



Revista Filosófica  
*S*ão *R*oaventura

---





**FAE**  
CENTRO UNIVERSITÁRIO

  
SÃO  
**BOAVENTURA**  
INSTITUTO DE FILOSOFIA





Revista Filosófica  
**São Boaventura**  
ISSN 1984-1728

São Boaventura, Curitiba, v. 2, n. 2, p. 1-126  
julho/dezembro 2009

Fae - Centro Universitário  
Instituto de Filosofia São Boaventura  
Curitiba 2009



Copyright © 2008 by autores

Qualquer parte desta publicação pode ser reproduzida, desde que citada a fonte.

FAE - Centro Universitário  
Instituto de Filosofia São Boaventura

Instituto mantido pela Associação Franciscana de Ensino Senhor Bom Jesus (AFESBJ)  
R. 24 de maio, 135 – 80230-080 – Curitiba PR  
E-mail: revistafilosofica@fae.edu.

Reitor: Fr. Nelson José Hillesheim

Pró-reitor acadêmico: André Luis Gontijo Resende  
Diretor Geral: Jorge Siarcos  
Pró-reitor administrativo: Regis Ferreira Negrão  
Diretor do IFSB: Ms. Vicente Keller  
Editores: Dr. Vagner Sassi e Dr. Enio Paulo Giachini

*Comissão editorial:*

Dr. Roberto H. Pich  
Ms. Vicente Keller  
Dr. Jaime Spengler  
Dr. João Mannes  
Dr. Marcelo Perine

*Conselho editorial:*

Dr. Osmar Ponchirolli  
Dr. Mauro Simões  
Dr. Antônio Joaquim Pinto  
Dr. Écio Elvis Pizzeta  
Dr. Leonardo Mees  
Ms. Solange Aparecida de Campos Costa  
Dr. Renato Kirchner

Revisão: Editoria

Diagramação: Sheila Roque

Capa: Roland Cirilo

Catálogo na fonte

Revista filosófica São Boaventura/ FAE - Centro Universitário  
Franciscano do Paraná. Instituto de Filosofia São Boaventura.  
v. 1, n. 1, jul/dez 2008- . Curitiba: FAE - Centro  
Universitário Franciscano do Paraná, 2009-  
v. xxx cm

Semestral

1. Filosofia – Periódicos. I. FAE - Centro Universitário Franciscano do  
Paraná. Instituto de Filosofia São Boaventura.

CDD - 105

## SUMÁRIO

EDITORIAL	
<i>Prof. Dr. Vagner Sassi</i> .....	7
ARTIGOS .....	9
Subsídios para reflexão no curso "Filosofia da arte" [Subsidies for the reflection on the course of "Philosophy of Art"]	
<i>Hermógenes Harada</i> .....	11
Compreensão e apreensão da sapiência eterna em São Boaventura [Understanding and apprehension of the eternal sapience in Saint Bonaventure]	
<i>João Mannes</i> .....	19
A questão do sentido fisiológico do <i>noús</i> no frag. XVI do Poema de Parmênides [The question about the physiological sense of the <i>noús</i> in frag. XVI of Parmenides' poem]	
<i>Leonardo Mees</i> .....	35
O conceito de <i>filosofia</i> segundo Wittgenstein [The concept of <i>philosophy</i> according to Wittgenstein]	
<i>Léo Peruzzo Júnior</i> .....	47
Raimundo Lúlio: a participação em Deus – alegoria a partir do <i>Livro da lamentação da filosofia</i> [Raimundo Lúlio: the participation in God – Allegory from the <i>Book of Lamentation of Philosophy</i> ]	
<i>Dennys Robson Girardi</i> .....	61



ARTIGOS-RESUMO DE MONOGRAFIA .....	77
Considerações sobre a obra de Heitor Villa-Lobos a partir do pensamento de Adorno [Considerations about the work of Heitor Villa-Lobos from the thought of Adorno] <i>Marcel Freire da Silva</i> .....	79
A mística de Mestre Eckhart: Caminho para a unidade de Deus e das criaturas [The Mysticism of Meister Eckhart: Path to the creatures and god's unity] <i>Lindair de Cristo</i> .....	93
TRADUÇÕES .....	105
Supervisão e orientação na área dos meios pictóricos e sua ordenação espacial [Supervision and guidance in the area of pictorial means and their spatial ordering] <i>Paul Klee</i> .....	107





## EDITORIAL

*Prof. Dr. Vagner Sassi*

Não obstante toda pesquisa científica e tecnológica desenvolvida nos meios universitários, nunca como hoje é tão premente o risco de ver-se esvaziado o sentido do pensar. Esse risco não se deve a uma intenção declarada e consciente contra a reflexão filosófica, mas surge em decorrência da diminuição, quando não ausência, de um real exercício do pensamento.

Nesse sentido, cumpre recordar que há uma diferença significativa, para não dizer radical, entre pensar e raciocinar. Por mais objetivo e exato que seja, o cálculo jamais esgota as possibilidades do pensamento. Em seu formalismo e abstração, o procedimento técnico desconsidera o pensar, uma vez que se ocupa unicamente na aplicação e reprodução de fórmulas e conceitos.

Disso resulta que cada vez mais, nos meios universitários, proliferam acadêmicos e profissionais muito cultos e eruditos, mas não menos anêmicos em termos de pensamento. A produção técnica cresce em direção inversamente proporcional à criação artística. A própria filosofia, pressionada pelo temor de perder em prestígio e importância se não for “científica”, tende a funcionar como mais um meio de produção.

O questionamento surge quando se recorda que há uma diferença significativa entre funcionar e viver, entre raciocinar e pensar, entre produção e criação. Não foi sem razão que já Aristóteles, perguntando pelas causas e princípios cujo conhecimento constitui a sabedoria, afirmava que “foi pela admiração que os homens, tanto no princípio como agora, começaram a filosofar” (*Metafísica I*, 982 b 12).

Não obstante muito sabido, o erudito geralmente ignora que a origem do conhecimento que constitui a sabedoria

não tem um caráter reprodutivo, mas criativo. Tal conhecimento nasce de uma admiração viva e gratuita, e se desenvolve em um exercício livre e pensante, centrado e pleno o suficiente a ponto de não necessitar afirmar-se perante outros ou provar algo para alguém.

Mais do que uma demonstração de cultura e erudição, o presente número da *Revista Filosófica São Boaventura* apresenta-se como um exercício do pensamento.

Em seus “Subsídios para reflexão no curso filosofia da arte”, Hermógenes Harada demora-se na investigação da criatividade a partir de uma meditação ela mesma criativa. Contra qualquer pretensão de poder, ressalta-se o árduo trabalho de purificar e limpar do empenho do fazer artístico o que não lhe pertence, trabalho este que põe o artista na disposição de uma pura recepção gratuita.

Movimento análogo a este surge nas considerações de Fr. João Mannes acerca da apreensão da sapiência eterna, a qual requer um esforço ascético de libertação de todos os apegos às coisas que não são Deus; e nas observações de Leonardo Mees em torno da fisiologia do pensamento em Parmênides que concede ao pensador a alegria de ver e, em vendo, seguir os fenômenos.

A abordagem da filosofia enquanto pensamento é retomada no artigo de Léo Peruzzo Júnior sobre “O conceito de filosofia segundo Wittgenstein”, justamente “porque os problemas filosóficos surgem quando a linguagem tem um momento de festa”; e na abordagem de Dennys Robson Girardi a partir das considerações de Raimundo Lúlio onde, no colorido da criação, surge o homem em sua singular participação.

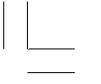
Além de produções técnico-científicas, pertence ao meio universitário um exercício criativo do pensamento em vista da libertação da humanidade própria do homem. Num momento onde se busca a “excelência” em todos os sentidos, cumpre compreender que esta só se torna plena mediante a liberdade-autonomia, uma vez que “declaramos livre o homem que existe por causa de si mesmo (*autó*) e não por causa de um outro” (ARISTÓTELES, *Metafísica* I 982 b 27).





# ARTIGOS





## Subsídios para reflexão no curso "filosofia da arte"

[Subsidies for the reflection on the  
course of "Philosophy of Art"]

Hermógenes Harada\*

### Resumo

Este artigo reflete a partir da arte e da filosofia, sondando seu modo próprio de expressividade. A fala da arte são suas obras. Mas da obra de arte só se pode falar artisticamente. A obra de arte, ao mesmo tempo em que se perfaz como obra de arte, cria o artista e a sua ação criadora, de modo que na perspectiva da arte, o evento "arte" não se dá mais no modo de ser de sujeito, ato e objeto do ato. Ali esses elementos coincidem com a *obra de arte*.

**Palavras-chave:** arte, filosofia, obra de arte, modo de ser artístico.

### Abstract

This article reflects from the arts and philosophy, probing their own way of expressivity. The speech of art are their works. But only artistically is possible to talk about artwork. The artwork, at the same time it reaches as an artwork, it creates the artist and his creator action, so that in the perspective of art, the event "art" is not anymore given in the way of being of the subject, act, and object of the act. There, those elements coincide with the *artwork*.

**Keywords:** art, philosophy, artwork, artistic way of being.

---

\* Publicação póstuma.

1. Costumamos dizer que a linguagem da arte é diferente da linguagem da filosofia. Essa constatação é óbvia. E usualmente nas disciplinas acadêmicas e também na vida cotidiana não fazemos da linguagem uma questão. A compreensão comum em uso da linguagem é: linguagem é *expressão* das idéias e vivências que uma ou mais pessoas possuem dentro de si mesmas; é colocá-las para fora de si, a fim de comunicá-las a outras pessoas. Linguagem é assim *expressão e meio de comunicação*.

2. Dentro dessa acepção óbvia da linguagem, a *expressão e comunicação* da filosofia são a língua ou a fala, *dita e escrita*. A expressão e comunicação da arte são: pintura, escultura, música, representações cênicas, como obras de arte. Obras de arte são coisas feitas, concretas, físicas, captáveis pelos sentidos, pela visão, audição, tacto, olfato e paladar. São coisas feitas de materiais. Há que se examinar e discutir, então, quais são os materiais que servem à *expressão e comunicação da filosofia e das diferentes modalidades da arte*. É preciso discutir, com a finalidade de trazer à tona essas coisas de que se fala em geral e se sabe, mas que, quando se pedem exemplos concretos, se é vago. E, aos poucos, será preciso conduzir a discussão para a área-limite, onde as nossas compreensões perdem o contorno firme e começam a ficar confusas: p. ex. poesia é arte, mas então, qual a diferença entre poesia e filosofia? Fabricar carro é produzir obra. Arte também produz obra. Obra cá, obra lá, donde surge a diferença? A arte artística e a arte como manufatura, onde está a diferença? A que modalidade de arte pertencem as performances, *Aktionen* em alemão, as antigas *happenings*? Coagitar *sistematicamente* as nossas pré-compreensões, tentando manter o fio condutor de minar e cavar para o fundo o conceito pré-estabelecido da arte e da filosofia como *expressão e comunicação*. Estender esse modo de discutir sobre os nossos conceitos de artista, como autor; ato artístico e obra artística; e correspondentemente para o filósofo, ato do filosofar, e a obra filosófica. Sondar quais as pressuposições obviamente padronizadas e mexer na segurança dessas posições. É preciso cuidar para que, no fundo dessas coagitações, se mantenham abertas as questões.

3. No fundo dessas questões confusas talvez se deva fazer surgir, aos poucos, uma suspeita: a suspeita de que, para além, para mais fundo, tanto filosofia como arte não sejam essencialmente *nem expressão nem comunicação*, mas *criação*, não de um sujeito-autor, mas *ação criadora*, ela mesma, ação que põe e cria o artista, a obra e a própria ação criativa de tudo. E deixar suspensa a pergunta como pergunta: *o que é a criação, a criatividade?*

4. Bem no início de seu discurso, Klee expressa certo receio<sup>1</sup>. Esse receio é como que um observar tateante que percebe a diferença da fala da obra de arte e a fala da linguagem escrita e falada. E observa que, nessa última fala, ele, Klee, não se sente seguro. Klee, o artista, fala assim, e nós que não somos artistas o entendemos perfeitamente. Isto significa que na fala falada e grafada de Klee e no nosso ouvir e ler a fala falada e grafada de Klee há uma correspondência, estamos falando uma igual linguagem, a linguagem *usual e comum*. Assim, falando mutuamente a igual linguagem, falamos e ouvimos falar sobre a arte e a sua propriedade. pois está se falando da linguagem como meio de comunicação e expressão, num sentido geral, comum e usual. Deveríamos antes dizer com mais precisão: Na arte, a própria obra é a fala da arte. Nesse sentido é que Klee relembra o provérbio: “Artista cria obras, não fala!” Portanto, artista! Faz, cria, trabalha, seja todo o seu ser ou trabalho desse fazer a obra; não fala, pois, porque a fala do artista é obra. É o que se quer dizer com: a obra fala por si mesma, i. é, a obra, já pelo simples fato de ali estar, está falando.

5. Compreender bem esse ponto nevrálgico é de grande importância para o quilate de uma filosofia da arte, no seu diálogo com a arte. Um artista, que é artista mesmo, pode ele mesmo não falar nada sobre a sua obra; pode não gostar que se interpretem suas obras; e se perguntado o que queria dizer com a obra, pode responder que não queria dizer nada com a obra, que ele apenas fez a obra etc. Um outro artista, que é artista mesmo, pode, porém, gostar de falar da sua obra; pode gostar que interpretem as suas obras; pode ele mesmo interpretar a sua obra, p. ex. mostrando como ele usou esta tinta aqui, aquele sombreamento lá, que essa forma é um símbolo para indicar isso ou aquilo etc. Toda essa fala acerca da obra, seja da sua, seja de outrem, no caso de uma obra de arte, parece nada ter a ver com a obra, pois trata-se de uma fala que não é da obra, já que a *fala da arte é a obra*. Por isso, mesmo que o artista mesmo explique que usou esta cor, esta rasura para dizer um sentimento, p. ex., tudo isso pode ter acontecido, mas com a obra, isso não tem nada a ver. O que o artista está a falar é sobre a sua intenção, sobre como ele fez isso e aquilo, sobre o que ele estava sentindo no momento, mas com tudo isso não explicou nada da obra da arte. *Esta já se explicou em sendo ela obra e nada mais*. Quando perguntado, se um artista responde declarando que não quis dizer nada, não pensou nada, não intencionou nada, no fundo está dizendo que a *única fala da obra da arte é ela mesma*. Isto pode então

<sup>1</sup> Esse texto de Hermógenes Harada, com a finalidade expressa em seu título, toma como sua base central de reflexão um pronunciamento feito por Paul Klee, em 1924, sob o título “Supervisão e orientação na área dos meios pictóricos e sua ordenação espacial”. Esse pronunciamento acompanha esse artigo e vem publicado na seção de traduções ao final deste número da Revista.

significar que o próprio artista, o crítico da arte, o psicólogo, ao falar da obra da arte, fala dela a partir e no enfoque das suas respectivas impostações. Isto quer dizer que essas impostações não falam da arte nem da obra da arte, mas usando a arte ou a obra de arte falam de si mesmas, ou dito de outro modo falam de si enquanto já dentro de uma determinada colocação se referem à arte.

6. Mas então a obra de arte é hermeticamente fechada em si e não pode ser comunicada por nenhuma outra fala que não seja a própria obra da arte ela mesma? Não há possibilidade de se falar artisticamente de uma obra de arte? A resposta a essa pergunta é incisiva: de uma obra de arte e da arte só se pode falar artisticamente. Mas surge a pergunta: quando uma fala é artística? A fala se refere à linguagem, e na linguagem lidamos com palavras, escritas ou faladas. E a arte que lida com palavras se chama poesia. Isto significa que a fala que fala da obra de arte, por sua vez, deve ser arte, cuja obra é obra de arte poética. Exemplos desse “tipo” de coisa temos na descrição que Martin Heidegger fez do *Sapato da camponesa* de van Gogh, na *Origem da obra de arte* ou nas várias descrições que Rilke fez das esculturas de Rodin. Só que aqui observemos que, se mantivermos com precisão o que dissemos até agora acerca da fala da obra de arte, tanto Heidegger como Rilke não estão fazendo descrição da obra de van Gogh nem de Rodin, mas tanto um como outro estão criando cada qual por sua vez uma obra própria de arte poética. Deixemos bem destacado esse ponto, pois é de grande importância para a compreensão do que é o próprio da arte e da sua obra.

7. Aqui poderíamos refletir mais detalhada e demoradamente sobre o modo de ser próprio do artista e da sua ação criadora dentro da perspectiva do que dissemos no n. 2 e 3 acerca da obra da arte e sua fala. A obra da arte, ao mesmo tempo em que se perfaz como obra de arte, cria o artista e a sua ação criadora, de tal maneira que na perspectiva da arte, na precisão de sua constituição, o evento, o fato arte não se dá mais no modo de ser do sujeito, ato e objeto do ato, como costuma explicar a linguagem usual. Na arte, a arte, o artista e a obra coincidem como *obra de arte*. Deixemos aqui apenas mencionada essa proposta de um aprofundamento posterior como um dos temas que devemos aprofundar e esclarecer na *filosofia da arte*. Aqui temos a exemplificação de uma artista que, ao ser-lhe perguntado por universitários o que ela quis dizer com esta ou aquela poesia, respondeu: Nada! Nessa mesma direção podemos relatar como se dá o trabalho, o fazer do qual surge uma obra de arte; ali não há uma intenção, uma consciência, isso ou aquilo, embora haja ali tudo, consciência, tinta, o modo de usar a tinta, o receio de nada dar certo, suor do corpo, angústia, tentativas e experimentos de mudar isso e aquilo, mas tudo isso é um nada

no sentido de ser uma única experiência corpo a corpo do fazer uma obra, de tal sorte que se depois é perguntado o que queria, o que pensou, o que vivenciou, a única resposta adequada é nada, i. é, nada disso e daquilo, nada dessas explicações e sim de todo, inteiramente o fazer corpo a corpo e nada mais. A obra é cristalização da ação criadora. Esse fazer corpo a corpo não é uma ação-acidente do sujeito artista, e o que ali está não é o efeito, produto da ação do sujeito artista, pois esse fazer corpo a corpo, é que cria o artista, a obra ao mesmo tempo.

8. Essas reflexões trazem para a filosofia uma proposta de repensar a compreensão que temos da *linguagem*, quando no início dissemos que a arte e cada modalidade de arte têm a sua linguagem. Essa fala usa a palavra *linguagem* no sentido de *língua* e *discurso*. No sentido de língua e discurso, então dizemos; *Na linguagem corrente...* Ser uma correria, uma corrente, um discurso é a nossa fala usual, variegada, cada vez mutante, abrangendo tudo, traduzindo tudo, falando de tudo e de todos os modos. Nessa corrente *a arte na sua linguagem, ou melhor, a linguagem na arte como ação criadora é nada*, e a arte como *a fala da arte ou a obra de arte é uma presença compacta, substancial, irredutível*, contra a qual se batem e se espedaçam e por sobre a qual passam sem a perceber as correntezas das línguas e discursos<sup>2</sup>.

9. Aqui, a essa altura, talvez pudéssemos perguntar à arte se, em sua fala enquanto obra de arte, ela conhece diferença entre língua, discurso e *linguagem*.<sup>3</sup> E, então, seria interessante perguntar sobre e ver como se dá a experiência concreta dos artistas. Aqui vamos relatar uma suposta experiência de uma artista acerca desse assunto: uma atriz de teatro foi chamada a fazer o papel da menina Kurribi, da peça teatral de Dürrematt chamada *E um anjo veio à Babilônia*. Nessa peça teatral um anjo é enviado por Deus à Terra, à desolação de total corrupção e domínio do poder degradante, à Babilônia, acompanhando ou melhor levando pela mão uma menina nascida das palmas das mãos do criador, inocente, pura, frágil, a ser dada como esposa ao mendigo, o mais miserável da cidade de Nínive, cidade em luta com a Babilônia. O anjo, pela profissão e formação acadêmica, é um físico, e mora na constelação de Andrômeda. Durante toda a apresentação da peça, a menina silencia completamente. Esse silêncio suave, estando ela continuamente exposta à morte, é o fio

<sup>2</sup> Nesse sentido se pode dizer que a linguagem é a casa do Ser (cf. M. Heidegger).

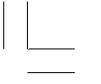
<sup>3</sup> Aqui não é mais necessário chamar a atenção para o fato de que não se trata do discurso que o artista faz de sua obra ou de outras obras de arte, em palavras e conceitos. Mas sim estritamente do fazer corpo a corpo a obra de arte. É que aqui nesse fazer pode acontecer um fazer que não seja propriamente o fazer a obra..., com outras palavras, a língua e o "discurso" da arte como obra não se torna linguagem, ou melhor, a linguagem se retrai da obra e ela não se torna obra de arte.

condutor que perpassa todos os episódios da peça. As variações da tonância desse silêncio se dão apenas nos gestos, mas principalmente no rosto, onde de modo fugaz passam como nuvens, tristeza, melancolia, sorriso, paciência, bondade etc. A atriz que recebeu esse papel lança na realização desse papel toda a sua competência, como um grande desafio para a sua carreira de atriz. Usa de todos os recursos e dos meios de seu saber artístico para representar a Kurribi. E consegue fazê-lo de modo bastante satisfatório, a ponto de receber elogios do seu diretor, mas num ponto ela mesma sente que não está bem, e o diretor a critica de modo bem insistente nesse ponto: abrir a face num sorriso tímido, um quê de melancolia e no entanto cheio de graça e gratidão. E por mais que a atriz tente de novo, e receba do diretor a observação de que está cada vez melhor, recebe também dele uma crítica que ela mesma sente na sua carne: a saber, que sempre de novo falta apenas um quê digamos infinitesimal, mas que como tonância, é tudo: o sorriso não brota por si, natural e espontaneamente. E esse um quê, esse um nada, se torna para a atriz uma impossibilidade cada vez maior, quanto mais ela se empenha, mais o busca, ama e deseja. A tal ponto que depois de um estafante ensaio sai do estúdio com o diretor. Ao sair para a rua, uma menina pobrezinha lhe pede um trocado. A atriz sem pensar em nada lhe dá uma nota de um real, e a menina lhe sorri, tímida, agradecida e a atriz atraída por aquele sorriso pobre sorri também à menina. O diretor que observava a feição da atriz lhe exclama: “É isto, é esse sorriso. Segura-a!” Não foi o volume de empenho, não foi toda a enorme corrente de esforços e exercícios e uso de recursos que criou aquele sorriso do rosto da atriz. Todo o empenho serviu apenas, e *esse apenas é tudo*, para purificar e esgotar e *limpar do empenho do fazer artístico o que não lhe pertence*, a saber, a vontade do poder, do domínio, da posse, de tal maneira que no esgotamento de seu poder de realização, a atriz estava na disposição de pura recepção gratuita, grata do maior tesouro da sua vocação, a saber, tornar-se de corpo e alma o sorriso da Kurribi. Nesse momento não se trata mais de representação, trata-se de *apresentação*: a pré-sença artística: a obra.

10. Mas e a filosofia? Essa é a pergunta que sempre de novo nos persegue e nos inquieta na filosofia. Por isso, voltamos sempre de novo ao assunto, e aqui recolhendo daquilo que refletimos, mencionamos apenas uma proposta acerca dessa questão. A proposta é a seguinte: filosofia, cuja fala é discurso, corrente, com conceitos, representações, escritos ou vocalizados, fala e mais fala, sobre isso e aquilo, fala sobre tudo, buscando as últimas causas, buscando a origem de todas as coisas. Tudo que se falou até aqui sobre arte é filosofia (e as ciências positivas também pertencem à filosofia nessa maneira do discurso corrente). Todo esse falatório não seria também



uma imensa tentativa de o pensamento limpar de si tudo quanto não é próprio do pensar, para se dispor como a pura disposição da espera do inesperado? Só que essa disposição apenas – e aqui esse apenas é tudo, é vida e morte “severina” de uma busca corpo a corpo – acena para o retraimento do que é próprio da arte e também da fé, e não é agraciado como no caso da arte e da fé pela plenitude do toque da inspiração como obra de arte ou obra da graça divina, permanecendo sempre na suspensão do ponto de salto, questionando sempre e cada vez o fundamento do fundamento do próprio fundamento, e nesse movimento de ir ao fundo, no movimento de sucumbir, limpando toda e qualquer empáfia, pretensão e dogmatização de todo e qualquer empenho que não seja a pura espera do inesperado.



# Compreensão e apreensão da sapiência eterna em São Boaventura

[Understanding and  
apprehension of the eternal  
sapience in Saint Bonaventure]

João Mannes, OFM\*

## Resumo

No opúsculo *Quaestiones disputatae de scientia christi*, mais precisamente nas questões VI e VII, o franciscano Boaventura de Bagnoregio distingue duas espécies de conhecimento de Deus: o conhecimento *per comprehensionem* e o conhecimento *per apprehensionem*. O presente estudo tem por objetivo explicitar a especificidade de cada um desses conhecimentos, enfatizando que, *stricto senso*, e, *in tempore*, a eterna sapiência é somente cognoscível por apreensão.

**Palavras-chave:** conhecimento, compreensão, apreensão, sapiência.

## Abstract

In the pamphlet *Quaestiones disputatae de scientia christi*, more precisely in the questions VI and VII, the Franciscan Bonaventure of Bagnoregio distinguishes between two species of knowledge about God: the knowledge *per comprehensionem* and the knowledge *per apprehensionem*. The aim of the present study is to explicitate the specificity of each of those knowledges, emphasizing that, *stricto senso*, and, *in tempore*, the eternal sapience is only cognoscible per apprehension.

**Keywords:** knowledge, understanding, apprehension, sapience.

\* Professor do Instituto de Filosofia da FAE – Centro Universitário Franciscano e da Faculdade Padre João Bagozzi, Curitiba – PR. j.mannes@yahoo.com.br

## 1. O conhecimento como apropriação da realidade

O filósofo Aristóteles inicia a obra *Metafísica* com um axioma que ainda hoje perdura na história como verdade indubitável: “todos os homens têm, por natureza, desejo de conhecer”. Segundo o Filósofo, é inerente à natureza humana o desejo de conhecer a realidade do mundo sensível, e isto significa elucidá-la, trazê-la essencialmente à luz da inteligência, exprimindo-a em conceitos. Poder-se-ia dizer que o intelecto humano tende a conhecer a essência universal das coisas que se apresentam aos nossos sentidos da mesma forma que a vista tende a ver o objeto devidamente iluminado diante dos seus olhos. De modo que, no processo cognoscitivo, a realidade extramental deixa de ser uma incógnita, uma coisa opaca, para se tornar algo compreendido, translúcido. O conceito universal, no entanto, não diz a realidade singular e concreta de cada ente, mas é apenas uma forma de concebê-la e de “possuí-la”.

O conhecimento é uma forma de relação que se estabelece entre um sujeito e um objeto; é um modo de estar junto à realidade e de apropriar-se dela. Porém, existem múltiplos conhecimentos, pois a realidade é constituída de vários níveis e estruturas e uma mesma realidade pode ser conhecida a partir de diferentes perspectivas: mítica, científica, filosófica, artística, teológica etc. Cada modo de conhecimento está relacionado ao tipo de apropriação que o ser humano deseja fazer da realidade (MERINO, 1999, p. 64).

Entretanto, o modo como o ser humano se apropria da realidade pelo conhecimento é decisivamente influenciado pela configuração temporal e histórica em que ele se encontra. De fato, o conhecimento e todo o pensamento autêntico se dão necessariamente a partir do lugar e do tempo em que já se habita. Ressalta-se, então, que a maneira própria de pensar predominante em cada época ou num determinado sistema de pensamento não é uma decisão arbitrária ou aleatória do pensador, “a partir de alguns princípios puramente racionais e abstratos, mas nasce, se potencializa e amadurece a partir de uma experiência vivida e compartilhada; e só é compreensível e apreensível em contato com essa experiência pessoal e comunitária” (MERINO, 1999, p. 62). Por isso, não por um mero acaso, “a Modernidade privilegia o saber das ciências positivas, que são, por assim dizer, teias de aranha da razão, que visam (...) apropriar-se da realidade” (BUZZI, 2002, p. 23).

Por isso, também não é aleatoriamente que o saber dos renomados pensadores cristãos da Idade Média do Ocidente se diferencia do saber dos modernos. Enquanto os pensadores modernos privilegiam o saber claro e distinto de dados e fatos, os medievais cristãos, à luz da experiência da fé no Deus de Jesus Cristo, privilegiam o

conhecimento do mistério de Deus. Os filósofos da Modernidade pensam, falam e elaboram seu discurso filosófico na penumbra das ciências positivas, enquanto que na Idade Média os filósofos viveram à sombra da teologia (BUZZI, 2002, p. 47).

Entre os pensadores medievais que, no solar da fé cristã, abordaram genial e genuinamente a questão do conhecimento de Deus, destaca-se o místico São Boaventura de Bagnoregio<sup>1</sup>. Esse pensador da Escola Franciscana, no empenho de conhecer a essência divina ou a sapiência eterna, distinguiu duas espécies de conhecimento de Deus: o conhecimento por compreensão (*per comprehensionem*) e o conhecimento por apreensão (*per apprehensionem*).

## 2. *Comprehensio* da sapiência eterna

Antes de tecer algumas considerações sobre o sentido e a possibilidade de se compreender a sapiência eterna<sup>2</sup>, é importante tornar presente o que Boaventura entende pelo termo *comprehensio*. O verbo compreender (do latim *comprehendere*) tem o sentido de conter em si, agarrar, abraçar, abranger e dominar totalmente. Isto quer dizer que tudo o que não cai sob o domínio dos sentidos e do intelecto humano subtrai-se à capacidade de compreensão da razão. Nesse sentido, considera o Doutor Seráfico, a sabedoria incriada não pode ser compreendida pela alma humana nem por outra criatura, uma vez que alguma coisa é compreendida quando é percebida completamente, toda e na sua totalidade, por aquele que a compreende<sup>3</sup>.

Com o intento de explicitar um pouco mais o conceito bonaventuriano de compreensão, imaginemos um computador à nossa frente. Não há o que fazer com ele se desconhecemos tudo sobre ele e o seu funcionamento. Mas com a ajuda de um manual ou de alguém que já trabalhou com esse instrumento, podemos, aos poucos,

---

<sup>1</sup> São Boaventura foi o expoente máximo da escola filosófico-teológica franciscana medieval. Nasceu em Civita, hoje distrito de Bagnoregio (Itália), por volta de 1217-1218. Ingressou aos 25 anos na Ordem Franciscana. Sua imensa obra literária comprova que foi exímio filósofo, teólogo e místico. Eleito Ministro Geral da Ordem Franciscana em 2 de fevereiro de 1257, exerceu o cargo com maestria até sua morte, em 15 de julho de 1274, durante o Concílio em Lião, na França. Para uma apresentação concisa e consistente da vida, obra e pensamento de Boaventura, cf. *BOAVENTURA DE BAGNOREGIO. Escritos filosófico-teológicos* (EFT) (Introdução, notas e trad. de Luis A. De Boni e Jerônimo Jerkovic, Porto Alegre/Bragança Paulista: Edipucrs/Edusf, 1999), p. 13-62.

<sup>2</sup> O termo *sabedoria*, mais usual na língua portuguesa falada, não traduz bem a pregnância do latim *sapientia*, como é usado por Boaventura. A sapiência não é um saber humano, mas é a segunda pessoa da Trindade, o Verbo e Filho de Deus, o *logos*, a mente de Deus, a forma do próprio Deus e a forma ou razão primordial do universo.

<sup>3</sup> Sc. Chr. q. 6, Concl. In: *Opera Omnia*, (V, 34b): *Fatendum est, quod sapientia increata comprehendí non potest ab anima sibi unita nec ab alia quacumque creatura, secundum quod comprehendí dicitur aliquid, quod comprehendens totum et totaliter secundum omnem modum capit in se ipso.*

aferrá-lo completamente, ou seja, compreendê-lo e utilizá-lo adequadamente. Quando, então, a inteligência humana compreende a essência do computador, significa que essa máquina está inteiramente dentro do domínio inteligível da razão humana.

Assim, à luz do conceito bonaventuriano de compreensão, depreende-se que a sapiência eterna se subtrai à capacidade de intelecção do intelecto humano. A razão criada, inelutavelmente atrelada à facticidade temporal e histórica, é incapaz de compreender, em sentido próprio, a substância ou a essência íntima do Verbo de Deus, “dado que esta última é infinita e aquela finita, esta supera aquela sem proporção”<sup>4</sup>. O Verbo eterno só é totalmente compreendido pelo próprio Deus.

## 2.1 Compreensão totum de Deus

Boaventura, ao inquirir sobre a possibilidade de se conhecer alguns aspectos do mistério de Deus, sustenta “que se pode saber perfeitamente e plenamente e em modo compreensivo o que é Deus; mas tal realidade é assim conhecida somente por Deus”<sup>5</sup>. O eterno Deus tem um conhecimento completo e perfeito de si mesmo e gera uma palavra na qual de todo se expressa e se reconhece<sup>6</sup>.

O Verbo eternamente gerado por Deus corresponde, no mistério intra-trinitário, mais propriamente ao Filho<sup>7</sup>. Por conseguinte, “Deus tem um Filho, ao qual sumamente ama – o Verbo igual a ele, que ele gerou desde toda a eternidade e no qual dispôs todas as coisas”<sup>8</sup>. Esse Filho é simultaneamente expressão total de Deus Pai e o exemplar originário de cada uma de suas manifestações livres *ad extra*. Enquanto o Pai se expressa a si mesmo para si mesmo, gera o Filho à sua semelhança; enquanto se expressa a si mesmo para fora de si, gera o Verbo, o modelo, o exemplar originário da criação *ad extra*, ao qual o expressado exteriormente, a criação, se assemelha em diferentes intensidades (RAUCH, 1961, p. 51-55).

<sup>4</sup> Sc. Chr., q. 6, ad 11.12. In: *Opera Omnia*, op. cit., V, 36b: “... quia nihil Verbi comprehendi potest ab intellectu creato; totum enim est infinitum, idem ipsum est simplex. Et ideo id ipsum, quod apprehenditur, non comprehenditur”.

<sup>5</sup> M. Trin., q. 1, a. 1, ad 13. In: *Opera Omnia*, op. cit., V, 31b: “Secundum hoc intelligendum, quod potest sciri, quid est Deus, perfecte et plene et per modum comprehensivum, et sic non cognoscitur nisi a solo Deo”. Cf. E. Gilson, *La filosofia di San Bonaventura*, op. cit., p. 144.

<sup>6</sup> *Hexaem.*, Coll. 1, n. 13. In: *Opera Omnia*, op. cit., V, p. 331b: “Pater enim ab aeterno genuit Filium similem sibi et dixit se et similitudinem suam similem sibi et cum hoc totum posse suum; dixit quae posset facere, et maxime quae voluit facere, et omnia in eo expressit, scilicet in Filio seu in isto medio tanquam in sua arte”.

<sup>7</sup> Cf. *I Sent.*, d. 31, p. 2, a. 1, q. 2, Concl. In: *Opera Omnia*, op. cit. I, p. 542b. Cf. RAUCH, 1961, p. 25.

<sup>8</sup> Brev. C. 2, n. 4, p. 85s, V, 211: Deus fatetur habere prolem, quam summe diligit, Verbum sibi coaequale, quod ab aeterno genuit, in quo cuncta disposuit”.

Portanto, Deus se compreende totalmente a si mesmo e, ao compreender-se, gera o seu próprio Filho, no qual e pelo qual chama à existência cada coisa, conforme atesta Agostinho:

Criastes, ó Deus, o céu e a terra, neste princípio, no vosso Verbo, no vosso Filho, na vossa virtude, na vossa sabedoria, falando e agindo de um modo admirável. Quem poderá compreendê-lo? Quem poderá contá-lo?" (AGOSTINHO, 1990, p. 274).

## 2.2 Compreensão ex parte de Deus

No tocante às possibilidades de o intelecto humano conhecer a sapiência eterna, Boaventura acentua que esse compreende-a parcialmente (*ex parte*) ou seja, dentro dos limites e possibilidades de sua condição de viandante. O fato é que o conhecimento da compreensão requer a proporção da uniformidade e da equiparação entre sujeito e objeto, e essa não existe entre a alma humana (finita) e Deus (infinito)<sup>12</sup>. De modo que, considerando o dado de que o ser humano não pode saltar por sobre a sua condição ontológica, a sapiência eterna subtrai-se à sua capacidade intelectual, conforme também atesta Jó: "Acaso podes sondar a natureza de Deus ou atingir os limites do poderoso?" (Jó 11,7). Sim, Deus é tão grande que não é imediata e totalmente acessível aos sentidos do corpo e da alma humana.

Entretanto, Deus não poderia ser invocado e nem sequer buscado se já não fosse de certo modo conhecido. Quem busca algo deve dispor de algum conhecimento do que é buscado, pois de outro modo não seria possível diferenciar o buscado do que não é buscado. Aquele que busca o saber sobre Deus, já deve ter um conhecimento prévio de Deus, o qual o guia na busca. Segundo Agostinho, a busca por Deus só é realmente possível porque o ser humano possui em sua "memória" um conhecimento natural, implícito de Deus. Podemos, portanto, dizer que Deus se manifesta e se oculta à consciência humana, conforme atestam também as palavras de Hugo de São Vítor, citadas por Boaventura:

Desde o princípio da natureza, Deus não quis ser nem totalmente manifesto à consciência humana nem totalmente oculto (...). Foi oportuno que se ocultasse apenas de maneira a não revelar-se completamente, mas ficando suficientemente manifesto e cognoscível, para ser aquilo que a mente humana nutre como objeto de conhecimento e algo escondido que a provoca<sup>10</sup>.

<sup>9</sup> I Sent., d. 3, p. 1, a u, q q. 1 ad 1. In: *Opera Omnia*, op. cit., I, p. 69a): "Quantum ad cognitionem comprehensionis requiritur proportio aequalitatis et aequiparantiae; et talis non est in anima respectu Dei, quia anima est finita, sed Deus est infinitus, et ideo hanc non habet".

<sup>10</sup> M. Trin., q. 1, a. 1, ad 14 (V, 51b).

Na verdade, Deus se revela totalmente à consciência humana. Pois é da natureza de Deus, sumo bem, difundir-se sumamente. A suma difusão deve ser, “substancial e pessoal, natural e voluntária, livre e necessária, indefectível e perfeita” (BOAVENTURA, 1999, Itin. c. 6, n. 2, p. 339). Ocorre, no entanto, que o intelecto humano o compreende no limite de suas possibilidades (*ex parte*). Também São Paulo no-lo diz: “no presente conheço só em parte” (1Cor 13,12). Isto quer dizer que os objetos sensíveis conduzem a nossa inteligência a um conhecimento parcial de Deus, como por exemplo, de que ele existe e de que é uno. É claro que os objetos sensíveis não nos possibilitam enxergar neles aquilo que constitui a substância ou a essência divina, posto que há uma diferença ontológica entre Deus (*a se*) e a criatura humana (*ab alio*).

Para Anselmo, um dos pensadores mais profundos da Idade Média, a existência de Deus é uma verdade indubitável. Pois, segundo ele, a idéia de Deus como “o ser maior que se pode pensar”, implica necessariamente a sua existência real. Todavia, a existência real de Deus é irreduzível à idéia humana de Deus. Por outras palavras, Deus não se identifica com aquilo que de maior podemos pensar dele. Um Deus suscetível de ser pensado seria um mero ídolo conceitual. Toda e qualquer compreensão de Deus seria idolatria se nos fizesse de imediato conhecer os seus mistérios mais incompreensíveis e insondáveis. Razão pela qual Anselmo se dirige ao Senhor nos seguintes termos: “ó Senhor, tu não és apenas aquilo de que não é possível pensar nada maior, mas és, também, tão grande que superas a nossa possibilidade de pensar-te” (ANSELMO, 1973, p. 119). Na opinião de Anselmo, portanto, Deus habita realmente em luz inacessível e ninguém, exceto o Senhor, pode contemplá-lo com clareza:

É realmente inacessível a luz em que habitas, ó Senhor, e não há ninguém, exceto tu, que possa penetrá-la bastante para contemplar-te com clareza. Eu não a vejo, sem dúvida, por causa do seu brilho, demasiado para os meus olhos, e, todavia, o que consigo ver, vejo-o através dela, da mesma maneira que o olho fraco do nosso corpo vê tudo aquilo que vê pela luz do sol, que, no entanto, não pode contemplar diretamente (ANSELMO, 1973, p. 119).

Ademais, é conveniente colocar em relevo um viés apofático da gnosilogia de caráter basicamente aristotélica de Tomás de Aquino. É bem conhecida a tese de Tomás de que o objeto próprio do conhecimento intelectual humano é a essência dos entes materiais. No entanto, segundo Tomás, experimentam-se dia por dia deficiências não só no conhecimento de Deus, mas também das propriedades essenciais das coisas que se nos apresentam aos sentidos corporais. Nessa perspectiva é elucidativa a seguinte passagem da *Súmula contra os gentios*:



Ignoramos a maioria das propriedades das coisas sensíveis, e na maior parte dos casos somos incapazes de descobrir plenamente as razões dessas propriedades que os nossos sentidos percebem. Com muito maior razão, a inteligência do homem não chega a descobrir todas as realidades inteligíveis dessa substância altíssima que é Deus (TOMÁS DE AQUINO, 1973, p. 66).

Todo conhecimento é a captação da coisa tal como essa é. Ocorre, no entanto, segundo Santo Tomás, que o entendimento não capta a coisa tal como essa é. Conseguimos no máximo ter conhecimento sobre as coisas, não conhecê-las. Por outras palavras, o conhecimento não esgota num só ato o conteúdo do seu objeto. O que o conhecimento capta no objeto é real, mas o real é inesgotável e, ainda quando chegasse a discernir todos os seus detalhes, ainda faltaria dar o passo do mistério de sua própria existência: por que existe a realidade contingente e não antes o nada?

Do acima exposto segue que a criatura humana, de acordo com a sua natureza, criada à imagem de Deus, não tem a compreensão clara, plena e distinta de Deus e do mundo criado. Porém, esse conhecimento cresce à medida que o ser humano, por um qualquer influxo da sabedoria incriada, se aproxima mais ou menos da deiformidade. Pois, reafirmando o que já dissemos anteriormente, o conhecimento pleno de Deus requer uma igualdade ontológica do sujeito cognocente com o criador. Todavia, tudo o que tem princípio a partir de outro ou por outro não é de forma alguma igual àquele do qual ou pelo qual começou a existir. Considerando, então, que não somos e que jamais seremos iguais a Deus, nunca o conheceremos, *in tempore*, tanto quanto ele se conhece a si mesmo. Em outras palavras, enfatiza Agostinho, por mais altos que sejam os vôos do nosso pensamento, Deus está ainda para além. “Se pudeste compreender, compreendeste não Deus (*caritas*), mas apenas uma representação de Deus”<sup>11</sup>.

Os renomados pensadores medievais, portanto, por mais que tenham escrito acerca de Deus, tinham a clara consciência de que o *quid est Deus* (o que Deus é), é inacessível ao intelecto humano. Acentua particularmente Boaventura que progredir no conhecimento do ser de Deus (*divinum esse*) significa compreender cada vez mais que Deus é infinito e que, enquanto tal, só é totalmente compreensível a ele mesmo<sup>12</sup>. Nessa perspectiva, admoesta-nos Boaventura: “Contemplando a natureza divi-

<sup>11</sup> Agostinho, Serm. 52, n. 16: PL 38, 360. De Trinitate, lib. 8, cap. 8, n. 12: “Putas quid est Deus? Putas qualis est Deus? Quidquid finxeris, non est; quidquid cogitatione comprehenderis, nos est. Sed ut quidquid gustu accipias, Deus caritas est. Caritas est qua diligimus”.

<sup>12</sup> M. Trin., q. 4, a. 1. In: *Opera Omnia*, op. cit., V, p. 79a: “Infinitus est Deus et incomprehensibilis, et hoc solum est eius comprehensibile, scilicet eius infinitas et incomprehensibilitas”.

na, cuida-te bem de acreditares que compreendes o mistério incompreensível” (BOAVENTURA, 1999, itin. c. 6, n. 3, p. 341). Entretanto, este que não é compreendido, porquanto excede a inteligência humana, é, de algum modo, apreendido na sua totalidade.

### 3. *Apprehensio* da sapiência eterna

O ser humano vive na temporalidade. E na sua compreensão profundamente temporal e finita de Deus tende sempre a reduzir o mistério do Deus transcendente à proximidade de um ídolo conceitual, ou a um objeto representável e manipulável pela vontade subjetiva do homem. Uma tal “coisificação” de Deus traz como consequência o esquecimento da sua inefabilidade, um eclipse do seu mistério. A bem da verdade, a razão humana tem o poder de construir imagens de Deus, mas também tem a necessidade de ultrapassar constantemente essas representações conceituais. Tal experiência de limite do intelecto humano, não de caráter moral, mas metafísico, dispõe a inteligência humana a uma outra maneira de conhecer, que sente Deus para além das determinações do intelecto<sup>13</sup>. Para a razão, Deus permanece sempre o *deus absconditus*, o Deus oculto, sensível somente ao coração. Confirmação disto encontramos também nos *Pensamentos* de Pascal: “É o coração que sente Deus, e não a razão. Eis o que é a fé: Deus sensível ao coração, não à razão” (PASCAL, 1973, p. 279).

A apreensão da inefável sapiência eterna<sup>14</sup> urge uma disposição toda própria do coração humano. Disposição aqui é atitude abnegada do saber do não-saber. Um saber abnegado é um saber despojado de todo e qualquer conteúdo e até mesmo da pretensão de se poder saber tudo. Saber abnegado é um saber de que há sempre um “outro” que não se deixa compreender, fisgar ou prender numa ciência. Essa atitude de abnegação ou de total despojamento é *conditio sine qua non* para a apreensão da sapiência eterna. Na apreensão não somos nós que nos apoderamos de um “objeto”, mas é este que nos engloba e ultrapassa, nos afeiçoa intimamente e nos arranca para fora de nós mesmos e nos eleva à fruição da eterna sabedoria.

Em suma, segundo o pensador franciscano, a natureza divina é essencialmente inacessível à compreensão humana, uma vez que não existe total equiparação ontológica entre o ser do homem (*ab alio*) e o ser (*a se*) de Deus. Posto que só Deus

---

<sup>13</sup> Hexaem., Coll. 2, n. 29. In: *Opera Omnia*, op. cit., V, p. 341a: “...in vertice est unitio amoris, et haec omnes transcendit. Unde patet, quod non est tota beatitudo in intellectiva”.

<sup>14</sup> Cf. Sc. Chr., q. 7, Concl. In: *Opera Omnia*, op. cit., V, p. 40a.

existe por si mesmo, tudo o que existe além dele, e que dele deriva, é distinto dele. Não sendo, pois, as criaturas iguais a ele, é necessário convir que não se pode jamais falar adequadamente de Deus, a não ser de maneira apofática, ou seja, pela *via negationis*, respeitando assim a diferença ontológica entre a sapiência eterna e o saber temporal. O caminho pela *via negationis* culmina na apreensão total da inefável essência divina.

### 3.1 O conhecimento de Deus per viam negationem

O pensamento boaventuriano acerca da cognoscibilidade de Deus *per negationem* tem as suas raízes na mística do Pseudo Dionísio Areopagita<sup>15</sup>, que assim se exprime acerca da causa boa de todas as coisas:

não há palavra nem inteligência para expressar a causa boa de todas as coisas, porque ela está colocada supra-substancialmente além de todas as coisas, e só se revela verdadeiramente (...) àqueles que abandonam todas as luzes divinas e os sons e discursos celestes e penetram na escuridão onde verdadeiramente reside, como diz a Escritura, aquele que está além de tudo (DIONÍSIO AREOPAGITA, 1982, p. 408).

Boaventura, na esteira dionisiana, acentua a impossibilidade de afirmar a supra-substancialidade de Deus<sup>16</sup>, pois, entre o divino e os entes criados não existe nenhuma relação quanto ao nome, ao conceito e à realidade<sup>17</sup>. Deus não é matéria nem corpo, não é figura nem forma, não é qualidade nem massa; não ocupa nenhum lugar determinado nem está submetido ao impacto das paixões humanas. Todavia, essas negações de Deus não têm o sentido de privação ou de diminuição daquilo que Deus é, mas indicam a total transcendência de Deus: incompreensível, inegável, indizível e incognoscível. A bem da verdade, as negações expressam mais de Deus porque implicam uma afirmação eminentíssima. Pela *via negationis* afirma-se Deus como supra-essencial, supra-eminente, superinfinito, suprabondade e hipercósmico. Afirma-se que Deus é maior do que tudo quanto podemos compreender dele<sup>18</sup>. Dionísio

<sup>15</sup> O autor do *corpus Dionysiacum* foi confundido durante séculos com o Dionísio Areopagita, mencionado em At 17,34, que fora convertido por S. Paulo ao cristianismo. Por isso, a partir do século IX, ele ficou conhecido no Ocidente como o Pseudo-Dionísio Areopagita.

<sup>16</sup> Hexaem., Coll. 2, n. 32. In: *Opera Omnia*, op. cit., V, p. 342a: "quia magis est substantia, quam intellectus noster capiat, et magis Deus".

<sup>17</sup> I Sent., d. 22, a. un, q. 2, fund. 3. In: *Opera Omnia*, op. cit., I, p. 392a-b: "(...) quia nullum nomen sufficienter exprimit esse divinum nec in se nec in comparatione ad nostrum intellectum. Quod patet, quia omnis perfectio et est et intelligitur esse in Deo; et nullum nomen exprimit omnis conditionis perfectionem".

<sup>18</sup> Hexaem., Coll 2, n. 33. In: *Opera Omnia*, op. cit., V, p. 342b.

atesta que somente uma certa união com o divino nos possibilita apreendê-lo na sua incompreensível profundidade:

Existe um conhecimento diviníssimo de Deus que conhece por meio da ignorância, segundo a união que está acima da inteligência, quando a inteligência, ao afastar-se de todos os seres e, em seguida, abandonar também a si mesma, se une aos raios superclaros, a resplandecer longe de lá e lá, na profundidade insondável da sabedoria” (DIONÍSIO AREOPAGITA, 2004, p. 146).

Essa passagem de Dionísio tem o mérito de nos fazer compreender que a apreensão de Deus, pela *via negationis*, implica um esforço de contínua desconstrução. Desconstruir não é destruir, mas desprender-se continuamente das coisas, dos preconceitos, das idéias fixas, da pretensão de saber tudo. Pela *via negationis* age-se como quem trabalha um bloco de madeira para esculpir uma estátua. O escultor “não acrescenta nada; ao contrário, tira, de forma a ficar no mármore uma nobre e bela figura”<sup>19</sup>. Segue-se que o ser humano, para poder ser inteiramente elevado à unidade perfeita com Deus, nega e liberta-se de tudo o que nele mesmo não é notícia nobilíssima de Deus. Assim como o Verbo “esvaziou a si mesmo” de sua nobreza divina e transcendente para “descer” ao nível de homem, também nós devemos nos esvaziar do que é infra-humano em nós, e não assumido por ele, para podermos subir à condição de Deus e conhecê-lo divinamente.

É preciso, finalmente, destacar que a atitude de total “pobreza de espírito” é *conditio sine qua non* para que a inteligência humana seja iluminada pelos raios superclaros da sapiência eterna e tenha “um conhecimento diviníssimo de Deus”. A limpidez de espírito, que nada sabe, nada quer e nada tem, é imprescindível para a apreensão da inefável essência divina. Entretanto, o conhecimento de Deus pela via da negação não é um método de abordagem dialética da natureza de Deus, mas é uma experiência ontológico-existencial, é *cognitio Dei experimentalis*.

### 3.2 O conhecimento experimental de Deus

O processo cognoscitivo de compreensão e de apreensão da sapiência eterna se dá em muitos degraus e culmina na íntima união da alma humana com Deus<sup>20</sup>. No

<sup>19</sup> Hexaem., Coll. 2, n. 33. In: *Opera Omnia*, op. cit., V, p. 342b: “qui sculpsit figuram nihil ponit, immo removet et in ipso lapide relinquit formam nobilem et pulchram. Sic notitia Divinitatis per oblationem relinquit in nobis nobilissimam dispositionem”.

<sup>20</sup> III Sent., d. 24, dub. 4. In: *Opera Omnia*, op. cit., III, p. 531b: “(...) cognitio viae multos habet gradus. Cognoscitur enim Deus in vestigio, cognoscitur in imagine, cognoscitur et in effectu gratiae, cognoscitur etiam per intimam unionem Dei et animae”.

quarto degrau de degustação da divina suavidade não se tem um conhecimento teórico, mas um saber prático-afetivo de Deus (*cognitio Dei experimentalis*)<sup>21</sup>.

Para ilustrar a diferença entre conhecimento teórico e conhecimento prático-afetivo, o místico franciscano chama a atenção para a diferença existente entre um estudioso de música e um bom tocador de cítara. Enquanto o estudioso de música conhece teoricamente a harmonia da cítara, o tocador de cítara, entregue totalmente ao ato de tocar, sendo uma coisa só com o que faz, tem um conhecimento experimental da música<sup>22</sup>. E à medida que o tocador de cítara se torna uma coisa só com a música, abrevia-se cada vez mais o seu discurso acerca do que é e faz. Analogamente, à medida que se entra na estreita e imediata familiaridade com Deus, suspendem-se todas as palavras da razão discursiva sobre essa experiência, pois, para exprimir tal experiência “contribui mais o silêncio interior do que a palavra externa”<sup>23</sup>. Na experiência íntima de Deus cala-se a *ratio*, cedendo lugar à *oratio*, que é o silêncio adorante (MANNES, 2002, p. 116-120).

No total silêncio dos sentidos e do intelecto, o conhecimento é sem conhecimento, o amor é sem amor e a luz é escuridão. A escuridão dos sentidos e do intelecto não é falta de luz, mas é uma escuridão luminosa (*caligine*) provocada pela super-luminosidade de Deus. Isso está de acordo com o que ensina Aristóteles, isto é, que a nossa inteligência se comporta com respeito aos seres mais altos, que por natureza são os mais evidentes, da mesma maneira que os olhos do morcego se comportam com relação ao sol (MANNES, 2002, p. 110-111).

No *excessus mentis* (excesso da mente) o ser humano cessa de procurar a Deus (*quaerere Deum*). Pois não se trata mais de procurá-lo ou de elevar-se a Deus, mas de padecê-lo (*pati Deum*). Agora o homem sofre a *surmumactio*, o empuxe para cima, sendo elevado todo à contemplação daquele que brilha nas trevas e fala no silêncio (DE BONI, 2008, p. 461). Hugo de São Vitor descreveu bem esse estado de união com Deus e com o mundo:

Sim, é de fato o amado quem te visita. Ele, contudo, chega invisível, velado, incompreensível. Vem para tocar-te, não para ser visto; para anunciar-te sua presença, não

<sup>21</sup> III Sent., d. 35, a. un., q. 1, Concl. In: *Opera Omnia, op. cit.*, III, p. 774ab: “Quarto modo dicitur sapientia magis proprie, et sic nominat cognitionem Dei experimentalem; et hoc modo est unum de septem donis Spiritus sancti, cuius actus consistit in degustando divinam suavitatem”.

<sup>22</sup> IV Sent., d. 18, parte 2, dub 3. In: *Opera Omnia, op. cit.*, IV, p. 496b: “Exemplatum est in musico et in homine citharoedo; aliter enim novit consonantiam citharae musicus aliter bonus citharoedus”.

<sup>23</sup> Sc Chr., q. 7, ad 19.20.21. In: *Opera Omnia, op. cit.*, V, p. 43b: “(...) ad cuius experientiam plus valet interum silentium quam exterius verbum”.

para ser compreendido; para que sintas o gosto dele, não para revelar-se em sua totalidade; para conquistar teu afeto, não para satisfazer teu desejo; para dar as primícias do seu amor, não para comunicá-lo em sua plenitude.

Vê nisso a garantia mais segura de teu casamento futuro: que estás predestinado a vê-lo e possuí-lo eternamente, porque ele já se dá a ti para que o proves; com aquela doçura que conheces. Portanto, nos tempos de sua ausência, tu te consolarás; e durante suas visitas, irás restaurar tua coragem (in: TUOTI, 1997, p. 15).

O conhecimento experimental de Deus, tal como Deus é em si mesmo, é fundamentalmente uma experiência de amor. Como diz São João: “Todo aquele que ama nasceu de Deus e conhece a Deus. Aquele que não ama não conhece a Deus, porque Deus é Amor” (1Jo 4,7-8). Deus é amor; mas não conceito-amor; é amor vivido, realizado na sua profundidade, largura e altitude na pessoa de Jesus Cristo. Por conseguinte, conhecemos Deus tornando-nos um com ele, à semelhança de Jesus Cristo. E quando o amante se une ao amado por força do amado, passa a conhecê-lo para além dos limites da razão analítica e discursiva. Conforme escrevera o místico franciscano, “o afeto voa mais alto que a razão, e a união amorosa voa mais alto que o conhecimento”<sup>24</sup>.

#### **4. A *cognitio Dei experimentalis* de São Francisco**

O simples e idiota Francisco de Assis – como ele próprio costumava se apresentar –, sem uma formação própria do letrado de então, tinha tal conhecimento experimental da palavra de Deus, que “sua inteligência purificada de toda mancha penetrava nas realidades escondidas dos mistérios e, onde a ciência dos mestres está fora, entrava o afeto de quem ama” (FONTES FRANCISCANAS..., 2004, 2Cel, n. 102, p. 365). Francisco conhece Deus e seus segredos ocultos na palavra porque a ausculta com coração pobre e disponível. Por outras palavras, o pobre de Assis conhece a palavra porque se apressava em vivê-la imediatamente: “É isto que eu desejo cumprir com todas as minhas forças” (FONTES FRANCISCANAS..., 2004, LTC, c. 8, n. 25, p. 808). De modo que o seu conhecimento da Escritura não era especulativo, mas sapiencial ou prático-afetivo.

Francisco, na ausculta e cumprimento da palavra encarnada de Deus em Jesus Cristo, fez uma genuína experiência amorosa de Jesus Cristo, “quando, no arrebatamento de sua contemplação sobre o cume do monte Alverne, apareceu-lhe um serafim de seis asas pregado a uma cruz” (BOAVENTURA, 1999, Itin. c. 7, n. 3, p. 345-346), e

---

<sup>24</sup> III, Sent., d. 35, a. Un., q. 3, ad 5): (...) et amplius ascendit affectio quam ratio, et unio quam cognitio”.

marcou o seu corpo com os estigmas de Jesus Cristo. Elevado e transformado em Cristo, “tornou-se modelo da perfeita contemplação, como antes o fora da ação” (BOAVENTURA, 1999, Itin. c. 7, n. 3, p. 346). Agora Francisco conhece a Deus não tanto por meio de uma imagem objetiva, mas por sua própria subjetividade divinizada.

A experiência do conhecimento amoroso de Deus no coração de Francisco gerou o precioso fruto da vida nova da comunhão humana e cósmica expressa por ele no *Cântico das criaturas*. A comunhão é o nível mais profundo de comunicação com todos os seres. De modo que foi morrendo com Jesus Cristo na cruz que Francisco recuperou a sua unidade original e penetrou nos segredos ocultos da palavra, segundo quanto nos atesta Boaventura:

E não é algo fora de propósito que o santo homem tenha recebido de Deus a compreensão das Escrituras, já que pela imitação perfeita de Cristo ele trazia nas obras a verdade delas descrita e, pela plena unção do Espírito Santo, ele tinha junto a si, no coração, o doutor delas (FONTES FRANCISCANAS..., 2004, Leg. Mai. c.11, n.2, p. 621).

Ressalta-se, enfim, que Francisco teve um conhecimento prático da Palavra de Deus e que a *cognitio Dei experimentalis* não é privilégio de alguns, mas é uma graça igualmente concedida a todos. Somos todos místicos em nossa essência, uma vez que a semente de Deus (centelha do divino) está dentro de nós (1Jo 3,9), mais próxima a nós do que nós a nós mesmos. Essa semente divina nos sustenta amorosamente e nos caracteriza como seres humanos, criados à imagem de Deus. Porquanto Deus quis plantar sua própria semente em nós, é também sua vontade e desejo que essa germine e faça crescer folhas e galhos, como a mostardeira. É vontade de Deus que a “centelha divina” dentro de nós se acenda, arda, ilumine e transfigure toda a nossa existência.

Portanto, a dádiva da vida contemplativa/mística consiste na descoberta de que “enviou Deus aos nossos corações o Espírito do seu Filho” (Gl 4,6); que “nele vivemos, nos movemos e existimos” (At 17,28). Karl Rahner, por vezes chamado o doutor místico do século XX, ensina igualmente que a experiência mística “não se limita a poucos privilegiados” (TUOTI, 1997, p. 25). Porém, se quisermos ter esta *sapientia a sapore, in affectione*<sup>25</sup>, que excede a inteligência humana, e se quisermos saber como isso acontece, recomenda Boaventura,

pergunta-o à graça e não à ciência, ao desejo e não à inteligência, ao gemido da oração e não ao estudo dos livros, ao esposo e não ao mestre, a Deus e não ao

<sup>25</sup> III Sent., d. 27, a. 2, q. 5, Concl. In: *Opera Omnia, op. cit.*, p. III, 612a: “(...) quia sapientia uno modo dicta est a sapere, alio modo dicta est a sapore, ita quod uno modo consistit in cognitione, alio modo in affectione”; cf. SCHLOSSER, 1990, p. 186-189.

homem, à escuridão e não à clareza. Pergunta-o não à luz, mas ao fogo, que tudo inflama e tudo transfere a Deus com uma unção que arrebatava e um afeto que devora. Esse fogo é Deus (BOAVENTURA, 1999, Itin. c. 7, n. 6, p. 347).

## Conclusão

À guisa de conclusão, destacamos primeiramente a compreensão e apreensão como dois modos distintos de conhecimento de Deus. De acordo com a concepção bonaventuriana de compreensão, a sapiência eterna e infinita de Deus só é totalmente compreendida por ele mesmo. Deus, *ab aeterno*, se diz a si mesmo numa palavra e nela reconhece toda a sua potência, sabedoria e vontade.

O intelecto humano, por sua vez, compreende Deus e o mais íntimo dos seres criados, sempre de algum modo e de acordo com a sua possibilidade ontológica de criatura criada à imagem de Deus. Com efeito, não existe uma identidade ontológica entre o Ser de Deus e o ser do homem. Por isso, o intelecto humano não pode compreender, mas somente apreender a sapiência eterna.

No entanto, a apreensão de Deus requer um esforço ascético de libertação de todos os apegos às coisas sensíveis e à medida que se entra na noite dos sentidos e do intelecto, a alma humana é inteiramente iluminada pela super-luminosidade da sapiência eterna e apreende, então, o mistério de Deus. De modo que, tudo o que sabemos a respeito do mais profundo e originário mistério de Deus, do homem e de todos os seres do universo sabemos-lo por revelação divina e, mesmo depois de sabê-lo, ele continua sendo um mistério que de todo nos envolve e nos transcende infinitamente.

O conhecimento de Deus por apreensão culmina numa experiência de serviço incondicional a toda humana criatura, por amor de Deus. Por outras palavras, à medida que a alma humana se identifica com o amado, amando como só o Deus de Jesus Cristo pode e sabe amar, alcança um conhecimento prático-afetivo de Deus, que transcende toda descrição. E não há discurso sobre Deus mais eloqüente e persuasivo do que o espetáculo de cristãos que “são um” como o Pai e o Filho são um.

Por fim, convém ainda ressaltar que no tempo presente urge perceber que nem tudo é manipulável e explicável, como acredita a moderna “racionalidade instrumental”. Deus é um mistério irreduzível a uma representação intelectual ou a um objeto diante de nós. Da mesma forma, todas as pessoas e coisas criadas não são objetos manipuláveis segundo os interesses da vontade subjetiva do homem. Para Boaventura, todas as criaturas são signos, são palavras ditas pelo Verbo para significar algo mais que elas. Por conseguinte, nada no universo é desgarrado de um sentido secreto e



transcendente. Tudo é transpassado pelo divino. O poeta Fernando Pessoa intuiu essa sacralidade de todos os seres, e assim se expressou num de seus belos poemas:

Ah, tudo é símbolo e analogia!  
O vento que passa, a noite que esfria,  
São outra coisa que a noite e o vento –  
Sombras de vida e de pensamento.  
Tudo o que vemos é outra coisa.

## Abreviações e siglas

### 1. As obras de São Boaventura são citadas segundo as seguintes abreviações:

Brevil.	= Brevilóquio
Hexaem.	= A obra dos seis dias (sermões quaresmais)
Itin.	= Itinerário da mente para Deus
Leg. mai.	= Legenda maior
Leg. min.	= Legenda menor
M. Trin.	= Questões disputadas sobre o mistério da Trindade
Perf. ev.	= Questões disputadas sobre a perfeição evangélica
Sc. Chr.	= Questões disputadas sobre a ciência de Cristo
Sent.	= Comentário ao Livro das Sentenças
Serm.	= Sermão

### 2. Siglas mais frequentes:

a.	= artigo
1 Cel.	= Tomás de Celano I, Vida de S. Francisco
2 Cel.	= Tomás de Celano II, Vida de S. Francisco
c.	= capítulo
Coll.	= Conferência
Concl.	= Conclusão
d.	= distinção
EFT	= Escritos Filosófico-Teológicos de Boaventura
fund.	= fundamento
LTC	= Legenda dos Três companheiros
n.	= número
p.	= parte
PL	= Patrologia Latina, ed. J.P. Migne
PG	= Patrologia Grega, ed. J.P. Migne
prol.	= prólogo
q.	= questão
t.	= tomo
un.	= único

## Referências

### I - Obras de Boaventura

#### 1. Edição crítica

S. BOAVENTURA, *Opera Omnia*. Ed. studio et cura PP. Coll. a S. Bonaventura. Ad Claras Aquas (Quaracchi), 1882-1902, tomi 10. I, II, III, IV: Comm. Sent.; V: Opera Theologica; VI, VII: Opera Exegetica; VIII: Opera Mystica et ad Ordinem spectantia; IX: Sermones; X: Indices et Complementum.

#### 2. Traduções portuguesas

BOAVENTURA DE BAGNOREGIO. *Escritos Filosófico-Teológicos (EFT)*. Introdução, notas e trad. de Luís A. de Boni e Jerônimo Jerkovic. Porto Alegre/Bragança Paulista: Edipucrs/Edusf, 1999. col. Pensamento Franciscano, vol. I,

FONTES FRANCISCANAS E CLARIANAS (FFC). Petrópolis: Vozes, 2004.

### II - Literatura geral

AGOSTINHO, Santo. *Confissões*. Tradução de J. Oliveira Santos e A. Ambrósio de Pina. Petrópolis: Vozes, 1990. Col. Pensamento humano.

ANSELMO, Santo. *Proslógio*. São Paulo: Abril Cultural, 1973, Col. Os Pensadores, vol. VII.

AREOPAGITA, Pseudo Dionísio. *Tutte le opere*. Trad. de P. Scazzoso, Milano, 1982.

Areopagita, Pseudo Dionísio. *Dos nomes divinos*. Trad. de Bento Silva Santos. São Paulo: Attar, 2004.

BUZZI, Arcângelo. *A identidade humana – Modos de realização*. Petrópolis: Vozes, 2002.

DE BONI, L. A. "Para uma Leitura do *Itinerarium mentis in Deum* de S. Boaventura". *Revista portuguesa de filosofia*, Braga, vol. 64, fasc. 1, p. 437-463, 2008.

MANNES, João. *O transcendente imanente – A filosofia mística de São Boaventura*. Petrópolis: Vozes, 2002.

MERINO, J. A. *Humanismo franciscano. Franciscanismo e mundo atual*. Trad. de Celso Mário Teixeira, São Paulo: Loyola, 1999.

PASCAL, B. *Pensamentos*. São Paulo: Abril Cultural, 1973. Col. Os Pensadores, vol. XVI.

RAUCH, W. *Das Buch Gottes*. Eine systematische Untersuchung des Buchbegriffes bei Bonaventura. München, 1961.

SCHLOSSER, M. *Cognitio et amor*. Zum kognitiven und voluntativen Grund der Gotteserfahrung nach Bonaventura. Paderborn/München/Wien/Zürich, 1990.

TOMÁS DE AQUINO, Santo. *Súmula contra os gentios*. São Paulo: Abril Cultural, 1973. Col. Os Pensadores, vol. VIII.

TUOTI, Frank X. *Por que não ser místico? Um convite irresistível para experienciar a presença de Deus*. Tradução de Elisabeth Barbosa. São Paulo: Paulus, 1997.

## A questão do sentido fisiológico do *noús* no frag. XVI do Poema de Parmênides

[The question about the physiological sense of the *noús* in frag. XVI of Parmenides' poem]

Leonardo Mees\*

*Tò gàr pléon estí vóema*  
O mais (alegre) é o pensamento do sentido  
(PARMÊNIDES).

### Resumo

Aristóteles nos oferece uma pista para vermos os fenômenos ao modo de Parmênides: aquilo que Parmênides vê [*blépei*] obriga-o a continuar vendo, a acompanhar os fenômenos. É isto que nos mostra o fragmento XVI do poema de Parmênides, onde encontramos um "desentranhamento" fisiológico do "pensamento do sentido" [*noús*], por uma imposição dos próprios membros, o "mais" da mistura dos membros é a alegria. O "mais" na fisiologia do pensamento corresponde à alegria de seguir os fenômenos – a alegria é o sentido do pensamento.

**Palavras-chave:** pensamento, sentido, alegria, fisiologia, desentranhamento.

### Abstract

Aristotle give us a clue to see the phenomena by the Parmenides' way: what Parmenides sees [*blépei*] obliges him to follow watching the phenomena. Is just it what shows us the fragment XVI of Parmenides' poem, where we find a physiological "evisceration" of the thought [*noús*], like a imposition of the own members; the "over" of members' mixture is the joy. In the physiology of the thought, the "over" is the joy of the follow the phenomena – the joy is the sense of the thinking.

**Key-words:** thought, sense, joy, physiology, evisceration.

\* Graduado em filosofia no Instituto de Filosofia São Boaventura e doutorando do Instituto de Filosofia e Ciências Sociais da UFRJ.

Quando abrimos os olhos, vemos o mundo. O mundo se apresenta aos nossos olhos, cada vez numa mistura constituída de coisas, “numa porção de coisas”. Assim não vemos apenas uma coisa quando vemos o sol, mas vemos o sol por entre a porção de uma perspectiva, na mistura de um ver. Segundo o poeta, ver significa abrir os olhos: “abre os olhos e vê o sol”. Não abrir os olhos significa não ver, não ver desde a porção-perspectiva. “Quem está ao sol e fecha os olhos, começa a não saber o que é o sol” (FERNANDO PESSOA). Quem “está” na porção-perspectiva pode ver o sol.

Dessa verdade imediata e cotidiana, de ver por entre a abertura dos olhos, nasceu a provocação filosófica de continuar olhando o visto na visão do olhar, nasceu o *thaumázein* da filosofia grega. A provocação filosófica de continuar vendo, de olhos abertos, as coisas em sua porção uno-múltipla, não adveio de fora, mas do próprio ato de ver. A admiração da constituição do mundo, perspectivado em “porções de coisas”, não tinha ainda uma finalidade prática de previsão e de asseguramento do ainda não visto. O filósofo não “continuava a ver” se ficasse preso a alguma utilidade, ainda que fossem fins políticos ou humanitários. O encantamento com o próprio ver provocava e forçava a continuar a ver, de olhos abertos, o espetáculo de apresentação da realidade. Parmênides é um filósofo dessa espécie; ele assume a provocação de continuar “vendo mais”, de olhos abertos.

Aristóteles, no livro I da “Metafísica”, ao apresentar as doutrinas dos predecessores sobre os princípios de constituição do mundo, também apresenta sucintamente a sua compreensão do princípio ontológico de Parmênides. Apesar de ser lacônico em sua apresentação da doutrina de Parmênides, Aristóteles não deixa de nos oferecer alguns traços marcantes do modo como Parmênides, em relação aos demais filósofos, “vê e segue os fenômenos”. São suas palavras: “Parmênides, por sua vez, ao expressar-se em palavras parecia que estava vendo mais” [*mállon blépōn*].? E logo mais adiante, Aristóteles continua, “ele foi forçado a seguir os fenômenos” [*anankazómenos d’akoloutheín tois phainoménois*]<sup>1</sup>. Essas duas caracterizações podem funcionar como pista e senha de introdução ao pensamento do sentido de Parmênides, caso as compreendamos.

A primeira característica descreve Parmênides como “aquele que vê mais” [*mállon blépōn*]. O comparativo “mais” [*mállon*] aqui se refere ao próprio ver, por extensão refere-se também aos demais filósofos, àqueles que vêem menos, ou seja, o grau de comparação é estabelecido entre os modos de ver desentranhados no próprio ver: o ver menos e o ver mais transformam o próprio ver. “Ver mais” aqui não significa “ver

<sup>1</sup> ARISTÓTELES. *Aristotle’s Metaphysics*. W. D. Ross (org.) Oxford: Clarendon Press, 1924, 986 b 31.

mais coisas” na vastidão horizontal, não significa ter uma visão em raios-X de superman, capaz de ultrapassar montanhas e paredes, não se trata de uma visão de um herói cibernético. O verbo *blépein* também não aparece com frequência nos textos épicos do tempo de Homero, nos diz Chantraine: “verbo desconhecido de Homero, freqüente no ático depois de Sólon, no grego tardio”<sup>2</sup>. Parece que esse verbo começou a ser empregado mais habitualmente apenas na época dos espetáculos trágicos, quando o espectador passou a cultivar, através da especulação dos fados, novas formas de ver. Aristóteles, por sua vez, emprega muitas vezes esse verbo, e é esse o verbo que ele emprega para caracterizar o modo de “ver mais” de Parmênides. O que significa então *blépein* para Aristóteles? No livro II da “Ética a Nicômaco” encontramos uma dica da direção desse ver. Aristóteles emprega esse verbo para tipificar o olhar do bom artista, aquele que olha para a medida certa de uma obra: *prós tò méson blépousa*<sup>3</sup>. O “olhar que vê mais” não é um olhar que vê mais coisas, mas um olhar que vê, segundo Aristóteles, aquilo que “não é possível nem tirar nem acrescentar numa obra”, este olhar vê aquilo que é indispensável à obra, aquilo que os olhos da perfeição da obra vêem. O *mállon blépōn*, referido a Parmênides, tem esta forma de ver. Parmênides “via mais” porque via segundo a requisição própria da perfeição da obra. Ver assim, desde o interior da obra, significa perspectivar a obra, ter um olhar perspicuo para a realização da obra. Seguindo esse sentido do verbo *blépein* em Aristóteles, podemos dizer que Parmênides tinha um olhar mais perspicaz porque via os fenômenos como um artista vê, ou seja, simplesmente via desde a perspectiva de requisição da produção da obra. A segunda característica de Parmênides, apresentada por Aristóteles, pode nos ajudar ainda mais na caracterização desse “ver mais”.

Parmênides “foi forçado a seguir e acompanhar os fenômenos”. Já que Parmênides “via mais”, i. é, via segundo a justa medida de realização perfeita dos fenômenos, então o que forçava Parmênides a seguir os fenômenos não podia ser nada de externo aos próprios fenômenos. De onde então surgia esta coação de “seguir os fenômenos”? Diz Aristóteles: “seguindo ‘aos’ fenômenos, Parmênides era obrigado a continuar seguindo...” O que forçava Parmênides era o próprio seguimento “através” dos fenômenos. O seguimento através dos fenômenos forçava a seguir porque o verbo “seguir” em grego é uma ação dativa de recursos. Enquanto que os nossos verbos “seguir ou acompanhar” requerem um objeto direto para se guiarem em seu curso transitivo, o verbo *akolouthéin* exige um objeto indireto, um dativo de direção e de

<sup>2</sup> CHANTRAINE, Pierre. *Dictionnaire Étymologique de la langue Grecque*. Paris: Éditions Klincksieck, 1968.

<sup>3</sup> ARISTÓTELES. *Ethica Nicomachea*. I. Bywater (ed.), Oxford: University Press, 1975, 1106 b 9, p. 31.

transição [tini]. Seguindo “aos” fenômenos, Parmênides foi obrigado “pelos” fenômenos a continuar seguindo-os. Permanecer na provocação coativa da transitividade indireta dos fenômenos era para Parmênides um modo de manter-se junto ao nascimento do curso do fenômeno, um modo de só orientar-se e só ser orientado pela apresentação dos fenômenos. O próprio seguimento dos fenômenos era para Parmênides a gênese dos cursos do ver. Nesse seguimento, ele encontrava o caminho que conduzia e orientava à morada da visão mais perfeita [Théa]. Por meio desse seguimento dativo e coativo, Parmênides tornava-se um fisiólogo, i. é, um seguidor e acolhedor da gênese medial dos fenômenos. O fisiólogo era, portanto, um discípulo dos fenômenos, alguém que era forçado a seguir a gênese do que se dava no seguimento, porque simplesmente ele era alguém que seguia o “mais”, que o fazia ver [mállon blépōn].

Encontramos no próprio próêmio do poema de Parmênides um testemunho desse dativo de condução e imposição no seguimento dos fenômenos. Segundo as palavras da Théa, a deusa da visão perfeita, o jovem foi carregado por corcéis [híppoi tai se phérousin] e dirigido por imortais condutoras [athanátoisi synáoros hēviókhoisin], no caminho até a sua morada, porque “nenhuma partida ruim o enviou adiante a trilhar esse caminho [moíra kakē proýpembe veesthai tēnd’hodon] [...], mas Thémis e Díke, que traduzimos por posição e composição”<sup>4</sup>. Parmênides parece querer dizer que o decisivo para o seguimento dos fenômenos é o envio da partida, a moíra. A boa moíra dá as condições de uma boa partida no acolhimento dos fenômenos. Mas essa partida da moíra não é o ponto inicial de um plano cartográfico, composto por uma série de outros tantos pontos iguais. A partida não é o número inicial de uma seqüência linear de “um mais um, mais um...”. A partida é uma porção, uma moíra que está em jogo já na partida e durante todo o curso da partida. O lance de partida pode ser funesto e ruim, perder-se no jogo durante o seguimento ou pode ser promissor e favorável ao próprio encaminhamento do seguimento. Uma vez que o “seguir” grego, o akolouthéin é gerador de mediações, i. é, ele é o próprio dativo de direção; então a boa e afortunada partida só pode ser aquela que é decidida pela posição e composição do seguimento. Thémis e Díke lançam o jovem no seguimento de uma partida de sucessos, essas são as boas destinações do seguimento. Mãe e filha juntas evocam a procedência ancestral da obrigação do seguimento, evocam o dativo-coativo do próprio seguir. Mãe e filha juntas formam a única partida que é cheia de sucessos no seguimento, ou seja, a partida que segue a posição e a compo-

<sup>4</sup> PARMÊNIDES, *Peri Physeos*. Frag. B1, 24-28, In: H. DIELS. *Die Fragmente der Vorsokratiker*. W. Kranz (org.), Zürich: Weidmann, 1996, p. 230.

sição imposta pela dação do seguimento. A imposição de *Thémis* surge daquilo que os fenômenos põem [*títhemí*], à medida que se dão em sua amostração composta [*deíxis*]. *Thémis* põe [*títhemí*] o imperativo do dativo de partida, *Díke* apresenta [*deiknými*] o perfil obediente da composição justa desse dativo imperativo de largada. A diferença entre mãe e filha não é de ordem cronológica, mas de pertença familiar, de comum geração de sentido. A mãe só é mãe a partir da filha e a filha só é filha a partir da mãe. A imposição e a amostração dos fenômenos pertencem ao lugar e instante únicos de geração do fenômeno. Um fenômeno não nasce sem o poder compositor das leis geradas na gravidez de uma mãe e sem a amostração encantadora das formas de uma bela filha. Todo fenômeno é sempre uma composição poderosa e bela. Mãe e filha compõem o tempo e o lugar de destinação dos fenômenos. Assim, a posição-composta de *Thémis* e *Díke* corresponde à imposição da porção de partida [*moíra*] dos fenômenos. Por isso, quando o jovem Parmênides segue os fenômenos, ele segue a imposição da "porção de partida" [*móira*] dos próprios fenômenos.

Hoje em dia, no entanto, temos dificuldade de entender essa "partida original" dos fenômenos. A nossa compreensão de "partida" e "destinação" dos fenômenos parece estar viciada por um hábito metafísico, quiçá supersticioso, de jogar a razão de tudo que acontece para uma causa no "além" (deus, a priori, irracional, inconsciente...). Não era bem essa a maneira de os gregos encararem os fenômenos. Como entender então, a "porção de partida" dos fenômenos, sem abandonar, como os gregos, o horizonte de visão da constituição dos próprios fenômenos? Como pensar o sentido dos fenômenos sem entender esta "porção de partida" como algo que foi lançado do além, do mundo metafísico, sobre a gênese física dos fenômenos? Se não quisermos fugir do discipulado dos fenômenos, i. é, da provocação de "ver mais, segundo a coação dos fenômenos", então precisamos compreender como surge "naturalmente" esta "porção de partida", essa *moíra*. Como Parmênides "desentranha" no seguimento o sentido da imposição genética na "porção de partida"?

Com isso, chegamos finalmente, depois desta introdução "multívaga", ao tema que nos propomos: "A questão do sentido fisiológico do *noús* no Frag. XVI do Poema de Parmênides". O frag. XVI parece nos apresentar uma fisiologia do pensamento do sentido, a qual parece não abandonar a provocação de "ver mais no seguimento dos fenômenos". O fragmento apresenta um "desentranhamento produtivo de sentido" semelhante ao da produção de uma mistura.

O texto do frag. XVI de Parmênides nos foi legado principalmente por Aristóteles, na "Metafísica" (1009 b 21-25) e posteriormente por seu discípulo Teofrasto, em seu

“Tratado sobre a sensibilidade” [*Perì aisthãseōs*, 3]. Teofrasto apresenta o mesmo fragmento de Aristóteles, apenas com algumas palavras diferentes. Mesmo depois de consultar alguns comentadores<sup>5</sup>, chegamos à conclusão de que o melhor texto grego para esse fragmento ainda é aquele proposto por Diels e Kranz<sup>6</sup>. Por isso, em nossa interpretação mantemos o *hékastos* e o *parístatai* das versões de Aristóteles e o *polyplanktōn* da versão de Teofrasto.

Texto grego de Diels e Kranz:

Hos gàr hékastos ékhei krásin meléon polyplágktōn  
Tos nóos anthrōpoisi parístatai, tò gàr autó  
Éstin hosper phrovéi meléon phýsis anthrōpoisin  
Kai pāsín kai pantí, tò gar pléon estí voēma.

Tradução literal:

Pois assim como a cada um contém a mistura dos membros multívagos,  
Assim também se apresenta junto aos homens o pensamento; Pois o próprio  
é o que desentranha a natureza dos membros junto aos homens,  
tanto em todos como em cada um, pois o mais é o pensamento.

A tradução-interpretação:

Pois assim como cada (corpo) contém a porção de mistura dos membros multívagos,  
Assim também se apresenta junto aos homens o pensamento do sentido;  
Pois o próprio (corpo/sentidos) é o que desentranha alegremente a gênese  
impositiva dos membros nos homens, tanto em todos (membros/sentidos) como  
em cada um (membro/sentido),  
Pois, o mais alegre é o sentido no pensamento.

O fragmento é composto de quatro sentenças, que estão estritamente interligadas por conjunções. As duas primeiras sentenças apresentam uma comparação de modo entre si, explícita na conjunção comparativa “assim como... assim também...” (*hōs... hōs...*). As duas primeiras sentenças se conjugam com a terceira e a quarta por meio de explicações consequentes: pois... pois... pois... (*gár... gár... gár...*). A terceira e a quarta frase estabelecem o mesmo paralelismo que há entre a primeira e a segunda. Na primeira apresenta-se a mistura dos membros, na segunda há uma aplicação dessa imagem metafórica da mistura ao pensamento do homem. A terceira nova-

<sup>5</sup> Nos servimos principalmente de HEITSCH, Ernst. *Parmenides. Die Anfänge der Ontologie, Logik und Naturwissenschaft*. München: Heimeran Verlag, 1974 e CONCHE, Marcel. *Parménide. Lê Poème: Fragments*. Paris: Presses Universitaires de France, 1996.

<sup>6</sup> Cf. DIELS, H. Opus cit., p. 244s.



mente retoma a imagem fisiológica dos membros e a quarta aplica igualmente o mesmo paralelismo metafórico ao pensamento. A terceira frase, no entanto, é a frase mais longa, nela se encontra o núcleo da coordenação das demais frases, sob a forma do verbo “desentranhar” (*phroveín*), que conjuga a mesma forma de ação para o corpo e para o pensamento. O verbo *phroveín* apresenta o modo possível de atuação do sujeito, a *phýsis*. O sujeito se expressa por meio dessa atividade peculiar. Esta atividade consiste também no ponto de junção entre a mistura do corpo e a mistura do pensamento. Essa ação verbal do *phroneín* ainda tem sua abrangência enfatizada de forma ostensiva, com sua ampla atuação “tanto em todos como em cada um” (*kai pāsín kai pantí*). A quarta linha subentende a força da ação verbal da terceira linha e a enfatiza comparativamente em sua relação com o pensamento. Da análise da estrutura do fragmento podemos concluir, sem dúvida, que todas as frases estão coordenadas e compõem um só corpo em articulações<sup>7</sup>.

A primeira sentença (“Pois assim como a cada um atem-se à mistura dos membros multívagos”) apresenta como introdução a imagem fundamental do fragmento: a “mistura” (*krásis*). Logo fica claro que a órbita das sentenças deste fragmento é a imagem da “mistura”, aplicada metaforicamente tanto para o corpo como para o pensamento. Mas o que é uma mistura para o grego? A mistura mais usual e cotidiana para os gregos antigos era a mistura do vinho com água, contida nos vasos e crateras, segundo podemos depreender das pinturas dos artefatos da época, principalmente dos próprios artefatos utilizados para realizar a mistura, as crateras. A mistura produz uma solução saborosa e adequada ao consumo diário. Segundo Chantraine, *keránnymi*, “misturar”, não é a mesma coisa que *meígnymi* “remexer, confundir, copular”. A mistura deve encontrar e produzir “certo equilíbrio”. Misturar não significa jogar de qualquer jeito e em qualquer lugar. Como então se produz uma mistura boa e equilibrada? Para que haja uma mistura precisamos de: 1) um recipiente, de uma cratera, que contenha e apare a mistura; 2) precisamos de elementos que tenham mútua capacidade de ligação, i. é, afinidade e similaridade, como a água e o vinho; não adianta querer misturar, p. ex., óleo com água, trata-se de algo indissolúvel; 3) precisamos de uma força que interligue e conecte os elementos entre si, um reagente que ative a possibilidade de mistura; 4) precisamos de uma medida adequada para o ponto optimal da solução, uma medida que realize em si a porção correta e própria da solução; 5) precisamos de uma instância que regule e

<sup>7</sup> “The Whole fragment is a unit”. TARAN, Leonardo. *Parmênides. A Text with Translation, Commentary and Critical Essays*. Princeton Univ. 1965, p. 258. Apud COCHE, Marcel. *Parménide Le Poème: Fragments*. Paris: Press Universitaires de France, 1996, p. 247.

ajuíze durante o decurso da mistura a própria porção dos elementos em relação ao ponto da mistura. Misturar significa então algo assim como encontrar a medida certa dentro de um conjunto de elementos, “produzindo” uma solução nova e bastante por si mesma, uma solução que resulte autárquica de sua própria produção.

Na primeira linha do fragmento XVI de Parmênides podemos encontrar apenas os dois primeiros itens dessa estrutura da mistura. O *hékastos* pode referir-se tanto a cada ser vivo em particular como também ao próprio corpo. Naturalmente que também poderia estar referido ao tempo, como a um momento de temporalidade própria, um *hekastóte*. Assim como aparece no texto de Teofrasto. Entendemos que o *hékastos*, seja ele no sentido temporal do “instante” ou no sentido espacial do corpo, é o continente, que contém a mistura dos membros ou das formas temporais (passado e futuro). Uma vez que os elementos da mistura estão claramente apresentados no texto, são os membros do corpo, *tà mélea*, podemos crer que o *hékastos* refere-se a “cada corpo”. Parmênides aponta para uma característica peculiar desses membros do corpo, eles são multívagos: *polyplágkta mélē*. O adjetivo *poly-plángktos* aparece também algumas vezes na “Odisséia”, referindo-se ao modo “vagante e errante” do retorno de Ulisses<sup>8</sup>. No canto XVII a própria Penélope, aquela que permaneceu fiando a constância do retorno, pede ao porqueiro Eumeu que lhe traga o hóspede para informar-lhe sobre o paradeiro de Ulisses, uma vez que ele “parece ser multívago”: *polyplágktōi gār éoike* (linha 511). Estendendo ainda mais a alegoria podemos dizer que o corpo corresponde a Penélope, que fia e tece em sua constância, o que informam (*pythánontai*) os membros multívagos sobre o paradeiro do corpo equilibrado de sua mistura. A segunda linha transporta os dois primeiros itens da metáfora da mistura para o pensamento. Assim como a mistura própria do corpo decorre da conjunção das informações dos membros multívagos, assim também surge junto dos homens o pensamento do sentido. Isto significa, então, que o pensamento do sentido, o *noús*, também deve possuir um continente para salvaguardar a mistura (item 1.), como também elementos ou membros, passíveis de serem misturados (item 2). Mas Parmênides não nomeia estes correlativos para o pensamento do sentido. Os itens 3, 4 e 5 da estrutura de nossa mistura se encontram na terceira linha do fragmento. Nessa linha Parmênides, de uma só vez, conjuga nas mesmas palavras os processos de mistura dos membros do corpo com os processos de mistura do pensamento do sentido. O item três é facilmente identificável, pois ele é o sujeito, o item 4 é o objeto da ação do item 5. Então: a *phýsis* corresponde à força reagente da

<sup>8</sup> HOMER. *The Odyssey*. LOEB, Vol. I e II, Harvard: University Press, 2ª ed., 1995, XI, 308; XII, 425, 511, XX, 195.

dinâmica do misturar, o *tò autó* corresponde à medida correta da solução de mistura e o verbo *phroveín* corresponde à instância de mediação do reagente, que em sua interação informativa com os elementos e membros “desentranha” o ponto próprio (*tò autó*) da mistura<sup>9</sup>.

Agora precisamos desentranhar do diafragma desse fragmento uma fisiologia do pensamento do sentido, para retomar nossa proposta, i. é, para fiar e tecer as informações desta multi-vacância. Propusemos que nesse fragmento poderíamos encontrar alguma coisa a respeito daquilo que fazia Parmênides “ver mais e seguir a coação dos fenômenos”, segundo a caracterização de Aristóteles. Propusemos que o fragmento nos devia dar uma orientação de como poderíamos acolher uma “boa porção de Partida”, um envio promissor, que nos carregasse até a morada da visão perfeita (*Théa*) dos fenômenos. Na verdade o fragmento nos oferece esta orientação através da ação fisiológica do verbo *phroveín*. Desse verbo surge o sentido fisiológico do *noús*. Vejamos!

O discipulado dos fenômenos acompanha o modo de ser do pensamento do sentido. O pensamento do sentido, o *noús*, tem a estrutura de uma mistura, segundo Parmênides. Se quisermos entender a fisiologia do pensamento do sentido, o *noús*, precisamos começar por entender que o sentido é algo criado, produzido artisticamente, tal qual a solução optimal de uma mistura. O “sentido” da mistura do pensamento corresponde ao *tò auto*, o qual é desentranhado pelo *phroveín*, sob a força genética da *phýsis*. Essa força genética da *phýsis* é o que obriga e propicia a catalisação da boa porção de partida (*moíra*) no acolhimento dos fenômenos. No entanto, essa força reagente da *phýsis* de nada é capaz, se não houver o item 5 da mistura: a instância de desentranhamento da medida do próprio: *phroveín tò auto*. O desentranhamento do sentido corresponde à instância de reconhecimento concreto da força de dação e coação dos fenômenos. O desentranhamento não acontece por obra de uma força externa que atua sobre o pensamento e o faz ser submisso à natureza. Não é a *phýsis* que por si mesma impõe a medida à solução da mistura, mas é o bom desentranhamento que sabe acolher a dinâmica de reação impositiva da *phýsis*, que sabe respirar o ar dado e imposto na atmosfera dos fenômenos. O verbo desentranhar (*phroneín*) deriva do substantivo “entranha” (*phēn*), mais especificamente da região peitoral dos pulmões e do coração<sup>10</sup>. Do radical “*phēn*” muitos verbos parecem ser derivados, tais como *phráinein* (alegrar-se), *phrázein* (refletir),

<sup>9</sup> Nos apoiamos aqui na sintaxe de Hermann Fränkel, *Apud* COCHE, Marcel. Opus cit. p. 247.

<sup>10</sup> Cf. CHANTRAINE, P. “L’identification anatomique de l’organe *phçn*, *phrénes* pour lequel il n’y a pas unanimité”.

*sōphroneín* (ser sadio/sensato), *phrasséin* (proteger) etc... Como entender o bom desentranhamento, o *euphroneín*, que sabe acolher bem a imposição-doação da porção de partida dos fenômenos? O que é esse bom desentranhamento que sabe dosar a medida equilibrada da mistura? Homero nos dá uma dica sobre o sentido mais originário do bom desentranhamento (*euphroneín*). Após uma batalha, no livro VII da *Iliada*, Heitor tece uma série de considerações ponderadas e oportunas e bem humoradas. Essas considerações prudentes culminam, por consequência, na significação mais original do verbo grego *phroneín*, que parece ser o *euphaínein* (levar alegria, alegrar-se). Vejamos por fim esta passagem na tradução de Carlos Alberto Nunes:

Interrompamos, por hoje somente, os combates e lutas;  
Mas amanhã reinicie-se a luta  
até vir a ser ela por um dos deuses (*daímōn*) julgada,  
E a vitória a um de nós concedida.  
Já veio a noite; será conveniente mostrar-lhe obediência (*pithéstai*).  
Para os navios simétricos volta,  
levando a alegria (*euphēnāis*) aos Aqueus todos, mormente aos parentes e aos fiéis  
companheiros.  
Por minha vez, voltarei para o burgo altanado de Príamo,  
Para alegrar (*euphranéō*) os troianos e suas formosas esposas...<sup>11</sup>

O bom desentranhamento interrompe as batalhas, obedece a noite, espera pelo julgamento divino (*daímōn*), encontra o “coração intrépido da verdade bem redonda” na roda dos parentes e dos fiéis companheiros de luta. Isto significa que o bom desentranhamento é aquele que, por consequência de sua própria realização, leva a alegria e alegra-se com o sentido respirado na respectiva situação. A alegria é a consequência da sequência da situação de *phroneín*. Esse desentranhamento de sentido parte e toma fôlego no ar alegre da situação dativo-impositiva dos fenômenos. Disso então concluímos que: a fisiologia do *noús*, expressa no fragmento XVI do poema, corresponde à fisiologia do sentido alegre da situação dos fenômenos. A fisiologia do *noús* corresponde ao desentranhamento da alegria, a qual se constitui processualmente na própria ação humorada do *euphroneín*.

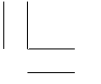
E porque a alegria “é demais da conta!”, como dizem os mineiros, porque a alegria ultrapassa todas as medidas e assim encontra a medida da mistura, Parmênides parece terminar o fragmento XVI na linha quatro com uma grande exultação de alegria: “o pensamento do sentido é demais da conta!”, ou seja: “o mais alegre é o

<sup>11</sup> HOMERO, *Iliada*. Trad. Carlos Alberto Nunes. Rio de Janeiro: Ediouro, 2001 (VII, 290-298), p. 188.

pensamento do sentido". Ou ainda, por fim, porque o pensamento respira o ar puro do próprio sentir, ainda poderíamos especular com Parmênides, dizendo: "o mais em toda alegria é o próprio sentido do pensamento!"

## Referências

- ARISTÓTELES. *Aristotle's Metaphysics*. W. D. Ross (org.) Oxford: Clarendon Press, 1924.
- ARISTÓTELES. *Ethica Nicomachea*. I. Bywater (org.), Oxford: University Press, 1975.
- CHANTRAINE, Pierre. *Dictionnaire Étymologique de la langue Greque*. Paris: Éditions Klincksieck, 1968.
- CONCHE, Marcel. *Parménide. Lê Poème: Fragments*. Paris: Presses Universitaires de France, 1996.
- DIELS, H.; KRANZ, W. *Die Fragmente der Vorsokratiker*. Zürich: Weidmann, 1996.
- HEITSCH, Ernst. *Parmenides. Die Anfänge der Ontologie, Logik und Natur-wissenschaft*. München: Heimeran Verlag, 1974.
- HOMERO. *The Odyssey*. Trad. A. D. Murray (LOEB), Vol. I e II, Harvard: University Press, 2ª ed., 1995.
- HOMERO. *Iliad*. Trad. William F. Wyatt (LOEB), Vol. I e II, Harvard: University Press, 2ª ed., 1999.
- HOMERO. *Iliada*. Trad. Carlos Alberto Nunes. Rio de Janeiro: Ediouro, 2001.
- TARAN, Leonardo. *Parmenides. A Text with Translation, Commentary and Critical Essays*. Princeton Univ. 1965.



# O conceito de *filosofia* segundo Wittgenstein

## [The concept of *philosophy* according to Wittgenstein]

Léo Peruzzo Júnior\*

*“Porque os problemas filosóficos surgem quando a linguagem tem um momento de festa”  
(Investigações filosóficas, §38).*

### Resumo

Este artigo tem por objetivo analisar a concepção de “filosofia” proposta por Ludwig Wittgenstein (1889-1951), aclamado por Ferrater Mora como o “gênio da desintegração”. É notável que sua obra, o *Tractatus Lógico-Philosophicus* (1922), tenha alcançado uma reputação internacional e assim influenciado toda uma geração de pensadores, cientistas e artistas, sobretudo nos países anglo-saxônicos e nórdicos. Seu pensamento e seus escritos, classificados muitas vezes como partes distintas de um mesmo conjunto, põem em causa a filosofia tradicional. A “doutrina do silêncio”, última proposição do *Tractatus*, indica um desmonte nos modelos tradicionais de se fazer filosofia.

**Palavras-chave:** filosofia, linguagem, virada lingüística, epistemologia, Wittgenstein.

### Abstract

The objective of this article is to analyze the concept of “philosophy” as proposed by Ludwig Wittgenstein (1889-1951), acclaimed by Ferrater Mora as the “genius of disintegration”. It is remarkable that his work, the *Tractatus Lógico-Philosophicus* (1922), has achieved international reputation and thus influenced an entire generation of thinkers, scientist and artists, especially in Anglo-Saxon and Nordic countries. His thought and his writings, often classified as different parts of the same set of works, questions traditional philosophy. The “doctrine of silence”, last of the *Tractatus’s* propositions, shows a disaggregation of the traditional models for doing philosophy.

**Key-words:** Philosophy, Language, Linguistic Turn, Epistemology, Wittgenstein.

\* Professor do Curso de Filosofia do Centro Universitário Franciscano do Paraná – UNIFAE/PR. Mestrando em Filosofia na Pontifícia Universidade Católica do Paraná. Membro do Grupo de Pesquisa em Epistemologia e Filosofia da Linguagem da PUCPR. Endereço: Rua Arthur Euclides de Moura, 110 – Bairro Xaxim – CEP: 81810-310 – Curitiba. Tel: (41) 3346-0118. E-mail: leo.junior@fae.edu

## Dos limites da linguagem aos limites do pensamento

A filosofia a partir do século XIX sofreu um grande impacto epistemológico por meio da *virada lingüística (linguistic turn)*. Wittgenstein, em seu célebre *Tractatus Lógico-Philosophicus* (1922), impulsionou o campo da lógica e criticou a incapacidade da filosofia com suas anotações sobre os limites da linguagem e do pensamento. Sua preocupação não resultava de estabelecer um modelo para verificar qual era a relação direta da linguagem com os fatos, contando de criar condições para que as proposições possíveis possam ser pensadas claramente (VALLE, 2003, p. 34). Já no prefácio do *Tractatus*, Wittgenstein aponta que o livro foi escrito para quem alguma vez já pensou por conta própria e que a maioria de nossos problemas filosóficos reside no mau uso da lógica de nossa linguagem.

A obra pretende traçar um limite para o pensar, ou melhor, como ele mesmo se refere, para a expressão dos pensamentos. Porém, traçar um limite no pensamento significa conhecer o que se pode pensar, e também o outro lado, aquilo que não se pode pensar. Mas, afinal, como é possível saber aquilo que não pode ser pensado? Este é o crime que a filosofia e muitos filósofos cometem: extrapolar os limites da linguagem e formular teorias que pertencem ao campo das ciências naturais, originando pseudoproposições que carecem de sentido.

Contudo, como o limite do pensamento só pode ser traçado através da linguagem, e sabendo que a linguagem está exposta às imperfeições lógicas, o que acontece em filosofia não é a criação de novas teorias, mas o avanço de especulações filosóficas. Wittgenstein dirá que o que se deve fazer em filosofia não é criar novas teorias, mas clarear as já existentes (WITTGENSTEIN, 2001, p. 281).

A pretensão do filósofo insere-se no contexto da Viena do *fim do século XX*. A própria ciência da época buscava um método lógico de análise sobre as teorias científicas, buscando validá-las a partir de uma ferramenta lógica, i.e., sem a necessidade de uma verificação empírica. O trabalho de Wittgenstein está escrito por proposições enumeradas, que não podem ser lidas separadamente. Seu objetivo é mostrar que os problemas em filosofia acabaram, pois aplicando o método lógico que se encontra no *Tractatus* – não extrapolando os limites da linguagem – a filosofia possui a tarefa de decifrar os códigos existentes e separar aquilo que possui sentido, daquilo que é apenas um contra-senso.

O *Tractatus*, então, não aparece propondo uma teoria em filosofia, mas indicando um procedimento de aplicação no campo da construção de nossos pensamentos e na elaboração de nossos discursos e representações (REGUERA, 1980, p. 34). O abis-



mo existente entre os objetos e aquilo que a linguagem representa constitui o primeiro fator de investigação para que possamos fazer uso da linguagem. Entretanto, aquilo que não pode ser expresso claramente, fora dos limites dos fatos empíricos possíveis de constatação, deve obedecer à regra essencial: o silêncio.

O Tractatus se propunha, como tese central, que analisando a linguagem, se chegaria às proposições simples (atômicas) que poderiam ser verificadas através da experiência. É nesse sentido que os objetos do Tractatus são esgotados, ou seja, eles são traduzidos pela existência em termos singulares e possíveis através de um único sentido rígido (OLIVEIRA, 2006, p. 36).

O primeiro aforismo do Tractatus apresenta o mundo sendo constituído pela totalidade de fatos, e não de coisas. Os objetos apenas existem porque constituídos e encadeados pela seqüência lógica de que são pensados. É impossível pensar a constituição de um mundo senão pela organização dos fatos, pois, conforme ele mesmo afirma, não existe nenhum objeto fora da ligação com outros objetos. Como não se pode pensar objetos fora do tempo e do espaço, que são as categorias kantianas, também não se pode pensá-los fora de sua possibilidade de estarem ligados com outros (WITTGENSTEIN, 2001, p. 139).

Com isso, *os objetos contêm a possibilidade de todas as situações* (TLP 2.014). O mundo, por sua vez, constituído pelos fatos, deve possuir uma substância para que se possa fazer uma figuração a seu respeito, pois, caso contrário, seria impossível construir uma proposição que pudesse dizer algo com sentido. *A figuração é um modelo da realidade* (TLP 2.12), pois os elementos que ela figura são os objetos presentes no mundo. É dessa forma que uma proposição com sentido figura um modelo presente no mundo, e sua verdade ou falsidade serão possíveis de verificação.

O fato e a figuração devem ter algo em comum, idêntico, para que constituam uma proposição que diga algo com sentido e, por sua vez, possuam a possibilidade de verdade ou falsidade. Além disso, a figuração contém a possibilidade de poder afigurar toda a realidade, todos os fatos, a possibilidade da existência de *n* estados de coisas. A partir de tais afirmações, é possível estabelecer os primeiros problemas que surgem no tripé realidade-pensamento-linguagem.

A existência de algo idêntico entre o fato e sua figuração é a forma lógica. É ela quem determina a ligação possível entre o que ela afigura na realidade e como é representada a sua possibilidade de existência no espaço lógico. Assim, o que a própria figuração representa é seu sentido. *Na concordância ou discordância de seu sentido com a realidade consiste sua verdade ou falsidade* (TLP 2.222).

Wittgenstein, a partir dessas noções passa a reconhecer o estatuto do pensamento como a figuração lógica dos fatos. “O pensamento não pensa as coisas mas a combinação possível delas, construindo um estado de coisas simples, um fato atômico ou complexo” (GIANNOTTI, 1995, p. 36). O estado de coisas é pensável quando pode ser figurado, pois é a própria condição do pensamento que contém a possibilidade de uma situação. A priori não existem figurações verdadeiras, pois a sua possibilidade de verificação depende inicialmente de sua correspondência com a realidade (PEARS, 1973, p. 78). Não é possível que o pensamento contradiga as leis lógicas, mas também é um contra-senso que a figuração seja constituída fora do limite do mundo e dos fatos.

A hipótese que então resulta dos aforismos iniciais do *Tractatus* é a existência de um abismo ontológico entre o limite do pensamento e o limite do mundo, dos fatos. Porém, se as únicas coisas que pudéssemos falar devessem conter a possibilidade de figurar a realidade, e sendo que a linguagem é um complexo de emaranhados lingüísticos, o que ainda poderia ser expresso? Inicialmente estaríamos condenados ao silêncio, ou talvez, a uma reflexão mais profunda antes dos atos de construção de nossas proposições ou de nossa linguagem cotidiana.

## Uma epistemologia pragmática

Na década de 1930, fase posterior ao *Tractatus*, Wittgenstein reconsidera os problemas tradicionais no âmbito da revolução pragmática da linguagem. Segundo Gargani, nas *Investigações filosóficas*, o filósofo vienense realiza a dissolução da concepção lógica do *Tractatus* e dos seus resíduos teóricos que se encontravam na segunda fase filosófica (GARGANI, 1993, p. 79-81). Entretanto, Von Wright entende que existe um afastamento entre o primeiro e o segundo Wittgenstein, sem por isso haver uma descontinuidade a partir do âmbito conceitual do *Tractatus* (VON WRIGHT, 1983, p. 53-54).

A relação entre a filosofia do *Tractatus* e aquela posterior (especialmente das *Investigações filosóficas*), faz emergir uma série de questões das quais não se pode inferir da estrutura da linguagem a estrutura do mundo.

Segundo Hübner,

O fulcro da filosofia de Wittgenstein é constituído pela linguagem, que reflete a sobriedade do seu modo de pensar. A teoria lingüística do Tratado, embora não se aplique à linguagem quotidiana, tornou Wittgenstein um dos pais espirituais do com-

putador. Além disso, impulsionou o desenvolvimento da moderna teoria da ciência e exerceu uma grande influência na lingüística, particularmente na semântica (HÜBNER, 1990, p. 196).

Ao contrário da tradição do idealismo alemão, Wittgenstein compreende que a finalidade da filosofia não é elaborar doutrinas filosóficas, mas esclarecer as proposições da linguagem. Dessa forma, ao definir a filosofia enquanto método de elucidação das proposições, ele não a reconhece como teoria científica, porque na ciência as leis possuem a possibilidade de afigurar os fatos, algo que as asserções filosóficas não podem fazer. Somando-se a isso, toda proposição filosófica não tem a possibilidade de ser verdadeira ou falsa, conseqüentemente, sendo considerada um contra-senso. Essas razões indicam por que a filosofia não pode ser considerada uma ciência entre as outras ciências naturais (TLP 4.003; 4.11; 4.112).

Wittgenstein, com a conclusão do *Tractatus*, pensava ter dito tudo o que era essencial, abandonando a filosofia e tornando-se professor em Trattenbach, uma pobre aldeia rural na fronteira da Baixa Áustria com a Estíria. No entanto, em 1929, Wittgenstein regressou a Cambridge com uma reformulação filosófica (os precedentes da passagem do modelo semântico ao modelo pragmático). Segundo ele, a filosofia não é uma doutrina, mas sim uma atividade. A filosofia torna-se uma crítica da linguagem. Porém, a partir de então era possível perceber, conforme ele próprio apontava, alterações em aspectos fundamentais no seu novo método.

Assim, a lógica rigorosamente formal do Tratado passa para segundo plano e a filosofia torna-se para ele uma terapêutica, que visa desmascarar os problemas filosóficos como pseudoproblemas. Na sua concepção a linguagem não é uma criação do homem, mas sim parte integrante da forma de vida humana, que "existe como a própria vida". Desenvolveu então a sua idéia dos "jogos de linguagem", alguns dos quais se substituem continuamente uns aos outros, enquanto outros permanecem nos seus traços fundamentais como elementos básicos da forma de vida humana. Este pensamento inicial, que aponta para a lingüística, foi expresso nas *Philosophische Untersuchungen* ("Pesquisas Filosóficas"), publicadas postumamente (HÜBNER, 1990, p. 198).

A tarefa da filosofia, no *Tractatus*, justifica-se como um método descritivo do funcionamento da linguagem, ou ainda, como uma atividade crítica que tem por objeto determinar as condições de possibilidade das ciências. A filosofia, não como uma teoria, pretende limitar a fronteira daquilo que pode ser pensando (não limita o pensamento). Em outra passagem encontramos o seguinte:

O verdadeiro método da filosofia seria na verdade o de: não dizer senão o que se pode dizer, portanto proposições das ciências naturais – isto é, algo que nada tenha a

ver com a filosofia – e depois, sempre que uma outra pessoa quisesse dizer algo de metafísico, provar-lhe que a certos símbolos das suas proposições ela não tinha atribuído significado nenhum (TLP 6.53).

A filosofia do *Tractatus*, segundo Margutti, é uma obra de iniciação ao silêncio, ou seja, o modelo lógico e o modelo ético indicam uma mudança radical em relação ao mundo. O *Tractatus* pode ser interpretado como uma obra de iniciação à contemplação mística silenciosa, por meio de um processo que implica duas escadas: uma lógica e outra ética (MARGUTTI PINTO, 2003, p. 15). Por isso, a atividade metodológica da filosofia é o esclarecimento lógico do pensamento (TLP 4.112).

O retorno a partir da década de 30, através de uma nova visão, procura mostrar que os problemas filosóficos iniciam por falta de uma compreensão adequada da gramática das palavras da nossa linguagem ordinária, ou seja, da linguagem do cotidiano (IF §87). Holguín, em *El método en Wittgenstein*, afirma que

Longe de eliminar a filosofia (...), Wittgenstein propõe uma nova concepção metodológica da mesma, que se refere explicitamente à lógica dos conceitos, entendida como a elucidação de suas diversas funções em jogos concretos de linguagem<sup>1</sup> (HOLGUÍN, 2003, p. 138).

A filosofia, entendida como uma reflexão gramatical não pretende tocar no uso real da linguagem. Ao fixar os limites da linguagem, a filosofia determina os limites do conhecimento possível (VALLE, 2003, p. 61). Contudo, enquanto método, também não pretende explicar ou fundamentar fatos apresentando uma teoria. Ela tem a função apenas de lançar luzes sobre os problemas que surgem dos mal-entendidos gramaticais da nossa linguagem.

A filosofia não deve, de modo algum, tocar no uso efetivo da linguagem; em último caso, pode apenas descrevê-lo. Pois também não pode fundamentá-lo. A filosofia deixa tudo como está. Deixa também a matemática como está, e nenhuma descoberta matemática pode fazê-la progredir. Um “problema central da lógica matemática” é para nós um problema de matemática como um outro qualquer. Não é tarefa da filosofia resolver a contradição por meio de uma descoberta lógico ou lógico-matemática. Mas tornar visível o estado da matemática que nos inquieta, o estado *anterior* à resolução da contradição (e com isto não se elimina uma dificuldade) (IF §124-125).

Da mesma forma que o *Tractatus*, as *Investigações filosóficas* concebem a filosofia como uma atividade descritiva do funcionamento da lógica da linguagem. Entre-

---

<sup>1</sup> Tradução própria. “Lejos de eliminar la filosofía (...), Wittgenstein propone una nueva concepción metodológica de la misma que se refiere explícitamente a la lógica de los conceptos, entendida como la elucidación de sus diversas funciones en juegos concretos de lenguaje” (HOLGUÍN, 2003, p.138).

tanto, no *Tractatus* a filosofia deveria delimitar os limites do dizível, mediante uma possibilidade lógica. Wittgenstein afirma que se quiséssemos expor teses em filosofia, nunca chegaríamos a uma discussão sobre elas, porque todos estariam sempre de acordo (IF §128).

## A atividade terapêutica da filosofia: O mundo interior e os jogos de linguagem

Em *Investigações filosóficas*, a exteriorização das vivências psicológicas vem alicerçada na idéia de jogo de linguagem (*Sprachspiel*). O pano de fundo dessa idéia é constituído pela noção de que a linguagem é um ato, uma ação em que estão envolvidas dimensões comportamentais e psicológicas. Dessa forma, Wittgenstein, com a noção de jogo de linguagem, nega a deficiência das teorias baseadas em concepções semânticas, onde a linguagem é entendida como reflexo do valor de verdade do mundo, o que privilegia a função descritiva da linguagem.

O método pelo qual Wittgenstein chega à ideia de jogo de linguagem, em *Investigações filosóficas*, é o famoso exemplo da linguagem usada por dois pedreiros (A e B), construída inicialmente apenas por nomes (IF § 2). Wittgenstein toma, ao contrário de Santo Agostinho, a idéia de que a linguagem se aprende não exclusivamente de modo ostensivo. Segundo a concepção de Agostinho, tal como era para o Wittgenstein do *Tractatus Lógico-Philosophicus*, a linguagem tem valor proposicional, ou seja, repousa numa relação entre as palavras e os objetos designados, que permite o uso do modelo ostensivo. Nesse caso, apontar para algo e dar-lhe um nome, por exemplo, "Isto (em frente à ponta de meu dedo) é (aquilo que se designa como) um cão", é a forma ostensiva. Pode-se dizer que esta é uma forma verbal e não-verbal de aprendizagem de uma língua, porém que não nos indica o possível uso de uma palavra. Wittgenstein afirma que "para uma grande classe de casos - embora não para todos - do emprego da palavra 'sentido', pode dar-se a seguinte explicação: o sentido de uma palavra é o seu uso na linguagem" (IF §43). Compreender a significação de uma determinada palavra é entender a estrutura do seu funcionamento<sup>2</sup>. Isto significa que o jogo de linguagem ostensivo é apenas um jogo de correspondências, e não explica como se pode compreender a própria noção de ostensivo (o apontar, nomear, designar). No exemplo anterior, a palavra "cão" designa um objeto à minha

<sup>2</sup> Wittgenstein reconhece a gramática como estando inserida em uma das atividades dos jogos de linguagem, ou seja, é necessário inserir-se no contexto para operar com as regras específicas de tal jogo.

frente, mas não descreve o uso, pois a linguagem passa agora a ser um instrumento com funções extremamente diversificadas.

As palavras passam a pertencer, a partir de então, a uma complexa teia de diversos sentidos. A aquisição desses conhecimentos sobre as mais diversas formas de uso requer treino, pois o conceito de jogos de linguagem pode se referir a linguagens primitivas ou a linguagens completas. A esse respeito, Wittgenstein utiliza o seguinte exemplo: “Pessoas que, depois de despertar, nos contam certos acontecimentos (estiveram neste e naquele lugar). Ensinamos-lhes a expressão “sonhei”, à qual segue a narração. Pergunto de vez em quando a elas: “Você sonhou alguma coisa ontem à noite?”, e recebo uma resposta afirmativa ou negativa, algumas vezes a narração de um sonho, outras vezes nenhuma. Este é o jogo de linguagem” (WITTGENSTEIN, 1996, p. 171).

Toda a linguagem, segundo Wittgenstein, é constituída dentro de jogos de linguagem, onde sua aprendizagem cotidiana depende do desenvolvimento das capacidades do uso. No caso do jogo de xadrez, as regras vão sendo aprendidas pelos seus jogadores ao longo das partidas. Entretanto, é ao longo do tempo que os jogos passam a ter um uso mais espontâneo, ligando-se a diversos outros aspectos que fazem parte da intenção em comunicar algo. Os jogos de linguagem instalam-se dentro de uma comunidade, fazendo parte do conjunto de crenças, hábitos e práticas comuns a um conjunto de pessoas.

As palavras: “tenho na ponta da língua” são tão pouco a expressão de uma vivência quanto estas: “agora sei continuar!” – Nós as usamos em certas situações, e elas estão cercadas de um comportamento especial, e mesmo de várias vivências características. (...) O estreito parentesco de “fala interior” com “fala” se expressa no fato de que o que foi falado interiormente pode ser comunicado audivelmente, e que a fala interior pode acompanhar uma ação exterior. (Posso cantar interiormente ou ler em silêncio ou calcular de cabeça e, ao mesmo tempo, bater o compasso com a mão.) “Mas a fala interior é, contudo, uma certa atividade que eu devo aprender!” (WITTGENSTEIN, 1996, p. 198-199).

Portanto, a dissolução do problema entre a linguagem, as vivências interiores e a sua exteriorização é o seu uso nos jogos de linguagem. No contexto de *Investigações filosóficas*, Wittgenstein afirma que não devemos querer determinar a estrutura da linguagem além do seu uso ordinário, como ele havia pensado no *Tractatus*, porém observar como a linguagem tem seu funcionamento, como usamos as palavras e como elas são usadas nas diversas situações e contextos.

Podemos imaginar também que todo processo de uso de palavras em (2) seja um dos jogos por meio dos quais as crianças aprendem sua língua materna. Quero chamar

esses jogos de “jogos de linguagem”, e falar de uma linguagem primitiva às vezes como de um jogo de linguagem. E poder-se-ia chamar também de jogos de linguagem os processos de denominação das pedras e de repetição da palavra pronunciada. Chamarei de “jogo de linguagem” também a totalidade formada pela linguagem e pelas atividades com as quais ela vem entrelaçada (IF §7).

A significação das palavras deve levar em conta o contexto, pois é nele que cada palavra possui o seu significado no uso em que é utilizada. O filósofo, ao referir-se então ao termo *jogo de linguagem*, pretende mostrar que em diversos contextos seguem-se regras diferentes para dar sentido ao uso das palavras e a interpretação da realidade. A linguagem ordinária possui função no jogo em que está associada e, portanto, uma mesma palavra pode possuir vários significados, dependendo no jogo em que está sendo usada. Sua insistência no caráter descritivo da filosofia leva-o a um *naturalismo lingüístico*, no qual as proposições são usadas para falar do real, de modo que o sentido dos termos não configura as referências, mas o significado intersubjetivo conecta-se ao mundo tal como ele é (GIL DE PAREJA, 2002, p. 60). Dessa forma, os elementos que constituirão a organização dos jogos de linguagem são o modo, o contexto e a função<sup>3</sup>. Oliveira indica que:

O conceito de jogo da linguagem pretende acentuar que, nos diferentes contextos, seguem-se diferentes regras, podendo-se, a partir daí, determinar o sentido das expressões lingüísticas. Ora, se assim é, então a semântica só atinge sua finalidade chegando à pragmática, pois o seu problema central, o sentido das palavras e frases, só pode ser resolvido pela explicitação dos contextos pragmáticos (OLIVEIRA, 2006, p. 139).

Wittgenstein, que no *Tractatus* deparava-se com um abismo entre a linguagem e os fatos, aponta um novo tratamento no modo como concebemos a idéia de expressão lingüística. Porém, ao contrário de algum tipo de reducionismo materialista, a análise wittgensteiniana não se dirige ao estudo dos enunciados empíricos da psicologia, mas sua indagação centra-se em uma consideração gramatical do uso dos termos e enunciados psicológicos tal como se apresentam na linguagem ordinária (GIL DE PAREJA, 1992, p. 75). Em *Investigações*, o filósofo afirma que “a fala interior é, contudo, uma certa atividade que eu devo aprender! Pois bem, mas o que é aqui ‘fazer’ e o que é aqui ‘aprender’? Aprenda a significação das palavras pelo seu emprego” (WITTGENSTEIN, 1996, p. 199). A significação das palavras das vivências interiores, segundo ele, é aprendida pelo seu emprego. Conforme aponta Wittgenstein,

---

<sup>3</sup> Os vários significados são decorrentes das possibilidades de variação das regras. Nesse sentido, Wittgenstein afirma que: “Uma regra não poderia determinar um modo de agir, dado que todo modo de agir deve poder concordar com a regra. A resposta: se todo modo de agir deve poder concordar com a regra, então deve poder contradizê-la também. Por conseguinte, não haveria aqui nem concordância nem contradição” (IF §201).

No conceito de “falar interiormente” reside o fato de estar oculto para mim aquilo que um outro diz interiormente. Mas, “oculto” aqui é a palavra incorreta: se aquilo estivesse oculto para mim, então deveria ser evidente para ele, ele o deveria saber. Mas ele não “sabe”; apenas a dúvida que existe para mim não existe para ele (WITTGENSTEIN, 1996, p. 199).

A realidade deixa de ser um *conceito fundamentado metafisicamente* e passa a ser vista como expressão dos constituintes das partes do mundo, onde “o gênero da certeza é o gênero do jogo de linguagem” (WITTGENSTEIN, 1996, p. 202). A significação, enquanto uso, se torna flexível com o contexto, com o seu emprego. Assim, uma mesma palavra poderá ser utilizada em frases diferentes e em contextos diferentes e, conseqüentemente, não terá o mesmo significado. O mundo interno dos estados mentais, dessa forma, é exteriorizado pelo contexto ordinário da linguagem.

A indizível diversidade de todos os jogos de linguagem cotidianos nos vem à consciência porque as roupas de nossa linguagem tornam tudo igual. O novo (espontâneo, “específico”) é sempre um jogo de linguagem. (...) Não pergunte: O que se passa em nós quando temos certeza...?, mas: como se manifesta “a certeza de que é assim” na ação dos homens? (WITTGENSTEIN, 1996, p. 202).

A linguagem passa a ser vista como um instrumento do cotidiano, uma peça para decifrar o mundo. Para Wittgenstein devemos nos contentar com semelhanças entre jogos de linguagem, pois não existe algo comum, introduzindo o conceito “*semelhança de família*” para substituir o procedimento tradicional, que vê na definição real a exposição da essência da coisa, por outro procedimento, que se limita a aprender as similaridades e dissimilaridades. A linguagem ordinária, aquela usada no dia-a-dia, indica que verdade e falsidade estão no acordo entre os membros de determinadas proposições da linguagem e não na disposição dos fatos: “Nosso erro é procurar uma explicação lá onde deveríamos ver os fatos como ‘fenômenos primitivos’. Isto é, onde deveríamos dizer: joga-se esse jogo de linguagem” (IF §654).

Com os jogos de linguagem, Wittgenstein entende que o homem deixa de viver como um indivíduo solitário e passa a viver de acordo com as regras que estabelece com outros indivíduos. Nenhuma imagem mental ou representação determina a aplicação passada ou futura de uma palavra, mas o domínio da gramática (GIL DE PAREJA, 1992, p. 48). É justamente essa questão que constitui o diferencial nas práticas da cultura, específico de cada uma, de cada jogo de linguagem, de cada olhar em relação ao mundo.

A maneira de falar de Wittgenstein dá origem ao que se convencionou chamar de *instrumentalismo da linguagem*. Trata-se de uma argumentação segundo a qual uma



palavra teria sentido na medida em que se pretende com ela conseguir algo (IF 11, 421, 569), e a linguagem é apenas meio para o fim, e o que determina a significação é o fim (OLIVEIRA, 2006, p. 146).

Wittgenstein demonstra, nas *Investigações filosóficas*, que a comunicação humana é impossível fora dos *jogos de linguagem*. Os estados psicológicos, os termos relativos ao mundo mental são exteriorizados pela forma pública dos jogos de linguagem. A esse respeito, Hebeche afirma que “a imagem do interior, porém, ao contrário da linguagem binária do computador, mostra-se então num jogo de linguagem complexo que se constitui no ‘tapete da vida’: a complicada forma de vida em que aprende a usar os conceitos psicológicos”<sup>4</sup>.

A partir dos *jogos de linguagem*, a linguagem ordinária torna-se um dos potenciais para a expressividade do mundo interno, das vivências interiores, sem a qual permaneceria a impossibilidade de expressão. Em Wittgenstein, a confusão conceitual surge do mau emprego da linguagem e da mistificação do interior, sendo necessário, segundo Hebeche, afastar aquilo que se interpõe ao seu uso efetivo na linguagem (HEBECHÉ, 2002, p. 80). Dessa forma, a filosofia é vista como uma atividade terapêutica inserida na multiplicidade dos jogos lingüísticos de nosso cotidiano.

## Reviravolta lingüístico-pragmática na filosofia

A reviravolta lingüístico-pragmática das *Investigações filosóficas* torna caduco o ideal de exatidão da linguagem. A filosofia torna-se, por isso, uma prática entre outras práticas. A própria definição dada pelo filósofo vienense mergulha nos labirintos e nas fronteiras da linguagem (de ordem pragmática).

Poder-se-ia pensar: quando a filosofia fala do uso da palavra “filosofia”, deveria haver uma filosofia de segunda ordem. Mas isso não se dá; o caso corresponde ao da ortografia que também diz respeito à palavra “ortografia”, mas que nem por isso é uma palavra de segunda ordem (IF §121).

O advento do reconhecimento da linguagem cotidiana está entrelaçado com a concepção de filosofia. A tradicional concepção idealista de filosofia é colocada sob investigação. A própria metafísica e as teorias em filosofia são questionadas pela

---

<sup>4</sup> Hebeche, em *O mundo da consciência*, afirma que “o conceito de interior confunde-se com o de ‘vida’, mas no sentido de que ‘vida’ não é um conceito metafísico, mas complexidade que se expressa na linguagem ordinária” (HEBECHÉ, 2002, p. 74-76).

falta de método e pela clareza conceitual. Wittgenstein afirma que os filósofos procuram apreender a essência da coisa, sem mesmo perguntar-se em qual língua essa palavra tem seu pano de fundo (IF §116).

Segundo Wittgenstein, a “perplexidade filosófica” é produzida quando nos deixamos capturar por certas armadilhas de nossa linguagem. Foi esse posicionamento que despertou Wittgenstein a buscar a simplificação e o esclarecimento desses emaranhados partindo da análise da linguagem ordinária. Os limites da linguagem passam a ser vistos independente de uma forma lógica isomorfa. Por sua vez, os significados surgem na diversidade do uso das expressões lingüísticas. Aprender a significação de uma expressão é aprender a manusear com regras o discurso.

Esta nova etapa do pensamento de Wittgenstein não se declara preocupada em investigar a possibilidade de uma essência para a linguagem ou para a proposição. O que possibilita, então, saber a exatidão do significado da linguagem é saber o uso e o funcionamento de regras que determinam saber utilizar o significado de uma palavra. *Desse primado do uso sobre o ser e sobre a verdade, se desenvolvem as idéias do último Wittgenstein, e principalmente a tese: não existe uma só linguagem, mas muitos tipos de linguagem* (D’AGOSTINI, 2003, p. 316). Por sua vez, cabe à filosofia libertar-se dos problemas filosóficos e sistematizar seus enunciados para que eles tenham seu uso efetivo e sejam portadores de significado.

Wittgenstein estava pouco interessado nos detalhes dos sistemas filosóficos de seus predecessores. Ele se preocupava, ao invés, com as raízes dos erros filosóficos, em particular com as suas raízes gramaticais; e por “gramática” não entendia simplesmente a sintaxe mas, todas as regras do uso das palavras, inclusive aquelas que fixam o seu significado. Por esse motivo, comecei fornecendo uma exposição articulada daquela concepção filosófica do ser humano que Wittgenstein entendia mostrar como ilusória. À primeira vista, essa parece natural e sedutora, mas é preciso tomar cuidado: a coisa mais natural em filosofia é cair no erro<sup>5</sup>.

Essa ruptura epistemológica ocorrida no pensamento de Wittgenstein influenciou toda uma tradição filosófica, especialmente os filósofos analíticos ingleses. Posteriormente, a virada pragmática modificou o pensamento da corrente americana

---

<sup>5</sup> Tradução própria. “Wittgenstein era poco interessato ai dettagli dei sistemi filosofici dei suoi predecessori. Egli si preoccupava invece delle radici dell’errore filosofico, in particolare delle sue radici grammaticali; e per ‘grammatica’ non intendeva semplicemente la sintassi, ma tutte le regole d’uso delle parole, incluse quelle che fissano il loro significato. Per questo motivo, comincerò col fornire um’esposizione articolata di quella concezione filosofica dell’essere umano che Wittgenstein intendeva mostrare come illusoria. A prima vista, essa appare naturale e seducente, ma occorre stare in guardia: la cosa più naturale in filosofia è cadere in errore” (HACKER, 1998, p.25).

como Carnap, Quine, Goodman e Sellars (D'AGOSTINI, 2003, p. 321). A análise da linguagem, então, possibilita uma nova compreensão sobre a sustentação do significado de acordo com as condições em que o enunciado é formulado. Em filosofia, segundo o Wittgenstein das Investigações, não deveríamos explicar, mas descrever, porque muitos dos problemas filosóficos surgem porque entendemos erroneamente a lógica de nossa linguagem (GRAYLING, 2002, p. 93).

Os limites da linguagem encontrados no Tractatus resolvem-se na medida em que aceitamos a posição reformadora da pragmática frente aos problemas do conhecimento. A terapia da linguagem apontada por Wittgenstein consiste em clarear as proposições lingüísticas das quais nos utilizamos para a expressão dos pensamentos. Contudo, a linguagem parece para nós ser a própria imagem do mundo. Mas falta alguma coisa nessa aparência que é o contexto lingüístico, os jogos de linguagem e as formas de vida.

Wittgenstein qualifica de “absurdo irritante” a idéia de que não se possa formular um juízo sobre isto ou aquilo por não haver aprendido filosofia: “Porque as pessoas agem como se a filosofia fosse uma ciência qualquer. E falam dela como falariam da medicina”. (...) Por que é necessário fazer filosofia, se o que justifica a intervenção dela é unicamente a existência de erros e ilusões que são filosóficos? Por que a terapêutica mais radical e mais eficaz não seria a que consiste em evitar, tanto quanto possível, qualquer espécie de contato com os problemas filosóficos e, portanto, com a própria filosofia? A resposta de Wittgenstein, bastante conhecida, é que realmente não temos escolha: em certo sentido, todos somos filósofos, bons ou maus, pelo simples fato de que falamos uma linguagem, vítimas reais ou potenciais da mitologia latente que está depositada em suas formas de expressão (BOUVERESSE, 2005, pp. 170-171).

Portanto, a filosofia (os problemas filosóficos), segundo Wittgenstein, está ligada à formação inadequada de representações acerca do funcionamento e da natureza da linguagem. Bouveresse entende que o projeto de Wittgenstein compreende a filosofia como uma crítica da própria filosofia, ou seja, *que a filosofia como crítica da cultura deva investir justamente contra o que se supõe constituir a expressão mais consciente e mais crítica da cultura de uma época* (BOUVERESSE, 2005, p. 174). Dessa maneira, identificar o conceito de filosofia segundo Wittgenstein obriga-nos a reconhecer a crítica e o rompimento com os moldes tradicionais e a sua afirmação de que os problemas filosóficos surgem das perplexidades lingüísticas. Wittgenstein, por essa razão, indicará que o filósofo deve curar em si mesmo muitas doenças do entendimento, para assim poder gozar de boa saúde filosófica.

## Referências

- BOUVERESSE, Jacques. *O futuro da filosofia: o filósofo entre os autófalos*. Rio de Janeiro: Atlântica, 2005.
- D'AGOSTINI, Franca. *Analíticos e continentais*. Guia à filosofia dos últimos trinta anos. Trad. Benno Dischinger. São Leopoldo: Ed. Unisinos, 2003.
- GARGANI, Aldo G. *Introduzione a Wittgenstein*. 5ª ed. Roma-Bari: Laterza, 1993.
- GIL DE PAREJA, José Luis. *La filosofía de la psicología de Ludwig Wittgenstein*. Barcelona: PPU, 1992.
- GRAYLING, A. C. *Wittgenstein*. Trad. Milton Camargo Mota. São Paulo: Loyola, 2002.
- HACKER, P.M.S. *Wittgenstein*. Milano: Sansoni, 1998.
- HEBECHE, Luiz. *O mundo da consciência*. Ensaio a partir da filosofia da psicologia de L. Wittgenstein. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2002.
- HOLGUÍN, Magdalena. El método en Wittgenstein. In: FLORES, Alfonso; HOLGUÍN, Magdalena; MELÉNDEZ, Raul (Orgs.). *Del espejo a las herramientas*. Colômbia: Universidad Nacional da Colômbia, 2003.
- HÜBNER, Haulf. Wittgenstein ou o fim da filosofia. In: *Revista de psicologia*, USP, São Paulo, 1(2):195-198, 1990.
- MARGUTTI PINTO, Paulo Roberto. El Tractatus de Wittgenstein como obra de iniciación al silencio. In: FLORES, Alfonso; HOLGUÍN, Magdalena; MELÉNDEZ, Raul (Orgs.). *Del espejo a las Herramientas*. Colômbia: Universidad Nacional da Colômbia, 2003.
- OLIVEIRA, Manfredo de. *Reviravolta lingüístico-pragmático na filosofia contemporânea*. 3ª ed. São Paulo: Loyola, 2006.
- PEARS, David. *As idéias de Wittgenstein*. São Paulo: Cultrix; EDUSP, 1973.
- REGUERA, Isidoro. *La miséria de la razón: el primer Wittgenstein*. Madrid: Taurus, 1980.
- VALLE, Bortolo. *A forma do silêncio e a forma da palavra*. Curitiba: Champagnat, 2003.
- VON WRIGHT, Georg Henrik. *Wittgenstein*. Tradução italiana de Alberto Emiliani. Bolonha: Il Mulino, 1983.
- WITTGENSTEIN, Ludwig. *Tractatus Lógico-Philosophicus*. 3ª ed. São Paulo: EDUSP, 2001.
- WITTGENSTEIN, Ludwig. *Investigações filosóficas*. Petrópolis: Vozes, 1996.

# Raimundo Lúlio: a participação em Deus – Alegoria a partir do *Livro da lamentação da filosofia* \*

[Raimundo Lúlio: the participation in God – Allegory from the *Book of Lamentation of Philosophy*]

Dennys Robson Girardi\*\*

## Resumo

Este artigo traz de modo simples uma alegoria da participação em Deus pela doutrina do hilemorfismo vivenciada pelos medievais. Raimundo Lúlio, franciscano terceiro, apresenta no *Livro da lamentação da filosofia* toda a estruturação do universo a partir das relações entre a matéria e a forma. Esta apresentação se desenvolve em diversos graus de escalonamento na participação em Deus, onde no colorido da criação, o homem irrompe como mais próximo e mais participante do ser de Deus.

**Palavras-chave:** franciscanismo, Raimundo Lúlio, hilemorfismo, participação, filosofia medieval.

## Abstract

This article presents in a simple way an allegory of the participation in God by the doctrine of hylomorphism experienced by the medieval ones. Raimundo Lúlio, Third Franciscan, presents in the *Book of Lamentation of Philosophy* all the structuration of the universe from the relations between the material and the shape. This presentation is developed in several scaling degrees in the participation in God, where in the diversity of creation, man arises as the nearer and more participant of the being of God.

**Keywords:** franciscanism, Raymond Lull, hylomorphism, participation, medieval philosophy.

\* Este trabalho é resultado de estudos e diálogos travados por três anos com o Mestre Frei Hermógenes Harada, OFM, vivo em minha memória.

\*\* Graduado em filosofia pela FAE Centro Universitário. Mestrando do Programa de Tecnologia em Saúde da Pontifícia Universidade Católica do Paraná. Professor de Dinâmica das Idéias Sociais e Estudo do homem Contemporâneo da FAE Centro Universitário. E-mail: dennys.girardi@gmail.com

## Introdução

O pensamento de Lúlio, espalhado em inumeráveis e multifárias escritas, profundas e complexas, é simples, não num sentido unidimensional, simplório, de fácil compreensão, mas concentrado e uno, e repetido em mil e mil variantes e modalidades, criando estruturas cada vez mais complexas, bem concentradas. Assim, diríamos hermético, por ser simples nesse sentido. Para expor o pensamento de Lúlio, exige-se muito trabalho, competência, saber e acima de tudo um vasto conhecimento da cosmologia medieval e sua estruturação a partir dos princípios-binômios matéria-forma, ato-potência, que interpretamos como modulação correlativa de doação e recepção.

Este pequeno trabalho não pode nem deseja de alguma forma apresentar o próprio pensamento de Lúlio, por ser iniciante e de pouco saber. Espera apenas ser como que o início de um longo estudo a que nos dedicamos, na medida da possibilidade a nós concedida. Assim, o objetivo principal é, como expressamos no título, a interpretação da participação em Deus, de acordo com o hilemorfismo apresentado por Lúlio no *Livro da lamentação da filosofia*.

## Livro da lamentação da filosofia

Nosso interesse, no presente trabalho, se concentra num pequeno fragmento, no capítulo intitulado “Do movimento” e de modo provisório e breve no capítulo seguinte intitulado “Do Intelecto”<sup>1</sup>. Assim o capítulo 11, Do movimento, constitui o núcleo e tema desse presente trabalho. O capítulo 12 será apenas mencionado e comentado, enquanto uma das exemplificações da aplicação do que foi dito no capítulo 11. O interesse de fundo desse capítulo para o nosso trabalho é que ali aparece, de modo expressivo, a originalidade de Lúlio em interpretar uma doutrina como a do hilemorfismo, dentro da perspectiva grandiosa do “*ontologicum*” da filosofia medieval, denominado “*creatio-filiatio*”.

O livro onde estão estes textos é o *Livro da lamentação da filosofia*, escrito por Lúlio durante sua última estadia em Paris (1309-1311), período em que se empenha em combater o averroísmo.

---

<sup>1</sup> Um comentário mais detalhado e temático acerca do intelecto deixamos para um trabalho posterior, tentando abrir o fundo sobre o qual repousa a doutrina das faculdades da alma: intelecto, vontade e memória em Raimundo Lúlio.

Trazemos, a guisa de informação, rapidamente alguns detalhes sobre o *Livro da lamentação da filosofia*. Averroísta<sup>2</sup> era o título dado ao filósofo que seguia a doutrina de Averróis<sup>3</sup> (1126-1198). A doutrina averroísta pode ser caracterizada basicamente como sendo os comentários aos textos de Aristóteles, e é identificada por três pontos principais: a unicidade do intelecto humano, chamado também de monopsiquismo<sup>4</sup>, a eternidade do mundo<sup>5</sup> e a compreensão da dupla verdade, uma da razão e a outra da fé<sup>6</sup>.

Nesse livro, Lúlio investe explicitamente contra a tese averroísta de duas verdades; investe também contra as outras teses, mas estas aparecem, de forma perspicaz, no decorrer do texto.

São muitos os motivos que levaram Lúlio a escrever esta obra; estes motivos estão expostos já no prólogo. O principal, sem dúvida, é a condenação sutil das teses averroístas. Lúlio parte da divisão que os averroístas, da faculdade de artes, propunham acerca da concepção da existência das duas verdades, e ainda da possibilidade destas se contradizerem. Nessa obra, Lúlio insiste em apresentar os erros dessa tese, de maneira especial como essa doutrina estava repercutindo na cisão entre a teologia e a filosofia.

Esse livro teve sua edição crítica latina realizada por Raimundi Lulli Opera Latina. É uma das obras que compõem o Volume VII da ROL, publicado em 1975, sob o título de "Parisiis anno 1311 composita", hoje faz parte do "Corpus Cristianorum, Medieval Latin Series", da Brepols Publicações da Bélgica.

<sup>2</sup> João de Jandun (128?-1334) teria sido o grande averroísta que Lúlio, pessoalmente, combateu em Paris. João de Jandun, professor na Universidade, defendia que Aristóteles e Averróis completavam-se na formação de um sistema único que seria a forma mais requintada de filosofia; portanto, deveria segui-los fiel e exclusivamente.

<sup>3</sup> Abul-I-Walid Muhamad ibn Ahmad Muhamad ibn Rusd (1126-1198). Grande filósofo e jurista de língua árabe, nascido em Córdoba, sul da Espanha. Tornou-se famoso, a ponto de ser considerado o maior filósofo europeu de língua árabe. Essa fama provém de seus comentários aos textos de Aristóteles. Donde disseminou-se a máxima: "Aristóteles é o filósofo e Averróis o comentador".

<sup>4</sup> O monopsiquismo é combatido por Lúlio no capítulo intitulado: "Do intelecto", do mesmo *Livro da lamentação da filosofia*. De acordo com essa doutrina, o intelecto ativo humano é um só para toda a humanidade e não está ligado com a matéria. Pois, segundo Aristóteles, o intelecto é separado, simples, impassível e inalterável. Se fosse individual, seria individualizado pela matéria – corpo, portanto incapaz de alcançar o universal, o saber. Assim, o monopsiquismo destrói as concepções de personalidade, imortalidade individual e destino eterno do homem.

<sup>5</sup> Contrária a tese da criação, pois os motores do universo não são causas eficientes, mas sim causas finais. O movimento do primeiro motor, que assegura a unidade para todo o universo, tem uma relação de finalidade com os outros motores e não de eficiência. Assim, Deus é pensado como "pensamento de pensamento", ou melhor, atividade necessária e eterna.

<sup>6</sup> Segundo Averróis, a única verdade é a da razão (filosofia); as verdades inscritas nos textos sagrados são símbolos imperfeitos da verdade única que a filosofia encerra e sistematiza. Contudo, os averroístas latinos, tomando a doutrina de Averróis, falam de uma "dupla verdade": a verdade da razão e a verdade da fé, que muitas vezes se contradizem.

O livro contém os seguintes capítulos<sup>7</sup>: 1. Dedicatória ao Rei Felipe, 2. prólogo, 3. Da forma, 4. Da matéria, 5. Da geração, 6. Da corrupção, 7. Da elementativa, 8. Da vegetativa, 9. Da sensitiva, 10. Da imaginativa, 11. *Do movimento*, 12. *Do intelecto*, 13. Da vontade, 14. Da memória e 15. Do fim do livro.

O conteúdo doutrinário do livro está exposto no decorrer dos capítulos 3 ao 14. À primeira vista percebemos que os capítulos 3 a 14 seguem a ordem de constituição do universo, como os medievais percebiam a realidade a partir da criação. Nessa constituição universal os títulos que caracterizam os capítulos de 3 a 14 são chamados por Lúlio de princípios. A eles é dado o nome de princípios por não tratarem de coisas, mas sim de horizontes ou dimensões a partir e dentro dos quais se tornam possíveis os seguimentos dos entes concretos que povoam o universo em diferentes estruturas de ser.

Dentro dessa ordenação dos princípios, podemos perceber que de 3 a 6 formam um todo especial, ao passo que de 7 a 14 se apresentam como princípios, como que resultantes da interação entre 3 e 4 (matéria-forma) que se mostram como princípios estruturantes do chamado de geração e corrupção (5 e 6), por meio dos quais vêm à presença, à realidade, as dimensões 7 a 14. De 7 a 14 estão expostas as dimensões dos entes que usualmente são denominados de diferentes ordenações das esferas dos entes, ou das substâncias compostas. São elas: elementativa (mundo dos entes não vivos: elementos); vegetativa (mundo dos entes orgânico-vivos: plantas); sensitiva (mundo dos entes sensíveis: animais); imaginativa e *movimento*. Esses dois últimos são princípios que apresentam a passagem do mundo dos animais para o mundo animal racional, que é o homem e sua constituição: *intelecto*, *vontade* e *memória*. Assim, nessa escala de ordenações estão os elementos constituintes da assim chamada árvore porfiriana.

Toda essa colocação ontológico-cósmica dos entes no seu ser é apresentada por Lúlio em forma de alegoria, onde se dá a explicitação dos movimentos constitutivos dos entes no seu todo, através do diálogo entre a filosofia, os princípios, Raimundo e as virtudes (contrição e satisfação). A filosofia, os princípios, as virtudes são personificadas em figuras femininas, o movimento e o intelecto são apresentados como figuras masculinas. Esse encontro e diálogo se dão num espaço paradisíaco. Trata-se de um lugar onde ainda se respira o ar puro da verdade originária, onde filosofia e teologia são uma só coisa, e não a atmosfera poluída, indicando as posições averroístas.

---

<sup>7</sup> Os capítulos foram numerados para facilitar a exposição do livro. Essa numeração segue a seqüência lógica do texto.



## O hilemorfismo - Ordenação geral do universo

A tradição chamou de hilemorfismo a tentativa de ordenar as diversas esferas dos entes do universo em suas diferenciações de níveis, participação e intensidade de ser, usando para tal o princípio-binômio “matéria-forma”. Essa compreensão é semelhante à tentativa, passada e atual, feita no extremo oriente, de explicar a complexidade do universo através do princípio-binômio “Yang-Yin”<sup>8</sup>.

Esse modo de compreender a constituição do universo a partir de dois princípios parece estar difundido nas mais diversas culturas; é possível encontrar uma compreensão semelhante entre os povos africanos sob a imagem do “Igbá-odu”<sup>9</sup>.

*Hilemorfismo* é uma palavra composta por dois termos gregos: “*hylé*”, traduzido para o latim como matéria e “*morphé*”, traduzido como forma. Segundo *Logos, enciclopédia luso-brasileira de filosofia*, hilemorfismo é: “Sistema ou doutrina filosófica, segundo a qual a estrutura última ontológica dos corpos é constituída por dois componentes ou princípios radicais de ser: matéria primordial (“*hylé*”) e forma substancial (“*morphé*” ou “*eîdos*”)” (ALVES, 1990, p. 1130).

Esse modo de compreender a constituição universal a partir do hilemorfismo era muito claro entre os medievais. Hoje, não conseguimos adentrar nessa compreensão, visto que a desgastamos demais, não a tratando com sua dignidade própria. Assim, tentando explicar esse princípio-binômio de um modo simplório, dizemos matéria, como algo material (em oposição a tudo que não é material), e forma, como se disséssemos fôrma, a modo de construção, configuração, beneficiamento, modelação, produção<sup>10</sup>.

<sup>8</sup> Nas bases do pensamento oriental, mais propriamente do pensamento chinês, encontra-se o conceito de que tudo é constantemente criado a partir da correlação entre YIN (feminino, pesado, terra, passivo) e YANG (masculino, leve, céu, ativo). O interessante é que tanto em YIN, como em YANG, existe a semente para seu oposto. Se observarmos a figura, vemos a perfeita relação entre os dois princípios e, onde a força de um se concentra, irrompe a semente para a outra (CLARK, 1999).

<sup>9</sup> O “Igbá-odu” é uma cabaça, símbolo que demonstra a compreensão de universo no candomblé. Nessa crença, há dois modos de existência: o “*orum*” o “*aiyé*” (formal e material). Nada existe que esteja fora dessa dimensão, tudo é criado a partir da união de “*orum*” e “*aiyé*”. “*Orum*” diz toda realidade imaterial, impalpável, não limitado, podemos assim fazer uma analogia com a concepção medieval de forma. “*Aiyé*” diz toda realidade material, finita, palpável, podemos ver nele uma semelhança com a matéria. Para representar esse símbolo, o candomblé cunhou a imagem do “Igbá-odu” – a cabaça da existência. O “Igbá-odu” é representado por uma cabaça formada de duas metades unidas, a metade inferior representa “*aiyé*”, a metade superior o “*orum*”. Segundo a crença, no interior da cabaça está contido todo o universo. Portanto, a existência é considerada como uma, pois a cabaça é uma só, porém cindida em duas partes inseparáveis, pois se tirarmos uma delas a cabaça se desfaz. Podemos, destarte, ver neste mito, uma analogia da compreensão de constituição do universo a partir de matéria e forma, ou como no extremo oriente de Yang-Yin (BERKENBROCK, 2003).

<sup>10</sup> No caso de um artefato de argila, um prato, dizemos que argila é a matéria, enquanto a configuração de prato entende-se por forma.

Pensamos que a concepção desse princípio ordenativo da complexidade dos entes na constituição do universo vem da maneira artesanal com que os medievais encaravam a vida e o ente no seu todo. A doutrina do hilemorfismo perdeu sua força, passando a ser considerada como um modo primitivo e ingênuo de conceber a estruturação do universo a partir de uma experiência artesanal, da mundividência de uma humanidade que vivia e pensava dentro e a partir de uma existência artesanal, que pensava a partir da fabricação de artefatos.

Isso certamente não está de todo errado, porém diz apenas parte daquela complexa explicação ordenativa que era dada para a estruturação do universo, a partir da doutrina do hilemorfismo.

A doutrina começa a se encaminhar melhor, se seguirmos um fio condutor que denomina forma e matéria como causa material e causa formal. Assim, devemos encarar forma e matéria dentro do conjunto das causas, pelas quais os medievais dinamizavam e estruturavam uma compreensão ordenada do universo.

Assim, as chaves para a leitura do hilemorfismo são: forma, matéria e causa. Estas três não estão como três realidades dispostas estaticamente uma ao lado da outra, mas formam momentos dinâmicos de uma constituição. A dinâmica de matéria mais forma constitui a causa. Dessarte, causa é o princípio dinâmico que rege, caracteriza e estrutura as diferentes esferas ou regiões do ser.

Nem a forma nem a matéria são por si; ambas são a partir de outro, ou seja “*ab alio*”. A matéria não poderia ser se de algum modo não fosse in-formada; por mais provisório que seja, só existe matéria mediante a ação da forma. A forma, todavia, necessita da matéria para poder ser factual, real, para que em in-formando a matéria possa se manter e permanecer como forma.

Numa ordenação, entre ambas existe uma acentuação preferencial na forma, pois seu modo de ser exerce uma prioridade em relação à matéria. Pois nos diversos níveis de participação do ser, a forma está mais próxima ao ser, tem maior comunicação do ser do que a matéria. Isto é, quanto mais forma, tanto mais ser. É a forma que nos diz o que cada ente é dentro da constituição do universo.

“*A forma é o ente que dá o ser à coisa*” (LÚLIO, 2001, p. 125). Em sua relação com a matéria, a forma se torna dinâmica, princípio, causa para a atualidade, para a realidade, para o ser dos entes. A princípio, a forma tem a possibilidade de determinação como propriedade das coisas materiais. Contudo, como princípio determinante da matéria, a forma vai aos poucos constituindo níveis diferentes, cada vez mais

altos. Nesse sentido é que os medievais diferenciavam níveis da forma, por meio da causa. Então, compreendiam vários níveis formais: causa formal, causa final e causa eficiente. De um lado temos a matéria (o princípio passivo – causa material) e de outro lado os três níveis formais: causa formal, causa final e causa eficiente (princípios ativos).

A tradição filosófica remete essa doutrina das causas a Aristóteles, que teria apresentado 4 causas divididas em: causa material, causa formal, causa final e causa eficiente. Como já dissemos, nossa tendência é ver a relação das quatro causas como uma relação produtiva, no sentido de fabricação de um determinado artefato. Nesse sentido, a doutrina do hilemorfismo passou a ser considerada como ingênua e primitiva. Acabamos por compreender toda a doutrina hilemórfica numa relação de causas, ao modo de trabalho numa oficina, como a fabricação de um vaso de barro. Tendo: causa material = barro; causa formal = o molde, configuração, de vaso; causa final = finalidade do vaso; e causa eficiente = o oleiro que modela o vaso. Então, diz-se que o universo era constituído deste modo: Deus é a causa eficiente, que age sobre a matéria (causa material), impondo-lhe uma forma (causa formal) em vista de um determinado fim (causa final). Ou seja, o universo é visto como uma relação de causa e efeito, ou melhor, de causação. Esse modelo de compreender a relação de causas diz apenas parte da constituição do universo, sendo válida somente para o nível mais ínfimo dos entes, o nível de ser enquanto não vivo, enquanto físico-material.

Estaremos mais próximos ao modo originário de compreender causa se nos colocarmos a ouvir causa, não num sentido de causação, mas na sua forma latina “*res*”, isto é, coisa, a saber, realidade. Assim, percebemos que a causa diz coisa, isto é, realidade, ente, ser. Portanto, temos: realidade material, realidade formal, realidade final e realidade eficiente. Estas realidades dizem diferentes níveis de crescimento da intensidade, da autonomia e da mútua dependência entre os diferentes graus de participação do ser (ROMBACH, 1966).

Da ação de cada uma dessas variantes – causa material, causa formal, causa final e causa eficiente –, surgem diferentes intensidades de compreensão de ser, que formam regiões ou esferas dos entes<sup>11</sup>. Assim, essas causas não se colocam, fixadas, uma ao lado da outra, mas constituem degraus de intensidade e qualificação dos entes no seu ser. Sendo deste modo:

---

<sup>11</sup> A mesma compreensão é dita de outro modo na árvore porfiriana, porém o binômio-princípio usado não é o de forma-matéria, mas o de gênero-espécie. Nela, porém, cada ação de um novo modo de ser da forma é chamado de diferença específica.

**Causa material + forma a modo de causa formal** = Os entes que irrompem neste nível caracterizam-se pelo fato de a forma não passar de “causa formal”. Aqui forma é somente a determinação de uma coisa material, ser assim, ter esta ou aquela propriedade, indica um estado de ente, enquanto coisa. Na constituição de um ente desse nível, a forma é como que extrínseca a ele, necessitando de uma forma externa que imponha uma nova forma para dentro da matéria. Esses entes dependem continuamente de uma força externa a eles. Neles há somente uma forma, de certo modo imposta, sem que eles tenham a possibilidade de mudança a partir de si.

Os entes desse reino são pura presença, seu ser é estar aí, é apenas duração, o tempo é exterior a eles; estes entes não têm temporalidade própria, interior, eles não possuem uma interioridade. A ausência de uma interioridade faz com que sejam caracterizados como sendo mortos. Mesmo que sua complexidade vá cada vez sendo aumentada pela in-formação da matéria, que neste caso se dá de fora para dentro, este ente nunca terá vida. Assim, os entes constituídos no degrau de causa material + causa formal, por mais complexa que seja a sua composição, nunca surgem como vivos; por mais que se aumente sua complexidade constituinte, esses entes, permanecerão físicos, materiais, pertencentes ao reino das coisas, ao reino dos minerais. Então, matéria e forma, nesse nível, constituem a esfera dos elementos ínfimos, dos entes sem vida. De acordo com os medievais, essa é a esfera mais baixa na participação do ser.

Para que surja vida, entes vivos, é necessário que os princípios matéria + forma (causa material e causa formal) recebam um toque qualitativo da intensidade do ser. Recebido esse toque qualitativo, advém uma nova forma que os qualifica num outro nível de constituição no ser. Surge um nível de entes que têm em si uma finalização, os seres vivos, os seres do reino vegetal. A partir de então, está atuando a forma a modo de causa final. A forma deixa de ser uma forma digamos estática, configurativa, modeladora, simplesmente imposta, para se tornar uma constituição que dá autonomia ao ente<sup>12</sup>.

**Causa material + forma a modo de causa final** = Aparece, então, uma outra esfera de constituição dos entes, mais elevada e mais intensa. Nesta, a forma tem a dinâmica de causa final. Isso quer dizer que nesses entes está contida uma intencionalidade: uma dinâmica que gera finalizações, pois, dirige esses entes para um determinado fim. O ente, aqui, tende para um futuro, não é estático, não está simples-

---

<sup>12</sup> Na árvore porfiriana esse toque é considerado uma diferença específica sobre um determinado gênero. Ou seja, o gênero dos entes sem vida, recebe uma qualificação do ser, uma diferença específica, a vida, irrompendo numa nova e totalmente distinta esfera de participação no ser, a esfera dos entes vivos.

mente ali, esperando ser acordado por uma forma externa; mas sim é um ente que está se assumido, em outras palavras, é um ente vivo. Surge, então o reino das plantas, o reino dos vegetais.

Desse toque de intensidade surge o reino dos vegetais, da vigência. Nesses entes o princípio de ser é a causa final. É o nível dos entes que se fazem e se desenvolvem para um determinado fim. A esse modo de ordenação final, o medieval chamava de *anima*, para nós, alma. Alma não significa uma realidade espiritual dentro de outra material, significa um princípio constitutivo, um ser dos entes na sua totalidade; não é uma parte, mas uma concepção do ser: alma diz vida. Estes, portanto são os entes viventes<sup>13</sup>.

Quando o princípio dos entes vivos, enquanto reino vegetal, recebe um toque qualificativo da intensidade de ser, começa a participar da causa eficiente. Então, surge a vida enquanto sensibilidade, surge então o reino dos entes sensíveis. Irrompe então o nível do reino animal.

**Causa material + forma enquanto causa eficiente** = Estes princípios indicam uma nova esfera dos entes, mais intensa e elevada no seu ser. Onde a forma tomou o modo dinâmico de causa eficiente. O ente tem agora um novo princípio, o princípio produtivo de autoconstituição. Nesse nível, o ente não somente se faz, mas cuida de si, gera as próprias condições do processo de autoformação. Ele tem a capacidade de buscar seu próprio alimento. A esse ente dá-se o nome de animal. Sua principal característica é a automoção.

Esse ente tem a sensibilidade como meio para sua busca. Tem uma força de percepção, de sondagem, de valorização e de escolha, de acordo com aquilo que lhe é próprio ou aquilo que lhe convém. Esses entes têm o tempo como algo interior a eles, vivem a temporalidade, eles estão no cuidado do que já foi (passado), do que é (presente) e do que será (futuro).

Nesse sentido, tender para um fim não é como os entes da esfera da causa final<sup>14</sup>. Trata-se de uma relação do presente com a recordação do passado, o que os medievais conheciam por distensão da alma, "*distensio animae*" (SANTO AGOSTINHO,

<sup>13</sup> Podemos ver claramente nestes entes a presença de um tender. Eles tendem para um fim. Eles têm possibilidades maiores, assimilam os alimentos e se constituem. Não estão esperando que uma forma externa os acorde, mas estão numa vigência, têm a capacidade de distender suas raízes em busca de alimento, têm a capacidade de esticar seus galhos na direção da luz. Contudo, por mais perfeitos que estes sejam, falta-lhes a sensibilidade. Entre esses entes há diversos níveis de perfeição, porém mesmo em inúmeras escalas, entre eles não irrompe a sensibilidade.

<sup>14</sup> Uma tendência, de certa forma, cega para um fim.

1996). Esse espaço de interioridade é chamado de imaginativo. Esse é o modo de ser do sentido, do sentimento, da sensibilidade. Destarte, esse ente, o animal, está constantemente a caminho para si mesmo, para tornar-se o que sempre já foi<sup>15</sup>.

Dentro desse nível de entes, a partir de toques de intensidade do ser, em diversas variações da forma eficiente, vão sendo gerados degraus de entes, surgindo dentre eles o animal-racional, ou seja, entes humanos. A partir do homem, por meio das escalas da causa eficiente, surgem seres com cada vez mais intensidade de autonomia como os anjos, e assim até chegar a Deus, ente por excelência no seu ser, pura forma, pura autonomia.

Os entes que se configuram em sua vigência a partir do homem, criando esferas de intensidade de ser, até chegar a Deus, a suprema vigência, são caracterizados pela criativa e imensa potência de liberdade, que, muitas vezes, recebe o nome de espírito. Espírito diz autonomia do ser, que tem seu cume em Deus, o "ens a se".

Os medievais expressavam pelos termos "ens a se"<sup>16</sup> e "ens ab alio"<sup>17</sup> um crescimento de autonomia, na medida em que crescia a participação no ser, estando em mútua dependência entre estes graus de intensidade do ser. Essa dependência se dava no sentido de que acima de uma esfera de ser existe outra, mais perfeita e mais próxima ao ser, que está como que sustentando, comunicando o ser à esfera seguinte. Dependência no sentido de que é pelo modo mais elevado de ser que o mais ínfimo está participando da intensidade do ser. Na ordenação do universo, quanto mais autônomos os entes vão se tornando, mais vão participando do ser; e em participando do ser vão tornando-se livres. Deus é o ser livre por excelência, por isso "ens a se", de nada depende, isto é, ser pleno, absoluto.

Essa participação dos entes, criaturas, no ser, aseidade de Deus, recebe o nome de filiação divina. Assim, o inter-relacionamento criador entre Deus e as criaturas não pode ser encarado como causação, ou melhor, num âmbito de causa e efeito; mas por meio da categoria dita filiação divina. Essa filiação acontece em diversos níveis e modos descendentes até chegar à ausência da forma, à dissipação total da luz divina, isto é, à pura matéria prima. Onde não dizemos mais filiação, mas sim causação. Dito de outro modo, só conseguimos compreender bem o princípio-binômio forma-matéria se olharmos a partir da perspectiva de que Deus é pura difusão da sua liberdade,

---

<sup>15</sup> Toda essa compreensão de constituição do universo a partir de relações de causação é explorado por Heinrich Rombach, no livro *Substanz, System, Struktur* (ROMBACH, 1966).

<sup>16</sup> Ente ou realidade a partir de si mesma = liberdade de ser = Deus de quem tudo depende.

<sup>17</sup> Ente a partir do outro = os entes na escalação crescente da participação do ser, que se encaminham a partir de coisa material/formal, elevam-se à coisa final e por fim à coisa eficiente.

de sua bondade, que se comunica gratuitamente e sem medidas num relacionamento de filiação constituindo o universo em multifárias nivelções de sua comunicação.

Podemos notar, então, que o princípio-binômio matéria-forma é utilizado de dois modos: primeiro para indicar o princípio constitutivo do reino dos entes sem vida. Segundo, para indicar o movimento para a constituição das diferentes esferas dos entes, enquanto reino mineral, reino vegetal, reino animal, reino humano, e ainda esferas mais elevadas dos entes espirituais. Causa (coisa = realidade), então, apontamos para uma abertura, dimensão na qual e a partir da qual surgem os entes nos seus mais distintos níveis de ser.

De um modo bastante complicado, tendo tentado expor toda a problemática que se apresenta sob o nome de hilemorfismo, faz-se necessário agora falar brevemente de substância e acidente. Pois tudo que é dito no hilemorfismo se refere à compreensão do ser, denominado pelos medievais de substância.

O ser por excelência, a plenitude, o "*ipsum esse*", Deus, se caracteriza como substância "*per se*" e "*in se*"; e todas as criaturas que são por participarem da plenitude de Deus se chamam também substância. Todos os entes, a partir de Deus até o nada podem ser assim subsumidos sob o termo substância, no sentido medieval. Mas aqui distinguimos duas grandes áreas: a área das substâncias simples (abrange Deus e os espíritos) e área das substâncias compostas (abrange os entes que constituem a árvore porfiriana: animal racional (homem); vivente sensível (brutos); corpo vivo (vegetais); corpo sem vida (matérias).

O binômio "matéria e forma" refere-se às substâncias compostas; ao passo que em referência à área das substâncias simples, em vez de matéria e forma dizemos "potência e ato", pois nessa área os entes não possuem a composição de matéria, mas são puros espíritos.

Como em nosso presente trabalho um dos temas é o intelecto humano que se acha na área das substâncias compostas, falaremos brevemente de substância e acidente, binômio que diz respeito aos entes da área das substâncias compostas, que podem ser caracterizadas com o binômio "substância-acidente", pois somente as substâncias compostas se dividem em substância e acidente.

## Substância e acidentes

Os medievais caracterizavam substância como "*ens in se*" e acidente como "*ens in alio*". A palavra *acidente* significa o que cai sobre (*ad-cadere*). Em grego substância se diz "*hypokeímenon*" e acidentes "*symbebekóta*" (plural, neutro).

Usualmente substância é entendida como algo que está debaixo de aparências, como que um núcleo imutável, e acidente como o que cai sobre esse núcleo imutável, como algo mutável, passageiro. De acordo com o modo como Lúlio utiliza os termos *substância* e *acidente* parece que ele está inclinado a entender essas palavras na direção que os gregos acenavam quando diziam "*hypokeímenon*", isto é, o que ali está deitado, estendido, bem assentado ("*keisthai*") e "*symbebekóta*", os concomitantes, os que acompanham em diversas variações concretas esse assentamento.

Os medievais estavam mais próximos da compreensão da substância no seu ser do que na sua representação enquanto um núcleo, atrás, escondido debaixo das aparências, ofuscado pelos acidentes.

Tentemos intuir o ser em sua pré-jacência, no seu se perfazer como identidade, como peso da auto-identidade. Colocando-nos em frente de uma montanha rochosa, que se estende ao céu aberto. Aqui, atônitos, exclamamos: Que imensidão, que grandeza! Essa grandeza e imensidão não está querendo apenas constatar a quantidade métrica, o tamanho em metros, dessa paisagem, mas sim abrir-se à substancialidade, a intensidade de assentamento daquela montanha, o em sendo da montanha como montanha, a mais própria identidade da montanha.

Imaginemos, então, ao sopé da montanha viva um casal de velhos, experimentados na vida, que ali cultivam sua existência, que ali cultivam sua propriedade, seu jardim, sua horta, sua casa, seus animais. Esse casal, na fidelidade da vida, depois de sua árdua luta, agora vivem numa pujança de bem-querença, e longos anos residem bem assentados como pessoas em sua mais profunda recordação. A montanha, o céu, o tempo e o espaço, o casal, a sua propriedade, jardim, a horta, sua moradia, em fim tudo, toda a paisagem e seus detalhes e componentes concomitantes estão impregnados, prenhes do peso, do assentamento de ser cada qual ele próprio na sua auto-identidade, na sua substancialidade. Cada vez, cada em sendo, assentado na sua identidade própria e viva, mesmo totalmente diferenciada entre si, tem o modo de ser de "*hypokeímenon*" e seus "*symbebekóta*", o caráter ontológico de "*in se*". A configuração, o feitio de cada ente pode ser total e completamente diferente, mas o seu assentamento em si, seu em sendo, é sempre o mesmo como profundidade do ser, como pregnância, como amplitude, como a liberdade da e na auto-identidade do seu ser. O prefixo "*hypo*" parece acenar para essa profunda imensidão do ser, e não tanto para o que está de baixo, atrás de uma superfície.

Substância não indica portanto qualidade, quantidade, modalidade de um algo, nem um pano de fundo ou espaço vazio de onde provêm os entes como blocos de



coisa; nem acidente o que cai sobre esse bloco como acréscimo passageiro, mas sim a concomitância diferencial inerente aos entes que estão impregnados desse assentamento da substancialidade no ser.

Desse modo, nos termos "*hypokeímenon*" (substância) e "*symbebekóta*" (acidentes) encontramos a mesma imagem de vastidão, de imensidão, de profundidade, como mar abissal em inúmeras concretizações de ondas, gotas d'água, como uma sinfonia cósmica, com suas percussões e repercussões, em notas, grupos de notas, pausas e acordes, que antes utilizávamos para intuir o princípio-binômio matéria-forma.

A maneira dinâmica de Lúlio compreender a ordenação dos entes como substância composta no binômio "matéria-forma", e entes como substância simples no binômio "ato-potência"; a sua maneira dinâmica de entender substância e acidente como assentamento na auto-identidade substancial de si mesmo e a concomitância sinfônica dessa unidade na pluralidade diferencial e esta na unidade uni-vertente na perfeita concomitância e simultaneidade, caracterizam a riqueza de variação com que Lúlio apresenta a ordenação universal da criação, ou melhor, da filiação. Assim, as criaturas, em suas diversas modalidades e níveis de intensidade da participação no ser, que por excelência e plenitude se apresenta como o Deus de Jesus Cristo, Deus Pai, criador de todos os entes, se apresentam como unas e unidas, vertidas, dirigidas, para o Deus uno e trino, como a origem e fonte de todo o ser. Toda essa concreção, ora se revela como tudo, enquanto partícipes da absoluta doação da bondade de Deus; ora como nada, enquanto pura e grata recepção dessa total doação de si, de Deus que é o amor difusivo de si. Apresentando-se ora como forma universal, ora como forma particular; ora como substância, ora como acidente, sempre vertidas para a concreção correlativa do e ao uno da comunidade uni-versal, Deus e homem.

## Conclusão

A atuação da imensidão da presença da auto-identidade do ser, solta, livre, isto é, a vastidão da profundidade de doação do ser, Lúlio chama de forma absoluta. Essa doação generosa do ser é simultaneamente ao modo de matéria prima, ao modo de profundidade e vitalidade do nada; enquanto matéria é a recepção grata, o acolhimento do ser que frutifica em mil e mil eclosões dos entes na sua totalidade. Assim a forma absoluta é potência, é o abismo potencial para todas as substâncias particulares.

Na entificante sinfonia do ser no ente e do ente no ser, o nada não significa privação, nihilidade, mas total liberdade de recepção, de modo que tudo é contextura

da tecitura da composição sinfônica do ente no ser e do ser no ente, numa correspondência concordante do universo. Qualquer privação, diferença ou negação é variante da infinitude e plenitude da presença da doação generosa do ser cada vez no seu modo mais próprio de doação e recepção. Assim, o nada é "*potencia obediencialis*" como total acolhida na silenciosa recepção, como espera do inesperado na percussão e repercussão do ser. Então, desse modo, o absoluto está no particular, na geração e corrupção, no surgir, crescer e consumir-se dos entes no seu ser.

## Referências

ALVES, V. S. Hilemorfismo. In: VV.AA. *Logos – Enciclopédia luso-brasileira de filosofia*. v.2. Lisboa: Verbo, 1990.

BERKENBROCK, V. J. Elementos para uma "teologia da criação" nas religiões afro-brasileiras. In: MÜLLER, I. *Perspectivas para uma nova teologia da criação*. Petrópolis: Vozes, 2003.

CLARK, Mary. *I ching*. São Paulo: Avatar, 1999.

LÚLIO, R. *Escritos Antiaverroístas (1309-1311) – Do nascimento do Menino Jesus / Livro da lamentação da filosofia*. Trad. Brasília Bernardete Rosson, Sérgio Alcides e Ronald Polito. Porto Alegre: Edipucrs, 2001. (Coleção Pensamento franciscano, v. 4).

ROMBACH, H. *Substanz, System, Struktur*. Band I, Freiburg/München: Karl Alber, 1966.

SANTO AGOSTINHO. *Confissões*. São Paulo: Nova Cultural, 1996.

## Referências consultadas

ARISTÓTELES. *Da alma* (De anima). Trad. Carlos Humberto Gomes. Lisboa: Edições 70. (Coleção Textos filosóficos, v.49).

GALMÉS, S. Introduccion biografica. In: LLULL, Ramón. *Obras Literarias*. Madrid: La editorial catolica S.A. 1948. Seção VIII. p 1-43.

HILLGARTH, J. N. *Diplomatari Lul.lià*. Barcelona: Edicions de la Universitat de Barcelona, 2001.

JAULENT, E. O esse na ética de Raimundo Lúlio. *Veritas*. Porto Alegre. v. 40. n° 159. p. 599-621, 1995.

LLULL, R. *Obras Literarias*. Biblioteca de Autores Cristianos (BAC). Literatura y Arte. Seção VIII. Madrid: La editorial catolica S.A. 1948.

LLULL, R. *Opera Latina* - Parisiis anno 1311 composita. v. 8. Obras: 168-177, obra 170, 1975.

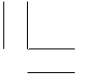
LLULL, R. *Obres selectes de Ramon Llull (1232-1316)*. Edição de Antony Bonner. v.2. Mallorca: Editorial Moll, 1989.

LLULL, R. Libro del amigo y del amado. In: LLULL, R. *Obras Literarias*. Seção VII. Madrid: La editorial catolica S.A. 1948.

LLULL, R.. Libro del amigo y del amado. In: LLULL, R. *Obras Literarias*. Seção VIII. Madrid: La editorial catolica S.A. 1948.

SÃO TOMAS DE AQUINO. *O ente e a essência*. Trad. Luiz João Baraúna. (Coleção Os Pensadores, v.8). São Paulo: Abril Cultural, 1973.

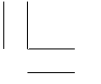
STEIN, E. *Ser finito y ser eterno* – Ensaýo de uma ascensão al sentido del ser. Trad. Alberto Pérez Monroy. Mexico: Fondo de Cultura Económica, S.A. 1994.





# ARTIGOS-RESUMO DE MONOGRAFIA





# Considerações sobre a obra de Heitor Villa-Lobos a partir do pensamento de Adorno

[Considerations about the work of Heitor Villa-Lobos from the thought of Adorno]

Marcel Freire da Silva \*

## Resumo

A existência artística sempre foi, de muitas e diferentes formas, abordada pela investigação filosófica. O presente artigo busca elucidar o pensamento de Theodor W. Adorno em vista de considerações sobre a obra musical do compositor brasileiro Heitor Villa-Lobos que favoreçam a liberdade e a humanização do próprio homem. Destaca-se a importância dos conceitos de teoria crítica e teoria tradicional desenvolvidos pelos expoentes da Escola de Frankfurt. Esses conceitos influenciaram toda a obra filosófica de Adorno, sobretudo a sua teoria estética, e permitem uma abordagem crítica da obra de Villa-Lobos. Tal apreciação estética de cunho adorniano resulta em uma nova compreensão do homem, que, enquanto humana, exalta o exercício da liberdade no seu próprio movimento de constituição.

**Palavras-chave:** indústria cultural, arte moderna, estética, Escola de Frankfurt.

## Abstract

The artistic existence has always been, in many and different ways, approached by the philosophical investigation. The present article aims to clarify the thought of Theodor W. Adorno in view of considerations about the musical work of the Brazilian composer Heitor Villa-Lobos, which propitiate the freedom and humanization of man himself. It is highlighted the importance of the concepts of critical theory and traditional theory developed by the representatives of the Frankfurt School. Those concepts have influenced all the philosophical work of Adorno, especially his aesthetic theory, and they allow a critical approach on the work of Villa-Lobos. Such Adornian aesthetic appraisal results in a new understanding of man, that while human, exalts the exercise of freedom in its own movement of constitution.

**Keywords:** cultural industry, modern art, aesthetic, Frankfurt School.

\* O presente artigo foi elaborado originalmente a partir do trabalho de conclusão de curso apresentado ao Instituto de Filosofia São Boaventura da FAE – Centro Universitário Franciscano do Paraná. O autor é licenciado em Filosofia e atualmente cursa Teologia no ITF – Instituto Teológico Franciscano. E-mail: freimarcelfreire@gmail.com.

## Introdução

Para o conhecimento e a explicitação da filosofia de Theodor Ludwig Wiesengrund-Adorno (1903-1969), cumpre-se iniciar com o desenvolvimento de alguns conceitos da Escola de Frankfurt bem como sua relação com a estética adorniana. De não menos importância é tecer uma apresentação geral de três obras escritas por Adorno, as quais possibilitam uma compreensão, ainda que parcial, do caminho percorrido pelo filósofo: a *Dialética do Esclarecimento*, obra escrita em conjunto com Horkheimer, a *Dialética negativa* e a *Teoria estética*. A partir dessas premissas, tornam-se possíveis algumas considerações sobre a obra musical de Heitor Villa-Lobos, baseadas na estética, tal como a compreendia Adorno. Esta investigação, antes de tudo, quer ser uma tentativa de compreensão da filosofia adorniana, que, longe de ser coerente e lógica, é expressão de sua crítica ferrenha à racionalidade dominadora do Esclarecimento.

O intento de uma reflexão sobre a arte, em especial a música, revela a importância de uma possível investigação, a partir da filosofia de Adorno, acerca do que seja a liberdade humana, ou aquilo que torna o ser humano mais livre ou mais “humanizado” dentro da sociedade capitalista em que vive. Na música moderna de Heitor Villa-Lobos, será analisado, através de uma apreciação estética, o que favorece a liberdade e a humanização do próprio homem.

## 1 Teoria crítica da sociedade

A teoria desenvolvida pela Escola de Frankfurt diz respeito a uma *teoria crítica* em detrimento do que eles mesmos denominaram de *teoria tradicional*. Por *teoria tradicional*, Horkheimer entende um determinado método primeiramente assumido pelas ciências naturais e, posteriormente, introduzido nas ciências humanas:

[...] As ciências humanas de modo geral também buscaram se afirmar seguindo o modelo das ciências naturais. [...] Nas ciências humanas o pesquisador pertence ao objeto a ser estudado. Um cientista social é membro da sociedade que ele estuda. Dessa maneira, ele seria mais vulnerável aos valores dessa sociedade, de modo que seus juízos podem ser afetados, perdendo em objetividade (REPA, [s.d.], p. 11).

A metodologia a ser assumida é a do positivismo lógico, caracterizada pelo distanciamento como garantia de uma compreensão total e sistemática do real. Em outras palavras, uma separação formal entre o que é e o que deve ser.

Deste modo, para uma compreensão da realidade que não torne o homem objeto, mas que o valorize enquanto homem e ser de relações, livre e dinâmico, a Escola



de Frankfurt, com base na leitura da dialética hegeliana e marxista, elaborou a chamada *teoria crítica*. O intuito da *teoria crítica da sociedade* é valorizar o que é singular no ser humano e que, numa intencionalidade científica aos moldes positivistas, acaba se perdendo<sup>1</sup>.

A *teoria crítica*, segundo Jimenez (1977, p. 28), pretende ser uma denúncia rigorosa contra um tipo de razão que se instaurou, aparentemente, a partir de Descartes e contra a sistematização da ciência, a qual possui caráter de dominação e controle para uma conseqüente homogeneização do homem. Dessa forma, percebe-se claramente a opção frankfurtiana pela negatividade dialética contra qualquer sistema filosófico que mascare a vida e a torne reificada, ou seja, objetificada.

“No sentido mais amplo do progresso do pensamento, o esclarecimento tem perseguido sempre o objetivo de livrar os homens do medo e investi-los na posição de senhores” (ADORNO; HORKHEIMER, 1986, p. 19). Assim começa a *Dialética do Esclarecimento*. O Esclarecimento, ou Iluminismo é entendido como a razão ou a racionalidade presente em todas as sociedades humanas positivas:

Por Iluminismo os dois autores [...] pensam muito mais em um itinerário da razão, que, partindo já de Xenófanes, pretende *racionalizar* o mundo, tornando-o manipulável pelo homem (REALE; ANTISERI, 2005, p. 474).

Adorno, juntamente com Max Horkheimer, fez, nessa obra, uma investigação acerca da “trajetória” realizada do que chamaram de “razão instrumental”, denunciada na *Teoria crítica da sociedade*. *Dialética do Esclarecimento* é considerada, por muitos filósofos e comentadores, como uma das obras mais pessimistas do século XX<sup>2</sup>.

Os frankfurtianos explicitam, portanto, a dialética envolvida nesse processo, lembrando, incessantemente, o quanto foi alto seu preço: “A história da civilização é a história da introversão do sacrifício. [...] Quem pratica a renúncia dá mais de sua vida do que lhe é restituído, mais do que a vida que ele defende” (ADORNO; HORKHEIMER, 1986, p. 61). Segundo os frankfurtianos, é esse o grande problema da sociedade frente à própria natureza. Este dilema de renúncia da naturalidade em busca do esclarecimento acompanha o ser humano desde os primórdios da história e é, pois, o causador do grande “mal-estar na civilização”, nas palavras de Freud.

<sup>1</sup> “Positivo [...] exclui toda explicação que ocorre em princípios não controláveis na experiência. Somente um conhecimento que permanece no âmbito da experiência é útil [...]” (ROVIGHI, 2003, p. 120).

<sup>2</sup> “Escrito no exílio por Adorno e Horkheimer, o livro *Dialética do Esclarecimento* é tido como uma das mais negras e das mais pessimistas obras da filosofia contemporânea. Pessimismo cuja justificativa maior se encontra certamente na dramática época histórica da sua redação: de um lado, o nazismo triunfante, do outro, o stalinismo e, no meio, o exílio dos autores” (GAGNEBIN, 2005, p. 108).

A grande questão a ser analisada é a abrangência desse movimento. Ele, segundo os frankfurtianos, está em todos os campos, inclusive na cultura e na arte.

## 2 A teoria estética

O termo *indústria cultural* (*Kulturindustrie*), segundo Adorno, refere-se a um processo de unificação e homogeneização da cultura:

[...] A cultura contemporânea confere a tudo um ar de semelhança. O cinema, o rádio e as revistas constituem um sistema. Cada setor é coerente em si e todos o são em conjunto. Até mesmo as manifestações estéticas de tendências políticas opostas entoam o mesmo louvor do ritmo de aço (ADORNO; HORKHEIMER, 1986, p. 113-114).

A máxima que rege tal processo é, pois a unidade implacável e a uniformização dos gostos pelo produto de uma intencionalidade instrumental presente nos grandes produtores de filmes, livrarias, sites, ou seja, em todos os âmbitos da comunicação. Esta detém o poder da informação, que não é diretamente acessível à população, ou seja, à massa. Não há escolhas diferentes, mas tão-somente determinações diferentes:

A consequência imediata da elaboração desse receituário é a padronização dos produtos. [...] Isso significa que os controladores da indústria cultural se dedicam à elaboração rigorosa de uma linguagem destinada à produção de efeitos fáceis e de assimilação imediata por qualquer espectador, o que exige a exclusão de todo elemento que escape à fórmula adotada ou então a conteste. A repetição desses elementos numa série de produtos naturaliza a linguagem da indústria cultural a ponto de criar um repertório de gestos estigmatizados, prontamente reconhecíveis por qualquer indivíduo familiarizado com os produtos (GATTI, 2008, p. 27).

Em sua *Dialética negativa*, obra de 1959, Adorno junto com a teoria crítica da Escola de Frankfurt quer evidenciar essas diferenças, o desigual, o descontínuo, o contingente, as nuances do que, naturalmente, assim se constitui, e que foi sumariamente reprimido e suprimido pela racionalidade instrumental.

Adorno escreve a ***Negative Dialektik*** como uma forma de reconhecer “[...] que a filosofia deveria [...] buscar as coisas que escapam [...] da mística da ‘totalidade não-verdadeira’” (FILHO, 2007, p. 46). Nela ele manifesta sua perplexidade sobre um conceito de verdade como essência da negação, ou seja, “o todo é o não-verdadeiro”. Tomar o todo como negatividade que aponta para a insuficiência dos grandes sistemas, tais como o de Hegel, torna a dialética uma negação determinada da suposta racionalidade, por vezes absoluta, presente na realidade.

Dessa forma, desbancando a racionalidade sistemática, Adorno remodela o conhecimento para um “escutar” o objeto, um estar atento à potencialidade interna do material para, num processo de interpretação cósmica e sempre aberta, agrupá-lo, sem violentá-lo, em constelações. Percebe-se, então, um modo muito distinto e peculiar de compreensão do mundo e dos homens. Uma operação inovadora em que o único modo de chegar ao conceito é o não-conceito, isto é, deixar as coisas serem, permitindo “[...] que elas continuem a viver sem as assassinar com a dotação de um conceito. É vivermos junto com elas, entrarmos no seu ritmo, dançarmos a sua dança sem a pretensão de as dominarmos” (FILHO, 2007, p. 47-48).

A *teoria crítica*, na forma da *Dialética negativa* de Adorno, pretende, de uma determinada forma, tornar evidente o que a *teoria tradicional* almeja encobrir:

Adorno estava indo atrás – tanto na filosofia quanto na estética – das irrupções da subjetividade contra uma totalidade massacrante. O problema era exatamente encontrar, num mundo administrado, sob a mística do pensamento unitário, o particular, o singular, o não-idêntico. [...] Adorno trabalha em toda sua vida em busca daquilo que destoa, que não se adapta, que estranha, que incomoda por ser diferente (FILHO, 2007, p. 46).

Não é, pois, uma filosofia não-conceitual, a qual, inevitavelmente, conduziria ao irracionalismo. No entanto, Adorno fala da insuficiência do conceito. Sua ideia é uma tentativa de fazer a própria filosofia tomar consciência de que o conceito, sendo instrumento para pensar é, por isso mesmo, diferente daquilo que se pensa. E a própria atividade conceitual depende dessa diferença. Adorno assume um novo modo de tratar as questões propostas, uma vez que a razão está desacreditada. É o “pensar constelativo”:

[...] uma forma de “pensar contra si mesmo” sem se abandonar, diz Adorno. Explicando o melhor, pensando contra mim mesmo deverá ser-me possível atingir aquilo que meu pensamento deseja. Não pensar os objetos isoladamente e com conceitos isolados, mas vê-los, tocá-los, descrevê-los no contexto, “no processo que ele armazena em si”, pois, assim, ele poderá se abrir à “consciência de constelação” em que está inserido. Trata-se de um modo de pensar que mede seu movimento pelo movimento dos próprios objetos, sem, contudo, “nessa aproximação quase mimética”, nesse processo sempre aberto, “com final indeterminado” abrir mão de sua autonomia (FILHO, 2007, p. 48).

Esse mesmo processo de conhecimento é aplicado na abordagem adorniana da estética. Na *Aesthetische Theorie*, publicada em 1970, Adorno, em linhas gerais,

defende o poder crítico da arte moderna, e evidencia o negativo que a obra de arte exerce em sua relação tensa com a sociedade.

Em 1960, ele escreve o ensaio *O fetichismo da música e a regressão da audição*. Adorno já havia tratado do estado da música dentro de *Indústria cultural*, fazendo uma análise do consumo e, também, dos meios de comunicação de massa. Adorno afirma que a sociedade está sofrendo uma regressão da audição:

Se perguntarmos a alguém se “gosta” de uma música de sucesso lançada no mercado, não conseguiremos furtar-nos à suspeita de que o gostar e o não gostar já não correspondem ao estado real, ainda que a pessoa interrogada se exprima em termos de gostar e não gostar. Ao invés do valor da própria coisa, o critério de julgamento é o fato de a canção de sucesso ser conhecida de todos; gostar de um disco de sucesso é quase o mesmo que reconhecê-lo (ADORNO, 1975, p. 173).

A música se tornou cada vez mais ruído de fundo. Sendo que os indivíduos não se concentram e não prestam a devida atenção. A *indústria*, para garantir sua existência, cria uma “fetichização” da música para que as pessoas não parem de consumi-la:

[...] O verdadeiro segredo do sucesso é o mero reflexo daquilo que se paga no mercado pelo produto: a rigor, o consumidor idolatra o dinheiro que ele mesmo gastou pela entrada num concerto de Toscanini. O consumidor “fabricou” literalmente o sucesso, que ele coisifica e aceita como critério objetivo, porém sem se reconhecer nele. “Fabricou” o sucesso, não porque o concerto lhe agradou, mas por ter comprado a entrada (ADORNO, 1975, p. 180-181).

Para Adorno, a música se tornou um mero objeto de mercadoria e um instrumento da razão em meio à barbárie do capitalismo, tornando o homem um instrumento desumanizado e desprovido de liberdade. Mas há uma música que “[...] de mãos dadas com a sociedade, abandona a rotina do sempre igual” (ADORNO, 1975, p. 199). É esta a música artística, em outras palavras, a música moderna. Em outro ensaio, de 1949, intitulado, *Filosofia da nova música*, ele analisa dois compositores modernos: Schönberg e Stravinsky a fim de estabelecer o que seria esta nova música.

Arnold Franz Walter Schönberg (1874-1951) foi um compositor austríaco. Fez parte, primeiramente, de uma corrente pós-romântica a qual ainda carregava, em leves traços, a tradicional forma de composição tonal. Mas desde suas primeiras composições se percebe um caráter inovador que culmina num atonalismo.

[...] Arnold Schoenberg leva às últimas conseqüências o cromatismo wagneriano [...] [compondo] com um mesmo fator comum negativo: o repúdio das antigas normas tonais. A seguir, durante quase dez anos, recolhe-se e busca em silêncio novas regras

que substituam as que renegou, uma estrutura lógica que impeça o organismo musical recém-liberto de soçobrar na anarquia. Em 1922 recomeça a compor [...] já inteiramente subordinado ao novo método de relação dos doze sons da escala cromática (PAES, 1980, p. 1779).

Para Adorno, Schoenberg foi um compositor “progressista” porque ele está, de certa forma, engajado com a verdade de sua própria arte. Ele não vê outra alternativa senão a atitude negativa de se opor a tudo que seja “fácil”, tudo que seduza a audição. O radicalismo de Schoenberg que, através do dodecafonismo<sup>3</sup>, insurgiu-se contra o sistema tonal e contra o “ranço” da tradição, abriu novos caminhos:

A técnica dodecafônica mostrou como pensar simultaneamente várias partes independentes e como as organizar sem as muletas do acorde. Ela acabou radicalmente com os procedimentos arbitrários e irresponsáveis de numerosos compositores posteriores à Primeira Guerra Mundial (ADORNO apud JIMENEZ, 1977, p. 53).

Já Ígor Fiódorovitch Stravinsky (1882-1971) é o compositor russo dos bailados, criando grande fama com obras tais como o *Pássaro de fogo* (1910), *Petrouchka* (1911), *O rito da primavera* (1913), entre muitas outras. Segundo Adorno, Stravinsky é um compositor “reacionário”. É aquele que se deixa seduzir pela cultura de massas, buscando o sucesso através de fórmulas conhecidas a fim de agradar ao público:

Em Stravinsky, a música parece absorver naturalmente os choques, sem que haja angústia, ou tentativa de resistência por parte do sujeito que se contenta em “sentir os abalos em seus reflexos” (JIMENEZ, 1977, p. 58).

Adorno, por fim, justifica esse seu estudo comparado com o próprio princípio de Schoenberg. Esse estudo quer fazer uma ruptura com o passado e procurar um novo equilíbrio, mesmo que acabe não sendo aceito por causa da lógica do sistema capitalista. Ele quer fazer surgir na música o “choque” benjaminiano, ou seja, a verdade da arte. No artigo *A obra de arte na época de suas técnicas de reprodução*, de 1933, Benjamin defende a dinâmica da arte como um retrato da realidade através das dissonâncias, do sem sentido, do provocante, do exigente, do desigual, causando um choque das angústias e incertezas nos seus apreciadores.

No século atual, a criação musical erudita isolou-se da cultura de massas, perdeu público e virou uma arte de elite por causa, justamente, dessa verdade. Ela não passa

<sup>3</sup> “A dodecafonia, palavra de origem grega, significando doze sons ou, mais precisamente, música construída à base de doze sons (os meio-tons da escala cromática no âmbito de uma oitava), nasce com a invenção da série, sistema de agrupamento dos doze sons do total cromático, evidenciando certas relações e propriedades funcionais que visam conferir à linguagem uma coerência indispensável à elaboração da obra musical” (PEIXINHO, 1967, p. 1621).

de um edifício em meio à massa. Portanto, segundo Adorno, a partir de Benjamin, é necessário uma abordagem da obra de arte “a partir do interior”, ou seja, “estudar as relações entre o material e a estrutura, e apreciar a técnica de composição graças à qual a obra adquire sua coerência” (JIMENEZ, 1977, p. 60).

Adorno não aceita uma compreensão kantiana de arte, ou seja, “o belo é em si” e, portanto, dispensa qualquer apreciação, sendo sem compromisso ou, em outras palavras, sem aparência. A arte é sim “[...] testemunha da possibilidade do possível” (FILHO, 2007, p. 49). Ela não está por si mesma e nem tampouco pelo “outro”. A obra de arte deve ser uma constante conciliação entre ela mesma e os “outros”.

A arte, então, não é, por exemplo, uma simples amenização da dor ou uma realidade aquém do mundo, a arte precisa ser “[...] voltada ao ‘sempre aberto’, a um eterno mostrar-se” (FILHO, 2007, p. 50) aparicionial que foge à coisificação e à identidade, e libera o seu valor de verdade no mundo.

A arte que consegue estabelecer essa dinâmica com a realidade, por sua vez, não traz o prazer da indústria cultural, mas grandemente expressa o sofrimento da condição humana que reprime seus desejos, sonhos e ideais em nome de sua pretensa socialização:

A arte moderna constitui-se naquele veículo privilegiado de expressão do sofrimento que cada um de nós experimenta, de modo velado e reprimido, na vida cotidiana. É por isso que ela se afeiçoa especialmente com aqueles materiais que não são agradáveis, adocicados, harmoniosamente belos. Ela prefere usar os materiais que chocam nossa sensibilidade: figuras humanas distorcidas, como as *Mademoiselles d’Avignon* de Picasso; construções gramaticais sem sentido, como a poesia concreta; músicas sem melodia quase nenhuma, acordes dissonantes, não harmoniosos, materiais orgânicos em artes plásticas etc. (FREITAS, 2003, p. 28-29).

Esse material, no dizer de Adorno, revela-se verdadeiro e libera, portanto, a negatividade da vida de forma enigmática. Um enigma, por sua vez, não é um mistério. Enigma é uma “questão proposta em termos obscuros, ambíguos, para ser interpretada ou adivinhada por alguém” (FERREIRA, 1999, p. 761). Ou seja, embora seja obscuro e incerto de primeiro momento, há uma pretensão e intenção de se chegar a uma explicação, seja ela certa ou errada. Já, no mistério, não há qualquer possibilidade de conhecimento; mistério, por definição, não se explica:

Todas as obras de arte, e arte em geral, são enigmas para Adorno. A obra de arte não se deixa desvendar de maneira unívoca. Ela foge, diz ele, ante o intérprete como o arco-íris desaparece para aquele que caminha (JIMENEZ, 1977, p. 178).

A arte moderna, portanto, é enigmática e não pode ser apreciada pela imaginação e muito menos pela própria razão conceitual:

É necessário um processo mimético para [entender a arte]; segundo Adorno, é preciso imitá-la. Trata-se de uma espécie de ressonância, em nós, do que a obra tem de singular, único. [...] A mimesis da obra de arte, de forma paradoxal, é sua semelhança consigo mesma, o que significa dizer que ela não tem sua identidade apreendida de forma abstrata. [...] Na arte moderna, o sujeito tem que imitar o que é substancialmente diferente daquilo que ele espera – o que é uma tarefa difícil e depende de um conjunto de forças subjetivas que normalmente não são colocadas em jogo na atitude passiva no cotidiano, e são virtualmente abandonadas na indústria cultural (FREITAS, 2003, p. 35-36).

Segundo Adorno, a arte é, certamente, um conhecimento verdadeiro. Ao falar num conteúdo de verdade, Adorno retoma o clássico tema kantiano do *númeno* e do *fenômeno*. A arte desvelaria o *númeno*, ou seja, o em si das coisas e da vida que foi reprimido e violentado pela razão. A arte “[...] parece apontar para uma transcendência, uma ultrapassagem daquilo que nossos sentidos podem perceber e que nossa razão pode pensar” (FREITAS, 2003, p. 44). Portanto, ela é transcendente à conceituação e também, necessariamente, imanente.

O grande papel da filosofia, segundo Adorno, é revelar a repressão da razão sobre os homens. Mas como a filosofia não pode mais pensar por conceitos e a obra de arte não carrega em si a intenção de sua compreensibilidade, a filosofia e a arte estabelecem um vínculo onde “o papel da crítica filosófica consiste justamente em fazer aparecer a essência social inserida no conteúdo de verdade de toda obra de arte” (JIMENEZ, 1977, p. 181). A verdade da arte, por sua vez, se dá numa universalidade transcendente aos nossos sentidos e conceitos “infectados” pela racionalidade instrumental, como condição de sua possibilidade de ser arte moderna: “Como a experiência estética não se ancora na universalidade abstrata dos conceitos, ela necessita da reflexão filosófica para poder alcançar todo o seu significado. Desse modo arte e filosofia completam-se” (FREITAS, 2003, p. 49).

A arte moderna junto à filosofia desvela, portanto, a natureza humana reprimida, o que pode ser belo ou horrível, bonito ou feio, insuportável ou agradável. A arte não está, portanto, a serviço do agrado ou do deleite, mas, tão-somente, da indicação de um conhecimento verdadeiro.

### 3 Considerações sobre a obra musical de Heitor Villa-Lobos

Na década de 1920, surge, no cenário musical brasileiro, Heitor Villa-Lobos (1887-1959). Apesar de sua originalidade, ele foi primeiramente influenciado pela música europeia. Autores como Bach, Mozart, Haydn, Wagner, Puccini, Debussy, Milhaud, Stravinsky, Strauss, Saint-Saëns e D'Indy são algumas influências.

Suas primeiras atividades de compositor são muito frutuosas: peças para piano solo, trios e quartetos para cordas, sinfonias, coro e orquestra, violão, danças, inclusive uma ópera.

Suas obras variam de uma harmonia espantosa a um "pantonalismo"<sup>4</sup> extremo. Em várias dessas obras, é apreciável o caráter inovador de Villa-Lobos, um novo modo de composição ligado a um nacionalismo, que é fruto histórico de um movimento de busca de um rosto nacional, e não de um mero modernismo:

Não escrevo dissonante para ser moderno. De maneira nenhuma. O que escrevo é consequência cósmica dos estudos que fiz, da síntese a que cheguei para espelhar uma natureza como a do Brasil. Prossegui confrontando esses meus estudos com obras estrangeiras e procurei um ponto de apoio para firmar o personalismo e a inalterabilidade das minhas ideias. [...] Quando procurei formar a minha cultura, guiado pelo meu próprio instinto e tirocínio, verifiquei que só poderia chegar a uma conclusão de saber consciente, pesquisando, estudando obras que, à primeira vista, nada tinham de musicais. Assim, o meu primeiro livro foi o mapa do Brasil [...] (VILLA-LOBOS apud LAINS<sup>5</sup>).

Pode-se perceber em Heitor Villa-Lobos a intenção de compor música a partir de uma realidade determinada, ou seja, o Brasil do século XIX e XX. Eis abaixo uma explicação do próprio compositor sobre o terceiro movimento das *Bachianas Brasileiras nº 1*, de 1930, a qual explica muito bem as características da obra villalobiana:

A cabeça do tema inicial se caracteriza numa espécie de transfiguração de certas células melódicas, típicas e populares dos antigos seresteiros da Capital Federal, à maneira de Sátiro Bilhar. [...] A forma e o estilo da fuga representam, primeiro, a espiritualidade da maneira de Bach, e depois uma ideia musical da conversação entre quatro chorões, cujos instrumentos se disputam a primazia temática, em perguntas

---

<sup>4</sup> Termo usado por Schönberg e Alban Berg em substituição ao termo atonal; segundo eles, "não há denominação mais diabólica do que a palavra 'atonal'" (BERG apud KIEFER, 1986, p. 30).

<sup>5</sup> VILA-LOBOS apud LAINS, Leonor. Disponível em: <http://www.vidaslusofonas.pt/villa-lobos.htm>. Acesso em: 01.05.2008.



(sujeito) e respostas sucessivas, num crescendo dinâmico, mas sempre conservando a mesma cadência rítmica (VILLA-LOBOS apud KIEFER, 1986, p. 103).

Villa-Lobos possui, em suas obras, algo de único e extraordinário. Cada música carrega em si um espírito de tamanha força que consegue levar o indivíduo a uma compreensão de si mesmo enquanto brasileiro. Cada acorde dissonante ou perfeito revela uma realidade específica.

Segundo Guérios, citando Mariz, “Villa-Lobos conheceu de perto quase todos os aspectos do Brasil sonoro. Suas viagens por todo o país, a convivência prolongada com os chorões cariocas, o seu nacionalismo inato forneceram-lhe copioso material para a criação de música autenticamente brasileira” (GUÉRIOS, 2003, p. 124).

Não se pode atribuir, a partir da Semana de Arte Moderna, um modernismo de aparência a Heitor. Ele mesmo disse, com grande irreverência, em uma entrevista concedida em 1959, em sua última apresentação em Nova York: “Esse negócio de vir inspiração não existe em mim, eu já nasci inspirado; ou eu faço uma coisa muito boa ou faço uma porcaria” (PITT, 2007, p. 24).

Villa-Lobos teve uma trajetória única. Suas obras são retrato fiel de si mesmo, de sua cultura e de seu tempo. Seu espírito nacional, seu excepcional modo de composição, seu modernismo que tendia entre o tonal e o “pantonalismo”, sua capacidade de conciliação entre o espírito clássico dos grandes compositores europeus e o espírito dos choros e serestas de um Brasil sem igual, proporcionaram uma inigualável sonoridade que, longe de aprisionar conceitos sobre o Brasil, quer ampliar e tornar conhecida uma realidade incomensuravelmente única.

Villa-Lobos conseguiu demonstrar um caminho de conhecimento da cultura brasileira independente da Europa, revelando músicas belíssimas que nasceram num meio incomparável. Ele quis tornar conhecida uma cultura de choque, de espanto, ou seja, a cultura brasileira:

[...] a façanha do compositor foi se realizar como intérprete [...] de uma cultura como a brasileira, sentindo-se não só em incivilizados ou, ainda, em primitivos, ou naqueles que ainda não atingiram em cultura um grau de civilização, como em civilizados. “Projetando-se empaticamente e penetrando” em uma “virgindade cultural brasileira” ainda não detectada, [...] (GUÉRIOS, 2003, p. 67).

Aqui não será considerada qualquer intriga histórica que, certamente houve na história de Villa-Lobos, nem tampouco suas ligações com o governo e com grandes produtoras no final de sua vida, mas, tão-somente a obra musical villalobiana e como ela se estabelece no meio moderno e contemporâneo, tal como Benjamin propõe.

As dissonâncias e temas complexos de Heitor aqui se justificam. A arte moderna, sendo enigmática, não poderia ser diferente em Villa-Lobos. Quem escuta, por exemplo, a Tocata *O trezinho do caipira* achará desarticulado, ilógico, desgostoso, enfim, uma obra com dissonâncias. Mas, para quem analisa a partir do espírito moderno adorniano, a arte villalobiana é um conhecimento verdadeiro que procura trazer à tona a realidade enquanto tal, neste caso específico, a autêntica sonoridade do movimento do trem.

Todas as aproximadamente 2.300 obras villalobianas são expressões de uma “natureza” tanto física quanto espiritual:

A natureza de ambos pertence tanto ao pólo da natureza física – à “vitalidade irreprimível” e ao “sabor adstringente dos nossos frutos tropicais” – quanto ao pólo da natureza espiritual – “contrastada, ilógica”, “de preguiçosa sensualidade”. Villa-Lobos e sua música constituem “frutos tropicais” dessa complexa natureza nacional. “Pura delícia” como o próprio Brasil que os origina (GUÉRIOS, 2003, p. 65-66).

Disse Villa-Lobos, em uma célebre frase, que suas obras são cartas escritas para a posteridade, sem esperar resposta. Percebe-se assim que Heitor nunca teve o ensejo de determinar uma finalidade ou ponto culminante de sua obra. Ele optou por deixá-la aberta e num processo cósmico de desenvolvimento, salvaguardando a liberdade e a dinâmica próprias da condição humana.

## Conclusão

Com sua *teoria estética*, bem como com toda sua filosofia, Adorno quer ressaltar e evidenciar a repressão que a natureza humana sofre quando submetida à razão instrumental. Para tanto, ele aponta para a arte moderna, enquanto instância de revelação cósmica da natureza humana.

Em termos musicais, Villa-Lobos é um dentre os compositores modernos que, na arte, evidenciam essa natureza. Na sua tentativa de constituição de uma música nacional brasileira, Villa-Lobos contempla, num processo aberto, a verdade da arte, qual seja, levar o homem à sua plena humanização e a sua verdadeira realidade contingente.

A tentativa de uma relação entre Adorno e Villa-Lobos revela, portanto, a atualidade da questão e sua abrangência. Configura-se, pois, esta investigação, como uma necessidade iminente de preocupação pelo ser humano, no sentido de considerá-lo como tal e liberar aquilo que faz com que ele seja o que é, ou seja, sua natureza.

A partir das considerações até aqui feitas, é possível concluir ressaltando que não há nenhuma intencionalidade de fim ou determinação de um caminho a ser percorrido e do qual não exista outro. Assim como a dialética negativa é um processo cósmico sempre aberto, essa pesquisa também o é. Longe de aprisionar conceitos, este trabalho quer ser uma indicação de um caminho vasto a ser explorado e que poderá ser muito bem complementado e ratificado futuramente.

Torna-se possível, então, compreender a arte moderna enquanto modalidade de conhecimento que, para Adorno, torna os “homens humanos”. A presença de Villa-Lobos neste trabalho se justifica enquanto exemplar único, em sua constituição, da resolução da arte moderna proposta por Adorno em sua obra estética.

## Referências

- ADORNO, T.W. O fetichismo na música e a regressão da audição. In: *Textos escolhidos*. São Paulo: Abril Cultural, 1975. p. 173-200 (Os pensadores; v. XLVIII).
- ADORNO, T.W.; HORKHEIMER, M. *Dialética do Esclarecimento: fragmentos filosóficos*. Trad. Guido A. de Almeida. 2. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1986.
- FILHO, C.M. Theodor Adorno: A crise da crítica da comunicação. In: *Hypnos*. São Paulo, n. 19, p. 45-67, ago./dez. 2007.
- FREITAS, V. *Adorno e a arte contemporânea*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2003.
- GAGNEBIN, J.M. *Sete aulas sobre linguagem, memória e história*. Rio de Janeiro: Imago, 2006.
- GATTI, L.F. Theodor W. Adorno e a indústria cultural. *Mente cérebro & filosofia*. Edição especial. São Paulo, n. 7, 2008, p. 24-33.
- GRACIOSO, J. Investigação da existência. *Ciência & vida, filosofia: Especial Grécia*. São Paulo, n. 1. p. 14-23 [s.d.].
- GUÉRIOS, P.R. *Heitor Villa-Lobos: o caminho sinuoso da predestinação*. Rio de Janeiro: FGV, 2003.
- HORKHEIMER, M. *Teoria crítica: uma documentação*. Trad. Hilde Cohn. São Paulo: Perspectiva, 1990.
- JIMENEZ, M. *Para ler Adorno*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1977.
- KIEFER, B. *Villa-Lobos e o modernismo na música brasileira*. 2. ed. Porto Alegre: Movimento, 1986.
- LAINS, L. *Heitor Villa-Lobos*. Disponível em: <<http://www.vidaslusofonas.pt/villa-lobos.htm>> Acesso em: 01.05.2008.
- MATOS, O.C. F. *A Escola de Frankfurt: luzes e sombras do iluminismo*. São Paulo: Moderna, 1993. (Coleção Logos)

PAES, J. Atonalidade. In: OLIVEIRA, Manuel Alves et al. *Enciclopédia luso-brasileira de cultura*. Lisboa: Verbo, 1980 (v. 2).

PEIXINHO, J.R. Dodecafonismo. In: OLIVEIRA, Manuel Alves et al. *Enciclopédia luso-brasileira de cultura*. Lisboa: Verbo, 1967 (v. 6).

PITT, E. Toda a maestria de Villa-Lobos: o homem que transformou em canção o amor pelo Brasil e pela cultura popular. *Ciência & vida, filosofia*. São Paulo, n. 06, p. 22-27, 2007.

REALE, G.; ANTISERI, D. *História da filosofia: de Nietzsche à Escola de Frankfurt*. 2. ed. São Paulo: Paulus, 2005. (v. 6)

REPA, L.S. Max Horkheimer: Teoria Crítica e materialismo interdisciplinar. *Mente cérebro & filosofia*. Edição especial. São Paulo, n. 7, p. 6-15. [s.d.].

ROVIGHI, S.V. *História da filosofia moderna: da revolução científica a Hegel*. Trad: Marcos Bagno e Silvana Cobucci Leite. 3. ed. São Paulo: Loyola, 2003.

# A mística de Mestre Eckhart: Caminho para a unidade de Deus e das criaturas

[The Mysticism of Meister  
Eckhart: Path to the creatures  
and God's unity]

*Lindair de Cristo* \*

## Resumo

O caminho místico é compreendido por Mestre Eckhart como uma possibilidade da unidade entre Deus e a criatura. Sua filosofia aponta para o modo específico de um Deus que é unidade, e que estará presente em cada uma de suas criaturas, estando igualmente em todas. Este Deus uno desprende-se de sua grandeza para fazer-se um com o homem; essa atitude de Deus convoca o homem para o reconhecimento do uno, como sua origem primeira. A proposta da filosofia mística eckhartiana é, portanto, que o humano, por um caminho místico, retorne à sua origem, aprendendo do próprio Deus, esse jeito desprendido de ser.

**Palavras-chave:** uno, desprendimento, mística, criatura.

## Abstract

The mystic path is understood by Meister Eckhart as being a possibility for the unity between God and creature. His philosophy points out the specific way of a God which is unity, and which will be present in each one of His creatures, being equally in all of them. That one God (uno) comes off of its greatness in order to become one with man; that attitude from God convenes man to the recognition of the one (uno), as its first origin. The proposal of the eckhartian mystic philosophy is, therefore, that the human being, by a mystic path, returns to his origin, learning from God Himself, this selfless way of being.

**Keywords:** one (uno), selfless, mysticism, creature.

\* Licenciada em Filosofia pela FAE – Centro Universitário Franciscano do Paraná, aluna de pós-graduação em Ética em Perspectiva pela PUC-PR. O presente artigo foi elaborado originalmente a partir do trabalho de conclusão de curso.

## Introdução

A teorização da existência de Deus, bem como sua ação na vida dos seres, sempre foi de grande relevância no processo filosófico. Hoje, talvez de um modo todo próprio, essa questão persiste latente. Os caminhos para responder a tais indagações são muitos. A mística de Mestre Eckhart, aqui, se apresenta como uma possível resposta ou caminho, que indica para a unidade de Deus e das criaturas. O que se quer é adentrar na proposta desse pensador para compreender Deus como uno e como alguém que está em íntima abertura para a relação com o universo, tornando o universo no lugar da unidade.

Eckhart não é o primeiro a posicionar-se diante de tal questão. Ao abordar seu pensamento, não podemos negar que esse exercício se faça em tantos outros seguimentos religiosos. Porém, Eckhart o aborda de forma específica, que acaba fluindo de sua própria experiência mística. Em seus textos, sobretudo em seus "Sermões", apresenta-se inúmeras vezes um conteúdo que parece estar embasado nesse modo de ser da mística. Reconhecemos que a linguagem mística torna-se, na atualidade, um grande desafio, porém apresentamo-la aqui como um caminho coerente para reconhecer Deus em sua onipotência, e o humano em sua condição de ser criado.

Dessa forma, aproximar-se de Deus por um caminho místico é o marco orientador para este estudo, que quer, em percorrendo o pensamento eckhartiano, confrontar-se com os elementos da mística, que ajudam o humano a reconhecer a grandeza do seu criador e, em alcançando tal objetivo, também admitir ser uma criatura que tem sua origem em Deus, para o qual tende a retornar.

Enfim, a temática por ele abordada e que inquieta todo ser humano, acredite o homem no que quiser acreditar, é convidativa. É importante que cada um se encontre e dê sentido à sua existência. Todas as respostas, segundo Eckhart, se encontram depositadas no interior de cada ser. O despertar da resolução do enigma que cada um se coloca depende da seriedade com que se assume a vida e a realidade de se ter que retornar para o lugar de onde se saiu.

## 1 Definição de mística cristã e a compreensão de mística eckhartiana

A história da mística cristã e, sobretudo, da mística medieval serve-se do itinerário percorrido no Ocidente seguindo a via do neoplatonismo. Deste modo podem-se citar alguns expoentes como: Proclo, Filo de Alexandria, Plotino, Dionísio Areopagita,

Agostinho, entre outros, que estiveram empenhados no estudo desse “acontecer histórico” do qual deriva um distinto diferencial ao cristianismo.

A contribuição desses pensadores foi de fundamental importância para o amadurecer da mística cristã. Podemos dizer que, assim como tantos, Mestre Eckhart também bebeu dessa fonte, fazendo-a continuar borbulhando em seus tantos questionamentos vitais, que foram dando forma à sua experiência religiosa e missão de evangelizador.

A mística é um caminho universal, onde o homem busca algo que faz parte de sua própria essência, busca aquilo que o constitui como tal e que o faz “retornar” à sua própria origem. Esse desejo de união com o “absoluto”, com os “poderes transcendentais”, ou como se queira denominar, é um caminho de experiência mística.

Toda mística, cristã ou pagã, vive de uma experiência radical: aquela da unidade do mundo com o supremo princípio ou do homem com Deus. Trata-se de uma experiência imediata de Deus ou simplesmente do uno (BOFF, 1994, p. 16).

A mística medieval cristã direciona o “conteúdo”, o “foco” dessa busca, em Deus. E sua compreensão se volta para elementos dessa relação com ele.

*Mística* é um adjetivo (em grego *mystikos*) da palavra *mistério* (*mysterion*). Na Bíblia do Antigo Testamento e do Novo Testamento a palavra *mistério* possui vários significados. Primeiramente significa o segredo humano que não deve ser revelado: os desígnios secretos do rei (Tb 12,7.11; Jt 2,2), os planos de guerra (2Mac 13,21), os projetos íntimos do amigo (Eclo 22,22; 27,16.21). Pode significar também o desígnio último de Deus, só conhecido pelas pessoas especialmente inspiradas por Deus (Dn 2,28-29.47).

Para Paulo o grande mistério – projeto fundamental do Pai – é Jesus Cristo, escondido desde sempre e somente revelado agora à Igreja pelos Apóstolos (1Cor 2,6-16; Ef 3; Cl 1,26-29). Na Igreja Antiga a palavra *mistério* (em latim se traduzia comumente por *Sacramentum*) constitui a chave principal para expressar a fé cristã (BOFF, 1994, p.14-15).

Essas definições remetem a uma íntima relação do homem com algo que lhe é misteriosamente admirável, por conter em si elementos semelhantes ao que constitui um homem místico.

Nesse caminho vê-se uma correspondência relacional entre aquele que busca e o “buscado”, através de uma vida austera e totalmente desprendida, condição para que de fato haja tal encontro.

## 1.1 Características da mística de Mestre Eckhart

A mística eckhartiana, por sua vez, se caracteriza por fazer um caminho de volta ao encontro daquilo que se é, em Deus. Esse retorno consiste na superação de obstáculos que possa haver entre o divino e o humano, ou seja, aquilo que rompe a lei do amor e tira do humano a vontade de querer a vontade de Deus.

É nessa busca de retorno que o homem se vê semelhante aos demais e onde tenta ser semelhante a seu criador. Por isso, para Mestre Eckhart a questão da “unidade de tudo com tudo e com Deus” é fundamental em seu pensamento filosófico.

Outra característica que lhe é própria é que Deus não é existência porque está para além dela, porém é nela que ele se torna visível, como essência.

Tudo o que existe é no tempo e se caracteriza como criatura. É próprio da criatura estar num constante processo para manifestação de suas potencialidades. É próprio da condição humana o “devir”. Deus, porém, está para além do tempo e da existência; por isso é eterno, pois não é tocado pela questão da existência e tudo o que é próprio dela. “Deus está todo inteiro em cada criatura, em cada uma como em todas” (ECKHART, 1994, p. 32).

As criaturas, por sua vez, existem como idéias pensadas por Deus. Eckhart vê todas as coisas temporais enquanto idéias e protótipos eternos de Deus.

Todas as criaturas são, primeiramente, idéias eternas na inteligência do Pai. Nele elas existem como protótipos. Como tais não se distinguem da natureza de Deus, pois em Deus não há separação alguma, entre essência e existência, entre pensamento e realidade. Em Deus tudo é divino, quer dizer, tudo é Deus. Nós existimos como idéias eternamente pensadas e amadas de Deus. Somos eternos pela eternidade de Deus (BOFF, 1994, p. 34).

Portanto, na mística de Eckhart todas as coisas, mesmo as temporais e distantes de Deus participam eternamente do uno, carregando em si a sua chama.

Para que haja uma relação do uno com a criatura, aparece um outro aspecto extremamente importante na teologia mística: o desprendimento (em alemão *Abgeschiedenheit*).

A postura do desprendimento requer que não se peça nem espere nada nem de Deus nem de ninguém; ao contrário, supõe que o humano esteja totalmente disponível a receber tudo de fato, sem murmurar por aquilo que foge de sua capacidade de aceitação e compreensão, até mesmo do seu gosto e prazer. Assim, tudo o que vier deve ser



visto como bem-vindo. Desse modo, acontece a liberdade interior que é a ponte para se dar a plena recepção, aparecendo enfim a chamazinha de Deus, colocada no fundo do espírito. Ela quer subir, chegar ao alto, ao coração de Deus. Essa semente germina em cada coração. O coração pode fazer-se terra estéril, cheia de espinhos e abrolhos; mas apesar disso guarda dentro de si um tesouro precioso, a semente de Deus que sempre pode brotar. As preocupações e o apego às coisas de interesse terreno são como que entulhos que lançamos sobre esta fonte interior. Eles encobrem a fonte, mas não podem extingui-la. Ela pode um dia jorrar (ECKHART, 1994, p. 39).

Essa faísca de Deus constitui as potências mais altas da alma humana; é o encontro, o momento onde o divino e o humano deixam de estar separados como categorias. Essa faísca é a porta para que o homem experimente algo de eterno, mesmo possuindo em si aquilo que o prende ao tempo, pois, por mais que sua atenção esteja voltada para elementos não pertencentes à fonte que se encontra no seu “interior”, jamais se pode anular a possibilidade de ela vir a ser, de manifestar-se num determinado momento em que a disponibilidade se fizer latente. O desafio proposto à vida é viver de tal maneira desprendido e livre, que facilite que a fonte irrompa e se transforme num manancial de águas vivas. Então Deus nasce de novo dentro da alma (ECKHART, 1994, p. 39).

Podemos dizer que sua busca mística se vincula a uma intensa prática contemplativa, de silêncio e de admiração, que o faz persistente no próprio cultivo místico.

## 2 Compreensão de Deus como uno

O humano empenha-se por alcançar a unidade, a igualdade, a identidade, mas reconhece que por si próprio não tem o poder para chegar àquilo que é próprio de Deus. Embora Deus lhe conceda capacidades e potencialidades, a plena realização procede dele, não há outra via para se alcançar tais objetivos. Para ser “um” com Deus é preciso que o homem volte seu olhar para o modo de ser de Deus que é “Um”, para assim, dele aprender o próprio do seu ser uno.

Se dois homens conhecessem Deus como “um” e um nele conhecesse a grandeza numérica mil, enquanto o outro conhecesse Deus como “um”, por pouco que fosse esse mais, esse último conheceria mais a Deus como “Um” do que aquele que o conhecesse como mil. Quanto mais se conhece Deus como um, tanto mais é conhecido como tudo. Se minha alma fosse clarividente, nobre e límpida, tudo o que ela conhecesse seria um (ECKHART, 2006, Sermão 54a, p. 299).

O modo de ser de Deus é unidade. Por ser uno, ele nada tem fora de si mesmo. Nele não há quantidade, não há espaço, não há tempo. Se nele houvesse tais coisas, seria possível ao homem apreendê-lo, mesmo que em sua concepção racional, formulando sobre ele teorias científicas, até mesmo empíricas.

[...] Deus indica o que ultrapassa infinitamente toda possibilidade humana de apreensão. Para o espírito da religiosidade medieval, ultrapassar a capacidade compreensiva da alma humana não significa de modo algum, entregar-se à credulidade cega ou ao que chamamos, modernamente, de irracionalismo. A inapreensibilidade de Deus constitui, para o espírito medieval, sempre mais uma apreensão, a apreensão da inapreensibilidade, do inesgotável de Deus (SCHUBACH, 2000, p. 197).

A temporalidade é característica do ser mortal. Deus é eterno, portanto nem o tempo nem o espaço nem o domínio humano são capazes de atingi-lo em sua onipotência. Mas, em sua liberdade e "soltura", ele é capaz de dar-se, sem perder o seu específico ser eterno. Ele se insere no espaço, no tempo e fala a mesma linguagem do humano para dele estar mais próximo, não porque necessite, mas por pura gratuidade paternal e amor desprendido.

Por isso, Eckhart é categórico em afirmar que:

Somente Deus tem unidade. O modo de ser próprio de Deus é unidade. É disso que Deus retira seu ser Deus, pois do contrário, não seria Deus. Tudo que é número depende do um. Já o um de nada depende. A riqueza e a sabedoria e a verdade de Deus são somente um em Deus. Não apenas um, é unidade. Tudo que Deus tem, tem-no no um, é um nele (ECKHART, 2006, Sermão 21, p. 151).

Do "um" nada pode escapar. Eckhart afirma que os mestres dizem "que o céu gira para trazer todas as coisas ao um; por isso o céu corre tão veloz" (ECKHART, Sermão 21, p. 151). Desse modo, o desejo do coração humano de unidade, de igualdade e de identidade deve transformar-se no um.

A princípio, pode-se dizer que o uno se contrapõe à multiplicidade e que, portanto, Deus exclui o múltiplo. No entanto, Eckhart afirma ser Deus mesmo que fundamenta a multiplicidade, e uma vez que o humano se percebe nele, vê toda criatura como unidade, embora cada um, em sua singular diferença, se constitua multiplicidade, pois em Deus está a possibilidade do múltiplo ser um. É por isso que Eckhart afirma que "a unidade une toda a multiplicidade, mas a multiplicidade não une a unidade" (ECKHART, 2006, p. 98).

Assim Deus dá a cada criatura a possibilidade de manifestar o uno, por isso pode-se dizer que todas as criaturas são em Deus, Nele possuem seu sentido e semelhança;

e ele, mesmo dando-se em cada ser, permanece um, estando em todo tempo e lugar, livre de toda apreensão e, por livre vontade, estando inteiro em cada criatura, em cada um, como em todos (cf. BOFF, 1994, p. 32).

Para Eckhart, o um está ligado a nenhum outro qualitativo a não ser verdade, pois “verdade se refere ao puro ser” (ECKHART, 2006, Sermão 54, p. 304). Então o um também se refere a essa verdade que remete ao ser puro, inteiro, que contém em sua unidade não somente as qualidades que a boca humana lhe atribui, mas em sua verdade de unidade contém em si todas as criaturas.

Além de compreender Deus como uno, Eckhart o descreve também como desprendido. Essa sua característica incentiva o homem a ser também desprendido, assumindo assim a sua condição de imagem e semelhança de Deus.

### 3 Desprendimento e posse de Deus

A relação com Deus faz o humano despertar para a necessidade de mudança. A adesão a Deus só se dá através de um total desprendimento da parte do homem. É nesse desafio que ele se lança, ao abrir mão do que pensa ser seu, a fim de compreender o modo de ser de Deus, pela via do exercício concreto.

#### 3.1 O que é *Abgeschiedenheit*

Nos textos de Eckhart, há uma profunda insistência que remete para a importância de o homem colocar-se diante de Deus e livre de todas as coisas; estar livre de todas as coisas é a possibilidade de estar unido com Deus. A esse modo de estar diante de Deus, abnegado dos próprios desejos, Eckhart denomina *Abgeschiedenheit*.

A palavra *Abgeschiedenheit* é de difícil tradução. Por isso devemos pensar em sinônimos como “desprendimento”, “completa disponibilidade” e “total liberdade”. Esse conceito traduz a própria natureza de Deus e o processo do ser humano no caminho de assemelhamento de Deus (cf. ECKHART, 1994, p. 147).

Trata-se de uma total abertura para o que for necessário, no sentido de libertação de imagens. Para alcançar tal atitude, o homem precisa esvaziar-se totalmente no querer, no saber e no ter. Não deve querer nada, pois enquanto deseja algo não é livre, nem está disponível para o que se apresenta diante de si. A única coisa que deve querer realmente é simplesmente ser (ECKHART, 1994, p. 37).

"*Ab-geschieden-heit*" vem do verbo *abscheiden*. Este composto de *ab*, que significa *de*; e *scheiden*, separar, cujo particípio passivo é *geschieden*, separado de. Daí: *Ab-geschieden+heit*. E *heit* é um sufixo para indicar a formalidade abstrata – essencial. *Abgeschied* é despedida, isto é, deixar ser a remissão de cada coisa, na unicidade de sua identidade. A tradução para o português de *Abgeschiedenheit* ficou desprendimento, acentuando a conotação de não estar preso a nada, a não ser a si mesmo; livre e solto, na ab-soluta identidade diferencial de si, a partir e em si, portanto na aseidade e inseidade da plena satisfação e fruição de si mesmo! (ECKHART, 2006, p. 337).

Quando Eckhart aborda essa questão e a torna base de toda a sua formulação teológica, não quer de modo algum plantar no humano uma carência profunda e sem referências. O *Abgeschiedenheit*, pelo contrário, tem diante de si algo que lhe satisfaz, não no sentido numérico e conteudista; desprendimento para Eckhart, diz a essência, o ser de Deus. Não se trata, portanto, de uma falta, uma lacuna, um vazio, mas "é plenitude concreta, bem determinada. É a limpidez da nitidez pura, livre e despojada de tudo que não é ela mesma" (cf. ECKHART, 2006, p. 338).

Mas o que caracteriza o homem não é a forma que lhe possibilita participar e ter comunhão com todas as criaturas, ser de certo modo o mediador onde todas as criaturas, os entes, se encontram. O que caracteriza é ser/poder ser em si mesmo "**desprendimento** de todas as matérias e formas". É isso que faz com que possa se destacar e ganhar definição. Estar desprendido e livre de todas as formas e matérias possibilita ao homem ser sua originariedade primeira, ser ele próprio "como era quando ainda não era" (ECKHART, 2006, p. 23).

Embora a definição de *Abgeschiedenheit* esteja relacionada, na maioria dos escritos de Eckhart a uma busca humana, também há que se admitir que o homem inspira-se no modo de ser de Deus para colocar-se em tal exercício, de modo que este passe a ser seu modo de vida, como é o modo de ser de Deus.

### 3.2 Deus é *Abgeschiedenheit*

É próprio de Deus ser desprendimento. Essa é a realidade que Eckhart intuiu a respeito de Deus; que sendo origem de tudo o que é, coloca-se na condição de unidade com toda criatura. De um Deus assim nada se pode esperar a não ser a máxima doação, que se concretiza em seu ser desprendido.

O modo de ser *Abgeschiedenheit* é o que abre a possibilidade de se estar na mesma dinâmica radical de Deus. Pois, embora por vezes não admita, a opção constante do homem é a de colocar-se no mesmo exercício, uma vez que sabe que o lugar

de Deus só pode ser num coração desprendido; compreende que é natural que ele queira estar no seu próprio; é assim que ele se sente “forçado” a vir ao encontro do ser humano.

[...] O que há de melhor na caridade é que ela me força a amar a Deus, ao passo que o desprendimento força a Deus a me amar. Ora, é preferível, de muito, forçar Deus a vir a mim do que forçar-me a ir a Deus. E isso, porque Deus pode entrar mais intimamente em mim e unir-me com Deus [...]. É necessário, pois, que Deus se dê a um coração desprendido (ECKHART, 1994, p. 148).

Para Eckhart, o ser desprendido quer somente a plenitude. A plenitude absoluta do ser só a tem de forma total, o próprio Deus. E é nessa plenitude que Deus se mostra um abismo insondável de gratuidade.

Por isso o Deus do *Abgeschiedenheit* jamais é um ente supremo na exclusividade da alteridade, isolado e ensimesmado na preciosidade da sua transcendência neutra, meta-física. Um deus assim, exclusivo e isolado um (número um), seria apenas um ente gigantesco a modo do “ser coisa”, jamais um Deus vivo (ECKHART, 2006, p. 335).

Esse Deus desprendido aguarda habitação em suas criaturas. Deus “desce de sua supremacia” e se faz pequeno para estar no coração desprendido do homem. E no coração desprendido do humano não há espaço para nada, a não ser para Deus.

O Deus desprendido convida o homem a ser a sua “imagem e semelhança” e lhe confere investidura de sua excelência, de estar além de tudo aquilo que pode aniquilar o homem em sua fragilidade.

O espírito permaneça tão insensível em face de todas as vicissitudes da alegria e da dor, das honrarias, dos ultrajes e dos insultos, como uma montanha de chumbo é insensível a um sopro de vento. Tal desprendimento inabalável conduz o homem à máxima semelhança com Deus. Pois o ser Deus, Deus o deve ao seu desprendimento imutável; e do desprendimento lhe vem a pureza e a simplicidade e a imutabilidade (ECKHART, 1994, 151).

É assim que Deus permanece na espera da disposição do homem, pois “não é em todos os corações que Deus pode agir segundo a sua vontade total, pois embora seja todo poderoso, só pode agir conforme a disposição com que se depara ou cria” (ECKHART, 1994, p. 155).

Para estar com o coração na disposição do desprendimento e assemelhar-se com Deus, o humano deve estar totalmente livre daquilo que é próprio da criatura e que o distancia de Deus, ou seja, o homem precisa ser radicalmente pobre.

### 3.3 Homem: criado à imagem e semelhança de Deus

Para Eckhart, o homem como ser criado é semelhante a toda criatura; mas como imagem e semelhança de Deus (cf. Gn 1, 26-27), sua dignidade encontra-se acima dos anjos. Em sua alma nenhum anjo pode entrar; nem mesmo Deus irá invadir sua intimidade se esta não for a vontade e desejo do seu coração. Esse seu próprio é tão peculiar, que até mesmo ao homem torna-se difícil reconhecer e aceitar.

Nada pode igualar-se a ele, nesse templo, onde está desprendido de tudo [...]; mesmo os anjos mais elevados só se igualam a esse templo da alma nobre até um certo grau, mas não plenamente (ECKHART, 2006, p. 23).

Essa característica do humano ultrapassa as questões materiais, de forma e substância. O que o faz um ser relacional capaz de estar em contato consigo e com os outros é justamente a capacidade de desprendimento de toda matéria e forma.

Isso o faz um ser distinto e lhe delega uma missão específica e própria, que lhe atribui uma relação também distinta com aquele que o cria. Assim, para Eckhart, o homem, ao mesmo tempo em que pode tornar-se um com Deus, também é capaz de negá-lo e jamais tornar-se aquilo que é. Deus lhe concede total liberdade para aderir ou não ao seu projeto de amor.

Eckhart então adverte que a iniciativa de relação é de Deus; é Ele quem planta no humano o anseio de relação; é ele que mostra o caminho onde a relação pode se dar e tornar-se duradoura, e faz tudo isso, deixando no homem um pouco de si mesmo. Por isso, o homem só o busca porque possui em sua alma a centelha do divino.

### 3.4 A centelha do divino na alma humana

Para Eckhart a temática da alma tem grande importância, o que se manifesta nas inúmeras vezes que aborda esse tema em seus sermões. Ela é o ponto central para onde se voltam as questões mais intrínsecas do ser humano. Onde estão os mistérios que não se podem explicar com meros discursos e onde os segredos divinos habitam. Mas em nenhum momento ele tenta defini-la. Somente admite que esta compõe o humano, reintegrando-o novamente ao ponto de sua origem; e que trata-se de um lugar privilegiado no homem, onde Deus pode ser gerado.

O maior de todos os dons é que nós sejamos filhos de Deus, e que ele gere em nós seu Filho (1Jo 3,1). A alma que quer ser filha de Deus não deve gerar nada em si. E naquela em que o Filho de Deus deve nascer, não deve ser gerado nenhum outro (...). A alma de modo algum se satisfaz se o Filho de Deus nela não nascer (ECKHART, 2006, Sermão 11, p. 97).

No fundo da alma está a centelha divina, imagem originária sem imagem, incriada, que torna o homem imagem e semelhança divina. Nela se dá o “pronunciamento” divino que cria.

Deus entra na alma com todo o seu ser e não com uma parte; Deus entra aqui no fundo da alma. Ninguém toca no fundo da alma, somente Deus mesmo [...]. Deus, na verdade, age no fundo da alma onde nunca entra nenhuma imagem, mas somente ele mesmo com seu próprio ser (ECKHART, 1994, p. 182).

Essa centelha do divino é única em cada homem e nela estão as “imagens de todas as criaturas”. A alma é todas as coisas, é imagem sem imagem que contém a imagem de todas as coisas. Ali todas as coisas se tornam unidade e aceitam-se em sua singularidade. Ali o múltiplo se torna uno.

O fundo da alma é o lugar do nascimento de Deus. Desse modo, é só na centelha divina que o homem pode recuperar a unidade.

Deus gera seu Filho numa verdadeira unidade de sua natureza divina [...]. Deus gera seu Filho no fundo da alma, no ser da alma, e assim se une com ela (ECKHART, 1994, p. 183).

A alma é então o lugar onde Deus torna-se o mais próximo possível do humano. É ela que deve estar preparada para tal encontro, e é ela também que permite ou não que haja ambiente adequado para que isso se faça. A ela é delegada uma missão específica; não pode estar de qualquer jeito à espera do que para si é a máxima unidade com o divino, onde humano e divino se unem de forma a tornarem-se *um*.

Quanto mais a alma chega ao fundo e no mais íntimo de seu ser, tanto mais a força divina nela se derrama plenamente e opera veladamente de maneira a revelar grandes obras, e a alma torna-se bem grande e elevada no amor de Deus, que se compara ao ouro límpido (ECKHART, 2006, Sermão 54a, p. 297).

Essa faísca de Deus constitui as potências mais altas da alma humana, é “onde” o divino e o humano deixam de estar separados como categorias. Essa faísca é a porta para que o homem experimente algo de eterno, mesmo possuindo em si aquilo que o prende ao tempo, pois, por mais que sua atenção esteja voltada para elementos não pertencentes à fonte que se encontra em seu interior, jamais se pode anular a possibilidade de ela vir a ser, de manifestar-se num determinado momento em que a disponibilidade se fizer latente. O desafio proposto à vida é viver de tal maneira desprendida e livre, que facilite e possibilite que a fonte irrompa e se transforme num manancial de águas vivas. Então Deus nasce de novo dentro da alma (cf. ECKHART, 1994, p. 39).

## Conclusão

A intenção de falar sobre a mística eckhartiana, como um caminho para a unidade de Deus e das criaturas, que hora se apresenta aqui, traz provocações concretas: se por um lado falamos que Deus é unidade, percebemos na atual sociedade vivendo uma busca obcecada pela subjetividade, ocasionando uma grave dificuldade de nos reconhecermos como vindos de uma mesma origem; mais que isso, parecemos estar imersos na realidade “criatural”, distantes da experiência de relação com Deus; o desprendimento é um exercício raro e a relação com Deus é uma opção entre tantas outras.

O discurso de Eckhart é sempre fundamentado na Sagrada Escritura e se relaciona com um fato concreto da vida, das pessoas que o cercam. Mesmo assim, sua linguagem exige reflexão, justamente porque não trata apenas de conceitos; mesmo quando ele fala sobre o uno, o desprendimento, a criatura, seu sofrer etc., fala de modo que se possa visualizar. É perceptível que não é possível colocar-se diante de sua obra como mero espectador. Os textos convidam ao confronto consigo mesmo e, talvez seja esse o seu principal objetivo. Portanto, a tentação de “atualização” dos textos sempre se faz presente.

O presente trabalho não é a primeira nem a última palavra sobre o pensamento de Eckhart. Anseia, porém, levar à reflexão e incentivar melhores colocações a respeito desse pensador medieval, que não é tão conhecido, mas que conserva sua potencialidade filosófica e sua proposta concreta de experiência de um Deus uno e desprendido, que está buscando sempre a abertura do humano, para a unidade universal.

## Referências

BOFF, Leonardo. Introdução. “Mestre Eckhart: A mística da disponibilidade e da libertação”. In: ECKHART, Mestre. *O livro da divina consolação e outros textos seletos*. Petrópolis: Vozes, 1994.

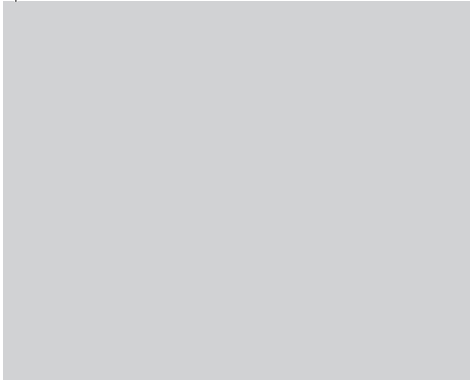
ECKHART, Mestre. *O livro da divina consolação e outros textos seletos*. Petrópolis: Vozes, 1994.

ECKHART, Mestre. *Sermões alemães*. Petrópolis: Vozes, 2006.

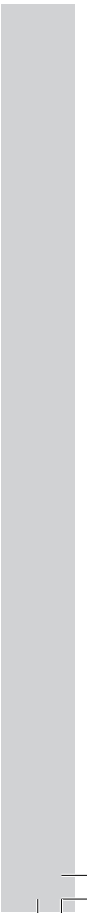
SCHUBACK, Márcia Sá Cavalcante. *Para ler os medievais*: Ensaio de hermenêutica imaginativa. Petrópolis: Vozes, 2000.

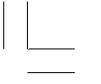
[lindair.cristo@bomjesus.br](mailto:lindair.cristo@bomjesus.br)





# TRADUÇÕES





## Supervisão e orientação na área dos meios pictóricos e sua ordenação espacial \*

[Supervision and guidance in the area of pictorial means and their spatial ordering]

Paul Klee

Prezadas senhoras, prezados senhores!

Quando, junto a meus trabalhos, os quais deveriam em si falar a sua própria língua, tomo a palavra, de imediato sinto-me um tanto temeroso, e me pergunto se há ali suficientes motivos e também se eu conseguirei falar de modo adequado.

Pois: por mais que, como pintor, me sinta na posse dos meus meios para mover os outros para lá, aonde eu mesmo me apresso, indicar os caminhos com a mesma segurança por meio de palavra, isto eu sinto que não me é dado.

Mas acalmo-me, pensando que a minha fala como tal não se dirige a vós, isolada, mas que ela, apenas como uma complementação, tem a tarefa de dar às impressões recebidas de meus quadros a determinada caracterização talvez ainda em falta.

Se isso me é proporcionado alcançar de algum modo junto a vocês, então ficarei contente e considerarei que foi dado um sentido à minha tarefa de vos dirigir a palavra.

\* Conferência pronunciada aos 26.01.1924, por ocasião de uma exposição de quadros, na Sociedade artística de Jena. O texto foi publicado pela primeira vez em 1945 sob o título *Paul Klee, sobre a Arte Moderna*, editora Benteli, Bern. "On modern art", translated by Douglas Cooper, Benteli, Bern 1945 [Tradução de Fr. Hermógenes Harada].

Para me esquivar da odiosa sentença “artista, crie obras, não fale!”, no que segue, gostaria da minha parte, ater-me na consideração principalmente daquelas partes do processo criativo, que durante a formação de um trabalho se realizam mais no inconsciente (*Unterbewusten*). Falando de modo totalmente subjetivo, isto seria a verdadeira justificação da fala de um artista plástico: deslocar o ponto de gravidade, através da consideração com novos meios. Aliviar um pouco, da sua sobrecarga, acumulada conscientemente, a parte formal, por meio de uma nova maneira de intuição, dando maior ênfase à parte do conteúdo, na perspectiva do mesmo. Tal equilíbrio haveria de me estimular e poderia me levar bem próximo a um diálogo-confronto verbal-conceptual.

Nisso tudo, porém, eu estaria pensando demais em mim mesmo e me esquecendo que a maioria de vós está familiarizada justo com a parte do conteúdo mais do que com a parte formal. E assim, não poderei deixar de vos dizer também algo sobre essas coisas formais.

Ajudar-vos-ei a dar uma olhada dentro da oficina do pintor e de resto já poderemos entrar em mútuo entendimento.

De certo que deve haver alguma área comum, entre leigos e artistas, onde seja possível um mútuo vir-ao-encontro e, a partir donde, o artista já não precise parecer como um assunto marginal. Mas que, como vós, sem ser perguntado, foi posto dentro de um mundo de multifária estruturação, e que, como vós, deve ali se arranjar, bem ou mal. Que se distingue de vós apenas no fato de sair-se bem em seu afazer através de seus meios específicos e por isso, às vezes, é mais feliz do que quem não é criativo, do que aquele que não alcança realizar configuração real libertadora.

Essa relativa vantagem, deveis concedê-la generosamente ao artista, pois em outro aspecto está farto de dificuldades, dá um duro para viver.

Deixai que use uma comparação, a comparação da árvore. O artista se ocupou com esse mundo de multifária configuração e em certa medida se arranjou ali dentro, – é o que supomos; em pleno silêncio. Ele está tão bem orientado que pode ordenar a fuga dos fenômenos e das experiências. Eu gostaria de comparar essa orientação nas coisas da natureza e da vida, essa ordenação de muitos ramos e hastes, com a operação da raiz da árvore.

Daí fluem as seivas ao artista, para prosseguirem seu curso, através dele e através do seu olho. Assim, o artista está no lugar do tronco.

Pressionado e movido pela força daquele fluxo, ele conduz adiante o que intuiu para dentro da obra. Como a copa da árvore, visivelmente, se desdobra temporal e espacialmente para todos os lados, assim acontece também com a obra.

A ninguém há de ocorrer a idéia de exigir da árvore que ela forme a copa exatamente como a raiz. Todo mundo há de compreender que não pode haver nenhum espelhamento exato entre embaixo e em cima. Fica claro que as diferentes funções em diferentes dimensões elementares devem temporalizar vivas declinações diferenciais.

Entrementes no entanto, quer se vetar justamente ao artista essas declinações, pictoricamente já necessárias, que se afastam dos protótipos. Foi-se tão longe no zelo, a ponto de acusar o artista de impotência e de falsificação intencionada.

E ele, no entanto, no lugar a ele indicado junto do tronco não faz outra coisa do que recolher o que vem da profundidade e conduzi-lo adiante. Nem servir, nem dominar, apenas mediar.

Ele, pois, ocupa uma posição verdadeiramente modesta. E ele mesmo não é a beleza da copa, ela só passou através dele.

\* \* \*

Antes de começar a esclarecer a área que comparei com copa e raiz, devo de novo adiantar certo receio.

Não é fácil, colocar-se bem numa totalidade que se constitui como conjuntura de articulações que pertencem a diferentes dimensões. E tal totalidade é tanto a natureza como também sua cópia transformada, a arte.

É difícil ter visão abrangente de tal totalidade, seja natureza, seja arte, e ainda mais difícil é ajudar a um outro a ter essa visão abrangente.

O porquê disso está nos métodos, somente dados, separados no tempo, de tratar uma configuração espacial de modo a se impostar uma representação plástico-clara. Isto se deve à falta do temporal na linguagem.

Pois, aqui, faltam-nos os meios para discutir sinteticamente uma simultaneidade pluridimensional.

Apesar de toda a falta, devemos adentrar ocupando-nos com as partes.

Mas em cada parte, por mais coisas que ali já haja para ser ponderadas, devemos permanecer cientes de que se trata como tal do tratamento da parte, para não ficarmos pusilânimes, se então novos tratamentos parciais nos conduzirem a uma direção totalmente outra, em outras dimensões, num desvio, onde a recordação das dimensões anteriormente tratadas pode facilmente esmaecer (falhar).

A cada dimensão que esvai no tempo devemos dizer: tu te tornas agora o passado, mas talvez nessa nova dimensão, um dia, topemos com um ponto crítico talvez feliz, que restabeleça novamente o teu presente.

E se, por causa de mais e mais dimensões, se tornar sempre mais difícil manter presentes simultaneamente as diferentes partes desse conjunto, é hora de então ter muita paciência.

O que há muito sucedeu às artes plásticas, o que também a arte temporal da música criou com pregnância sonora na polifonia, esse fenômeno simultâneo pluridimensional, que leva o drama a alcançar suas culminâncias, não os conhecemos infelizmente na área verbal-didática. O contacto das dimensões deve aqui acontecer fora; como acréscimo.

E talvez eu possa ser mais compreensível, dizendo que então o fenômeno do contacto pluridimensional pode ser vivenciado antes e mais facilmente numa ou noutra obra.

Como modesto mediador, que não se identifica com a copa, me é permitido propor-vos para que vejam uma rica e esplêndida luz.

\* \* \*

Agora, pois, à coisa, às dimensões do quadro.

Antes falei da relação da copa com a raiz, de obra com natureza e esclareci a diferença referindo-me aos dois âmbitos da terra e do ar e às correspondentes funções diferentes da profundidade e da altura.

Na obra de arte, que foi comparada à copa, está em questão a necessidade deformadora, pelo ingresso nas dimensões específicas do pictórico. Pois, para lá se estende o renascimento da natureza.

Quais são, portanto, estas dimensões específicas?

Ali há primeiramente coisas formais mais ou menos delimitadas como linha, tonalidades claro-escuras e cor.

A mais delimitada é a linha, como um assunto que diz respeito apenas à medida. Trata-se, na sua conduta, de trechos mais compridos ou mais curtos, de ângulos mais obtusos ou agudos, de comprimentos dos raios, de distâncias de foco. Sempre de novo, o mensurável!

A medida é o característico desse elemento, e onde a mensurabilidade se torna questionável, a gente não lidou com a linha de modo absolutamente limpo.

As tonalidades ou, como a gente as chama também, tonalidades claro-escuras, as muitas graduações entre preto e branco são de outra natureza.

Nesse segundo elemento trata-se de questões do peso. Um grau é mais denso ou mais solto na energia branca, um outro grau é mais ou menos carregado de preto. Os graus são ponderáveis entre si. Além disso, há os graus pretos em relação a uma norma branca (ao fundo branco), os graus brancos em relação a uma norma preta (ao quadro na parede) ou ambos os graus juntos em relação a uma norma cinzenta média.

Em terceiro lugar, as cores, que evidentemente apresentam ainda outras características. Pois a gente não se achega bem a elas nem com medir, nem com ponderar: ali, onde com régua e com balança não mais se constatam diferenças, p. ex., entre duas superfícies de igual extensão e igual teor de claridade, uma de amarelo puro, outra de vermelho puro, fica sempre ainda uma diferença essencial, a qual assinalamos com as palavras *amarelo* e *vermelho*.

Assim como se podem comparar sal e açúcar no seu ser salgado e no seu ser doce.

Gostaria, por isso, de chamar as cores de qualidades.

Desse modo, temos meios formais da medida, do peso e da qualidade, que apesar da diferença de princípio mantêm certas relações entre si.

A maneira de sua pertença conjuntural resulta da seguinte breve investigação. Primeiro, a cor é qualidade. Segundo, ela é peso, pois, ela não tem somente um valor de cor, mas também um valor de claridade. Terceiro, ela é ainda também medida, pois, além dos valores anteriores tem ainda seus limites, sua abrangência, sua extensão, sua mensurabilidade.

O claro-escuro é primeiramente peso, e na sua extensão ou delimitação é em segundo lugar medida.

A linha, porém, é apenas medida.

Assim, julgamos segundo três linhas orientadoras, as quais, no âmbito da cor de cultivo puro, todas se cruzam, dessas, no âmbito do puro claro-escuro ainda apenas duas se cruzam, e dessas, no âmbito da linha pura ainda apenas uma se estende.

As três linhas de orientação assinalam, cada vez, conforme sua participação: três áreas, por assim dizer, encaixadas uma na outra mutuamente. A maior contém três linhas de orientação; a média, duas e a menor, apenas uma. (A partir disso, talvez, possamos compreender melhor Liebermann, quando diz que desenho é arte de retirar).

Pode-se constatar um dispor-se-um-ao-outro-mutuamente todo próprio, e nesse sentido, então, é bem lógico conservar esta mesma limpeza ao lidar com esses meios formais. As possibilidades de combinação são suficientemente ricas. Com sombreados (Trübungen = turvações) dever-se-ia operar somente conforme necessidade interior especial, a partir da qual poder-se-ia compreender a aplicação de linhas coloridas ou linhas muito pálidas, assim como a aplicação de sombreados seqüentes como graduações cinzentas passando com leve brilho do amarelo para o azul.

O símbolo da ordenação da essência da pura linha é a régua linear com seus diferentes comprimentos.

O símbolo da essência do puro claro-escuro é a escala de peso com seus diferentes degraus entre o branco e o preto.

Que ordenação é, porém, própria à essência da pura cor? Qual a melhor ordenação na qual se expressa sua essência?

Na superfície circular bem construída, cuja forma é a mais capacitada em dizer o essencial sobre as relações mútuas das cores.

Seu centro claro, a capacidade de divisão de sua periferia em seis comprimentos radiais, o quadro dos três diâmetros, colocados através desses seis pontos de secção: com isso são dadas as localidades especiais no campo de visão das relações das cores.

Essas relações são em primeiro lugar diamétrais, e como aqui há três diâmetros, devem-se mencionar também três em relações diamétrais, que são: vermelho/verde, amarelo/violeta e azul/laranja (ou os principais pares das cores complementares).

Ao longo da periferia se dá a troca da cor principal ou primária com uma das mais importantes cores mistas ou secundárias, em cujo processo essas cores mistas (três em número) vêm a estabelecer-se entre seus componentes ou cores principais que as constituem: verde entre amarelo e azul, violeta entre vermelho e azul e laranja entre amarelo e vermelho.

Os pares complementares ligados com os diâmetros se destroem cromaticamente quando se misturam para cinzento seguindo a direção diametral. Que isto vale



para todos os três, diz o ponto de secção ou o ponto de divisão comum a todos os três diâmetros, o centro cinza do círculo de cores.

Então, através dos pontos das três cores principais – amarelo, vermelho, azul – pode ser colocado um triângulo, cujas pontas são essas cores principais elas mesmas, cujos lados, porém, representam a mistura das duas cores principais que estão nas pontas, de tal maneira que nesse triângulo o lado verde está contraposto ao ponto vermelho, o lado violeta ao ponto amarelo, e o lado laranja ao ponto azul.

Há, portanto, três cores principais e três cores secundárias principais ou seis cores vizinhas principais ou três vezes duas cores aparentadas (pares de cor).

Deixando essa área elementar-formal, venho agora às primeiras construções com os elementos das três categorias há pouco enumeradas.

Aqui reside o ponto de gravidade de nosso criar ciente.

Aqui se adensa o nosso fazer profissional. Aqui a coisa se torna crítica.

A partir daqui, havendo domínio desses meios, se dá a garantia de configurar as coisas de tal modo carregadas de vigor que sejam aptas a poder também alcançar adiante as dimensões bem distanciadas da lida consciente.

Igual importância crítica advém a esse estágio de configuração num sentido negativo: aqui é também o lugar para não alcançar os maiores e os mais importantes conteúdos e fracassar, apesar da mais bela disposição da alma em dirigir-se para lá. E isto justamente por carecer de orientação no nível formal. E o tanto que consigo dizer, conforme a minha própria experiência, aqui, depende de uma disposição ocasional de quem cria a estimular quais dos muitos elementos devem sair de sua ordenação geral, de sua bem constituída situação, para juntos, mutuamente se erguerem, formando uma nova ordenação; para juntos mutuamente construir uma configuração, a qual a gente costuma chamar de figura (*Gestalt*) ou objeto (*Gegensand*).

Essa escolha dos elementos formais e a maneira da sua mútua ligação, resumindo isso numa medição lapidar, representa um caso análogo à idéia musical entre motivo e tema.

Quando tal configuração vai se espalhando cada vez mais diante de nossos olhos, é muito fácil ocorrer e acrescentar-se ali uma associação, que desempenha a função do tentador que busca uma interpretação objetiva. Pois toda configuração de articulação superior, com um pouco de fantasia, é apta a ser levada a uma relação comparativa com configurações conhecidas da natureza.

As propriedades associativas dessa construção, que, uma vez interpretada e nomeada, já não mais corresponde de todo à vontade direta do artista (em todo caso, não mais ao lugar, o mais intensivo, desse querer), essas propriedades associativas se tornaram a origem de apaixonados desentendimentos entre a classe do artista e do leigo. Enquanto o artista é ainda todo empenho em agrupar os elementos formais um ao outro de modo assim puro e lógico, de tal modo que cada elemento seja necessário em seu lugar e não cause ao outro nenhuma ruptura, um leigo qualquer, mirando a partir de trás, já pronuncia as desastrosas palavras: “Mas o tio é ainda muito pouco parecido!” Se tiver nervos disciplinados, o artista irá pensar com seus botões: “O tio cá, o tio lá! Eu devo agora continuar construindo ... Esta nova pedra de construção – diz ele consigo mesmo – de imediato, é algo bem pesado e me puxa todo o negócio demasiadamente para a esquerda; eu deverei contrabalançá-la para a direita com um contrapeso bastante considerável, para restabelecer o equilíbrio”.

E ele vai acrescentando algo, alternadamente para cima e para baixo, por um longo tempo, até que a lingüeta da balança aponte para cima.

E, com todo esse trabalho, sente-se saudavelmente contente, quando ele precisa sacudir a construção – iniciada de forma pura – de alguns bons elementos somente até o ponto em que esses, como contradições, pertençam como contrastes a uma configuração cheia de vida.

Mas: mais cedo ou mais tarde, também nele, mesmo sem as intervenções de um leigo, pode instalar-se aquela associação, e nada mais o impede de as aceitar, se elas se apresentarem sob um nome bem adequado.

Essa palavra-sim objetual, traz ainda consigo o estímulo para acrescentar esse ou aquele ingrediente, que mantém uma relação coercitiva para com o objeto uma vez formulado; Para com atributos objetuais os quais, se o artista tiver sorte, deixam-se acrescentar justamente num lugar formalmente ainda um tanto carente, como se os acréscimos já pertencessem ali já desde há muito. A disputa não se move tanto ao redor da questão da existência do objeto, e sim muito mais do respectivo aspecto, do aparecer desse objeto, do seu modo.

Eu quero esperar que o leigo, o qual, nos quadros, empreende uma caça ao objeto por ele especialmente amado, aos poucos vá se extinguindo no âmbito de minha cercania, e de ora em diante, ele se encontre comigo no máximo como se eu fosse um fantasma, que nada pode fazer a respeito. Pois a gente somente conhece as suas próprias paixões objetivas. E a gente deve confessar que muito se alegra quan-

do, em certas circunstâncias, no quadro, como que por si mesmo, vem à tona um rosto familiar. E por que não?

Eu admiti a justificação do conceito objetual no quadro, alcançando assim uma nova dimensão.

Nomeei os elementos formais em particular e na sua conjuntura toda própria.

Procurei deixar claro o seu-vir-para-fora, o destacar-se dessa situação.

Tentei deixar claro: seu aparecer como grupos e sua atuação em conjunto formando configurações, atuação primeiramente limitada, e depois, um pouco mais ampliada.

Formando configurações que podem se chamar abstratamente de construções, e, concretamente, a cada vez de acordo com a direção da associação comparativa atraída, podem tomar nomes como estrela, vaso, planta, animal, cabeça ou homem.

Isto correspondeu uma vez às dimensões dos meios elementares pictóricos como linha, claro-escuro e cor. E, depois, a primeira atuação construtiva conjunta de tais elementos correspondia à dimensão da figura (*Gestalt*) ou, se quisermos, à dimensão do objeto. A essas dimensões agora se conecta uma outra dimensão, e as perguntas pelo conteúdo desenrolam-se na direção dessa dimensão.

Certas relações mensurativas da linha, a junção de certas tonalidades a partir da escala de claro-escuro, certas consonâncias cromáticas trazem consigo, a cada vez, modalidades especiais da expressão, bem determinadas.

As relações mensurativas na área linear podem se referir p. ex., aos ângulos: movimentos de ziguezague em ângulo agudo em contraposição com um percurso linear mais horizontal evocam as ressonâncias correspondentes contrárias na expressão.

Na perspectiva desse lado ideal há dois casos de configuração que atuam de modo igualmente diverso, onde se pode ver uma vez uma firme conjunção, e outra vez uma dispersão solta.

Casos contrários da expressão na área do claro-escuro são: uso amplamente extenso de todas as tonalidades de preto para branco, o que conota força e pleno inspirar e expirar, ou o uso limitado da metade superior clara da escala ou da metade inferior profunda e escura ou das partes centrais das mesmas ao redor do cinza, o que conota fraqueza devido a demasia ou carência de luz, ou o lusco-fusco temeroso ao redor do meio. Todos esses, também, são grandes contrastes de conteúdo.

E que possibilidades únicas de variação de conteúdo não oferecem então as composições cromáticas!

Cor como o claro-escuro, p. ex.: vermelho em vermelho, isto é, toda a escala, a partir da carência de vermelho até o vermelho superabundância de vermelho, essa escala, amplamente estendida ou delimitada.

Então, o mesmo em amarelo (algo totalmente outro), o mesmo em azul, que contrastes!

Ou: cor diametral, isto são cursos que passam do vermelho ao verde, do amarelo ao violeta, do azul ao laranja.

Mundos-fragmentos (*Stückwelten*) do conteúdo.

Ou: cursos cromáticos na direção de segmento de círculo, não atingindo o meio cinza, mas encontrando-se no cinza mais quente ou mais frio:

Que finas nuanças frente aos contrastes anteriores!

Ou: cursos cromáticos na direção da periferia do círculo, de amarelo por sobre laranja para vermelho, ou de vermelho por sobre violeta para azul ou amplamente estendidos por sobre toda a circunferência: Que graduações de mínimos passos até a polifonia cromática em rica floração.

Que perspectivas segundo a dimensão de conteúdo!

Ou finalmente, cursos através da totalidade da ordenação cromática, com inclusão do cinza diametral e por fim ainda ligada com a escala de preto para branco!

Para além dessas últimas possibilidades a gente chega somente à nova dimensão. Assim, agora, poderia ainda ser considerado que lugar é reservado aos tons sortidos. Cada sortimento tem pois suas possibilidades combinatórias.

E cada configuração, cada combinação há de ter a sua especial expressão construtiva, cada figura, o seu rosto, a sua fisionomia.

Os quadros objetuais nos miram, alegres ou severos, mais ou menos tensos, cheios de consolo ou terríveis, sofrendo ou sorrindo.

Eles nos miram em todos os contrastes na dimensão psico-fisionômica, que podem se estender até o trágico ou o cômico.

Mas com isso estamos ainda longe de chegar ao fim.

As configurações, como eu assinali muitas vezes essas figuras objetuais, possuem ainda também sua postura definida, que resulta da maneira como a gente coloca em movimento os grupos elementares destacados.

Se foi alcançada uma postura calma e firmada em si, então buscou-se a estruturação não para configurar alguma construção, mas apenas para configurar assentamentos sobre horizontais amplos, ou, na construção mais elevada, para considerar o vertical de forma visível e plena.

Conservando sua calma, essa postura firme pode se comportar também de certo modo mais solta. Todo comportar-se pode ser deslocado para dentro de um reino intermédio como água ou atmosfera, onde não domina mais nenhum vertical (como em nadar ou em pairar).

Eu digo reino intermédio em contraposição à primeira postura de todo terrestre.

No caso seguinte surge uma nova postura, cujo comportamento é extremamente movimentado e proporciona à postura sair de si.

Tal comportamento impetuoso indica de modo especialmente claro a dimensão do estilo. Aqui desperta a romântica (*die Romantik*) em sua fase patética especialmente crassa.

Este comportamento quer, de impulso em impulso, afastar-se da terra, o próximo se alça na realidade sobre aquele. Levanta-se sobre ele sob o ditado de forças do embalo que triunfam sobre as forças gravitacionais.

Se, finalmente, deixo que essas forças hostis à terra embalem bem longe, até alcançar a grande órbita circular, então, ultrapassando o estilo patético-impetuoso, alcanço aquela romântica que se efunde no todo-universo.

As partes estáticas e dinâmicas da mecânica pictórica, portanto, se identificam muito bem com a contra-posição clássico-romântica.

A nossa configuração percorreu, no modo descrito, muitas e importantes dimensões. Seria, pois inadequado, agora ainda chamá-la de construção.

Assim, de agora em diante, queremos conceder-lhe de bom grado o nome sonoro de composição.

No que diz respeito à dimensão, porém, queremos nos contentar com essa rica perspectiva!

\* \* \*

Gostaria, agora, de considerar a dimensão do objetual num novo sentido para si, tentando mostrar ali como o artista, muitas vezes, chega a uma tal “deformação” aparentemente arbitrária da forma natural do aparecer.

Por um lado, ele não dá a essas formas naturais do aparecer a importância obrigatória como o fazem os muitos realistas críticos. Ele não se sente tão ligado a essas realidades, porque ele não vê nessas formas terminais a essência do processo natural da criação. Pois para ele há mais interesse nas forças que formam do que nas formas terminais. Sem o querer seja ele talvez, justamente, filósofo. E se não declara como os otimistas que este mundo é o melhor de todos os mundos, e se tampouco quer dizer que esse nosso mundo circundante seria tão ruim a ponto de não poder ser tomado como exemplo, ele, no entanto, diz assim:

Nessa sua configuração performada, o mundo não é o único de todos os mundos!

Assim, com mirada penetrante, o artista olha as coisas que a natureza formou e as faz desfilar diante de seus olhos.

Quanto mais profundamente mira, tanto mais facilmente ele consegue distender os pontos de vista de hoje para ontem. Tanto mais o impregna, no lugar de uma figura pronta da natureza, a figura – somente ela essencial – da criação como o gênese.

Então, se permite também o pensamento de que a criação hoje dificilmente poderia estar concluída, e, com isso, estende aquela ação criativa do mundo, de trás para frente, dando duração à gênese.

Ele avança ainda mais.

Diz para si, ficando desse lado: Esse mundo apareceu diferente e ele há de aparecer diferente.

Tendendo para além, porém, pensa: Em outras estrelas, ainda, pode ter vindo a formas de todo diferentes.

Tal mobilidade nos caminhos naturais da criação é uma boa escola de formas.

Ela consegue mover a quem cria, do seu fundo, e ele mesmo já móvel, há de cuidar da liberdade do desenvolvimento para seus próprios caminhos de configuração.

A partir dessa impositação a gente deve ter em conta, como a ele favorável, se, o artista esclarece o presente estágio do mundo dos fenômenos, que dizem respeito precisamente a ele, como casualmente refreado, refreado temporal e localmente.

Como demasiadamente delimitado, em contraposição ao que ele intuiu profundamente e sentiu como estando em movimento.

E não é verdade que, já o relativamente pequeno passo do olhar através do microscópio faz desfilar diante dos olhos figuras, que nós todos haveríamos de declarar como fantásticas e exacerbadas, se, sem pegar o pivô da coisa, as víssemos totalmente por acaso em algum lugar?

Senhor X, porém, ao dar de cara com uma cópia de tal figura estampada numa revista sensacionalista, haveria de clamar indignado: isto seriam formas naturais? Isto é, sim, o pior dos comércios de arte!

Então, será que o artista se ocupa com microscópio? História? Paleontologia?

Apenas a modo de comparação, apenas no sentido da mobilidade. E não no sentido da possibilidade de um controle científico na direção da fidelidade à natureza (*wissenschaftliche Kontrollierbarkeit*)!

Apenas no sentido da liberdade!

No sentido de uma liberdade que não conduz a determinadas fases de desenvolvimento, que uma vez na natureza foram exatamente assim ou não de ser ou que em outras estrelas (um dia talvez uma vez demonstráveis) poderiam ser exatamente assim, mas no sentido de uma liberdade que apenas exige o seu direito de ser móvel do mesmo modo como o é a grande natureza.

Do exemplar para o arquétipo!

Arrogante seria o artista que aqui, logo fica metido em algum canto. Chamados, porém, são os artistas que hoje penetram até uma certa proximidade daquele fundo misterioso, onde a lei originária alimenta os desenvolvimentos.

Lá, onde o órgão central de toda a movimentação espaço-temporal, chame-se ele cérebro ou coração da criação, promove todas as funções. Quem como artista não gostaria de morar lá?

No seio da natureza, no fundo da origem da criação, onde jaz guardada a chave do mistério para tudo?

Mas nem todos devem para lá! Cada qual deve se mover para aonde a batida do seu coração acena.

Assim, no seu tempo, nossos antípodas de ontem, os impressionistas, tinham plena razão em morar junto dos rebentos da raiz, junto do cerrado-chão dos fenô-

menos cotidianos. O pulsar do nosso coração, no entanto, nos empurra para baixo, profundamente para baixo, para o fundo abissal originário.

O que então cresce desse impulso, chame-se ele sonho, idéia, fantasia ou como se queira, deve ser tomado totalmente a sério, se ele se liga sem reserva à configuração com os meios pictóricos adequados.

Então, aquelas coisas curiosas tornam-se realidades, realidades da arte, que levam a vida um tanto mais adiante do que aparenta medianamente. Porque elas não reproduzem só o visto, de modo mais ou menos temperamental, mas fazem visível o intuído na intimidade oculta (*geheim*).

Eu disse “com os meios pictóricos adequados”. Pois, aqui se decide se devem nascer quadros ou outras coisas. Aqui se decide também a maneira dos quadros.

Nossa época agitada certamente trouxe muita mistura desordenada em desconcertante confusão, se nós não estamos ainda demasiadamente próximos disso para não nos enganarmos. Mas parece, aos poucos, está se espalhando um empenho entre os artistas, também entre os mais jovens: A cultura desses meios pictóricos, seu puro cultivo disciplinar e seu puro uso. A lenda do infantilismo de meu desenho deve ter tomado seu ponto inicial naqueles quadros lineares, onde eu tentei ligar uma representação objetual, digamos um homem, com a pura apresentação do elemento linear. Se eu quisesse dar o homem, assim “como ele é”, então para essa configuração eu necessitaria um emaranhado de linhas tão intrincado que não se poderia tratar de uma pura apresentação linear, mas entraria aqui uma turva sombra que chega a ser irreconhecível.

Além disso, eu não quero de modo algum dar o homem como ele é, mas apenas assim como ele poderia também ser.

E assim pode me acontecer uma bem-sucedida ligação entre mundivisão e o puro exercício da arte.

E assim se dá na área toda da lida com os meios formais; em toda parte, também nas cores, deve-se evitar toda aquela turvação.

Essa é a assim chamada falsa coloração na arte nova.

Como vos diz aquele exemplo “infantil”, eu me ocupo com operações parciais: sou também desenhista.

Eu tento o puro desenho, eu tento a pura pintura claro-escuro, e cromaticamente tento todas as operações parciais para as quais a orientação no círculo de cores



puder me mobilizar. De tal maneira que elaboro os tipos da pintura claro-escuro cromaticamente carregada, da pintura cromática complementar, da pintura multicolor e da pintura totalmente colorida.

Cada vez unido com dimensões do quadro mais subconsciente.

E depois, tento todas as sínteses possíveis de dois tipos. Combinando e de novo combinando, e quiçá sempre sob a conservação da cultura do puro elemento.

Algumas vezes sonho com uma obra de envergadura de todo grande, que se estenda através de toda a área elementar, objetual, de conteúdo e estilística.

Isto, certamente, há de permanecer um sonho, mas é bom representar-se, de quando em vez, esta hoje ainda vaga possibilidade.

Nada pode ser precipitado. Deve-se aumentar, deve-se crescer, e se então uma vez se estiver no tempo, aquela obra, tanto melhor!

Nós devemos ainda procurá-la.

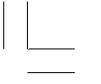
Nós encontramos partes para isso, mas ainda não o todo.

Nós ainda não temos esta última força, pois: a nós, não nos carrega nenhum povo.

Mas nós buscamos um povo, nós começamos com isso lá em cima na casa de construção estatal, Bauhaus.

Nós começamos ali com uma comunidade, à qual ofertamos tudo o que temos.

Mais não podemos fazer.



## Normas para publicação

Os artigos devem ser formulados obedecendo às normas técnicas de publicação da ABNT, e encaminhados à nossa editoria em modelo eletrônico e com cópia impressa.

A editoria da Revista se reserva o direito de, após criteriosa análise consultiva, publicá-los ou não. Os artigos não publicados não serão devolvidos, sendo que os autores serão informados da decisão.

Os autores articulistas receberão três exemplares da revista em que tiver sido publicado seu artigo, abdicando, com isso, em favor da revista, dos direitos autorais dos artigos.

Os artigos assinados são de inteira responsabilidade de seus autores e não precisam coincidir com o pensamento da Faculdade.

O idioma de publicação é o português, não estando excluída a publicação ocasional de textos ou artigos em outras línguas. Sugere-se que contenham entre 10 e 20 laudas (1 lauda = 2.100 toques) e que venham acompanhados de um resumo de no mínimo 8 e no máximo doze linhas.

Em folha de rosto deverão constar o título do trabalho, o(s) nome(s) do(s) autor(es) e breve currículo, relatando experiência profissional e/ou acadêmica, a instituição em que trabalha atualmente, endereço, número do telefone e do fax e e-mail.

É livre a transcrição das matérias aqui publicadas, obedecendo-se à citação das fontes.

O processo de aprovação e apreciação (pareceres) dos artigos deve primar pela lisura e objetividade, ficando desvinculado de nomes, personalidades ou outras influências de ordem particularizante. Os pareceres devem ficar arquivados.

Justo por não se exigir que as opiniões dos articulistas coincidam com as da organização responsável pela revista, a responsabilidade pelo conteúdo das publicações é inteiramente devida aos articulistas.

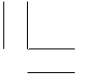
Os artigos a serem publicados serão encomendados ou solicitados pelo conselho editorial, sob a orientação do(s) editor(es) da revista. Uma vez recebidos, são encaminhados à comissão editorial e ao conselho editorial para parecer. Sendo aprovados por estes, pelo diretor e pelo editor da revista, os artigos serão encaminhados para o processo de produção. Havendo necessidade de reformulações, os artigos serão devolvidos aos autores de direito para as devidas emendas, estabelecendo-se para cada uma dessas etapas prazos compatíveis com o cumprimento das datas de confecção e publicação da revista.

Deste modo, a editoria da revista se reserva o direito de recusa, sugestão de reformulação, e/ou reserva de 2 anos a contar de seu recebimento para publicação dos artigos.

Pedimos aos colaboradores da Revista encaminhar seus artigos e contribuições para endereço abaixo:

Revista filosófica São Boaventura  
BR 277 KM 112  
Bom Jesus Remanso  
83607-000 Campo Largo – PR  
Ou: [revistafilosofica@fae.edu](mailto:revistafilosofica@fae.edu)

*A revista aceita permuta – We ask for exchange, on demande l'échange.*





## Pedidos e assinaturas

Assinatura anual (2 por ano - semestral):  
R\$ 25,00; Número avulso R\$ 15,00

### PÁGINA DE PEDIDOS E ASSINATURAS

Nome: \_\_\_\_\_

Endereço: \_\_\_\_\_

\_\_\_\_\_

\_\_\_\_\_

Telefone: \_\_\_\_\_



