

CADERNOS
PET
Revista de Filosofia

VOLUME 13 – NÚMERO 25 – JAN-JUN. 2022
ISSN: 2178-5880



VOLUME 13 – NÚMERO 25 – JAN-JUN. 2022
ISSN: 2178-5880



EDITORAÇÃO/DESKTOP PUBLISHING

Gustavo Silvano Batista

EDITOR ASSISTENTE

Fábio Abreu dos Passos

EDITOR DE LAYOUT

PET FILOSOFIA UFPI

EDITORIAL

Gustavo Silvano Batista

UNIVERSIDADE FEDERAL DO PIAUÍ (UFPI), NUPHA, CENTRO DE
CIÊNCIAS HUMANAS E LETRAS, CAMPUS MIN. PETRÔNIO PORTELA,
TERESINA – PI



Universidade Federal do Piauí - UFPI

Reitor

Gildásio Guedes Fernandes

Vice-Reitor

Viriato Campelo

Cadernos PET

Revista de Filosofia

VOLUME 13 – NÚMERO 25 – JAN-JUN. 2022

ISSN: 2178-5880

EDITOR-CHEFE

Prof. Dr. Gustavo Silvano Batista

CONSELHO EDITORIAL

Prof. Dr. Alessandro Rodrigues Pimenta, UFT, Brasil

Prof. Dr. Fábio Abreu dos Passos, UFPI, Brasil

Prof. Dr. Gustavo Silvano Batista, UFPI, Brasil

Prof. Dr. Helder Buenos Aires de Carvalho, UFPI, Brasil

Prof. Dr. João Batista Faria Júnior, IFPI, Brasil

Prof. Dr. José Elielton de Sousa, UFPI, Brasil

Prof. Dr. José Ricardo Barbosa Dias, UFPI, Brasil

Prof. Dr. Leandro de Araújo Sardeiro, UESPI, Brasil

Prof. Dr. Maurício Fernandes de Sousa, UFPI, Brasil

Profa. Dra. Solange Aparecida de Campos Costa, UESPI, Brasil



EDITORIAL

Gustavo Silvano Batista¹

O presente número do Cadernos PET Filosofia UFPI, primeiro do ano de 2022, traz artigos de diversas temáticas, relacionados à pesquisa em filosofia no Brasil. São seis artigos resultados de pesquisas filosóficas, tratando especialmente temas atuais; e um artigo acerca do debate do ensino de filosofia no Brasil.

Deste modo, abre este número o artigo de **Palloma Valéria M. de Miranda e Heraldo Aparecido Silva**, intitulado *Filosofia, literatura e educação: um estudo da obra O oceano no fim do caminho de Neil Gaiman a partir da noção de narrativa de Richard Rorty*, no qual lidam com a noção rortyana de narrativa, como um modo de relacionar filosofia, literatura e educação, tendo em vista a obra de Neil Gaiman. Em seguida, temos o texto de **Carlos César Santos Silva**, *Da-sein e liberdade em Heidegger*, no qual lida com a relação entre o modo de ser no mundo mais básico do ponto de vista da liberdade na principal obra de Heidegger, *Ser e Tempo*.

Contamos também com o artigo de **Antonio Augusto Pegado e Almir Ferreira Júnior**, *A declaração da arte como experiência formativa em Gadamer*, que discute, na perspectiva da obra de Hans-Georg Gadamer, a experiência da arte como experiência formativa, tendo em vista a relação entre verdade, método, arte, formação e diálogo. Continuamos este número com o artigo de **Allyson Jullyan Nascimento**, *Sobre “O Narrador”*: uma leitura do escrito de Walter Benjamin, no qual o autor realiza uma leitura minuciosa do texto benjaminiano, apontando perspectivas importantes para a compreensão do pensamento deste filósofo.

Temos em seguida o artigo de **Israel Simplicio Torres**, *O autocuidado sob um enfoque trágico: entre o pessimismo schopenhauriano e “Os homens ocos” de T.S. Eliot*, no qual o autor discute algumas questões tratadas por Schopenhauer em sua estética da

¹ Professor Associado do Departamento de Filosofia da UFPI. Tutor do PET Filosofia UFPI. E-mail: gustavosilvano@ufpi.edu.br



existência, especificamente na relação entre o agir humano e a obra de arte, relacionando e explorando possíveis leituras do poema trágico de T.S. Eliot. **Iverson Custódio Kachenski** nos brinda com seu artigo *O uso de metáforas na política do ódio: considerações a partir da filosofia contemporânea*, onde lida com a temática das metáforas como agentes na produção do ódio a determinados grupos sociais, dialogando com Hannah Arendt e Susan Sontag.

E na seção *Ensino de Filosofia*, contamos com a contribuição de **Guilherme Diehl de Azevedo**, intitulada *O ensino da filosofia e outras linguagens: um caminho possível à luz da hermenêutica fenomenológica*, que pergunta acerca da possibilidade e relevância das artes no processo de ensino e aprendizagem, a partir de uma perspectiva fenomenológico-hermenêutica.

Os presentes artigos refletem diversas pesquisas, em nível de graduação e pós-graduação, de autores comprometidos com o trabalho reflexivo, próprio da natureza da filosofia. Faço votos que todos os leitores apreciem os trabalhos e também se sintam convidados a enviar contribuições à revista, tendo em vista que a mesma é um espaço de debate e troca de ideias. E que os presentes artigos possam contribuir com as atividades de ensino, pesquisa e extensão em filosofia, tendo em vista os questionamentos que precisam ser feitos em cada época.

Boa leitura!

Gustavo Silvano Batista

Tutor do PET FILOSOFIA UFPI



FILOSOFIA, LITERATURA E EDUCAÇÃO: UM ESTUDO DA OBRA O OCEANO NO FIM DO CAMINHO DE NEIL GAIMAN A PARTIR DA NOÇÃO DE NARRATIVA DE RICHARD RORTY

Philosophy, literature and education: a study of the work The ocean at the end of the way by Neil Gaiman from Richard Rorty's notion of narrative

Palloma Valéria M. de Miranda¹

Heraldo Aparecido Silva²

RESUMO

Este trabalho trata-se de uma pesquisa bibliográfica e tem como objetivo geral identificar nas obras de Richard Rorty elementos teóricos que possam nortear as investigações acerca da relação entre filosofia, literatura e educação. E como objetivos específicos, explicitar a noção de Narrativa na concepção rortyana e investigar os principais aspectos narrativos e temáticos concernentes aos principais personagens da obra *O oceano no fim do caminho* de Neil Gaiman. Contudo, a partir da perspectiva rortyana é possível considerar que a educação tem um importante papel no que tange as relações morais da sociedade. Visto que, as visões de mundo propostas em essencial pela literatura, instiga a criatividade, autonomia e aproxima-se da realidade, promovendo uma relação direta entre o personagem e o leitor. O que acarreta em um alargamento da sensibilidade humana, e principalmente da solidariedade. Por isso, O filósofo neopragmatista introduz a narrativa como principal ferramenta para uma mudança moral e política, visto que, essa é sumamente interligada a imaginação, tal concepção vai contra a filosofia tradicional, que considera a razão como a única fonte de conhecimento. Ademais, Richard Rorty (1994), busca compreender fatores como verdade, conhecimento, linguagem e moral, a partir da noção de contingência, e não como características universais, que se constituem fora do tempo e do espaço, pois, para o filósofo nada escapa ao tempo e o acaso.

Palavras-chave: Educação; filosofia; literatura; linguagem.

ABSTRACT

This work has as its primary objective to identify in Richard Rorty's work theoretical elements that can guide investigations about the relationship between philosophy, literature, and education. A specific aim of the way, explicit of Narrative in the definition of Rorty's work and investigator of the main Narrative and thematic characters concerning the work's main characters. The ocean at the end of Neil Gaiman. However, from Rorty's perspective, it is possible to consider that education has an essential role in society. Since, as worldviews essentially proposed by literature, it instigates creativity, autonomy, and approximation to reality, promoting a direct relationship

¹ Licenciada em Filosofia pela Universidade Federal do Piauí . Participou do Iniciação Científica Voluntária – ICV/UFPI. Foi bolsista do PET-FILOSOFIA UFPI. Mestranda em Filosofia pela UFPI. E-mail: pallomavaleria10@hotmail.com

² Professor de Filosofia da Educação da UFPI. Doutor em Filosofia pela UFSCAR. E-mail: heraldokf@ufpi.edu.br

between the character and the reader. What to do in one of human solidarity, and mostly. Therefore, the unique neopragmatist narrative philosopher introduces as the primary tool for moral and political change since this is highly intertwined with imagination; such creation goes against tradition, which considers reason the source of transformation. In addition, Richard Rorty (1999) understands factors such as natural space, knowledge, language, and morals, based on the notion of time and search because, for the philosopher, nothing escapes time and chance.

Keywords: Education; philosophy; literature; language; narrative.

Introdução

Richard Rorty (1931-2007), foi um filósofo contemporâneo neopragmatista. Ademais, a partir da contribuição pragmática de Peirce, James e Dewey. E de sua leitura inovadora da noção de linguagem de Quine, Davidson e Putnam Rorty elaborou uma concepção neopragmática de investigação da verdade e a reconfiguração histórica do pragmatismo. Na qual, uma de suas principais obra é o livro intitulado *Ironia, Contingência e Solidariedade*. Todavia, é importante ressaltar que sua filosofia não se enquadra nem na busca pelo absoluto, tampouco defende o relativismo. Foi crítico da filosofia tradicional, sobretudo, do platonismo. E Neil Gaiman é um escritor britânico, que começou sua carreira como jornalista, entretanto, seu talento acabou levando-o para o mundo dos quadrinhos para construir tramas, universos únicos, e em seguida para a ficção adulta e infantojuvenil. Ademais, o mesmo nasceu em Hampshire, Inglaterra, e atualmente vive nos Estados Unidos, próximo de Minneapolis. O escritor descobriu seu amor pelos livros ainda na infância e devorava as histórias de C.S. Lewis, J.R.R. Tolkien, James Branch Cabell, Edgar Alan Poe, etc. Ademais, Neil Gaiman é criador da série em quadrinhos Sandman, e das obras literárias Deuses americanos e Caroline. Suas obras receberam inúmeros prêmios e foram adaptadas a bem-sucedidas versões para o cinema, TV e ópera.

Ademais, esta pesquisa bibliográfica tem como objetivo geral identificar nas obras de Richard Rorty elementos teóricos que possam nortear as investigações acerca da relação entre filosofia, literatura e educação. E como objetivos específicos; explicitar a noção de narrativa rortyana e analisar os principais aspectos narrativos e temáticos concernentes aos principais personagens da obra *O oceano no fim do caminho* de Neil Gaiman. Não obstante, torna-se necessário ainda aludir a relação entre contingência e linguagem, à medida que tal conexão é de essencial importância para o pensamento rortyano, e sobretudo, para a construção da figura do ironista liberal.

Não obstante, a partir da noção de contingência e solidariedade o neopragmatista traça uma crítica a tradição filosófica, em essencial, a epistemologia. E propõe uma mudança no modelo político liberal, entretanto, cabe ressaltar que para o filósofo uma



transformação nos aspectos políticos não significa descartar por completo toda a tradição. E nessa mesma linha de raciocínio segue-se as críticas a filosofia tradicional, onde a partir dessa concepção Richard Rorty leva em consideração os conceitos de redescritção, no qual a partir da tradição pode-se construir o novo, onde as mudanças sociais devem ocorrer de acordo com o contexto histórico, nisso o estudioso inova o pensamento filosófico ao inserir a narrativa como principal ferramenta de seu modelo político liberal. Inserindo assim, a linguagem, a consciência e a verdade no âmbito das contingências, ou seja, a partir de uma perspectiva de tempo e espaço. Desse modo, tais características humanas passam a ser analisadas partir da história.

Linguagem, contingência e moralidade: a relação entre filosofia e literatura na utopia liberal rortyana

A obra *Contingência, ironia e solidariedade* foi escrita pelo filósofo neopragmatista Richard Rorty. Não obstante, o estudioso busca tratar no livro, de problemáticas filosóficas a partir da união entre linguagem e contingência, utilizando como base a teoria da linguagem de Davidson³. Ademais, o mesmo traça uma crítica a filosofia tradicional, em essencial a epistemologia. Onde, o pensador propõe que a filosofia não deva voltar suas preocupações para encontrar uma verdade universal. Ao passo que, a verdade está atrelada a linguagem humana, por tal, a mesma também está inserida na concepção de contingência. Assim, na perspectiva rortyana, nem a verdade e nem a linguagem pode ser universal e imutável. Com isso, a partir de suas críticas epistemológicas o mesmo elabora também uma proposta de reorganização da democracia liberal, onde o racionalismo deixa de ser o centro e a imaginação ganha uma posição de destaque⁴, em que o mesmo também pontua os conceitos de redescritção e autocriação, elencando ainda uma relação entre cultura e narrativa. “A proposta rortyana defende que a principal ferramenta para a mudança cultural não é argumentar bem, mas falar de forma

³ Richard Rorty adota a concepção de linguagem davidsoniana, para fundamentar que a linguagem é um fator contingente. Desse modo, em sua perspectiva não há como existir uma linguagem universal, ao passo que a mesma não pode ser compreendida fora da noção de tempo e espaço. Com isso, Rorty reconhece também a contingência da própria consciência humana. “A partir dos textos davidsonianos sobre filosofia da linguagem, Rorty extrai dois pressupostos para a sua noção de redescritção: a assunção da contingência da nossa linguagem e, por conseguinte, o reconhecimento da contingência da consciência. [...]” (SILVA, 2019, p.33)

⁴ É possível pontuar a imaginação como “fio condutor” para a autonomia dos filósofos.

alternativa [...]” (SILVA, 2012, p. 514).

Ademais, o filósofo também passa a tratar de questões como linguagem, consciência, verdade, razão e moral, a partir da noção da contingência, onde nada pode ser analisado fora do tempo e do acaso, desse modo é possível dizer que a metáfora e a narrativa são ferramentas cruciais. “[...] Pode apreciar a força da tese que << a verdade é um exército móvel de metáforas >> porque, graças a sua própria força pura, saiu de uma perspectiva, de um conjunto de metáforas para outro” (RORTY, 1994, p. 53). Não obstante, a ironia e a solidariedade também são conceitos chave de sua filosofia, no qual, abre espaço para o filósofo desenhar a figura do ironista liberal e tratar acerca da concepção de crueldade.

De acordo com o neopragmático, o livro propõe que os filósofos devem abandonar a preocupação de tentar encontrar uma teoria capaz de abarcar o público e o privado, que seja capaz de alcançar uma linguagem universal. Pois, a linguagem sendo uma característica do domínio humano, está interligada as contingências, tanto individuais quanto da comunidade. Sendo assim, a linguagem muda segundo o contexto histórico-social a que um indivíduo ou sociedade pertencem. Assim na sua perspectiva, a obra busca demonstrar as concepções que a filosofia pode tomar ao deixar de procurar uma teoria que unifique o público e o privado. Com isso, este campo do saber precisa passar a “se contentar apenas em tratar de exigências de autocriação e da solidariedade humana sendo como igualmente válidas, embora incomensuráveis” (RORTY, 1994, 17). E para isso, o mesmo cria uma figura denominada por ele de ironista liberal. Além do mais, o pensador recorre a autores como; Heidegger, Foucault, Proust, Nietzsche, Baudelaire, Nabokov, Kierkegaard por um lado e Davidson, Habermas, Wittgenstein, Marx, Dewey, Mill e Rawls, por outro. No entanto, não pretende optar por um deles, mas, usá-los para diferentes fins.

De acordo com Heraldo Silva (2019), o filósofo neopragmatista adere a metáfora da caixa de ferramentas proposta por Wittgenstein. Este conceito trata-se de uma analogia entre as diferentes funções que as palavras podem exercer, pois, assim como as ferramentas funcionam a partir de diferentes finalidades, como martelo, serra, etc. As palavras também podem obter diferentes utilidades. Entretanto, Rorty “[...] maximiza a sugestão wittgensteiniana de que o significado é o uso [...]” (SILVA, 2019, p. 258). Assim, o estudioso busca compreender e resolver os problemas filosóficos, reestruturando a linguagem, passando a entender melhor as palavras que são utilizadas no presente.

O *personagem* do ironista liberal representa uma pessoa capaz de levar em



consideração a contingência de suas próprias crenças e de seus desejos mais centrais. Alguém que compreende que o sentido de tudo (mundo, crenças e desejos, etc.), não está relacionado a algo situado para além do tempo e do acaso. Caracterizando-se assim, como um indivíduo suficientemente historicista e nominalista, capaz de perceber tanto as contingências individuais (principalmente suas próprias contingências), e as contingências da comunidade (sobretudo da comunidade democrática liberal) (RORTY, 1994)

Nessa perspectiva, o filósofo atribui que tanto a metafísica, quanto o cristianismo, tem como pano de fundo a tentativa de fundir o público e o privado e buscam uma fuga equivocada do tempo e do acaso. Essa tentativa é exprimida através de perguntas tal como; “[...] <<Porque é que ser Justo é do interesse de cada um?>> [...]” (RORTY, 1994, p. 15). E apesar de filósofos como Hegel tentarem romper com esse impasse, gerados por tais correntes filosóficas e terem proporcionado a libertação gradual, mas constante, da teologia e da metafísica, ainda sim, permanecem presos a tensão entre privado e público. No entanto, o filósofo neopragmático não considera útil fazer essa união, pois, não é possível existir um vocabulário único capaz de abarcar o público e o privado.

Todavia, o que se pode conferir seria uma espécie de conciliação entre essas duas cisões, na qual; o que ele denomina de vocabulário de autocriação é necessariamente privado e não pode ser compartilhado e é impróprio para a argumentação. E o vocabulário da justiça que é necessariamente público e pode *servir* de guia condutor ao ser compartilhado em um meio de troca argumentativa. E destaca que ao invés de se perguntar “porque ser justo é de interesse de cada indivíduo?”, as questões devem se voltar para perguntas como [...] “<<o que devo ser?>>, << O que posso ser?>>, ou <<O que tenho sido?>>. (Essas estão no campo do vocabulário final privado). <<Em que tipos de coisas relativamente a que tipos de pessoas é que tenho que reparar?>> [...]” (RORTY, 1994, p. 181). (Esta última está no âmbito do vocabulário final público).

Assim, é possível dizer que em sua obra, Richard Rorty contrapõe a tradição filosófica, sobretudo a metafísica, não apenas ao propor que tudo é contingente, ou seja, tudo está ligado ao tempo, espaço e acaso. Mais também, retira a Razão do centro das preocupações filosóficas, e da noção de que é apenas através da mesma que se pode conhecer as coisas e encontrar a verdade, e a relaciona com a linguagem. Com isso, é a mente em conjunto com linguagem que são responsáveis por dar sentido as coisas e está por sua vez, também é mutável e está intrinsecamente relacionada a mente humana e a

contingência. Pois, a linguagem muda de acordo com os contextos históricos- sociais, dessa maneira, a verdade, por ser intrinsecamente dependente das frases, também pode mudar. Rompendo com isso, com a ideia que tanto o mundo quanto a verdade estão diante da humanidade. A partir disso é possível dizer que:

[...]Todavia, enquanto os filósofos metafísicos platônicos-kantianos crêem na possibilidade de haver uma descrição exata de como o mundo realmente é; os filósofos pragmatistas por sua vez, não consideram que haja uma tal descrição de como a realidade realmente é *em si mesma*. Assim, para ele, embora as “descrições do mundo” possam “ser verdadeiras ou falsas, o mundo por si próprio- sem o auxílio das atividades descritivas dos seres humanos- não pode” (SILVA, 2019, p. 32)

Segundo Richard Rorty, a filosofia, sobretudo a tradicional, (tal como Platão, Aristóteles, Kant, entre outros), buscou tratar o conceito de verdade como algo universal, único, e independente da mente humana. Onde, a verdade é algo em que o ser humano pode descobrir, pelo fato de essa verdade estar diante deste. Entretanto, parafraseando Rorty, os filósofos insistem que as ciências naturais descubrem a verdade em vez de as fazerem, pontuando como inválido qualquer possibilidade de os seres humanos serem capazes de criarem a verdade em vez de a descobrir, considerando que a verdade está diante dos seres humanos.

Então, para o neopragmatista, a ideia de que tanto o mundo como verdade estão diante dos seres humanos, é uma herança de uma época em que o mundo era descrito como criação de um ser que tinha sua própria linguagem e por sua vez, estava fora da linha temporal. Em contrapartida, o filósofo considera necessário diferenciar a tese “[..] de que o mundo está diante de nós, da tese de que a verdade está diante de nós” (RORTY, 1994, p. 25).

Em suma, para o pensador neopragmatista a verdade não independente da mente humana, pois, a verdade é criada através da linguagem e as frases não podem existir dessa maneira. A partir disso, pode-se dizer que o mundo até pode estar diante de nós, mas, o mundo sem o auxílio das descrições humanas, pautadas através da linguagem, não pode. Assim, tais descrições não podem estar diante dos indivíduos, porque são criações do homem. Sendo assim, “dizer que a verdade não está diante de nós é simplesmente dizer que onde não há frases não há verdade” (RORTY, 1994, p. 25). Dessa forma, a verdade depende das frases, e frases por sua vez, dependem dos vocabulários.

Segundo Richard Rorty (1994), as frases individuais por si só levam a uma competição linguística, na qual, recaem sobre a concepção de que o mundo fornece justificações que permitem decidir qual é mais válida que outra, ou seja, o mundo quem



decide qual frase vence em relação a outra, com isso, permite-se que o mesmo decida entre frases alternativas, e assim, recai a ideia que o mundo é um exemplo de verdade, ou que tal estado torna verdadeira uma crença em correspondência a ela. Levando a concepção equivocada de que o mundo fala conosco, a partir dessa concepção, Ray BouSSERT (2012), introduz que ao conceber a utilidade das visões de mundo, os filósofos interpretam as diferentes perspectivas de mundo como ferramentas úteis para compreender o mesmo, isso acarreta no que é denominado de instrumentalismo. “When philosophers think about how useful a way of looking at the world is, they start thinking about worldviews as tools, leading to the philosophical concept known as “instrumentalism [...]” (BOUSSERT, 2012, s.p.).

Com isso, Heraldo Silva (2019), destaca que filósofos como Michel Foucault e Deluze, aderiram a estratégia da caixa de ferramentas wittgensteiniana, para formular novos conceitos que colaborassem não apenas em um sentido filosófico, mas também para buscar compreender o mundo e a própria realidade. Como por exemplo, as relações de poder em contextos diversificados. Assim, os conceitos dão vasão para proposições teóricas próprias a cada filósofo, ou a cada maneira em que os mesmos buscam entender a realidade através de suas teorias. Com isso, as teorias são interpretadas a partir de um caráter de utilidade. Dessa forma, pode-se dizer que as mesmas devem ser utilizadas para entender o próprio mundo, e em essencial o contexto social em que os teóricos estão inseridos e as relações que decorrem nele. Então, sob a ideia da metáfora de ferramentas, cabe ressaltar a noção de utilidade textual na concepção rortyana. Em que, Heraldo Silva, explica que “[...]em geral aquilo que é útil está sempre em conformidade com os ‘interesses e práticas’ do indivíduo ou do grupo” (SILVA, 2019, p. 263). Dessa maneira:

Uma teoria é como uma caixa de ferramentas. [...] É preciso que sirva, é preciso que funcione. E não para si mesma. Se não há pessoas para utilizá-la, a começar pelo próprio teórico, é que ela não vale nada ou que o momento ainda não chegou. Não se refaz uma teoria, fazem-se outras; há outras a serem feitas. [...] A teoria não totaliza, e teoria se multiplica e multiplica (DELUZE, FOUCAULT, *Apud*, SILVA, 2019, p. 258).

Ao passar de frases individuais para o vocabulário em seu todo, e se levar em consideração as mudanças de um jogo de linguagem, permite –se perceber que a escolha de um vocabulário em relação a outro quer dizer apenas que um é mais útil e foi capaz de encontrar as ferramentas necessárias para explicar algo em um dado contexto histórico.

Nesse sentido, a escolha de um vocabulário não quer dizer que o outro seja conseqüentemente falso. Em suma, torna-se notório que não é o mundo que fala, mas os seres humanos que falam sobre o mundo, sendo assim, este não pode justificar ou escolher qual vocabulário se deve aderir.

[...]Dirigir a atenção (do tipo que é desenvolvida por estudiosos da história intelectual como Thomas Kuhn e Quentin Skinner) para os vocabulários em que as frases são formuladas, e não para frases individuais, faz-nos perceber, por exemplo, que o facto do vocabulário de Newton nos permitir mais facilmente previsões sobre o mundo do que a de Aristóteles não significa que o mundo fala newtoniano (RORTY, 1994, p. 26)

Com isso, o que ocorre é que os vocabulários são contingentes e mudam de acordo com as necessidades, assim, cada vocabulário pode ser útil para determinado fim. Ou seja, preferir o vocabulário de Newton ao de Aristóteles, não torna a teoria do segundo completamente inútil ou falsa, mas apenas, que esta teoria já não consegue mais explicar a realidade do contexto moderno, por exemplo.

Porém, em um dado contexto histórico, tal vocabulário já foi útil e pode servir como base de apoio para criar novos vocabulários. Assim, a troca de um vocabulário para outro não é um aspecto de vontade ou de argumentação, não significa que se prefira uma relação ao outro. Como destaca Rorty, “[...] em vez disso, a Europa perdeu gradualmente o hábito de utilizar certas palavras e adquiriu gradualmente o hábito de usar outras [...]” (RORTY, 1994, p. 27). Desse modo, é possível dizer que todos os conhecimentos são vocabulários, que por sua vez são ferramentas que podem ser utilizadas de acordo com os propósitos úteis a que podem servir e a troca por um novo vocabulário se configura como a mudança de um conjunto de metáforas para outro.

Tornou-se possível desse modo ver um novo vocabulário não como algo destinado a substituir todos os outros vocabulários, algo que pretendesse representar a realidade, mas simplesmente como mais um vocabulário, mais um projeto humano, as metáforas escolhidas por uma pessoa (RORTY, 1994.p. 66)

De acordo Rorty (1994), o pensamento freudiano permitiu ver a consciência moral como algo historicamente condicionado, como um produto tanto do tempo e do acaso como da consciência política ou estética. E desse modo, permite ainda pensar o sentido de piedade não como identificação apenas com um núcleo humano a que um sujeito pertence, mas também permite levar em consideração as particularidades de cada um, e por sua vez as diferenças pertencentes a cada um, considerando os *eus* existentes e ainda a contingencia individual. Contribuindo para compreender que cada indivíduo carrega em si a dualidade de piedade e crueldade, nas palavras de Rorty, “[...] ajuda- nos, a explicar



como uma pessoa pode ser ao mesmo tempo uma mãe terna e uma impiedosa guarda de um campo de concentração ou ser um mesmo tempo um magistrado justo e moderado e um pai frio que rejeita os seus filhos” (RORTY, 1994.p. 57).

Nessa perspectiva, apesar do estudioso tomar como base alguns preceitos estabelecidos por Freud, o mesmo não considera que tal teoria seja a única viável ou universalmente válida. E assim como Hegel, Nietzsche, Davidson, entre outros, é improvável que as ideias de Freud poderiam ser tornadas literais em qualquer época anterior.

No entanto, as metáforas de Freud serviram como base e permitiu assimilar seus pensamentos com as ideias dos filósofos citados. Dessa maneira, uma teoria complementa a outra, como pontua Richard Rorty; “Assim as suas metáforas agradam-se da companhia uma das outras, preenchem as linhas umas das outras” (Rorty, 1994, p. 67). Assim, compreende-se que não existe apenas uma única Descrição correta e válida, mas sim, um repertório crescente de descrições alternativas do mundo e da realidade.

E a partir do ponto de vista do filósofo, também pode-se considerar que um vocabulário anterior pode ajudar a criar um novo vocabulário, o que permite que haja a recontextualização. Ou seja, uma teoria nova sempre tem como uma base antiga, que permite que cada filósofo seja “um leitor mais inteligente e o crítico mais devastador do seu respectivo antecessor”. Permitindo o teórico mais novo aprender com seu antecessor e consequentemente ultrapassá-lo.

[...]Sócrates recontextualizou Homero, Santo Agostinho recontextualizou as virtudes pagãs, tornando-as em vícios esplêndidos, tendo depois Nietzsche invertido a hierarquia; Hegel recontextualizou Sócrates e Santo Agostinho de modo a torná-los ambos antecessores igualmente *aufgehoben*, Proust recontextualizou (constantemente) todas as pessoas que conheceu; e Derrida recontextualizou (constantemente) Hegel, Austin, Searle e todos quantos lê (RORTY, 1994, p.173)

Diante disso, o autor sugere que os filósofos podem demonstrar não serem apenas uma réplica ou cópia, a partir do momento em que considerarem suas próprias experiências, percebendo suas próprias contingências individuais; “conseguindo colocar no papel aquilo que é distintivo a cada um de nós- a diferença entre a nossa própria lista de cargas e das outras pessoas” (RORTY, 1994, p. 48).

Dessarte, para que os filósofos não permaneçam construindo novas soluções para antigos problemas, Rorty (1994), propõe que estes enfrentem as marcas cegas propiciadas

pelo acaso, reescrevendo essa marca em termos seus, a partir de suas próprias experiências, proporcionando assim, uma nova redescrição da realidade, pautado sob um vocabulário que gire em torno das noções de metáforas e de autocriação. Criando novas metáforas e novos vocabulários, tornando, nítida a presença do autor.

Veremos a necessidade consciente do poeta forte demonstrar que não é uma cópia nem uma réplica como sendo uma forma especial de uma necessidade inconsciente que todos têm: a necessidade de enfrentar a marca cega que o acaso lhes deu, de fazerem um eu para si reescrevendo essa marca em termos seus, ainda que apenas marginalmente seus (RORTY, 1994, p. 70).

A partir disso, o filósofo atribui ainda necessidade de uma redescrição da democracia. Pois, para o mesmo os vocabulários do racionalismo e do iluminismo, mesmo sendo essenciais para os começos da democracia liberal, acabaram tornando-se um impedimento para a preservação e o progresso das sociedades democráticas. Entretanto, o pensador deixa nítido que não busca fornecer uma defesa fundamentalista de uma nova democracia liberal, mas sim, redescrever e propor uma organização política liberal. Onde a contingência é a principal virtude dos membros de sua utopia liberal. Em que a figura do ironista liberal é tomada a partir de um ponto central.

Podemos ver essas pessoas como como fazedoras de ferramentas e não como descobridores, porque temos um sentido claro do produto que a utilização dessas ferramentas produziu. O produto somos nós- a nossa consciência, a nossa cultura, a nossa forma de vida (RORTY, 1994, p. 85)

De acordo com Richard Rorty (1994), redescrever a democracia liberal, não significa descartar por completo os antigos vocabulários, mas sim considerar que estes vocabulários serviram como meios para chegar à concepção de sociedade contemporânea, por exemplo. Produzindo ferramentas que possibilitaram trazer discussões que antes não eram possíveis, pois, “[...] tendo chegado mais tarde, podemos contar o tipo de história do progresso que os que efetivamente os fazem o progresso não podem contar [...]” (RORTY, 1994,p.85)

É cabível dizer que a partir do pensamento rortiano a moral pode ser compreendida, por meio, de um caráter contingente, onde já não cabe mais ideais universais, tais como o de imperativo categórico proposto por Kant, por exemplo. E nisso, Rorty (1994), propõe uma narrativa histórica sobre ascensão das instituições e costumes liberais, dessa maneira, as instituições e costumes passam a ser concebidos para diminuir a crueldade, e tornar possível o governo através do consenso dos governantes e permitir que haja tanta comunicação livre de dominação quanto possível (RORTY, 1994).



Dessa forma, tudo deve ser negociado entre os falantes da linguagem do contexto sociedade-histórico em que estão inseridos. Haja vista, pode ser caracterizada como uma cultura nominalista e historicista, que adotaria como base uma narrativa capaz de ligar o presente e o passado por um lado, e as utopias futuras por outro. No qual o ironismo teria uma posição central nessa utopia liberal.

Ao aderir um caráter contingente para a moralidade, Richard Rorty (1994), passa a inserir uma relação entre moral e história, ou seja, a moral é intrínseca a historicidade, por isso, não pode ser compreendida como algo universal e imutável. Pois, as condutas morais mudam com o decorrer do tempo, e o que é moralmente aceito no presente, pode não funcionar da mesma maneira no futuro. Assim, como cada sociedade pode ter princípios morais próprios a seu contexto.

Tal perspectiva, aproxima-se do pensamento do filósofo Friedrich Hegel, no sentido de que para o filósofo, as ideias de mundo são sociais, por isso, a razão e a realidade encontram-se interligadas, intrínsecas aos fatores históricos sociais. Por tal, não há uma conduta moral universal que possa ser instaurada como fio condutor de todas as relações humanas. Contudo, a consciência hegeliana, só pode ser formada a partir da interação com o outro, tal interação molda e constrói o comportamento humano, a partir das diferentes visões de mundo. Contudo, a realidade não pode ser ressaltada como única e acabada, e a verdade de um indivíduo, pode não ser a verdade de outro. Assim, a contradição é o fundamento do pensamento, ou seja, as diferenças devem ser reconhecidas, por tal, não há como existir verdades universais.

[...] Surgiu porém agora o que não emergia nas relações anteriores, a saber: uma certeza igual a sua verdade, já que é para si mesmo seu objeto, e a consciência é para si mesmo o verdadeiro. Sem dúvida, a consciência é também nisso um ser-outro, isto é; a consciência distingue, mas distingue algo tal que para ela é ao mesmo tempo um não-diferente (HEGEL, 1988, p. 119).

Para Rorty, deve-se abandonar a ideia de que o intelectual ou o político é racional, com isso, o mesmo pontua que a distinção entre racional/irracional se torna menos útil do que parecia. Na medida em que, percebe-se que o progresso tanto para a comunidade, como para o indivíduo, é apenas uma questão de usarem novas palavras. Então, para o neopragmatista a descrição da relação entre velho e novo não se adequa bem a um vocabulário crítico que gira em torno de noções como racional, critérios, argumentos, fundamento e absoluto. Assim, nenhum indivíduo pertencente a uma sociedade

democrática obtém um critério único e indiscutível, ou um metavocabulário capaz de definir o que é razão, justiça, verdade, etc.

Ao conceber que Liberdade está relacionada aos reconhecimentos das contingências, o pensador passa a considerar ainda que a *validade absoluta*, já não faz mais sentido, “[...] a não ser pressupondo um *eu* que se dívida de forma assaz e clara na parte que partilha com o divino e na que compartilha com os animais [...]” (RORTY, 1994, p. 75).

Outrora, segundo o neopragmático, os seres humanos são rodeados de um conjunto de palavras que empregam para justificar as suas ações, crenças e suas vidas. E é por meio dessas palavras que costumeiramente os indivíduos contam sobre a história de suas vidas, e essas palavras Rorty (1994), chama de *vocabulário final*. Haja vista, o vocabulário final constitui o ponto até onde um sujeito pode ir com sua linguagem, e esse vocabulário geralmente é representado por palavras como <<verdadeiro>>, <<bom>>, <<certo>>, <<Cristo>>, etc. Como por exemplo, a frase: “*Cristo considera os homossexuais pecadores*”. Tal situação pode ser considerada o exemplo de um vocabulário final na medida que tanto se emprega uma palavra de representação desse tipo de vocabulário, tanto pelo fato de que a palavra nesse sentido é utilizada para justificar uma crença. Partindo dessa percepção, cabe frisar que o vocabulário final aparece com frequência nos jogos de linguagem do senso comum.

Dessa maneira, o filósofo constitui que o único capaz de duvidar frequentemente desses vocabulários finais é o Ironista. E Rorty caracteriza essa figura sob 3 aspectos: “1) tem dúvidas radicais e permanentes sobre o vocabulário final que correntemente utiliza, vocabulários tidos por pessoas ou livros que encontrou; 2) apercebe-se de que a argumentação formulada no seu vocabulário presente não poderá subscrever nem dissolver tais dúvidas; 3) na medida em que a filosofia sobre a sua situação, não pensa que o seu vocabulário esteja mais próximo da realidade do que outros nem que esteja em contacto com um poder que não seja ele próprio” (RORTY, 1994, p. 103.).

Em resumo, as ironistas com inclinação para filosofar não consideram a opção entre vocabulários como sendo feitos, tampouco no interior de um metavocabulário neutro e universal, nem na tentativa combater as aparências com o propósito de ir em direção ao real, a uma realidade metafísica, mas simplesmente por meio de um confronto entre o novo e o velho. “E o contrário da ironia é o senso comum, já que este é o suporte do senso comum, sem autoconsciência, descrevem tudo o que é importante nos termos do vocabulário final, ao qual eles e os que os rodeiam estão habituados” (RORTY, 1994.p.



104).

“Na minha utopia, a solidariedade humana seria vista não como facto que haveria apenas de reconhecer uma vez removidos os <<preceitos>> ou alcançadas as profundezas até então ocultas, mas sim como objetivo de atingir.” (RORTY, 1994.p.18). Não obstante, a ferramenta chave na utopia liberal política proposta pelo autor é a solidariedade. Na qual, esta é colocada em posição de objetivo a ser alcançado, não pela investigação racional, mas pela imaginação, por meio da capacidade imaginativa de ver em pessoas estranhas como companheiras de sofrimento, cabe destacar que para o mesmo a humilhação é algo a que todos estão propensos.

[...] no meu jargão esta capacidade é a capacidade de distinguir entre a questão de saber se você e eu partilhamos o mesmo vocabulário final e a questão de saber se você está a sofrer. Distinguir questões públicas de questões privadas, questões sobre o sentido da vida humana, o domínio da liberdade do domínio do ironista. Torna, assim, possível uma mesma pessoa ser ambos (RORTY, 1994, p. 246)

Em suma, o mesmo eleva a importância de haver um alargamento da sensibilidade em relação as outras pessoas, não levando em consideração apenas as semelhanças, mas também as diferenças. Pois, isso permitiria a expansão da solidariedade de modo que um indivíduo não se solidarize apenas com aqueles a quem tem proximidade e que fazem parte de seu eixo.

Educação, filosofia e literatura: análise da obra *O oceano no fim do caminho* a partir da perspectiva de Richard Rorty

A partir da narrativa do protagonista da obra *O oceano no fim do caminho*, pode-se dizer que o livro narra a história de um adulto que por muito tempo sentia a necessidade de se reencontrar. Não obstante, o personagem principal consegue demonstrar que por mais que se queira apagar questões mal resolvidas no passado, elas sempre acabam respingando no presente. Desse modo, algumas vezes se faz necessário retornar as raízes para se conectar consigo mesmo. “Eu faço arte, às vezes arte verdadeira, e às vezes isso preenche os espaços vazios da minha existência” (GAIMAN, 2013, p. 53). Com isso, é possível considerar que autor utiliza em alguns momentos, o que o filósofo Richard Rorty (1994), denomina de vocabulário final, ao passo que é o próprio personagem que narra sua história. Outrora, segundo o neopragmatista, os seres humanos são rodeados de um

conjunto de palavras que empregam para justificar as suas ações, crenças e suas vidas. E é por meio dessas palavras que costumeiramente os indivíduos contam sobre a história de suas vidas, e essas palavras Rorty chama de *vocabulário final* de uma pessoa. “Esse vocabulário é <<final>> no sentido em que, se lançar dúvida sobre o valor dessas palavras, o seu utilizador não tem qualquer recurso argumentativo não circular” (RORTY, 1994, p.103).

Ademais, as narrativas do livro *o oceano no fim do caminho*, permitem compreender a proposta de Richard Rorty, acerca de a literatura ser capaz de promover uma ampliação da solidariedade, à medida que para o filósofo os literatos tem uma propensão para conseguir atingir a sensibilidade de seus leitores, através da identificação dos mesmos com a história narrada. Nesse sentido, a narrativa de Neil Gaiman, consegue permear entre a fantasia e o real, ao passo que o autor levanta questões como, por exemplo, problemas na infância e na vida adulta, a relação da infância com a vida adulta, frustrações da vida adulta e as válvulas de escapes que muitas vezes utilizamos para fugir da realidade. A força que a memória pode ter em levar alguém para um lugar extraordinário; é, provavelmente o mais importante. E apesar de se tentar deixar o passado completamente para trás, ele sempre acaba voltando e que às vezes é importante colocar a *criança presa dentro de si para fora*.

Eu já estivera ali, muito tempo atrás? Tinha certeza que sim. As memórias de infância às vezes são encobertas e obscurecidas pelo que vem depois, como brinquedos antigos esquecidos no fundo do armário abarrotado de um adulto, mas nunca se perdem por completo. Parei na seleta na entrada da casa e falei: - Olá? Tem alguém aí? (GAIMAN, 2013, p. 13).

A partir dessa concepção, cabe ressaltar que o instrumento chave da obra do autor norte-americano, é a imaginação. Na qual, esta característica tem um papel fundamental em todo o decorrer da história, e pode ser compreendida como um dispositivo de fuga da realidade utilizado pelo personagem, em essencial, para enfrentar momentos difíceis. Na perspectiva rortyana, a imaginação tem uma importante função tanto filosófica, quanto política. Visto que, de acordo com Heraldo Silva (2021), ao apresentar a sugestão de uma utopia liberal, Richard Rorty, interpõe que a solidariedade humana deve ser um propósito a ser atingindo não pela sofisticação das teorias filosóficas, mas sim que seu alcance pode ser proporcionado por meio da imaginação. Assim Heraldo Silva (2021), destaca que;

Mesmo que de modo contínuo e gradual, a substituição do sermão e tratado pelo romance, filme e televisão, já configura essa mudança. Essas narrativas, entre outras, alcançam de maneira mais real, a missão de ver outros seres humanos



como um de nós e não como eles, pois essas é uma tarefa para gêneros e não para teorias (SILVA, 2021, p. 94).

Assim, Richard Rorty faz uma distinção entre público e privado, em que sugere que é essencial diferenciar os livros que ajudam os indivíduos a se tornarem autônomos, de livros que os ajuda a tornarem-se menos cruéis. A primeira classe de livros é dividido em duas categorias: 1) livros que nos ajudam a ver os efeitos de práticas e instituições sobre os outros e 2) livros que nos ajudam a ver os efeitos das nossas próprias idiossincrasias privadas sobre os outros. Não obstante, o estudioso considera como melhores exemplos destes dois tipos de livros os romances (como os de Nabokov) e por livros que tratam sobre escravatura, pobreza e preconceitos, jornais e por comissões governamentais.

E a segunda classe de livros, “são aqueles que demonstram como certos tipos específicos de pessoas são cruéis para outros tipos específicos de pessoas”. (RORTY, 1994.p.179). E os exemplos de livros que são capazes de mostrar a cegueira de um determinado tipo de pessoa relativamente à dor de outro tipo de pessoa, são as obras de ficção. Então o filósofo neopragmático propõe que a literatura e não a filosofia, seja capaz de expandir a nossa sensibilidade e diminuir a crueldade humana. Por que a filosofia, ao tentar analisar problemáticas relacionadas a moral, acaba transformando os sentimentos morais em regras para decifrar dilemas referentes a moralidade. Já, a literatura é capaz de sensibilizar o leitor, alargando assim a sensibilidade, ao invés de procurar teorias que solucionem tais problemas. “[...] É mais provável que repararmos nas alegrias ou nos sofrimentos de uma pessoa se a nossa atenção for dirigida para isso pela indiferença surpreendente de outra pessoa [...]” (RORTY, 1994, p. 207).

Não obstante, a história de Neil Gaiman, é narrada pelo personagem principal: este por sua vez não tem um nome definido. Ademais, a narrativa se desenvolve a partir da volta de um homem, para uma pequena cidade, na qual havia passado sua infância e vivido sua maior amizade. Com isso, no decorrer da viagem o personagem passa a se lembrar de cada detalhe de sua infância, deixando-se tomar pelas boas, ruins e fantasiosas lembranças de sua vida. Assim, a partir da trajetória histórica do personagem, é possível compreender que o mesmo faz uso, principalmente, do vocabulário individual, proposto por Richard Rorty, ao passo que o menino, faz uso de sua imaginação, para compreender suas próprias experiências. Assim, é possível dizer que a noção de narrativa para o

filósofo neopragmatista, também está sumamente interligado a imaginação, à medida que segundo Heraldo Silva (2019), apesar de o uso rortiano de narrativas ser geralmente relacionado a reconstruções históricas, também é utilizada como ferramenta crucial para contar histórias integralmente ou parcialmente fictícias. Assim, a narrativa utilizada por Neil Gaiman, aproxima-se do pensamento de Richard Rorty, ao passo que o fato do personagem não ter um nome definido, tanto dá sentido a existência do autor, quanto provoca o próprio leitor a refletir sobre o significado de sua vida, aproximando a ficção da realidade. Nessa perspectiva Heraldo Silva (2019), explica que:

[...] Para Rorty, narrativa significa contar uma história [storie] sobre alguma coisa e o propósito de tecer tais narrativas é dar sentido à existência do autor. (BORRADOI, 1994, p114-115). Esse sentido é parcial e contingente porque os seres humanos são livres para modificarem, sempre que desejarem- ou forem provocados – o significado de suas vidas (SILVA, 2019, p. 263).

Antes de retornar a Sussex, sua cidade de origem, o personagem não se lembrava de quase nada da época que era criança, provavelmente acontecimentos difíceis de sua infância pode tê-lo feito querer apagar as memórias de seu passado. Mas, em um dia difícil tais memórias vem com muita força em sua mente e sem perceber o mesmo pega a estrada que o leva a sua cidade, passando por sua antiga casa. E no momento em que chega a velha casa, o personagem pensa em dar meia volta e deixar o passado para trás. Porém, ao seguir pela estrada que levava a fazenda Hempstock, o homem sente-se curioso e deixa-se levar pelas memórias e pela imaginação, mergulhando profundamente em sua infância. E depois de conversar com umas das senhoras Hempstock, vai até o antigo lago da fazenda, onde este era considerado por sua melhor amiga um oceano (GAIMAN, 2013).

A partir disso, o personagem da fase adulta faz uso de sua imaginação para lidar principalmente com o momento de luto. Nesse sentido, é possível entender que nessa fase o mesmo enfrenta um confronto entre o adulto racional e a criança interior que é dominada pela imaginação. “Estava dirigindo a caminho de uma casa que há décadas não existia mais. Pensei em dar meia-volta nesse momento, quando já seguia por uma pista larga que um dia fora uma estradinha de pedras ao lado de um campo de cevada, em retornar e deixar o passado em paz. Mas fiquei curioso” (GAIMAN, 2013, p. 11). O que transparece de modo recorrente na vida real, ao passo que é comum que geralmente os indivíduos sociais sejam divididos entre imaginação, razão e/ou paixão. Dessa maneira, Richard Rorty (1994), relata que ao aceitar a oposição entre razão e paixão ou razão e



imaginação, seria o mesmo que levantar questões contra os próprios liberais. Assim, o que se torna essencial para o filósofo, é não dividir as pessoas entre razão e paixão, mas, pelo menos restringir o uso da distinção tradicional entre convicção racional e convicção provocada por razão e não por causas. Então, a melhor forma de restringir este uso é limitar a oposição entre formas racionais e irracionais do uso de persuasão. “A imagem tradicional do eu dividido entre a busca cognitiva da crença verdadeira, a busca pela moral correta e a busca estética da beleza (ou da <<expressão adequada do sentimento>>) deixa pouco espaço quer para a ironia, quer para a procura da autonomia” (RORTY,1994, p. 181).

Entretanto, o autor permite que a figura fictícia de sua obra seja dominada pela imaginação e curiosidade, o que abre espaço para autonomia. Conseguindo demonstrar que a imaginação faz parte de todos os seres humanos, e pode ser importante para compreender o dia-a-dia. E essencial, deixa explícito que até mesmo o ser humano mais racional, pode precisar da imaginação. Assim, essa característica humana não é descartável, como apontavam os filósofos tradicionais, mas sim, é uma ferramenta essencial para instigar a autonomia e compreender as relações com o mundo.

[...] a sugestão de uma utopia liberal, onde a solidariedade humana é vista como um propósito a ser atingido não pela sofisticação teórica, mas através da imaginação. Uma tarefa, por tanto, para os gêneros de narrativa, capazes de nos sensibilizar e de nos fazer ver outros como um de nós, além de promover mudança e progresso no âmbito da moral (SILVA, 2021, p. 92).

Não obstante, a história ganha um novo olhar, passando a demonstrar os momentos bons e difíceis da infância do personagem. Ademais, a narrativa passa a se desenvolver com o narrador sendo apresentado prestes a completar 7 anos e com os preparativos de sua festa de aniversário; sendo que, quando criança, o personagem não tinha muitos amigos. O mesmo tinha dificuldades para fazer amigos, e isso resultou no fato de ninguém comparecer a sua festinha. No entanto, ele passa a ser confortado pelo amor da família e a companhia de seus livros, pois, para ele os livros eram seu refúgio. Haja vista, a falta da presença dos convidados passou a ser preenchida também pelos presentes, onde um desses foi um gatinho, cujo nome foi definido como fofinho. Assim, o garoto passa a sentir-se completo na companhia de seus livros e do seu mais novo amigo de quatro patas.

A relação do personagem com os livros, permitia que o mesmo fosse capaz de *criar um mundo* paralelo a sua realidade, para fugir dos medos e incertezas da vida real. Os livros seriam sua companhia na falta de amigos reais. Assim, é possível compreender

que tais obras funcionavam como uma válvula de escape para o garoto lidar com a humilhação de seu aniversário, e também de seu dia-a-dia. Visto que, a rejeição e a dificuldade em fazer novos amigos seria um problema muito difícil para um garoto de sete anos lidar de maneira *bruta*, ou seja, uma criança não conseguiria enfrentar a realidade da rejeição sem deparar-se com o sofrimento constante.

Outro ponto que chama a atenção, é o fato de o menino representar alguém que pode ser considerado como um sujeito socialmente invisível. Alguém que a maioria da sociedade interpretaria como estranho, e provavelmente passaria despercebido, como ocorre, no cenário de seu aniversário, em que os colegas convidados não comparecem. Aderindo ao pensamento de Jonas Braudry (2012), é possível notar que Neil Gaiman, consegue analisar uma relação entre invisibilidade e moralidade. Pois, ao ignorarem a criança, a comunidade de que faz parte, age de maneira egoísta, não percebendo que o garoto sofre com a ausência dos amigos, e os pais não conseguem perceber que seu *mundo de fantasias*, funciona como um dispositivo para melhorar sua própria realidade. “[...] Estava triste por ninguém ter ido a minha festa, mas feliz por ganhar um boneco do Batman, e ainda havia um presente de aniversário para ser lido: a coleção completa de As Crônicas de Nárnia, que levei para meu quarto. Deitei na cama e me perdi nas histórias” (GAIMAN, 2013, p. 15). Com isso, é importante destacar que “if someone is invisible, we don’t notice them and therefore we don’t consider them worthy of moral consideration” (BRAUDRY, 2012, s.p.). Geralmente as pessoas costumam ignorar aqueles que não fazem parte de seu campo moral, passando considerar problemas sociais, grandes ou pequenos, como algo irrelevante por não ter uma interferência direta em sua vida particular. Perspectivas como essa traz à tona a responsabilidade moral de todos os indivíduos frente as dicotomias morais da sociedade. Entretanto, esse critério de responsabilidade muitas vezes é anulado por acreditar-se que a algumas atitudes não tem valor moral, como por exemplo, ajudar uma criança que se sente sozinha, um mendigo, ou tornar situações criminosas como algo *comum*, tal como situações de assédio ou de racismo, descrevendo como algo politicamente e socialmente insignificante.

[...] <<a prisão sem julgamento, o uso de prisioneiros de guerra como escravos, as execuções públicas, o uso de reféns e a deportação de populações inteiras>>, a ideia de que as distinções de riqueza, talento, força, sexo e raça não são relevantes para a política pública- foi um dia um conjunto de fantasias tão implausíveis como as associadas ao coletivismo oligárquico de O’Brien [...] (RORTY, 1994, p. 231).



instigada pelos livros, para que seu sofrimento seja amenizado. Parafraseando Richard Rorty (1994), a literatura pode ter o dom de esclarecer as relações com o mundo real, com isso, a trajetória do menino permite compreender o papel da literatura em fazer os leitores entenderem sua própria história e em essencial evidenciar como ocorre as relações na vida real, durante o cotidiano. Dessa maneira, o filósofo relata que histórias fictícias, romances, entre outros, não devem apenas permitir a comparação entre ficção e realidade, mas precisam ser pensadas como redescrições do que está acontecendo ou que pode acontecer. Assim, deve-se “[...] comparar não com a realidade, mas sim com descrições alternativas do mesmo acontecimento [...]” (RORTY, 1994, p. 217). Tal relação fica evidente, quando o personagem de *o oceano no fim caminho* passa a comparar a vilã, uma mulher adulta com um monstro, para encarar sua crueldade. Essa *distorção* de realidade pode ser exemplificada como uma construção de uma redefinição dos acontecimentos ruins que ocorreriam naquele momento.

[...], Mas Little era só uma menina, mesmo sendo grande, mesmo tendo onze anos, mesmo tendo onze anos havia muito tempo. Ursula Monkton era adulta. Não importava, naquele momento, o fato de ela ser cada monstro, cada bruxa, cada pesadelo personificado. Ela era adulta, e, quando os adultos entram em guerra com as crianças, eles sempre vencem (GAIMAN, 2013, p. 72).

Ademais, o garotinho também sofre uma grande decepção quando seu gatinho é atropelado por um minerador de opala, que o presenteia com outro gato, porém, o personagem não se satisfaz, pois nada poderia substituir o fofinho. Todavia, além da perda do fofinho, sua família passa também a ter complicações financeiras e acaba alugando seu quarto para o minerador de opala que havia atropelado seu gato. A partir daí o menino precisa dividir o quarto com sua irmã mais nova, a partir daí os problemas começam a complicarem-se (GAIMAN, 2013).

Com isso, a dor que o garotinho sente ao perder seu bichinho de estimação e a frieza com que o minerador de opala lida com a situação, permite compreender o sentimento de solidariedade para Richard Rorty. Pois, o filósofo eleva a importância de haver um alargamento da sensibilidade em relação as outras pessoas, não levando em consideração apenas as semelhanças, mas também as diferenças, pois, isso permitiria a expansão da solidariedade de modo que um indivíduo não se solidarize apenas com aqueles a quem tem proximidade e que fazem parte de seu eixo. Para Rorty (1994), a solidariedade deve

chegar também aqueles que estão fora da *bolha de convivência*. Essa solidariedade expandida também deve abarcar não apenas pessoas semelhantes, mas aqueles que vivem em outros países, por exemplo. Chegando até os animais, incluindo aqueles que não compartilham semelhanças com os seres humanos, e também as gerações futuras. “Infelizmente, envolvi-me ao chegar- disse ele, em um tom animado. - Nada com que se preocupar” (GAIMAN, 2013, s.p.).

A presença do minerador de opala dura por um curto período, pois, em uma noite o mesmo rouba o carro da família e desaparece. Porém, a polícia encontra um carro abandonado em uma estradinha afastada e com ele estava o minerador, no entanto, este havia se suicidado, e ao ir com o pai para identificar o carro, no meio deste episódio triste o garoto conhece Little Hipstock, que morava na fazenda Hipstock, e esta passa a ser sua melhor amiga, entretanto, com isso as coisas estranhas também começam a acontecer. (GAIMAN, 2013). A partir disso, a relação entre realidade e ficção fica ainda mais evidente, pois, o autor passa utilizar de seres místicos para pontuar como a criança experiencia seu cotidiano. Em um misto de relações entre pessoas comuns, como seus pais. E os seres estranhos, como a vilã Ursula Monkton, que representa o mundo paralelo a realidade e configura uma personagem adulta que age com crueldade.

E foi quando me dei conta que não tinha imaginado nada. Os lábios dela tinham roçado minha orelha. Ursula Monkton pairava ao meu lado, sua cabeça estava ao lado da minha, e quando me pegou olhando para ela abriu seu sorriso falso, e eu já não conseguia mais correr. Mal conseguia me mexer. Meu baço doía, eu não conseguia recobrar o fôlego, estava acabado (GAIMAN, 2013, p. 70).

O garotinho pensou que havia se livrado do verme, mas, para sua surpresa aquele bicho asqueroso havia se transformado em Ursula uma bela mulher que acaba sendo contratada para cuidar das casas e das crianças. No decorrer da estadia de Úrsula o garoto começa a perceber que ela era o verme que havia penetrado em seu pé, e conseqüentemente percebe que aquela mulher estranha era o ser esquisito que Little havia enfrentado, porém já era tarde, pois, a mulher já havia conquistado toda família, principalmente seu pai (GAIMAN, 2013).

O menino passa a observar o comportamento de seu pai com Ursula, na medida em que o mesmo estava sempre muito gentil com a mulher, e se comportando de forma estranha, passando a chegar até mais cedo do trabalho; todavia, sua inocência de criança não o fez desconfiar que seu pai estivesse cortejando Ursula. Ademais, em uma noite, quando todos estavam jantando, o garotinho se recusou a comer o jantar preparado pela



babá, sendo com isso, hostil com a mulher, levando assim seu pai a ter um ataque de fúria e para defendê-la tenta afogar o garoto na banheira. No entanto, este nunca havia sido agressivo com nenhum dos filhos. (GAIMAN, 2013). Neste sentido, o menino sente-se assustado por nunca ter presenciado seu pai agir com crueldade. E seu responsável, por estar muito envolvido pela vilã da história, não conseguia perceber também o sofrimento de seu filho. Pela primeira vez este entende que mesmo aqueles mais próximos podem ser cruéis.

O filósofo neopragmátista interpela que a crueldade, dor e humilhação são fatores comuns entre os seres humanos, ou seja, todos estão propensos a passar por situações de sofrimento e crueldade como a do garotinho, porém, estas podem ocorrer em menor ou maior grau. Neste sentido segundo Rorty (1994), o mais importante não é agir moralmente bem, ou seja, agir conforme uma conduta universal, mas sim, buscar reparar em sua própria ação e no sofrimento das outras pessoas. “[...], mas a moral não é manter-se afastado de rapariguinhas mas reparar no que está a fazer e em particular reparar no que as pessoas estão a dizer. É que pode acabar por se verificar, e muitas vezes verifica-se, que as pessoas estão a tentar dizer que sofrem [...]” (RORTY, 1994, p. 206).

Após a briga com seu pai, o protagonista vai para seu quarto e a vilã vai provocá-lo em seguida, e depois trancá-lo no quarto. Levando assim o menino a procurar todos os meios para fugir de casa e encontrar Little e explicar a ela tudo que estava acontecendo, pois, apenas ela poderia ajudá-lo. E durante a fuga viu que seu pai estava de romance com Ursula e constatou o que estava bem na sua frente o tempo inteiro, porém, no momento a única que coisa que importava a ele era conseguir fugir sem que Úrsula o visse, então aproveitou daquela situação para cumprir a fuga (GAIMAN, 2013).

Ao conseguir sair da casa, o personagem acaba se perdendo no caminho para a fazenda, no meio da chuva e da escuridão, o medo começa tomar conta do garoto, mas ele não desiste e segue tentando encontrar a fazenda, no entanto, para sua surpresa o ser estranho consegue encontrá-lo, mas, Little Hampstock intercede pelo menino e enfrenta o monstro, conseguindo derrotá-lo mais uma vez. E após tirar o monstro de seu caminho, Little leva o garoto para a fazenda e lá ele conta para as Hampstock o que estava acontecendo, com isso, elas acabam descobrindo que o portal de Ursula ainda continuava no pé do garoto (GAIMAN, 2013).

A relação entre o personagem principal e a vilã da história, permite compreender

que muitas vezes os indivíduos relacionam a crueldade, com alguém monstruoso, quase irreal. Porém, a atitude do pai com seu filho, no momento da briga entre ambos, deixa nítido que a crueldade poder ser algo intrínseco ao ser humano, até mesmo aquele que nunca cometeu um ato injusto pode vir a tomar uma atitude cruel. Assim, o sofrimento, a crueldade e a humilhação fazem parte do ser humano, tanto quanto a solidariedade. A partir dessa concepção, Richard Rorty (1994), ressalta que as atitudes boas ou ruins, e práticas justas ou injustas são normais. A partir disso, cabe dizer que muitas vezes os sujeitos sociais não param para refletir sobre suas próprias atitudes em relação a outros durante o cotidiano. Entretanto, cabe ressaltar que apesar da crueldade ser algo que todos compartilham, esse fator ocorre em menor ou maior grau. Pois, existe uma diferença entre ignorar um mendigo e cometer um genocídio. Entretanto, ambos os casos podem ser interpretados como uma atitude de indiferença e desumanização, porém, cada uma das situações ocorre em níveis de crueldade diferentes. Mas, não podem deixar de ser interpretadas como condutas *moralmente* errôneas.

[...] Although there is a huge difference in terms of wrongness between ignoring a beggar in the street and committing a stateorchestrated genocide, both events involve dehumanization and indifference which can be understood in terms of misrecognition of needs and lack of moral standing (BEAUDRY, 2012, s.p.).

No entanto, na concepção do neopramatista, mesmo sendo o menor tipo de ato cruel, não deixa de ser crueldade, como por exemplo, piadas racistas, homofóbicas, machistas, etc. Geralmente esse tipo de atitude não é interpretado como uma atitude de humilhação, mas apenas como uma *brincadeira*. Entretanto, configura-se como pessoas cruéis apenas figuras reais como Hitler. E personagens fictícios capazes de realizarem as maiores atrocidades para conseguir o que deseja. Todavia, o filósofo chama a atenção para a necessidade de repensar os princípios da moralidade, que ao preocupar-se em encontrar uma conduta universalmente boa. Esquecem de chamar a atenção para o fato de que qualquer pessoa pode agir de forma ruim, por isso, para ele o importante é promover o alargamento da solidariedade. Prestar atenção em que pode estar sofrendo, somente dessa maneira, pode haver uma mudança moral e social.

[...] Platão pensava que <<conhecer o bem>> era questão de aprender uma ideia geral, mas na verdade conhecer o bem é apenas sentir o que interessa aos outros, qual é a sua imagem do bem- notar se pensam no bem como algo redondo, suculento e rosado ou eventualmente algo em forma de prisma, parecido com uma jóia e brilhante. O artista terno e curioso seria o artista que, à semelhança de Shade ou Kimbote, teria tempo para as fantasias das outras pessoas e não apenas para as suas (RORTY, 1994, p. 201).



Nessa perspectiva, é possível dizer que a educação tem um papel central na concepção epistemológica e política rortyana. Dessa maneira, “[...] a política e a filosofia dependem da educação e não o inverso [...]” (SILVA, 2012, p. 510). Ao passo que a solidariedade pode ser compreendida como a base para uma mudança político-social. E é através da educação, sobretudo, da educação literária que o aumento da sensibilidade humana pode ocorrer. Pois, o escritor pode promover uma aproximação com a vida do leitor, e para tal, é necessário que o autor leve em consideração suas contingências individuais e sociais. Nesse ponto de vista é possível dizer que para Rorty, a filosofia falha em abarcar as preocupações morais e políticas a partir do momento que busca encontrar soluções e regras para determinados problemas, prendendo-se apenas em elaborar fundamentos para o conhecimento. Com isso, a filosofia torna-se ineficaz, pois, concentra-se em encontrar uma verdade universal, em uma tentativa de unir o vocabulário público e o privado. Desse modo, “Rorty sustenta ser alguém que, da mesma maneira que duvida da importância da filosofia para a política, também tem dúvidas da relevância da filosofia para a educação” (SILVA, 2012, p. 517).

No entanto, o estudioso destaca que o ironista liberal necessita dos dois tipos de vocabulários, e por sua vez, o vocabulário privado (individual), pode servir de fio condutor para a autonomia do ironista, dando espaço para a imaginação, a partir de suas próprias experiências. “[...] O tipo de pessoa a que no quarto capítulo chamei de <<ironista liberal>> precisa destes dois tipos de vocabulários [...]” (RORTY, 1994, p.181).

Considerações finais

Em suma, é cabível concluir que a filosofia neopragmática de Rorty possibilita fazer uma análise precisa da sociedade contemporânea, sobretudo, nos dias atuais. Principalmente quando se remete a solidariedade humana. Nada obstante, um bom exemplo em que o pensamento rortyano se enquadra é contexto pandêmico em que o mundo está vivendo, visto que, tal circunstância não colocou em pauta apenas os riscos que o Vírus da Covid-19 proporciona a saúde humana, mas, também explicitou a forma com a qual os indivíduos vêm se relacionando uns com os outros.

O contexto pandêmico pôde demonstrar de forma clara como a solidariedade

humana é restrita e chega apenas aqueles que convivem no mesmo eixo e compartilham o mesmo vocabulário final, um bom exemplo a ser citado, é o aumento da imigração de povos pertencentes a países de baixo desenvolvimento. Onde tal imigração se dá principalmente pela busca de uma vida mais digna e melhor, em contrapartida, acabam se deparando com a pobreza, miséria e, sobretudo, com a indiferença dos nativos que muitas vezes os veem como intrusos e acabam *fechando os olhos* para este tipo de crueldade.

Toda via, ao colocar em questão que os antigos vocabulários e teorias como ferramentas que ajudaram a constituir os novos pensamentos, culturas e sociedade, o filósofo também possibilita pensar na filosofia não como algo absoluto e concreto ou inútil, mas, como algo que pode ser constantemente melhorada e contribuir para formação de novos conhecimentos. Por exemplo, quando Aristóteles descreve as mulheres como seres que não obtêm razão, o mesmo não tinha consciência que seria um dos responsáveis por contribuir para o machismo, na medida que esta categoria não pertencia ao seu vocabulário. Mas, filósofas que o precederam, já podendo ter noção do problema, puderam facilmente criticá-lo e superá-lo, como fez Simone de Beauvoir.

Por fim, ao colocar em pauta as noções de crueldade humana, o estudioso permite também fazer uma análise de ações individuais para com outras pessoas. E refletir se somente é cruel alguém que pratica como Hitler, ou se uma pessoa comum que repudia as ações do mesmo também pode ser cruel com outra pessoa, mesmo que em menor proporção. Essa análise pode levantar questões como; “Como pode uma mulher defender o feminismo e a liberdade e ao mesmo tempo ser injusta ou indiferente com outra mulher que discorda de seus argumentos?” “Como pode alguém lutar por justiça pelos direitos de pessoas em situação de vulnerabilidade e ser ao mesmo tempo indiferente a um imigrante?” Em resumo, tal pensamento possibilita que a humanidade passe a questionar algumas atitudes diárias que muitas vezes pode ter a crueldade explícita ou implícita.

Referências

BERALER, Tracy L.; LURIA, Rachel; YUEN, Wayne. **Neil Gaiman and philosophy**. Ed. Open Court, Chicago, 2012.

GAIMAN, Neil. **O oceano no fim do caminho**. Ed. Intrínseca Ltda, Rio de Janeiro, 2013.

HEGEL, Friedrich. **Fenomenologia do espírito**. Ed. Vozes, Petrópolis, 1992.

RORTY, Richard. **Ironia, contingência e solidariedade**. Lisboa: Editorial Presença, 1994.

SILVA, Heraldo Aparecido. A Filosofia da educação de Richard Rorty: epistemologia, conversação, redescrições, narrativas e as funções da educação. **Ed. Educação e CADERNOS PET**, V. 13 , N. 25



Filosofia, . Uberlândia- MG. Julho/dezembro,2012.

SILVA, Heraldo Aparecido. A caixa de ferramentas conceituais de Richard Rorty: uso da técnica AD HOC. Ed. **Revista eletrônica de filosofia**, São Paulo- SP. Julho-Dezembro, 2019.

SILVA, Heraldo Aparecido. Metáforas, redescrições e o processo contínuo de construção de novas subjetividades no neopragmatismo de Rorty. Ed. **Pensando- Revista de Filosofia**, Universidade Federal do Piauí- UFPI, 2019.

SILVA, Heraldo Aparecido. **Cultura pop: quadrinhos, cinema, seriados, animações, internet e afins**. Ed. Marca da Fantasia, Paraíba, 2021.

DA-SEIN E LIBERDADE EM HEIDEGGER

Da-sein and freedom in Heidegger

Carlos César Santos Silva¹

RESUMO

Este artigo busca discutir a filosofia de Martin Heidegger no que tange ao tema *Da-sein* e a liberdade a partir da obra *Ser e Tempo*. A apresentação de nossa pesquisa se dá de modo a compreender o tema do sentido do ser e sua estrutura ontológica a fim de apreender a questão do ser como abertura de um poder-ser compreensivo. Num momento posterior a esse retomamos a estrutura ontológica do ser a partir do horizonte da temporalidade, que se demonstra como o horizonte no qual o sentido do ser se dá. Em seguida tratamos da liberdade do ser no mundo, que é *Da-sein*, como um poder-ser livre e responsável que assume o seu projeto de ser no seu modo de ser mais próprio, ser-para-morte. O *Da-sein* livre vai se mostrar como aquele que assume a sua possibilidade mais própria e se responsabiliza pelo seu projeto de ser.

Palavras-chave: Da-sein. Ser. Mundo. Angústia. Liberdade.

ABSTRACT

This article seeks to discuss the philosophy of Martin Heidegger regarding the theme of da-sein and freedom from the work *Being and Time*. The presentation of our research is made to understand the meaning of being and its ontological structure to grasp the question of being as the opening of a comprehensive being-there. After that, we resume the ontological structure of being from the horizon of temporality, which is shown to be the horizon in which the meaning of being takes place. Next, we deal with the freedom of being in the world, which is da-sein, as a free and responsible being-there that assumes its project of being in its most proper way of being, being-for-death. The free da-sein will show itself as the one that embraces its most proper possibility and takes responsibility for its project of being.

Keywords: Da-sein. Being. World. Anxiety. Freedom.

INTRODUÇÃO

Desde Aristóteles pergunta-se o que é o homem; o que é o ser; em que consiste o tempo; o que seria a liberdade humana. Essas inquietações nos movem a pensar, repensar e reinterpretar nosso ser e tudo o que está em relação conosco. Heidegger em 1927 nos traz sua obra prima: *Ser e Tempo*, que além de demonstrar um profundo conhecimento da história da filosofia, desde Parmênides até Hegel, nos presenteia com uma nova possibilidade de pensar o ser, que nós sempre somos. *Ser e Tempo* é a obra sobre a qual

¹ Licenciado em filosofia pelo Instituto Católico de Estudos Superior do Piauí - ICESPI.



este discurso que realizaremos está fundado, iremos colocar aqui uma compreensão dos termos fundamentais dessa obra visando tão somente uma aproximação compreensiva do da-sein² e liberdade.

Iremos expor a estrutura ontológica compreensiva que chamamos da-sein, a partir da elucidação da questão sobre o ente humano, pois é esta estrutura ontológica que faz com que este ente, que somos, seja humano. Esta estrutura só é possível em um ser que é e estar “aí”, ou seja, no mundo. Este mesmo ser só é possível enquanto temporalidade - o horizonte no qual o ente humano antecipa-se; compreende-se, escolhe e assume a responsabilidade de ter de ser.

O texto que apresentamos segue um movimento estruturado a partir da compreensão do sentido do ser; dos modos de ser; do tempo enquanto sentido do ser-no-mundo e da liberdade do da-sein como consequência de uma determinação ontológica que o da-sein sempre carrega consigo: ser um ser de possibilidades (ser o seu poder-ser). Por fim, como conclusão, faremos uma breve reflexão sobre a liberdade do da-sein e a contemporaneidade perseguindo o desejo de demonstrar que ela é atual e de extrema importância na compreensão dos fenômenos que ocorrem na sociedade hodierna, bem como, problematizar a necessidade de promover no homem moderno uma busca pela propriedade no poder-ser; uma busca por uma liberdade ontológica e por conseguinte, de uma responsabilidade que cada da-sein tem e deve assumir por seu projeto de ser-no-mundo.

O porquê da repetição da questão do ser

O primeiro momento de nosso texto responde a seguinte questão, que nos serve como contextualização: Porque repetir uma questão que há dois milênios e meio é objeto do pensar humano? No primeiro parágrafo de *Ser e Tempo*, Heidegger justifica o porquê de sua pesquisa sobre o sentido do ser. Em suas palavras, “[...] o que outrora, num supremo esforço de pensamento, se arrancou aos fenômenos, encontra-se, de há muito, trivializado. E não é só isso. No solo da arrancada grega para interpretar o ser, formou-se um dogma que não apenas declara supérflua a questão sobre o sentido do ser como lhe sanciona a

² No presente trabalho lidaremos com a palavra Da-sein e junto dele com a tradução de Márcia de Sá Cavalcante que traduz Dasein com a palavra pre-sença, que pode ser entendida como ser-aí; ser-no-mundo; ser mundano; em todos estes termos estamos dizendo da-sein. Da-sein se diz da determinação ontológica que faz com que o ente, que nós mesmo somos, perceba e pergunte o seu ser, e o ser dos entes que estão em torno de si, sobre o sentido de ser.



falta.” (HEIDEGGER, 1999, p. 27). A formação de dogmas sobre a compreensão do ser e do seu sentido; a quietude de não se perguntar mais sobre seu sentido; de nem sentir mais a falta de uma resposta a questão do ser; e sobretudo a ausência de uma pergunta sobre o sentido do ser, move e dá folego a pesquisa de Martin Heidegger.

Apresentamos a questão do ser partindo da primeira seção de *Ser e Tempo*, introduzindo as compreensões fundamentais desta obra que são necessárias na construção do nosso discurso, como por exemplo responder a questões como: o que são entes? Qual seria o modo de ser dos entes carentes de mundo? No que consiste esta carência? Quais são os modos de ser dos entes dotados de mundo? O que significa ser dotado de da-sein? Por que só os entes mundanos existem? Por que Heidegger considera salutar a necessidade de uma destruição positiva da tradição? A que tradição ele se refere? Por que o da-sein só é possível na temporalidade? Por que o fenômeno da angústia se apresenta como o despertar do ser para sua possibilidade mais própria? No que consiste a fenomenologia heideggeriana?

Todo o estudo de Heidegger em ser e tempo tem como método uma fenomenologia hermenêutica, porque busca “Deixar e fazer ver por si mesmo aquilo que se mostra, tal como se mostra a partir de si mesmo.” (HEIDEGGER, 1999, p. 65). No sentido de desvelar o sentido do ser.

Heidegger, assim guiado metodologicamente, sente a necessidade de colocar o sentido do ser não mais como sinônimo de imutabilidade e rigidez, mas de dinâmica e jogo consigo mesmo e com o mundo circundante que mantém relação com ele. O filósofo identifica que a tradição foi aos poucos tirando a autenticidade do da-sein impedindo que ele (o da-sein) guie a si mesmo e perfaça seu caminho construindo o seu ser mais próprio que no tempo encontra seu sentido e sua finitude. É certo afirmar que tradição, aqui mencionada, significa história da filosofia ocidental. O da-sein num primeiro momento poderia ser caracterizado como a determinação ontológica que faz com que o ente, que nós mesmo somos, perceba e pergunte o seu ser e o ser dos entes, que estão em torno de si, sobre o sentido de ser. Aqui, foi justo pôr as primeiras considerações que o autor dispõe sobre o ser e o ente.

O ser tanto precede o ente como antecipa. Ele está sempre em relação com o ente, sendo que sem ente a existência do ser seria impossível e o inverso é de igual modo



verdadeiro. Não existe, pois, uma subordinação, mas uma recíproca relação ontológica.

Estando numa sala, poderíamos observar que ente é a cadeira em que sentamos; o quadro em que escrevemos; e nós mesmos, nós somos entes. O ser é o “fundamento” do ente. É o ser o guia do ente, ele tanto o precede como o antecipa. Ser se diz do horizonte em que o ente se ilumina, o ser dá significado ao ente. Existem, pois, dois tipos de entes: os intramundanos carentes do da-sein, de mundo, e os entes mundanos, que somos nós mesmos, dotados de da-sein. Esse ente, que nós mesmo somos, é dotado de da-sein e este “sempre se compreende a si mesmo a partir de sua existência, de uma possibilidade própria de ser ou não ser ele mesmo.” (HEIDEGGER, 1999, p. 39, modificado). A existência nesse sentido seria o conjunto de relações entre o ser e o da-sein. Este não é mais sinônimo de essência como a metafísica afirmava, mas a dinâmica que difere; particulariza e privilegia o homem, pois, só o homem existe e em sua existência, pode compreender-se em seu ser, sendo.

A estrutura ontológica que dizemos da-sein só acontece no tempo, este que para a tradição grega era “considerado um ente entre outros.” (HEIDEGGER, 1999, p. 55), para Heidegger se torna o “horizonte de toda a compreensão e interpretação do ser.” (HEIDEGGER, 1999, p. 45). Dessa maneira, o tempo é ocasião de existência do ser do da-sein, pois este, só acontece no tempo, que pode ser vivenciado no modo próprio ou impróprio. Aqui, faz-se necessário entender que só no fenômeno da angústia o da-sein encontra sua possibilidade de ser mais própria: ser-para-a-morte.

Temporalidade e da-sein

Talvez a primeira indagação que nos vem quando ouvimos a palavra tempo seja: o que é o tempo? É precisamente nesta intuição onde se encontra o maior erro metodológico, caso adotemos uma leitura heideggeriana: entificar o tempo, isto, foi o que Aristóteles fez; colocando-o como a mera percepção que temos do movimento; como um trilho “fora” do homem; como um ente infinito. Martin Heidegger, mesmo que por vezes entre em diálogo com Aristóteles, apresenta o tempo não como coisa, a partir da pergunta o que é? Mas, sobretudo como sentido do da-sein. Logo, o tempo é um fator que possibilita não só a construção dos projetos humanos, mas principalmente um fator que possibilita a existência do próprio da-sein que tem nele parte da sua estrutura fundamental.

O tempo vulgar é o tempo do relógio, quando falamos que as três horas da tarde iremos passear num museu, estamos experimentando o tempo impróprio e vulgar. Toda a tradição considerou o tempo como linear, como uma linha de trem sobre a qual o homem existe sem ponto de chegada ou de partida, constituído por um passado que já não é; em um pre-sente inalcançável e um futuro que ainda não é. Em Heidegger vemos que o tempo é o tempo de cada da-sein que no fenômeno de decisão antecipa-se; projeta-se e assim pode compreender seu próprio ser, nisto, consiste o sentido do ser. Dito isto, sem o tempo não é possível compreender ser, sendo.

O tempo originário que Heidegger compreende é composto pela unidade de três *ekstases*³: *porvir* que significa que o da-sein está sempre vindo a si e é por ser porvindouro que ele pode compreender-se. *O vigor de ter sido*, aqui, o da-sein não compreende como passado algo que está acabado, mas como algo que ainda está presente, porque sempre foi e ainda vigora. E a *atualidade* própria em que em vez do fenômeno do “agora”, que a tradição coloca como o momento em que algo se faz, Heidegger destaca o fenômeno de instante em que nada pode acontecer. Esse tempo originário seria o fenômeno próprio do da-sein. Estes três momentos são unificados enquanto temporalidade: o ser no atualizar do *vigor de ter sido* e no *porvir*.

Diante da temporalidade originária pode surgir o questionamento: por que o tempo do da-sein não pode ser concebido nos conceitos aristotélicos de passado, presente e futuro? A argumentação ontológica de Heidegger se dá de modo a compreender que se assim considerarmos o tempo, este seria apenas um ente que é um ser simplesmente dado. Destarte, o da-sein não seria ontológico, e seu ser seria um ser simplesmente dado, que não compreenderia o seu próprio ser. O modo do da-sein experimentar a temporalidade imprópria o faz decair no mundo das ocupações e ao mesmo tempo o priva da abertura que o fenômeno da angústia pode descortinar ao seu ser. Na temporalidade imprópria o da-sein exerce uma liberdade ôntica por ter de ser sempre um poder-ser-livre, entretanto não experimenta, seu modo de ser mais originário, ser-para-a-morte.

Todas as derivações e modos de ser deficientes são derivados do tempo originário e tem nele o seu o seu fundamento. É a partir do tempo originário e finito que se deriva o

³ Temporalidade *ekstática* se diz de um tempo aberto que está sempre saindo, sempre lançado no mundo. Aqui se encontra a distinção entre o tempo vulgar e o tempo próprio, o tempo da pre-sença é sempre abertura; luminosidade; clareira. De mundo algum é tempo rijo; condicionado ao espaço; de modo algum é “coisa”.



tempo impróprio e infinito. Com esta análise da estrutura ontológica do da-sein, a luz da temporalidade, compreendemos que a visão que orienta o da-sein em sua existência é sempre a temporalidade; a temporalidade é sempre seu sentido e sua direção que dá ocasião de existência ao ser do da-sein. Assim, podemos compreender o que a expressão ser é tempo quer nos comunicar; além de compreender que o da-sein, sendo tempo, é também liberdade em se assumir a si e a seu projeto de existência de forma a responsabilizar-se pela sua própria existência.

No extraordinário romance: *O Retrato de Dorian Gray*⁴, de Oscar Wilde, podemos ilustrar porque o da-sein tem a tendência de decair no mundo das ocupações e de fugir do seu fundamento e da compreensão de si mesmo. No romance que acima indicamos, Dorian é um jovem que aparentemente não envelhece e que leva uma vida de muito luxo e prazer; entretanto, há um quadro em que o seu ser mais próprio é demonstrado - com uma figura de si mesmo - horrenda e cadavérica. No intuito de fugir de si mesmo, ele cobre tal quadro com um véu, que evitava que Dorian tivesse acesso ao sentido do seu ser - este véu pode ser entendido como o mundo das ocupações e o tempo impróprio.

Só no fim do romance, Dorian reconhece o seu ser como ser-para-morte e experimentando o tempo originário compreende que independente de seus atos e de suas escolhas, o fundamento do seu ser será sempre o nada; e a responsabilidade do seu projeto de ser será sempre sua. Nesta síntese, podemos compreender que o da-sein assumindo o seu projeto de ser a partir do horizonte temporal; assume de igual maneira, o preço de ser o seu poder-ser mais originário. Tal preço, se diz da solidão existencial; da estranheza que cada da-sein experimenta a partir da compreensão de si; ver o mundo que o rodeia perder a significância; a aridez de ser sua possibilidade mais própria se diz da estranheza de não se sentir em “casa” no mundo e na relação consigo mesmo. Só compreendendo que ser é tempo, podemos compreender que ser é liberdade de poder-ser.

No romance também nos inquieta, bem como no pensamento heideggeriano, o porquê Dorian tende sempre a viver na perdição do mundo e a fugir do seu poder-ser mais próprio; dessa maneira “chamamos de fuga de si mesmo o fato do da-sein de-cair no impessoal e no ‘mundo’ das ocupações.” (HEIDEGGER, 1999, p. 249, modificado).

⁴ Único Romance de Oscar Wilde publicado pela primeira vez de forma reduzida em relação a versão atual em 1890; que tem centralidade no dualismo do protagonista Dorian Gray, que tem no desenrolar do romance atitudes hedonistas e conservadora; em Dorian está o céu e o inferno; a juventude e a morte; a felicidade e a angústia de viver uma vida inautêntica.

Dorian foge e decai no impessoal por ver no quadro sua imagem de forma cadavérica. Compreendemos que desde sempre ele sentia que seu modo de ser mais próprio não era a perdição no mundo da ocupação, entretanto, o horizonte da morte o aterrorizava e ele acabava cobrindo o quadro; velando o seu ser e fugindo do nada de seu fundamento. Dorian vive boa parte da trama escravo do mundo das ocupações e a cada vez que comete um delito vê em sua pintura um distanciamento cada vez maior do seu ser, torna-se, para si mesmo, cada vez menos tragável a imagem do seu ser impressa no quadro. E o véu é sempre recolocado no quadro, a fim de tentar esquecer-se de si mesmo.

Dorian foge porque tem medo do fundamento do seu ser, o nada. O medo do nada constitui para o da-sein o porquê mais significativo da sua fuga em relação a sua possibilidade mais própria. O ente humano angustia-se com a o horizonte do seu fundamento e a todo momento busca esquecer seu modo mais originário quando se entrega ao mundo das ocupações. A morte, neste contexto, representa para ele a totalidade e a ‘finalidade’ do seu ser, ser-para-a-morte e, portanto, ser-para-nada. “Costuma-se dizer: é certo que ‘a’ morte vem. Diz-se impessoalmente e o impessoal desconsidera que, para poder ter certeza da morte, o próprio da-sein deve ter certeza de seu poder ser mais próprio e irremissível.” (HEIDEGGER, 2000, p. 39 modificado). Quando tratamos a morte no impessoal ela nunca é nossa, sempre é dos outros. Dorian foge porque vê a sua finitude naquele quadro; e independente de suas ações, seu fundamento, mesmo que velado, será o nada.

Só experimentando o fenômeno da angústia, Dorian compreende o sentido do seu ser; compreende que é finito; que é ser-para-a-morte e que é responsável pelo seu projeto de ser. A verdade do ser provocada pelo desvelamento do da-sein, no fenômeno da angústia, faz com que este assuma o seu fundamento e sinta o abismo que é ser-no-mundo. A verdade do ser do da-sein é o fator que possibilita a ele exercer uma vida na propriedade e verdade de ser um ser-lançado do nada, na existência, e em direção ao nada nadificante da morte.

Nas últimas páginas do romance, Dorian relata que, ele “mataria o passado e quando o passado estivesse morto, ele estaria livre. Ele a agarrou [a faca que havia golpeado Hallward] e esfaqueou a tela com ela, rasgando a coisa de cima a baixo.” (WILDE, 2012, p.131). Dorian assume a liberdade ontológica quando assume seu ser mais



próprio; olhando a imagem, Dorian aceita que aquela é a imagem mais própria de seu ser. Estar livre é assumir-se enquanto ser-para-morte; é também assumir sua responsabilidade por sua historicidade; o homem que assume a morte como parte estrutural do seu ser, em Heidegger, é livre e responsável.

Liberdade do da-sein como poder-ser: sua essência e limites

Com o que desenvolvemos no primeiro momento (a retomada da questão do ser) e segundo (a temporalidade), tivemos, então, os elementos para pensar e desenvolver o último e terceiro momento de nosso texto: a liberdade como poder-ser. Nesse horizonte, nos ficou certo, que a compreensão da liberdade do ente privilegiado só é possível a partir do ser do da-sein e do tempo. Este ser que neste ente sou eu mesmo “está sempre em jogo”. (HEIDEGGER, 1999, p. 77), e lançado na liberdade de poder-ser. O ser do da-sein tem a existência como determinação, porque “a essência deste ente está em ter de ser.” (HEIDEGGER, 1999, p. 77). E isso até na recusa mais radical do ser, em ter-de-ser: a morte. Esta é a possibilidade mais própria e privilegiada, da qual não podemos fugir. Ele - o da-sein - é fundamentalmente ser-para-a-morte.

Heidegger chama a morte como a possibilidade mais própria da qual não podemos fugir. Ela é a possibilidade que faz com que o da-sein não esteja mais pre-sente. É possibilidade privilegiada, porque só um ser que existe pode ontologicamente morrer. Ele é fundamentalmente ser-para-a-morte; e este não é apenas um facto que irá ocorrer “no fim”, mas é parte integrante do seu ser que está no “ai” do mundo.

A reflexão sobre o ente humano em nosso autor sempre terá como “premissa” este fato que estamos e sabemos que estamos lançados do nada na existência e em direção ao nada. Por ser uma determinação, a existência dá ao ser do da-sein uma dinâmica relacional que gera possibilidades para o ente privilegiado, nestas possibilidades está a liberdade do ente privilegiado, pois “o da-sein é sempre sua possibilidade.” (HEIDEGGER, 1999, p. 78, modificado). Neste sentido, a possibilidade só acontece na existência, que é este “durante”, este “tempo” e “local” próprio de cada da-sein, que tem início e fim, embora não sendo linear.

O da-sein em seu existir é um acontecimento; um raio que surge na escuridão e que simplesmente existe, neste durante, neste raiar. A compreensão do da-sein como ser



de liberdade surge da compreensão da sua própria estrutura temporal e finita que decide; que se abre para uma possibilidade e se fecha para as demais. Aqui, valeria dizer que o da-sein não é “coisa” e a liberdade não é um ato; o da-sein é uma estrutura ontológico compreensiva que faz do ente humano, um ente aberto ao mundo e a liberdade uma consequência imediata desta estrutura compreensiva e do poder-ser de cada da-sein. É em estar sempre em jogo que o da-sein perfaz seu caminho existindo.

Sendo o da-sein ser-no-mundo⁵, ele tem em seus modos de ser o cuidado (cura). A liberdade do ente privilegiado na ação exercida na cotidianidade se dá no cuidado com os outros. Heidegger distingue, outro, aqui no cuidado, em entes que não são no modo de ser do da-sein e com os quais nos *ocupamos*, e que somos nós mesmos e com os quais nos *preocupamos*. Podemos ilustrar da seguinte maneira. Um homem que constrói uma casa tem seu modo de ocupação em que está incluído o seu poder-ser que o coloca diante de inúmeras possibilidades de formas e cores em sua construção. Aqui, estamos diante do fenômeno da ocupação. Já a preocupação é a “ocupação” de um da-sein com outro. É importante frisar que a ocupação e a preocupação são modos de ser do da-sein-cuidado que em seu estar em jogo estruturam o ser-no-mundo. No seu estar em jogo o da-sein não trata estes modos como inferior ou superior; são apenas momentos distintos do ser, que nós mesmos somos, e que em cada um destes momentos apresenta-se um aspecto da liberdade.

O mundo em que o da-sein acontece não se diz de exterioridade e muitos menos de interioridade; não é nem uma exterioridade material; nem uma essência intelectual; mundo é a totalidade em que um da-sein existe e ao mesmo tempo é a constituição fundamental de cada da-sein. Sem mundo não há da-sein e sem da-sein o mundo não seria mundo. Mundo e da-sein são, por assim dizer, estruturas ontológicas co-existentes que fazem parte da estrutura de cada ente privilegiado, que somos nós mesmos.

⁵ O mundo em que o da-sein acontece não se diz de exterioridade e muitos menos de interioridade; não é nem uma exterioridade material; nem uma essência intelectual; mundo é a totalidade em que um da-sein existe e ao mesmo tempo é a constituição fundamental de cada da-sein. Sem mundo não há da-sein e sem da-sein o mundo não seria mundo. Mundo e da-sein são, por assim dizer, estruturas ontológicas co-existentes que fazem parte da estrutura de cada ente privilegiado, que somos nós mesmos.



A liberdade do ente privilegiado na ação exercida na cotidianidade se dá no cuidado com os outros. Sendo o da-sein ser-no-mundo, ele tem em seus modos de ser o cuidado (cura), a ocupação e a preocupação. Dentre os três o que tem primazia é sem dúvida a cura. Podemos ilustrar da seguinte maneira. Um homem que constrói uma casa tem seu modo de ocupação em que está incluído o seu poder-ser que o coloca diante de inúmeras possibilidades de formas e cores em sua construção. Aqui estamos diante do fenômeno da ocupação. Já a preocupação é a “ocupação” de um da-sein com outro. É importante frisar que o cuidado, a ocupação e a preocupação são modos de ser do da-sein que em seu estar em jogo estruturam o ser-no-mundo. No seu estar em jogo o da-sein não trata estes modos como inferior ou superior; são apenas momentos distintos do ser que nós mesmo somos e que em cada um destes momentos apresenta-se um aspecto da liberdade.

O da-sein nasce numa circunvisão, e esta, manifesta-se como o horizonte de visão e possibilidades em que o da-sein ocupado vive; decide e exerce sua liberdade, mesmo que imprópria, na cotidianidade de sua existência. Decaímos no mundo da ocupação e na impropriedade, fazendo com que não assumamos o modo de poder-ser mais próprio, e conseqüentemente a responsabilidade de ser sua possibilidade mais própria. Quando um da-sein compra uma bicicleta usando o argumento de que todos compram aquela, na verdade, o que ele busca é a impessoalidade. Existe aqui uma fuga do seu poder-ser e um esquecimento do seu ser.

Só na angústia o da-sein deixa de fugir de si mesmo através das ocupações e preocupações e volta-se para sua própria existência, gerando no da-sein, um sentimento de estranheza do mundo em que habita, como se tudo aquilo com que o ser-no-mundo lida fosse estranho ao seu próprio ser, e mais ainda, como se o próprio da-sein fosse estranho a si mesmo. O véu da aparente familiaridade que acontece no da-sein ocupado é rasgado pela crueza do fenômeno da angústia.

O ser-no-mundo é angustiado por ser ser-no-mundo; não é de modo algum só a ocupação que perde significado quando o da-sein experimenta o fenômeno da angústia; é o próprio ser-no-mundo que angustiado se entrega ao nada de seu ser, e desse modo, sente a estranheza de existir num mundo que já não se lhe apresenta mais como sua casa, tal como Gregor, caixeiro viajante da novela *A Metamorfose*⁶ de Frank Kafk, sente ao

⁶ Clássico da literatura alemã, escrito por Franz Kafk e publicado em 1915, usado neste trabalho como exemplificação da compreensão da angústia como elemento de despertar do ser-no-mundo para o

acordar, num dia comum, transformado em fera, a partir deste momento todas as ocupações, que antes se dedicava com tanto esmero, perdem seu sentido, e no fim da novela, até mesmo sua própria existência se vê angustiada em ser ser-no-mundo; nesta pequena ilustração compreendemos que na angústia o da-sein se angústia por perceber-se da-sein.

Gregor sente-se estranho a si mesmo, este dado é importante para nossa leitura heideggeriana, sentir-se estranho a si e ao mundo a que pertence. O deserto do fundamento do ser causa em Gregor uma estranheza, um desconforto, num primeiro momento ele até tenta fugir desta realidade pensando ser apenas um sonho, e só com muito esforço, e depois de grande fadiga compreende o nada como fundamento do seu ser. O abismo de seu ser. A novela de Kafk começa de seguinte maneira,

Ao despertar de sonhos agitados certa manhã, em sua cama, Gregor Samsa viu-se transformado em um inseto monstruoso. De costas sobre a dura carapaça, ergueu um pouco a cabeça e olhou a barriga marrom proeminente dividida em arcos reforçados, da qual toda a cobertura já havia deslizado para baixo, sem poder puxá-la de volta. Suas muitas pernas, lamentavelmente finas em contraste com a corpulência geral, debatiam-se inutilmente ante seus olhos. O que aconteceu comigo? – pensou. Não estava sonhando. Seu quarto, de fato era um quarto humano, apenas um pouco pequeno demais, estava em ordem entre as quatro paredes bem conhecidas. (KAFKA, 2019, p. 5).

O início da novela, Kafka fala de um despertar, numa manhã como qualquer outra manhã. Este despertar numa leitura de heideggeriana seria o fenômeno da angústia. A angústia revela o ser ao ser, ela desvela o ser e possibilita a este enxergar o abismo de seu fundamento. Descortinar os horizontes do da-sein só é possível a partir deste fenômeno que chamamos angústia. A angústia desnuda o mundo de Gregor, o trabalho, a constante inquietação das atividades que antes realizava sem descanso perde sentido; tudo em sua

fundamento estrutural do seu ser, o nada. Que pode ser desperto a qualquer instante e que diferentemente da novela de Kafk pode acontecer sem a necessidade de uma modificação exterior. A angústia aqui é vista como o acordar do da-sein para a sua possibilidade mais própria.



vida torna-se deserto. A partir do fenômeno da angústia Gregor compreende o nada como fundamento do seu ser e a angústia que é ser-no-mundo. Aqui está o dado mais importante desta novela alemã para o nosso trabalho, Gregor vive quase toda sua vida perdido no mundo da ocupação, experimentando a temporalidade imprópria e de repente angustia-se por ser ser-no-mundo. Aqui, se inicia para Gregor a sua possibilidade mais própria, pois assume que o seu ser é um ser-para-a-morte.

A angústia possibilita que o da-sein compreenda que o fundamento do seu ser é o nada. Nada este que significa o da-sein angustiado e voltado para si mesmo em seu ser. É do seu nada que o da-sein vê sua possibilidade mais própria. É neste nada, onde a cura revela o ser próprio do da-sein. O mundo com a abertura privilegiada proporcionada pela angústia torna-se um lugar hostil. O ser ocupado compreende-se agora como ser-para-a-morte; finito e livre em seu poder-ser mais originário.

Este momento ontológico torna o da-sein livre em seu ser mais próprio, em seu poder-ser, em suas possibilidades. Afim de “ser-livre para a liberdade de assumir e escolher a si mesmo. A angústia arrasta o da-sein para o ser-livre [...], para a propriedade de seu ser enquanto possibilidade de ser aquilo que já é sempre. O da-sein como ser-no-mundo entrega-se, ao mesmo tempo, à responsabilidade desse ser.” (HEIDEGGER, 1999, p. 252, modificado). A partir de si, o da-sein, escolhe a si mesmo, na angústia. Aqui se manifesta a liberdade ontológica, poder-ser sua possibilidade mais originária; seu poder-ser mais próprio.

O da-sein do seu amanhecer ao seu entardecer está fadado a liberdade de ser ou não ser o que sempre é na sua propriedade ou improriedade. De escolher a si ou ser levado pela compreensão da cotidianidade mediana. O da-sein é liberdade; igualmente ele existe e morre; sempre e toda vez que é, é sempre ser livre.

Conclusão

A proposta de uma filosofia intranquila e de um retorno ativo as experiências originárias não se trata de um abandono de tudo que foi conquistado pelos antigos, mas de uma abertura do pensar humano de modo que tal pensar seja mais próprio e livre. Coisificar o ser do homem provoca uma dificuldade no exercício da sua liberdade ontológica; o homem decaído no mundo das ocupações que hoje abrange também a



tecnologia, vive o que lhe é dito como bom, havendo uma falsa sensação de autonomia que impede o homem de repetir e questionar o que lhe é posto como verdade; O dogma das ciências, hoje, arroga a si o direito de governar o mundo e desse modo assumir a cátedra da verdade.

Em Heidegger vemos uma insistência em manifestar como o homem, o ente privilegiado dotado de da-sein, pode tornar-se ontologicamente o seu poder-ser mais próprio; e no contexto do mundo da técnica e do espetáculo poderíamos a partir do seu questionamento, indagar: o homem moderno é livre? Vive sua possibilidade mais própria? Um jovem que tem seu humor diário definido pelo número de curtidas do seu *instagram* vive a sua possibilidade mais própria? Ou vive entregue, perdido no mundo das ocupações esquecido do seu ser e sem projeto existencial?

Uma senhora que dedica a maior parte de seu tempo ao whats app em conversas sobre o que se ouviu dizer; sobre o que alguém falou sobre outro alguém, vive uma vida na propriedade do seu ser ou está entregue ao falatório⁷ no mundo da impessoalidade da impropriedade esquecendo de seu ser e do sentido ontológico existencial de seu projeto de ser? Nos dois exemplos que citamos a pouco existe uma fuga de si e uma entrega demasiada ao mundo das ocupações.

O retorno as experiências originárias, expresso no parágrafo sexto de *Ser e Tempo* quando se propõe “um retorno positivo ao passado, no sentido de sua apropriação produtiva.” (HEIDEGGER, 1999, p. 50), não foi feito apenas na filosofia; na teologia Católica, sobretudo a partir do Concílio Vaticano II; buscou-se um retorno a experiência mais originária do cristianismo; o encontro do Cristo com a humanidade; tal busca de retorno a fonte do ser cristão tem como um dos seus maiores expoentes a encíclica *Evangelii Gaudium* do Papa Francisco. Se Heidegger pergunta sobre o sentido do ser em sua forma mais originária, o cristianismo contemporâneo pergunta pelo sentido do ser cristão em sentido mais originário; o que são seus fundamentos? O que faz parte originariamente do ser cristão e quais os entulhos que precisam ser retirados a fim de que o ser cristão viva sua possibilidade mais própria: viver em Cristo; ser-em⁸ Cristo?

⁷ Em Heidegger falatório expressa um modo de ser que não se preocupa se o que se expõe tem fundamento sólido e muito menos se responsabiliza-se pelo que foi expresso. Neste modo de ser o ser do da-sein se move no pessoal.

⁸ Aqui fazemos alusão a um dos modos de ser do da-sein: Ser-em que fala de dois seres ontológicos que existencialmente coabitam um mesmo espaço existencial. Aqui o “em” não fala de uma compreensão
CADERNOS PET, V. 13 , N. 25 ISSN: 2176-5880



A busca da liberdade foi o fio condutor deste trabalho bem como o sentido de o mesmo ter sido feito. A teoria desligada de um sentido para o da-sein que a realiza contrariaria a própria proposta deste trabalho que tem como desejo contribuir para a compreensão sobre os limites da nossa liberdade; a responsabilidade de ser e de assumir seu projeto de ser; além de problematizar uma sociedade que “escolheu” a impessoalidade como modo predominante de ser.

Referências

BIBLÍA de Jerusalém, Nov. ed. rev. E ampl. 10 impr. São Paulo, Paulus, 2002.

HEIDEGGER, Martin. **Ser e Tempo**. 4.ed. Petrópolis: Vozes, 1999.

KAFK, Franz. **A Metamorfose**. São Paulo: Editora Vozes Ltda, 2018.

WILDE, Oscar. **O Retrato de Dorian Gray**. São Paulo: editora Landmark, 2012.

espacial simplesmente dada; todavia se diz de uma habitar. Na teologia Cristã o ser-em se manifesta quando no evangelho segundo João se diz: “Se Alguém me ama, guardará minha palavra e meu Pai o amará e a ele viremos e nele estabeleceremos morada.” Jo 14, 23.



A DECLARAÇÃO DA ARTE COMO EXPERIÊNCIA FORMATIVA EM GADAMER

The declaration of art as an educational experience in Gadamer

Antonio Augusto Pegado¹

Almir Ferreira da Silva Júnior²

RESUMO

Em seu propósito de repensar a relação entre verdade e método, a hermenêutica filosófica retoma o problema filosófico da compreensão, privilegiando como referência nuclear a experiência de verdade da arte como um acontecimento ontológico, cuja singularidade amplia a construção de saber sobre a realidade humana e dirige uma crítica ao modelo metodológico da racionalidade científica moderna. O objetivo deste artigo é analisar o caráter de abertura ontológica da arte enquanto experiência de verdade e formação humana, considerando a natureza de sua linguagem declarativa e o modo de ser do seu próprio desvelamento (*aletheia*). Enquanto expressão de finitude, como a declaração da arte, em seu vir-à-fala, é determinante para uma hermenêutica da formação? Apresenta-se a explicitação da declaração atualizada da arte em seu caráter de verdade ontológica como experiência de jogo, símbolo e festa. Destaca-se a relação hermenêutica entre arte e formação ressaltando a experiência hermenêutica da arte em seu horizonte de abertura, interação dialógica e ampliação de perguntas de sentido acerca da realidade existencial humana.

Palavras-chave: Linguagem; Arte; Verdade e Formação.

ABSTRACT

In its purpose of rethinking the relation between truth and method, the philosophical hermeneutics recovers the philosophical problem of understanding, privileging as primary reference the authentic experience of art as an ontological occurrence, which singularity enlarges the knowledge building about the human reality and drives a critic to the methodological model of the modern scientific rationality. This work aims to analyze the character of the ontological opening of art as an experience and human formation, considering the nature of its declarative language and the way of being of its own unhide (*Aletheia*). As an expression of finitude, how the art declaration, in its come-to-talk, is determinant for the formation of hermeneutics? It is shown the explicit of the art's updating declaration in its ontological truth character as an experience of game, symbol, and party. It is highlighted the hermeneutical relation between art and formation, emphasizing the hermeneutical experience of art in its horizon of opening, dialogical iteration, and growing meaning questions about the human existential reality.

Key-words: Language; Art; Truth and Formation.

¹ Graduando em Filosofia-Licenciatura pela Universidade Federal do Maranhão (UFMA) e Bolsista de Iniciação Científica (UFMA-CNPQ). *E-mail:* antoniop.estudos@gmail.com

² Doutor em Filosofia pela Universidade de São Paulo (USP), Professor Permanente do Programa de Pós-graduação em Filosofia da Universidade Federal do Maranhão (PPGFIL-UFMA) e Professor Permanente do PROF-FILO / Núcleo UFMA. *E-mail:* almir.silva@ufma.br



Introdução

Dentre as diversas possibilidades de pensarmos a estética como um discurso filosófico sobre o fenômeno da *aisthesis* enquanto manifestação do nosso modo de ser no mundo, a pergunta pela arte se destaca como uma indagação dirigida a uma forma singular de expressão humana diretamente relacionada à nossa necessidade histórico-espiritual de transfiguração da realidade e atribuição de sentidos. Isso demonstra o quanto o conjunto de suas expressões integra o nosso universo hermenêutico junto ao qual nos revelamos como seres de interpretação e compreensão. Em *Verdade e Método (Wahrheit und Methode, 1960)*, Hans-Georg Gadamer nos alerta para o domínio da racionalidade científica moderna, paradigma das ciências da natureza, sobre os demais âmbitos do saber que abrangem a realidade humana. Na pretensão de construir um saber universal, uniforme e previsível, esses pressupostos teórico-metodológicos científicos se determinaram como referencial imprescindível de busca pela verdade e, conseqüentemente, emudeceram outras formas de conhecimento, como aquelas advindas da arte, da tradição e da linguagem. Desse modo, a hermenêutica filosófica, em seu propósito de problematizar ontologicamente o fenômeno da compreensão, nos convida a refletir sobre um problema clássico fundamental na história da filosofia, qual seja a relação entre arte e ciência, ou mesmo a arte como conhecimento e manifestação de verdade.

No entanto, essa discussão indica particularidades de abordagem sobre a relação estética e hermenêutica que, por sua vez, pressupõe uma reflexão de caráter ontológico acerca do acontecimento histórico da arte como experiência de linguagem e de verdade. O que há de específico nos produtos artísticos reside na particularidade do seu dizer declarativo e no seu processo de desvelamento para os seres humanos, devidamente inseridos em suas relações dialógicas e culturais. Esses elementos diferenciam a arte tornando-a incompatível ao paradigma da linguagem científica (ciências da natureza) e ao seu caráter metodológico baseado no indutivismo, em modelos lógico-matemáticos, clareza, objetividade. Isso não significa, entretanto, a impossibilidade e desqualificação do discurso científico sobre a arte, todavia tal reflexão, do ponto de vista da consciência científica moderna, não contempla uma compreensão sobre o dizer artístico enquanto um acontecimento ontológico de sentido ou mesmo como um domínio de conhecimento.



Diante do exposto, o propósito do artigo é analisar o caráter de abertura ontológica da arte enquanto experiência de verdade e formação humana, considerando a natureza de sua linguagem declarativa e o modo de ser do seu próprio desvelamento. A questão que orienta o desenvolvimento teórico-argumentativo do texto é: Em que consiste a experiência de abertura da arte enquanto expressão de finitude atualizada na história e como sua presença declarativa é determinante para uma hermenêutica da formação? É curioso identificar que, no horizonte histórico-cultural de suas manifestações, a arte, frequentemente, insiste em suas expressões metafóricas, poéticas e enigmáticas. Enquanto para muitos, tais particularidades podem designar, sobretudo, o caráter subjetivo inerente a esse domínio estético, do ponto de vista hermenêutico aqui em destaque, as mesmas nos permite pensar o seu modo de ser enquanto acontecimento; provocando-nos, em seu dizer, à novas perguntas de sentido e ampliando o nosso horizonte compreensivo de mundo, para além da eficiência e alcance das verdades científicas.

Privilegiamos como referência bibliográfica nuclear a obra *Verdade e método*, além de outros ensaios estéticos hermenêutico-filosóficos, que nos possibilitam articular a relação arte, linguagem, verdade e formação, assim como a interlocução com alguns comentadores que, também, contribuem para a reflexão da questão apresentada.

Para tanto, no primeiro tópico tomaremos como base a discussão proposta em *Verdade e método* sobre a relevância da experiência de verdade da arte em seu contraponto dirigido à racionalidade científica moderna e como argumento para a uma reconsideração filosófica sobre a relação entre verdade e metodologia científica. De acordo com a hermenêutica filosófica, o acontecimento ontológico da arte adverte a racionalidade científica moderna quanto a outros domínios de verdade sobre o fenômeno humano incompatíveis aos métodos de investigação científica moderna. Posteriormente, explicitaremos a singularidade da relação estética e hermenêutica, de acordo com o pensamento gadameriano, conferindo ênfase à experiência de linguagem da arte como declaração que se atualiza na história, e como pôr-se-come-obra de verdade (*aletheia*) enquanto experiência lúdica (*Spiel*), experiência simbólica (*Symbol*) e acontecimento de celebração (*Fest*). Por último, considerando a força declarativa da arte como experiência hermenêutica de abertura, por excelência, destacaremos sua relação direta com o processo de formação humana. A verdade da arte é formativa por que inaugura em sua forma de



dizer novos horizontes de interpretação e de compreensão de mundo permitindo-nos outras experiências de sentido no diálogo com os outros e no questionamento dirigido a nós mesmos.

A verdade da arte como advertência à racionalidade científica

Valerio³, em sua obra intitulada *El arte develado*, afirma que a crise da razão no século XX fez com que muitos filósofos como Adorno, Benjamin, Heidegger e Ricoeur se voltassem ao fenômeno da arte para repensar os fundamentos da filosofia e seu modo de proceder. Com Hans-Georg Gadamer não foi diferente, sobretudo quando atentamos à estrutura de desenvolvimento de sua obra central, *Verdade e método*. Diante do limbo em que as ciências humanas (*Geisteswissenschaften*) se encontravam ainda no século XX, tendo em vista a inexistência de um procedimento metodológico próprio para suas investigações e conseqüentemente a submissão de suas pesquisas ao rigor metodológico da racionalidade científica, referenciado pelas ciências naturais, o que era insatisfatório; Gadamer foi mais além nessa problemática e se questionou acerca do problema da compreensão e da verdade. Vale considerar que a filosofia contemporânea, em especial nas reflexões de Dilthey, Husserl e Heidegger foram determinantes no processo de discussão crítica sobre a necessidade de repensar a construção de saberes específicos sobre o fenômeno humano em seu caráter histórico-existencial. Atento a essas reflexões, o hermeneuta alemão afirma no prefácio de *Verdade e Método*:

Minha intenção também não foi reacender a antiga disputa metodológica entre ciências da natureza e ciências do espírito. [...] A questão colocada aqui quer descobrir e tornar consciente algo que foi encoberto e ignorado por aquela disputa sobre os métodos, algo que, antes de limitar e restringir a ciência moderna, precede-a e em parte torna-a possível⁴.

Ainda que a inspiração do pensamento gadameriano tenha partido da problemática da autossuficiência metodológica das ciências humanas, de modo algum sua reflexão se limitou a tratar dessa questão do ponto de vista epistemológico, voltando-se, acima de tudo, para aquilo que a pressupõe: o que significa compreender? A questão central

³ VALERIO, María. *El arte develado: consideraciones estéticas sobre la hermenéutica de Gadamer*. Mexico: Herder, 2005.

⁴ GADAMER, Hans-Georg. *Verdade e Método I*. Trad. Flávio Paulo Meurer. 15 ed. Petrópolis: Vozes, 2015, p. 15.



colocada em *Verdade e Método*, e que também dá título à obra, é a questão do acontecimento da verdade e da compreensão, que pode ser formulada da seguinte forma: é possível que a verdade aconteça em um âmbito que esteja para além do controle metodológico inerente à racionalidade científica moderna⁵?

O questionamento pela possibilidade de uma verdade que ultrapasse o controle da metodologia técnico-científica moderna impõe a repensar a construção dos saberes em sua capacidade de acessar verdades não mais a partir dos instrumentos e protocolos lógico-metodológicos utilizados pelas pesquisas desenvolvidas pelas ciências da natureza. As denominadas experiências extracientíficas, como a experiência da arte, da filosofia e da história, são consideradas duvidosas e sem credibilidade em sua condição de verdade, uma vez que se revelam incompatíveis com o procedimento científico-metodológico. Daí a necessidade de atualização hermenêutica da pergunta filosófica pela compreensão, cuja referência de análise não é mais a ideia de uma subjetividade isolada, distanciada da história, mas bem pelo contrário, sua relação de pertencimento à tradição; só dessa forma torna-se possível identificar o quanto de acontecimento (*Geschehen*) se manifesta no fenômeno da compreensão humana para além do nosso querer.

A partir dessa prerrogativa, Gadamer, curiosamente, irá buscar na experiência da arte um testemunho para fundamentar a necessidade e importância de uma hermenêutica filosófica da compreensão que nos convida a repensar e ressignificar a relação entre a verdade e o método. Na introdução de *Verdade e Método*, ele então afirma: “[...] a experiência da arte é a mais clara advertência para que a consciência científica reconheça seus limites”⁶. Com isso, o filósofo alemão não está invalidando as investigações da ciência em seu acesso à verdade, mas advertindo-a por meio da arte quanto à possibilidade de que a racionalidade metodológico-científica não se constitua como o único método, caminho, de busca da verdade. Como reflete Grondin, “o que censura não é a ciência metódica como tal, mas a fascinação que emana dela[...]”⁷.

Pensar na arte como uma advertência crítica aos excessos da ciência natural significa tomá-la como uma experiência distinta daquela que ocorre nos moldes

⁵ GADAMER, Hans-Georg. *Verdade e Método I*. Trad. Flávio Paulo Meurer. 15 ed. Petrópolis: Vozes, 2015, p. 29-30.

⁶ GADAMER, Hans-Georg. *Verdade e Método I*. Trad. Flávio Paulo Meurer. 15 ed. Petrópolis: Vozes, 2015, p. 31.

⁷ GRONDIN, J. *Introducción a Gadamer*. Trad. de C.R. Garrido. Barcelona: Herder, 2003, p. 41.



científicos, já que contém em si uma experiência particular diferenciada e que embora não possa ser encontrada na ciência, ainda assim, possui seu valor de verdade. Dessa forma, diz o hermenêuta alemão:

O ponto de partida de minha teoria hermenêutica foi justamente que a obra de arte é uma provocação para nossa compreensão porque se subtrai sempre de novo às nossas interpretações e se opõe com uma resistência insuperável a ser transposta para a identidade do conceito [...] Isso torna-se de todo claro, se considerarmos 'a verdade da arte' na multiplicidade e multivariada infinita de seus enunciados⁸.

O caráter provocativo da arte, destacado acima, resulta em primeiro lugar, da pluralidade e versatilidade de suas expressões. Em seu dizer enunciativo, a linguagem da arte, na variedade de suas configurações se distingue da forma do dizer metodológico da ciência em seu caráter de rigidez objetiva e verificabilidade experimental, uma vez que suas declarações se mostram como acontecimento e experiência de abertura, cuja plasticidade nos conduz a uma dinâmica interpretativa e histórica junto aos outros e a um repensar sobre o nosso próprio comportamento. Se, por um lado, a arte nos convida para adentrarmos em seu jogo, por outro ela nos provoca com sua constante atualização e ressignificação. Todavia, dentre os confrontos que estabelecemos com a obra de arte, talvez o mais imediato seja a respeito da própria verdade da arte: como é possível que haja verdade na obra de arte, uma vez que os seus sentidos nunca permanecem fixos como na ciência, mas estão sujeitos ao devir e à surpresa? De onde a arte extrai sua verdade? Isso nos exige uma reflexão acerca da ideia de verdade para além do seu caráter epistemológico buscada pelos experimentos lógico-científicos das ciências naturais e que faça jus à natureza dos fenômenos humanos em sua diversidade.

Nas trilhas de Heidegger, Gadamer buscará compreender a verdade da arte como *aletheia*, deslocando a abordagem filosófica da verdade para uma discussão ontológica. A ideia de *aletheia* (ἀ-λήθεια) traz em consideração a possibilidade de pensarmos a verdade não enquanto uma teoria da adequação, mas em seu modo de ser e enquanto dinâmica de desvelamento; como algo que está sempre em obra, dado seu processo de des-ocultação permanente. Como afirma Heidegger⁹, “Nunca temos a certeza se é uma coisa ou outra

⁸ GADAMER, Hans-Georg. *Verdade e Método II*. Trad. Ênio Paulo Giachini. 6 ed. Petrópolis: Vozes, 2011, p. 15.

⁹ HEIDEGGER, Martin. *A origem da obra de arte*. Trad. Maria da Conceição Costa. 1 ed. Lisboa: Edições 70, [s.d.], p. 43.



(...) quer isso dizer: o lugar aberto, a clareira, nunca é um palco rígido, com pano sempre levantando e sobre o qual o jogo do ente se apresente (...) a desocultação do ente nunca é um estado que está aí, mas sempre um acontecimento”.

Por isso que na reflexão heideggeriana o desvelamento precisa ser compreendido como um movimento de mostrar-se e ocultar-se; entendimento esse completamente adverso à noção de verdades científicas criteriosamente testadas e objetivadas. Tanto Heidegger como Gadamer trataram de repensar a verdade para além da concepção da racionalidade moderna que via no sujeito a chave para a revelação da verdade. Contrariando essa concepção de sujeito que controla e domina a verdade e a natureza, Gadamer tentará realocar o sujeito em sua posição como ser no mundo, isto é, como ser finito, de linguagem, radicalmente inserido em uma relação eu-tu e, assim, submetido aos efeitos da temporalidade histórica.

Pensar a arte como domínio de verdade implica tomá-la como um pôr-se-como-obra em sua condição desvelamento. Nesse sentido, é importante considerá-la como uma experiência (*Erfahrung*) hermenêutica em abertura por excelência, pois como expressão da finitude sempre dirigida ao outro (eu-tu) suas produções são importantes registros culturais que referenciam nossa consciência histórico-efetiva (*Wirkungsgeschichte*¹⁰).

Na particularidade de sua linguagem, *médium* no qual os produtos artísticos se mostram, sua verdade se desvela como uma presença declarativa que se estende nas diversas possibilidades de interpretação e conversação como mundo sob os efeitos da história. Esse movimento da verdade se mostra em toda a sua envergadura na experiência da arte, considerando sua natureza de abertura. Por isso o domínio da arte se manifesta como uma declaração (*Aussage*), cuja determinação ganha algumas particularidades na reflexão hermenêutica filosófica, conforme destacaremos em seguida.

Hermenêutica, arte e linguagem: a verdade da arte como declaração atualizada

Em um ensaio denominado *Estética e hermenêutica (Ästhetik und Hermeneutik)*, Gadamer reflete sobre as condições de possibilidade de uma abordagem hermenêutica da estética, conferindo ênfase à necessidade de privilegiarmos a experiência hermenêutica da arte como um acontecimento ontológico de linguagem e como manifestação de verdade.

¹⁰ Traduzido como “história efetiva”, “história dos efeitos” e “história efetual”, o termo designa o desdobramento e as influências da história no processo compreensivo.



Nesse propósito, o filósofo dá prosseguimento à retomada de um problema clássico da filosofia e da estética, qual seja, a relação arte e verdade; o que nos remonta à própria discussão clássica sobre a *mimesis* (Platão e Aristóteles). Todavia, a discussão hermenêutica acerca da verdade da arte é orientada ontologicamente reconsiderando a concepção de compreensão, linguagem, experiência e temporalidade histórica.

Sendo a arte uma produção histórica da finitude humana, qual o seu alcance histórico-temporal? O fato da arte e do artista serem considerados filhos do tempo restringe o vigor de suas obras a um contexto histórico determinado? Atentemos à passagem poética de Camões, no poema *Amor é fogo que arde sem se ver*:

Amor é fogo que arde em se ver;
 é ferida que dói, e não se sente
 é um contentamento descontente;
 é dor que desatina sem doer.

é um não querer mais que bem querer;
 é um andar solitário entre a gente;
 é nunca contentar-se de contente;
 é um cuidar que ganha em se perder.

É querer estar preso por vontade;
 é servir a quem vence, o vencedor;
 é ter com quem nos mata, lealdade¹¹.

Será que a verdade da palavra poético-literária está limitada ao contexto histórico no qual foi gerada? Ou ainda hoje continua a suscitar interpretações dinâmicas e atuais acerca da complexidade do amor como um sentimento universal e, desse modo, possibilita novos diálogos estéticos e existenciais?

Para a compreensão ontológica da arte como expressão da finitude humana, a hermenêutica filosófica destaca três categorias fundamentais que nos permitem refletir esse domínio estético: a experiência de jogo (*Spiel*); a configuração simbólica (*Symbol*); e a celebração (*Fest*). A nossa relação de encontro com a obra de arte se manifesta como uma espécie de provocação dirigida ao modo mais usual de compreensão. Isso ocorre porque, em seu modo de ser e aparecer, a arte articula na particularidade de sua linguagem a expressão de elementos e sentidos que, frequentemente, não são alcançados em uma reflexão subjetiva e de determinação conceitual.

Em seu acontecer, somos atraídos e conduzidos pelo próprio jogo da arte, cuja

¹¹ CAMOES, Luís de. *Amor é fogo que arde sem se ver*. Portugal: Lisboa, [s.d]. Disponível em: <https://pt.wikipedia.org/wiki/Lu%C3%ADs_de_Cam%C3%B5es>. Acesso em: 19 set. 2022.



natureza refere-se ao “[...] vaivém de um movimento o qual não está fixado em nenhum alvo, no qual termine”¹². Por isso que no jogo a subjetividade assume uma importância secundária, pois em sua natureza sua existência é independente daqueles que jogam, embora só através dos mesmos o jogo alcança sua representação (*Darstellung*). No que se refere ao jogo da arte, o encontro lúdico com a obra nos permite uma oportunidade de ultrapassar uma leitura mais imediata da realidade decorrente das necessidades mais urgentes e objetivas impostas pelo cotidiano de nossa existência.

Mas se o caráter lúdico da arte significa a própria dinâmica do seu representar, sua autodeterminação implica sempre um apresentar (*Darstellung*) para alguém. Daí a ideia de que jogar é sempre um jogar junto, exigindo sempre a participação e a apresentação a alguém. Se a verdade da arte nos indica a possibilidade do seu desvelamento, como destacado antes, tal processo se verifica sob a forma de um acontecimento lúdico, o que ratifica o caráter de abertura e interação das obras de arte. Como diz o hermeneuta: “A apresentação [*Darstellung*] da arte, de acordo com sua natureza, é de tal maneira, que é para alguém, mesmo quando não há ninguém que sequer a ouça ou assista”¹³.

O significado ontológico-hermenêutico de jogo traz como consequência a necessidade e importância de pensarmos a arte não simplesmente como uma obra (*Werk*) pronta, uma vez que seu modo de ser garante a mesma uma nova autonomia, proveniente de sua própria dinâmica de transformação em configuração (*Gebilde*). Assim, “O ser do jogo é sempre resgate, pura realização, *energeia*, que traz seu *telos* em si mesmo. O mundo da obra de arte, no qual um jogo vem à fala, pleno dessa maneira, na unidade de seu decurso, é, de fato, um mundo totalmente transformado”¹⁴. Além de representação lúdica, o modo de ser da arte se manifesta como configuração simbólica, um sinal de representação que não pode ser reduzido apenas a uma abertura, mas que também, em sua plenitude ontológica, implica uma consolidação de sentido, um “acúmulo de sentido” (*Bergung von Sinn*).

A dimensão simbólica da arte traz o mundo à representação como um sinal de

¹² GADAMER, Hans-Georg. *Verdade e Método I*. Trad. Flávio Paulo Meurer. 15 ed. Petrópolis: Vozes, 2015, p. 109.

¹³ GADAMER, Hans-Georg. *Verdade e Método I*. Trad. Flávio Paulo Meurer. 15 ed. Petrópolis: Vozes, 2015, p. 116.

¹⁴ GADAMER, Hans-Georg. *Verdade e Método I*. Trad. Flávio Paulo Meurer. 15 ed. Petrópolis: Vozes, 2015, p. 118.



reconhecimento e de transformação tanto na obra como em quem a contempla. Por isso, sua relação direta com o movimento de mostrar-se e ocultar-se característico do desvelamento (*aletheia*), bem como com a ideia de clareira, enquanto desencobrimento de uma verdade que aí se mostra para além das compreensões rotineiras e funcionais do nosso ser-aí-no-mundo.

Em seu modo de ser interativo e buscando sempre a participação do outro, a arte também se manifesta como festa, como uma atitude de celebração. O acontecimento da festa sempre exige uma celebração coletiva a ser vivida por aqueles que dela participam e comemoram, por vezes, um acontecimento passado, porém em um tempo presente e *sui generis*. Como diz Grondin¹⁵: “Uma festa – como qualquer obra de arte [...] tem sua existência em seu momento passado e na companhia por meio dos quais se celebra”. O sentido de comemoração, por sua vez, atribui à categoria de festa um caráter histórico-temporal na medida em que essa experiência ao mesmo tempo que nos conduz a um retorno, também nos garante uma mudança em sua festividade presente. Festejar é sempre festejar com alguém e de modo diverso e atualizado; e isso vale para as mais diversas datas festivas, como o Natal, as festas de aniversários e os festejos referentes aos grandes acontecimentos histórico-culturais. Por isso, quanto ao seu caráter temporal, adverte-nos o hermeneuta que “[...] não é concebível a partir da experiência habitual do tempo como sucessão. Na verdade, uma festa não é na realidade a mesma coisa; o é, na medida em que sempre é diferente”¹⁶. Passado e presente estão integrados sob a forma de uma celebração contemporânea; assim é o tempo do festejar.

A experiência da arte, por sua vez, se manifesta como um tempo festivo, pois reivindica um compartilhamento com os outros, um estar junto como se tomando parte de algo (*Dabeisein*). A temporalidade da arte não significa “[...] que a obra de arte tem sua juventude, a sua maturidade e a sua velhice tal como o organismo vivo real. Ao contrário, significa muito mais que a obra de arte também não é determinada pela duração calculável de sua extensão temporal, mas por meio de sua própria estrutura temporal”¹⁷. Tal reflexão nos mostra a importância de nos deixarmos conduzir pelo tempo de apresentação da arte

¹⁵ GRONDIN, J. *Introducción a Gadamer*. Trad. de C.R. Garrido. Barcelona: Herder, 2003, p. 79.

¹⁶ GADAMER, Hans-Georg. *Verdade e Método I*. Trad. Flávio Paulo Meurer. 15 ed. Petrópolis: Vozes, 2015, p. 129.

¹⁷ GADAMER, Hans-Georg. *A atualidade do belo*. In: GADAMER, Hans-Georg. *Hermenêutica da obra de arte*. Trad. Marco Antonio Casanova. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2010 [c]. p. 185.



na manifestação criativa do seu acontecimento e no tempo compartilhado de sua fruição. Trata-se de um tempo de demora a ser dedicado sejam às artes mais transitórias, às artes plásticas ou mesmo à arte literária, sempre constituídas por um tempo próprio a elas mesmas. Assim como a festa, a presença comemorativa da arte reivindica a condição de expectadores integrando desse modo sua experiência temporal e tomando parte da mesma enquanto experiência de sentido.

A linguagem da arte está sempre em devir, sempre acrescentando, retirando e renovando os sentidos daquilo que tem a nos dizer. Como já mencionado, a relação entre estética e hermenêutica tem como referência imediata o fato de que: “A obra de arte nos diz algo.”¹⁸. E ao dizer algo se converte em uma experiência específica de linguagem na qual sua exposição em abertura não está necessariamente comprometida com a clareza e distinção e, por vezes, nos remete ao misterioso, ambíguo e paradoxal como condição e possibilidade de ultrapassarmos e repensarmos os sentidos fixos presentes nas interpretações e compreensões da nossa vida cotidiana. Desse modo, a arte se constitui em sua força declarativa (*Aussagekraft*) uma vez que se manifesta como uma experiência sempre aberta à novas interações e interpretações.

Retomando a pergunta anteriormente proposta sobre o vigor histórico dos enunciados artísticos e considerando a breve exposição ontológico-hermenêutica do acontecimento artístico como experiência de linguagem, vale considerar que na diversidade de suas expressões, a arte se constitui uma presença que ultrapassa a limitação histórica (*geschichtliche Beschränktheit*) pois sua expressão de verdade não está limitada ao significado original de sua criação em seu contexto histórico. Em seu vigor ontológico e declarativo trata-se de uma experiência que ultrapassa o próprio tempo proporcionando atualizadas experiências de jogo, símbolo e celebração, o que lhe garante uma reflexão específica no que se refere sua temporalidade. Sua força declarativa implica no seu vigor histórico-temporal enquanto “obras criadas por homens para homens”¹⁹, suscitando sempre novas experiências de encontro em busca de sentido, interpretações e compreensões atualizadas. Assim se justifica a atualidade (*Gegenwartigkeit*) de sua presença e sua superioridade sobre o tempo (*Zeitüberlegenheit*), condição específica de

¹⁸ GADAMER, Hans-Georg. *Estética e Hermenêutica*. In: GADAMER, Hans-Georg. *Hermenêutica da obra de arte*. Trad. Marco Antonio Casanova. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2010 [b]. p. 01.

¹⁹ GADAMER, Hans-Georg. *Estética e Hermenêutica*. In: GADAMER, Hans-Georg. *Hermenêutica da obra de arte*. Trad. Marco Antonio Casanova. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2010 [b]. p. 03.



sua experiência de verdade em sua dinâmica lúdica de desvelamento. Afirma Gadamer:

A realidade da obra de arte e a sua força enunciativa não podem ser reduzidos ao horizonte histórico original no qual o observador vivia efetivamente, ao mesmo tempo que o criador da obra. Parece pertencer muito mais à experiência da arte o fato de a obra sempre possuir seu próprio presente, de ela só reter em si de maneira muito condicionada à sua origem histórica e ser em particular expressão de uma verdade que não coincide absolutamente com aquilo que seu autor intelectual propriamente imaginou aí²⁰.

Daí por que a compreensão hermenêutica da palavra poético-literária expressa em *Amor é fogo que arde sem se ver* de Camões, bem como das presenças declarativas de outras produções artísticas como *Monalisa*, a música *Carcará* e a pintura *Os Retirantes* não estão limitadas às suas intenções criativas e originais dos seus criadores, pois se constituem referências vivas que nos convidam ao jogo de novos desvelamentos e a novas celebrações com os outros. A verdade de suas forças declarativas é justificada através de diálogos atualizados que estabelecemos como passado, mas que vigora no presente sob a forma de crítica ético-política e sociocultural. Ao invés de fixa e imutável, a linguagem da arte em seu jogo está sempre em movimento. Em vez de fechada em si mesma, a linguagem da arte sempre aponta para além de si mesma, constituindo-se um sinal de representação que transforma e nos envolve. De modo contrário, no lugar de evitar incompreensões e mal-entendidos sobre aquilo que diz, a obra de arte sempre convida o expectador a participar de seu acontecimento festivo, a colocar ele também em jogo as suas crenças e compreensões de mundo.

Assim, a experiência de verdade da arte não está restrita à sua capacidade de encantamento subjetivo, mas à sua relevância enquanto um acontecimento formativo que nos permite, no compartilhamento com os outros e no exercício do pensar, atualizar as experiências de sentido que demandam a nossa existência.

Experiência hermenêutica da arte e formação: perspectivas e desafios

Mediante o exposto e considerando a singularidade da arte como experiência de verdade que radicalmente se dirige a nós em sua presença declarativa, cabe ainda indagar: de que forma esse domínio da arte se constitui uma experiência decisiva em nosso

²⁰ GADAMER, Hans-Georg. *Estética e Hermenêutica*. In: GADAMER, Hans-Georg. *Hermenêutica da obra de arte*. Trad. Marco Antonio Casanova. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2010 [b]. p. 01.



processo formativo?

Enquanto expressão da dimensão estética humana as produções artísticas são uma manifestação cultural que revelam a nossa espiritualidade sob a forma de um depoimento, interpretação e leitura da realidade, devidamente contextualizada. Logo, elas integram o nosso universo hermenêutico como registros de compreensão e estímulo para interrogações e diálogos os mais diversos. Se em uma certa medida a nossa relação com a arte parece muito definida por sua capacidade de nos despertar sentimentos os mais diversos, uma reflexão mais atenta ao seu modo de ser nos adverte à necessidade de pensá-la na radicalidade de sua experiência intersubjetiva, cuja verdade revela uma conversação dinâmica com uma tradição, com os outros e um voltar-se a si mesmo. Assim, não basta pensar a verdade da arte como uma expressão da subjetividade humana, pois em seu vir-à-fala, seja em seu caráter enigmático ou misterioso, ela sempre se projeta para um compartilhamento. E só a partir desse horizonte compreensivo podemos pensar o seu caráter formativo.

Mas o que significa a formação sob o fundamento da hermenêutica filosófica? Segundo Gadamer²¹, a compreensão desse conceito pressupõe sua reflexão a partir da concepção alemã de *Bildung*, diretamente relacionada ao processo de cultivo, desenvolvimento espiritual humano. Embora o termo apresente uma ambiguidade e complexidade muito grande quanto aos seus significados, pois ao mesmo tempo que nos remete à interioridade espiritual também implica na forma exterior das coisas, a ideia de formação foi algumas vezes associada à ideia de cultura enquanto cultivo; ainda que alguns pensadores as tenham diferenciado, destacando a formação mais voltada a uma interioridade e a cultura mais direcionada a uma objetivação e produção exterior.

Vale considerar que essa noção hermenêutica de formação é completamente contrária à noção de formação resultante do cultivo de um saber orientado por uma racionalidade técnico-científica. A formação está diretamente associada à nossa experiência de compreensão enquanto experiência de finitude e abertura; logo também associada ao desenvolvimento das capacidades humanas no propósito de sua transformação espiritual. Para atingir esse propósito, por sua vez, faz-se necessário que nos distancieemos de nossa particularidade, dos nossos anseios eminentemente subjetivos

²¹ GADAMER, Hans-Georg. *Verdade e Método I*. Trad. Flávio Paulo Meurer. 15 ed. Petrópolis: Vozes, 2015, p. 45.



em busca do universal. Essa reflexão é interessante por que, na maioria das vezes, parece mais confortável nos limitarmos ao conforto daquilo que nos é mais particular e próprio do que nos aventurarmos em direção ao estranho e desconhecido. Todavia, na compreensão hermenêutica, essa postura pode nos tornar incultos ao comprometer a nossa disposição quanto à abstração. Daí a ideia de que a formação corresponde a um movimento espiritual que necessariamente nos lança em uma experiência de estranhamento diante da diferença do outro para em seguida, em um momento de retorno, reconhecer sua própria familiaridade.

Conforme Gadamer²², “A formação [...] conduz, assim, além do que o homem sabe e vivencia de imediato. Consiste em aprender que também o diferente tem sua validade e encontrar pontos de vistas universais”. Influenciado por Hegel, Gadamer acredita que a formação é um processo de “elevação à universalidade”, em que sacrificamos a imediatez de nossa vida, nossos interesses e opiniões, e arriscamos entrar em contato com o outro. Assim, a formação pressupõe necessariamente a relação eu-tu do diálogo, no qual nos dispomos a ouvir o outro e a aceitar que ele valide algo que ainda não sabíamos contra nós. Somente em contato com o outro – em uma relação de familiaridade e estranhamento – que podemos sair de nossa particularidade e nos elevarmos mais acima, expandindo nossa individualidade e nossa compreensão do mundo.

Desse modo, a hermenêutica da formação é pensada em seu caráter eminentemente histórico-dialético, cuja referência maior é o idealismo hegeliano ao pensar o autodesenvolvimento da experiência da consciência mediante o “retorno a si mesmo a partir do outro”²³. De modo objetivo e de acordo com o idealismo hegeliano, o hermeneuta acrescenta: que a característica universal da formação é “o manter-se aberto para o diferente, para outros pontos de vistas mais universais”²⁴.

Mediante tais observações, podemos inferir que a ideia de formação não pode ser pensada exclusivamente em seu propósito final, ou mirando o alcance de um objetivo determinado. Na medida em que ela pressupõe, sobretudo, o seu movimento de auto desdobramento – ou seja, o seu próprio circuito de estranhamentos e confrontos com a

²² GADAMER, Hans-Georg. *Verdade e Método I*. Trad. Flávio Paulo Meurer. 15 ed. Petrópolis: Vozes, 2015, p. 49.

²³ GADAMER, Hans-Georg. *Verdade e Método I*. Trad. Flávio Paulo Meurer. 15 ed. Petrópolis: Vozes, 2015, p. 50.

²⁴ GADAMER, Hans-Georg. *Verdade e Método I*. Trad. Flávio Paulo Meurer. 15 ed. Petrópolis: Vozes, 2015, p. 53.



alteridade – a formação reivindica abertura, acolhimento e reconhecimento da diferença como condições necessárias ao nosso processo formativo. Sobre isso, afirma Gadamer:

O fato de a formação designar mais o resultado desse processo de devir do que o próprio processo corresponde a uma frequente transferência do devir para o ser [...] o resultado da formação não se produz na forma de uma finalidade técnica, mas nasce do processo interior de formulação e formação, permanecendo em constante evolução e aperfeiçoamento²⁵.

E priorizar a noção de formação como *processo* em sua perspectiva dialética também significa reconhecer que, como nos diz Lombana²⁶, “Formação é a capacidade pela qual somos capazes de fazer justiça pelo ponto de vista dos outros”²⁷. Por conseguinte, refletir o caráter formativo da linguagem da arte significa que, em seu horizonte declarativo, seu acontecimento se manifesta como uma experiência de provocação e diálogo. A particularidade do seu vir-à-fala nos remete a uma passagem na qual Gadamer diz sobre o homem como ser de linguagem em um sentido comunitário:

Poder falar significa: poder tornar visível, pela sua fala, algo ausente, de tal modo que também um outro possa vê-lo. O homem pode comunicar tudo que pensa. E mais: é somente pela capacidade de se comunicar que unicamente os homens podem pensar o comum, isto é, os conceitos comuns e sobretudo aqueles conceitos comuns, pelos quais se torna possível a convivência humana sem assassinatos e homicídios, na forma de uma vida social, de uma constituição política [...]²⁸.

O acontecimento da arte na expressão de sua manifestação lúdica, simbólica e festiva se constitui uma forma de falar e dizer que se dirige aos outros buscando uma forma de convivência humana a partir de interrogações de sentido. Por isso a compreensão da arte como declaração atualizada de sentido a nos permitir um diálogo com a tradição, uma experiência de estranhamento com outras possibilidades de linguagem e, também, uma experiência de confronto com nós mesmos.

O motivo pelo qual a arte forma é em virtude de sua verdade ser constituída por

²⁵ GADAMER, Hans-Georg. *Verdade e Método I*. Trad. Flávio Paulo Meurer. 15 ed. Petrópolis: Vozes, 2015, p. 46.

²⁶ LOMBANA, César A. D. *La experiencia de la lectura: aproximación a la Hermenéutica de Hans-Georg Gadamer*. Bogotá: Uniediciones, 2012, p. 78, *tradução nossa*.

²⁷ No original, “Formación es la capacidad de gracias a que somos capaces de hacer justicia ao punto de vista de los outros”.

²⁸ GADAMER, Hans-Georg. *Homem e Linguagem*. In: GADAMER, Hans-Georg. *Verdade e Método II*. Trad. Ênio Paulo Gianchini. 6 ed. Petrópolis: Vozes, 2011 [b]. p. 173-174.



uma experiência singular de compreensão e abertura e, enquanto tal, a arte se revela como uma outra possibilidade de exercitarmos a “dialética da pergunta e da resposta”, fundamento nuclear para a compreensão hermenêutica. O vir-à-fala da experiência artística nos sugere indagações, seja pelo vigor das palavras poético-literárias, seja pela configuração plástica das imagens ou pelas vibrações sonoras, as quais são capazes de capazes de ressignificar o nosso diálogo como o mundo por meio de questionamentos e ampliações de nossos horizontes existenciais. Vale lembrar que “o que perfaz um verdadeiro diálogo é [...] termos encontrado no outro algo que ainda não havíamos encontrado em nossa própria experiência de mundo”²⁹.

É na abertura ao diálogo que a verdade da arte, em seu caráter formativo, nos permite ultrapassar as interpretações rotineiras que sustentam nossa relação mais funcional com a realidade sociocultural e assim repensarmos o sentido fixo que na maioria das vezes conduz nossas compreensões existenciais cotidianas. E como a força declarativa de seu acontecimento ultrapassa o tempo, o vigor de sua formação é atualizado nas experiências histórico-dialógicas que também atualizam o seu acontecimento ontológico suscitando os horizontes de compreensão e atribuição de sentido. O jogo da arte mantém-se em movimento.

A verdade da arte se constitui uma experiência decisiva para o processo formativo, pois se determina como uma experiência de abertura por excelência na medida que nos viabiliza experiências de estranhamentos e familiaridade e que nos oportuniza avançar da particularidade de nossas interpretações em direção à universalidade do pensamento, mediado pela singularidade da configuração simbólica de suas expressões capazes de nos evoluir e também transformar. Se, como diz Gadamer, “educar é educar-se”³⁰, “formar é formar-se”, o acontecimento ontológico da arte enquanto uma forma de dizer sobre o mundo é imprescindível para o auto desdobramento dialético de nosso espírito reabilitando o nosso encontro com os outros e nossas indagações pelo sentido.

Considerações Finais

Parece incontestável a importância da hermenêutica filosófica em seu propósito de

²⁹ GADAMER, Hans-Georg. *A Incapacidade para o Diálogo*. In: GADAMER, Hans-Georg. *Verdade e Método II*. Trad. Ênio Paulo Gianchini. 6 ed. Petrópolis: Vozes, 2011 [c], p. 247.

³⁰ “*Erziehung ist sich erziehen*” é o título de uma conferência sobre educação que Gadamer foi convidado a realizar no *Gymnasium* Dietrich-Bonhoeffer da cidade de Eppelheim, na Alemanha, em 19 de maio de 1999, já aos 99 anos de idade.



retomar o problema da verdade da arte em sua perspectiva ontológica permitindo-nos, ainda, re-pensar o vigor de sua relevância histórico-temporal. Aí parece estar sua grande relevância formativa: sua radicalidade enquanto experiência hermenêutica de abertura e acontecimento dialógico.

Em sua diversidade e abrangência, a relação arte e formação nos dirige também à diferentes possibilidades interculturais de construirmos diálogos com essas experiências estéticas tanto em um contexto social mais amplo quanto em contextos formativos mais institucionalizados, seja em instituições básicas de ensino ou mesmo de ensino superior. Isso nos permite repensar a seguinte questão: como construímos a nossa relação com a arte? Que tipo de encontro buscamos diante de sua presença? É muito comum identificarmos seu comparecimento como recurso metodológico para uma sensibilização pedagógica; assim utilizada como mediação. Mas estaria nessa estratégia o seu propósito ontológico de indagar pelo sentido das relações e interpretações que movem a existência humana?

A formação estética exige dos seres humanas uma reflexão radical sobre o próprio modo como desenvolvemos nossas relações estéticas com o mundo e, de modo especial com as presenças artísticas, acontecimentos singulares que se dirigem até nós e nos possibilitam uma outra forma de ver e de dizer o mundo. A verdade da arte nos chega, portanto, em todos os ambientes formativos nos quais a racionalidade científica, em seus diversos domínios de conteúdo, não se constitui o único caminho para pensar a verdade e compreender a realidade. Sua disposição de abertura, seu depoimento interpretativo e seu vir-à-fala continuam nos indagando questões clássicas, tais como: “quem somos nós?”, “como vivemos uns com os outros?”; indagando ainda sobre como podemos viabilizar outras possibilidades de encontro e de compreensão de mundo.

Desse modo, o caráter formativo da arte se revela nos próprios efeitos da história e na constatação de que sempre tivemos e teremos a necessidade de produzir, diante da natureza, configurações que manifestem a marca de nossa espiritualidade a serem atualizadas nas fusões de horizontes que estão por vir. A arte nos forma porque nos faz avançar do nosso horizonte particular em direção a outros horizontes de pensamento.

Referências

CAMÕES, Luís de. *Amor é fogo que arde sem se ver*. Portugal: Lisboa, [s.d]. Disponível
CADERNOS PET, V. 13 , N. 25 ISSN: 2176-5880



em: <https://pt.wikipedia.org/wiki/Lu%C3%ADs_de_Cam%C3%B5es>. Acesso em: 19 set. 2022.

GADAMER, Hans-Georg. *Hermenêutica da obra de arte*. Trad. Marco Antonio Casanova. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2010 [a].

GADAMER, Hans-Georg. *Estética e Hermenêutica*. In: GADAMER, Hans-Georg. *Hermenêutica da obra de arte*. Trad. Marco Antonio Casanova. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2010 [b]. p. 01-09.

GADAMER, Hans-Georg. *A atualidade do belo*. In: GADAMER, Hans-Georg. *Hermenêutica da obra de arte*. Trad. Marco Antonio Casanova. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2010 [c]. p. 143-194.

GADAMER, Hans-Georg. *Verdade e Método I*. Trad. Flávio Paulo Meurer. 15 ed. Petrópolis: Vozes, 2015.

GADAMER, Hans-Georg. *Verdade e Método II*. Trad. Ênio Paulo Giachini. 6 ed. Petrópolis: Vozes, 2011 [a].

GADAMER, Hans-Georg. *Homem e Linguagem*. In: GADAMER, Hans-Georg. *Verdade e Método II*. Trad. Ênio Paulo Gianchini. 6 ed. Petrópolis: Vozes, 2011 [b]. p. 173-182.

GADAMER, Hans-Georg. *A Incapacidade para o Diálogo*. In: GADAMER, Hans-Georg. *Verdade e Método II*. Trad. Ênio Paulo Gianchini. 6 ed. Petrópolis: Vozes, 2011 [c]. p. 242-252.

GRONDIN, J. *Introducción a Gadamer*. Trad. de C.R. Garrido. Barcelona: Herder, 2003

HEIDEGGER, Martin. *A origem da obra de arte*. Trad. Maria da Conceição Costa. 1 ed. Lisboa: Edições 70, [s.d].

LOMBANA, César A. D. *La experiencia de la lectura: aproximación a la Hermenêutica de Hans-Georg Gadamer*. Bogotá: Uniediciones, 2012.

VALERIO, María. *El arte develado: consideraciones estéticas sobre la hermenêutica de Gadamer*. Mexico: Herder, 2005.



SOBRE “O NARRADOR”:

UMA LEITURA DO ESCRITO DE WALTER BENJAMIN

About “The narrator”: a reading of Walter Benjamin’s writing

Allyson Jullyan dos S. Nascimento¹

RESUMO

O presente trabalho propõe uma leitura acerca do texto “O Narrador²” escrito em 1936, por Walter Benjamin, texto encomendado onde o mesmo trata sobre a Arte de Narrar e como seu viés conceitual inova/esclarece a visão moderna sobre essa forma de conhecimento. Vamos mostrar as principais ideias contidas na obra do autor, através de sua leitura, e buscar ao final uma formulação de um pensamento hermenêutico crítico constante na obra. Não se trata de dar novos fundamentos, conceitos ou elucidações contidas na obra, mas puramente analisar o que propunha o autor.

Palavras-chave: O Narrador. Fim da arte de narrar. Benjamin.

ABSTRACT

The present work proposes a reading about the text “The Narrator ” written in 1936, by Walter Benjamin, a commissioned text where he deals with the Art of Narrating and how its conceptual bias innovates/clarifies the modern view on this form of knowledge . We will show the main ideas contained in the author's work, through his reading, and seek at the end a formulation of a critical hermeneutic thought constant in the work. It is not a matter of giving new foundations, concepts or clarifications contained in the work, but purely analyzing what the author proposed.

Keywords: The Narrator. End of the art of storytelling. Benjamin.

INTRODUÇÃO

“Não há ninguém tão pobre que não deixe alguma coisa atrás de si”.

Pascal

Nessa obra escrita em 1936 o autor coloca a necessidade de um esclarecimento, ou, de uma consideração clara sobre o papel da narrativa frente às novas adequações que os novos tempos estavam apresentando. Vale lembrar que o momento histórico vivido

¹ Mestre em Filosofia pela UFPI. E-mail: allysonjullyan@gmail.com

² O texto aqui estudado é o constante nas Obras Escolhidas: Magia e Técnica, arte e política, Editora Brasiliense, 1985.



pelo autor é o contexto do entre guerras, do qual existe um ambiente de total desprezo, melancolia, e declínio das sociedades modernas.

Esse será o panorama vivido por Benjamin e suas devidas reflexões partem desse período histórico em que ele está inserido. Situando também o autor como um neo-marxista, pois faz uma releitura do marxismo, que como tal parte da reflexão aberta sobre o materialismo histórico para explicar, em parte, seus objetos de estudo ou pensamento refletindo um pouco a crise da sociedade capitalista e o advento da técnica como motor que impulsiona essa escalada moderna.

Neste campo de ampla riqueza que é o texto, vamos identificar através da leitura seus principais pontos de debate e traçar aqui suas colocações. Suas implicações mais sadias frente a uma fertilidade de ideias, inovações conceituais e análises didáticas com o qual o autor nos expõe. Neste aspecto desenvolveremos suas ideias.

DESENVOLVIMENTO

Nosso objeto de estudo é dividido em 16 partes e traz à tona uma figura que ganha o gosto do autor e memora entre os grandes escritores Russos do século XIX: Nikolai Leskov³. O texto se chama: “O Narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov”. O próprio tema retrata o caminho que o autor irá percorrer em sua análise, frutificando a arte de narrar, as narrativas, as histórias, a comunicação e fixando terreno sobre uma análise sintética sobre a obra do autor presente. Ter a exemplificação por Benjamin de tal escrito quer dizer que: o autor acima proposto e sua obra são fundamentais para entender o que se passa sobre o assunto abordado.

Na primeira parte, início do texto, Benjamin levanta o que será sua análise crucial em relação ao problema da narrativa: o distanciamento entre aquilo que se escreve e aquilo que se conta como algo que de fato aconteceu. Existe um distanciamento que cresce a cada dia entre a capacidade que as pessoas têm de contar histórias e a real identidade de histórias contadas pelas pessoas. Sintomaticamente Benjamin vê que quanto mais se quer narrar uma história ou um fato, mais nos distanciamos dessa prerrogativa.

O primeiro sintoma exposto é o de fim da experiência, ora, se estamos distantes de verdadeiramente narrar algo é porque nos falta uma capacidade que vem se perdendo ao

³ Nikolai Semiónovich Leskov, escritor russo, contista, novelista e romancista astuto, citado por Benjamin como um dos expoentes da arte de narrar bem.



longo dos tempos. Os próprios tempos modernos vividos pelo autor segregam bem isso. Estamos mais pobres em experiências e consequentemente perdendo a capacidade de inter-relacioná-las.

Narrar devidamente é algo que ficará mais raro e mais distante da realidade moderna. Como exemplo claro desse distanciamento e da falta de experiência e comunicação Benjamin cita o exemplo da guerra: “No final da guerra, observou-se que os combatentes voltavam mudos do campo de batalha não mais ricos, e sim mais pobres em experiência comunicável” (BENJAMIN, 1985, p. 198).

Este campo de observação prática relata pobreza imensurável que permeia o atual cenário Europeu do entre guerras e clareava de forma profícua as teses e estudos do autor. A pobreza de experiência comunicável não ira ajudar a melhorar o estabelecimento de um momento que culminaria com mais um sintoma moderno advindo em parte pelo surgimento da técnica. Estamos de frente com um autor que faz um estudo do ser vinculado com as mudanças profundas que ocorrem em sua época, frente às novas formas de organização social vigentes.

Nessa perspectiva de entrelaçamento de ideias a fonte do bom narrador é a experiência que se passa de pessoa a pessoa, esse é um elemento aos quais todos os narradores devem buscar ao seu sucesso. Benjamin exemplifica duas categorias de bons narradores: “camponês sedentário e o marinheiro comerciante” (BENJAMIN, 1985, p. 199). A interpretação e o papel desses dois tipos arcaicos de significação contribuíram para disseminar em seus respectivos tempos históricos suas tradições e culturas além de aperfeiçoar bem a arte de narrar. Nesse campo também as mais belas narrativas são as que mais se aproximam das histórias orais contadas.

Existe uma construção clara por parte dos autores, em suas narrativas, pelas vivências e formas em que os próprios estão inseridos. Essa vivência constrói o itinerário prático da obra do autor. Benjamin nesse ponto cita o exemplo de como a vida modificou e influenciou a obra de Nikolai Leskov interferindo diretamente em sua arte de narrar. Existe uma dimensão prática que permeia a vida, um *Senso Prático* que é uma característica de narradores natos. Essa visão prática pode ser entendida como uma forma de utilitarismo no sentido em que a narrativa tem sempre em si uma função. Nesse ponto, a narrativa passa a ser um dado valor ético-sociológico que cria condições para a



formulação de visões de mundo a acerca do objeto relatado na narração. De acordo com Benjamin:

Gotthelf, que dá conselhos de agronomia a seus camponeses, num Nodier, que se preocupa com os perigos da iluminação a gás, e num Hebel, que transmite em seus leitores pequenas informações científicas (BENJAMIN, 1985, p. 200).

Essas características do narrador são fundamentais para sua sobrevivência enquanto ser pensante e ativo colaborador das ações humanas. A junção desse senso prático com o viés utilitário lhe dá uma perspectiva de pensamento capaz de ser por um lado experiência vivida e por outra aplicação dessa noção trazendo um sujeito capaz de dar conselhos. Dar conselhos é um papel do homem adquirido através da experiência e da capacidade de narrar. Se não existe mais essa relação, ou isso esta em vias de extinção é porque a sintomática análise feita pelo autor esta em voga: “as experiências estão deixando de ser comunicáveis, em conseqüências não podemos nem dar conselhos a nós mesmos nem aos outros” (BENJAMIN, 1985, p. 200). Existe uma fuga da sabedoria que é “o conselho tecido na substância viva da existência – o lado épico da verdade” (BENJAMIN, 1985, p. 201).

Neste ponto Benjamin que esta se vacinando contra o conceito de progresso na história relata que:

[...] nada seria mais tolo que ver nele um “sintoma de decadência” ou uma característica “moderna”. Na realidade, esse processo, que expulsa gradualmente a narrativa da esfera do discurso vivo e ao mesmo tempo dá uma beleza nova ao que está desaparecendo, tem se desenvolvido concomitantemente com toda evolução secular das forças produtivas (BENJAMIN, 1985, p. 201).

O fim da arte de narrar não é exclusivamente um problema moderno, está há algum período aflorando durante os tempos e ganha maior notoriedade em sua época. A grande questão é que com o fim desta arte o pouco de experiência e sabedoria que podem contribuir ao objetivo de um “progresso do humano” decai subjugando a sabedoria como frente de ação.

Como primeiro fato claro, fim, que vai indicar a morte da narrativa enfatizada pelo autor é o surgimento do romance no início do período moderno. Uma das características que distingue o romance da narrativa é justamente sua vinculação ao livro. Não

precisamos mais memorar histórias, ela esta escrita lá, escrita no romance. O romance se caracteriza pelo fim da oralidade, a tradição oral envolta na narrativa passa a ser apenas uma ilusão. Ganha-se com o romance o individuo isolado, segregado, a-histórico e psicologizante. Essa quebra da tradição em favor de uma pressa em contar histórias, se reestrutura e faz com que o romance seja o principal gênero literário surgido na modernidade (lido). As pessoas se identificam com o romance e desfavorecem em grande parte as narrativas como experiência. Benjamin cita:

O primeiro grande livro do gênero, Dom Quixote, mostra como a grandeza da alma, a coragem e a generosidade de um dos mais nobres heróis da literatura são totalmente refratárias ao conselho e não contem a menor centelha de sabedoria (BENJAMIN, 1985, p. 201).

Em a “História e o Impossível; 1.5 A morte da narrativa: romances e jornais, Walter Benjamin e Derrida”, Marcelo Melo Rangel⁴ conceitua o que foi o surgimento do romance para o fim da narrativa dentro dessa abordagem tematizada por Benjamin. Segundo ele:

Em seu “O Narrador...”, Benjamin ainda se dedica à descrição de outro comportamento igualmente inadequado à experiência de tempos críticos como a modernidade, o qual se generalizou entre os séculos XIX e XX e que também teria sido responsável pelo que o filósofo alemão chama de “morte da narrativa”, e, no limite, pela intensificação da crise ou da instabilidade própria ao horizonte moderno ... (Rangel, Marcelo de Melo. A História e o Impossível; Walter Benjamin e Derrida, Pag.57)

E mesmo os que quiseram fazer do romance uma espécie de laboratório da sabedoria e experiência como é o caso do romance de informação, que tenta criar conteúdos básicos de aprendizados, recaíram no mesmo problema de insuficiência peculiar do gênero.

As formas épicas tendo à frente Heródoto como esse grande narrador, nos mostram a diferença clara entre a narrativa como experiência e utilidade e o contraponto de explicações feito pelas novas narrativas “sem experiência”. Cita como exemplo a história do rei egípcio Psammenit que foi derrotado pelo rei persa Cambises. Nela temos a

⁴ Marcelo Melo Rangel professor do departamento de história e dos programas de pós graduação em História e Filosofia da UFOP. Tem estudos voltados a temática da memória, conhecimento e melancolia em Walter Benjamin.



versão de Montaigne questionando o ato de prisão do rei adjetivando tais colocações e a versão clássica de Heródoto que deixa através de seu relato seco fluir a capacidade infinita da narrativa exposta. Ambas as histórias são frutos de narrativas, porém apenas aquela que acopla mensagem, conselho e sabedoria se sobrepõe a viver no espaço memoriável das narrativas por assim dizer.

Outro claro exemplo de tentativa de debate e manutenção de narrativa é a do pintor Paul Valéry⁵ que fazia pintura na busca de um tempo em que o próprio tempo não passava (ideia de eternidade), na compreensão dele os artífices passados tinham essa ideia em contraponto a pressa na arte de pintar do qual hoje conhecemos.

A emancipação da pequena história, “short story”, em face da tradição oral embalada pelas técnicas modernas suprimiram essa paciência narrativa clara dando vazão a outro campo narrativo. Na velocidade dessa transformação surge a informação, que é tão estranha à narrativa quanto o romance, chegando a ser mais destrutiva em sua forma e sua estruturação. Fruto do surgimento da imprensa no alto capitalismo a informação destrói diretamente as formas épicas com seu caráter prático e consumista fazendo do imediatismo e da autofagia sua ponta de lança diária. Afirma Benjamin (1985, p 203): “Cada manhã recebemos notícias do mundo todo. E, no entanto, somos mais pobres em histórias surpreendentes”. Na informação quase nada serve a narrativa, a explicação, a exegese, mas tudo tem fim prático em si mesmo. Só informar e basta. O valor informativo, só serve, apenas no momento em que é novo.

Mais uma vez tematizo aqui uma abordagem sobre o pensamento do autor presente em “A história e o impossível: Walter Benjamin e Derrida”, a modernidade e o narrador são dissociados por uma nostalgia diferente que impõe um ao outro sua superação melancólica. A melancolia em Benjamin será motivo de outro artigo, aqui ira figurar como conceito introdutório capaz de captar como os conceitos surgiram. Segue o autor:

O que está em questão aqui é a recolocação insistente do problema da modernidade, de sua crise, ou ainda, da instabilidade radical que despontara entre o final do século XIX e início do XX, e isto a partir da tematização da figura do narrador. De acordo com Benjamin, na medida em que o narrador ou mesmo o ato de narrar ia sendo descrito no interior daquele horizonte crítico, que seus “traços” ou aspectos iam sendo evidenciados com precisão, percebia-se, imediatamente, que ele (já)

⁵ Ambroise-Paul-Toussaint-Jules Valéry pintor, poeta, filósofo e intelectual Frances que através da artes propôs uma leitura simbolista da realidade sobre as artes.



pertencia a um outro âmbito..... (Rangel, Marcelo de Melo. A História e o Impossível; Walter Benjamin e Derrida, Pag.53)

Ainda levado à necessidade de exemplificação contumaz de seu processo esclarecedor sobre a narração, Benjamin cita a crônica que segundo ele é uma forma de historiografia que ainda permite uma junção das boas formas de narração. O cronista é o narrador capaz de absorver o fluxo de seu tempo, ele permaneceu conservado e secularizou-se na tradição de sua forma literária surgindo: a memória. Neste ponto a memória surge como aquela que funda uma tradição em sequencia para garantir a transmissão de conhecimento entre as gerações. *Narração – experiência – memória*; tripé básico do entendimento Benjaminiano, para compreensão do texto.

Benjamin sustenta que como os narradores tem uma grande facilidade de moverem-se entre as diversas camadas e atividades das escalas das experiências, por esse motivo também o farão de forma marcante suas histórias que ficaram marcadas, sobretudo nas origens populares. “Os comerciantes deixaram marcas profundas no ciclo narrativo de: As mil e uma noites” (BENJAMIN, 1985, p. 214). Leskov, segundo o autor, consegue fazer essa passagem e ter em sua obra uma genuinidade capaz de alcançar os anseios narrativos de seu povo e colher os frutos de uma boa narrativa. Cita uma ligação de Leskov e de Valéry com o misticismo, para alavancar uma ideia de originalidade que, a meu ver, é muito mais clara e definida no conceito de Aura presente na obra *A obra de arte na época das técnicas de reprodução*⁶.

Desta forma finaliza o texto ressaltando que o narrador figura entre os grandes mestres e os sábios, tendo dignidade clara e epistemológica do seu papel dentro de sua vida, sendo essa mesma vida o local de encontro do justo consigo mesmo.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Podemos analisar nessa obra que o papel da narração é analisado de forma bastante clara e inteligente pelo autor que explora cada viés do tema em questão para analisar friamente o que esta acontecendo com a arte de narrar. Como as narrativas são em sua grande maioria e o que mais se impulsiona entre os tempos e fatos da vida. Sendo que

⁶ Ensaio de Benjamin encomendado pelo Instituto para a pesquisa social (Escola de Frankfurt) que trata sobre arte, técnica e suas inovações conceituais advindas sobretudo com a fotografia e o cinema.



a boa ideia do autor surge na escolha desse debate.

O tripé de ajuste da perspectiva Benjaminiana: narração – experiência – memória ganha a partir desse texto uma maior interlocução entre as demais obras do autor que dialogam com essa temática. *Experiência e Pobreza*⁷ (1933) já trazia alguns elementos de entendimento da perda de experiência como o sintoma da pobreza intelectual vivida na modernidade. Essa destruição sepulcral da arte de narrar é ampliada pelo advento da técnica e pelo capitalismo que nos separou, a condição humana, da natureza de suas próprias relações. A mudança da vida e do sentido dela na modernidade também acelerou esse processo de desgaste.

Éramos acostumados a associar vida e trabalho – nossa condição de individualidade das relações – fez oposição clara a nossa experiência comunicativa – seja entre nós mesmos seja com os outros. Isso apressou a fragilidade das nossas relações coletivas acabando com nossas experiências comunicáveis. Traço marcante para o fim da narrativa.

A fragmentação de nossa sociedade narrativa em nossa dimensão da vida prática acabou por degradar toda a nossa experiência da própria narração. O sintoma moderno, aquilo que bastaria de comum em uma memória de valores cria um obstáculo feroz na ação comunicativa da narração. Fazendo com que na perda de memórias percamos também os valores da própria vida.

Os traços de uma visão histórica de continuidade e progresso já são rechaçados pelo autor nesse texto. Se no ato de progresso a história (numa visão simples) fosse de glórias e boas ações, talvez a arte de narrar não tivesse acabado ou sucumbido à modernidade, o autor deixa clara isso ao falar de uma série de fatores que contribuiriam para o seu fim mais que também deixaram essa arte de narrar única para as relações humanas.

O estilo abordado por Benjamin, sua capacidade de escrita e sua interlocução com os temas modernos formam sem dúvida alguma um dos maiores legados para a nossa história do pensamento.

⁷ Texto de Benjamin que relata a perda da experiência nas ações comunicativas e também serve como base para a compreensão do conceito de experiência no autor.



Referências

BENJAMIN, Walter. *Obras escolhidas: magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Tradução de Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1985.

RANGEL, Marcelo de Melo. *A História e o Impossível; Walter Benjamin e Derrida*. Coleção X – Rio de Janeiro: Ape’Ku, 2020.



O AUTOCUIDADO SOB UM ENFOQUE TRÁGICO: ENTRE O PESSIMISMO SCHOPENHAUERIANO E “OS HOMENS OCOS” DE T.S. ELIOT ¹

From the order between ethics and aesthetics: the care of the self from the Schopenhauerian optics of T.S. Eliot's poem, "The Hollow Men"

Israel Simplício Torres²

RESUMO

O objetivo deste trabalho é abordar as questões levantadas por Schopenhauer em sua estética e mostrar uma relação necessária entre o agir humano e a obra de arte, e de que modo a última pode ressignificar e “salvar” o homem de seu estado sofredor, ao menos por um momento. Nesse sentido, partiremos da sua análise acerca do conhecimento da Ideia, inspirada nos moldes platônicos como a representação da essência – ou da Vontade –, e de como o conhecimento por meio da arte é o único capaz de alcançá-la. A partir daqui a poesia, sobretudo nos moldes da tragédia, reflete o maior grau de conhecimento, capaz de elevar o homem ao que ele chama de “Ideia de humanidade” por refletir mais claramente o ímpeto da Vontade, o fundamento do mundo. Nesse sentido, exploraremos o poema trágico de T.S. Eliot, *Os homens Ocos*, sob uma análise schopenhaueriana, para compreender de que modos a lírica eliotiana aponta para uma Ideia de humanidade, em um entrelaçamento indissociável entre ética e estética, filosofia e poesia; o conhecimento dos homens para o cuidado de si.

Palavras-chave: Schopenhauer. T.S. Eliot. Estética. Poesia. Tragédia.

ABSTRACT

The purpose of this essay is to tackle the concerns brought up by Schopenhauer in his aesthetics and demonstrate a necessary relationship between human activity and the work of art, as well as how the latter might reframe and "rescue" man from his suffering condition, at least for some time. In this regard, we will start with his examination of the concept of the Idea, which was inspired by Plato's mold as a depiction of the Essence – or the Will –, and how the knowledge through art is the only way to attain it. From now on, poetry, particularly in tragic forms, represents the greatest degree of knowledge, being capable of lifting man to the "Idea of humanity," as he refers to it, for reflecting more clearly the impetus of the Will, the foundation of the world. In this way, we will explore the tragic poem of T.S. Eliot, *The Hollow Men*, through a Schopenhauerian lens to determine how he achieves the concept of humanity, in a symbiotic relationship between ethics and aesthetics, philosophy and poetry; the knowledge of mankind to take care of the self.

Keywords: Schopenhauer, T.S. Eliot, Aesthetic, poetry, tragedy.

¹ Esse artigo é resultado de um recorte de uma Iniciação Científica Voluntária que se tornou um Trabalho de conclusão de curso. Como se trata de um artigo, e recorte, foi preservado o substancial do texto completo, diminuindo ao máximo possíveis perdas de conteúdo.

² Licenciado em Filosofia pela UFPI. E-mail: israelsimplicio161@gmail.com



Introdução

Na filosofia socrático-platônica podemos identificar elementos preciosos para se pensar o cuidado de si através de um pensamento que visa ao fortalecimento da alma do homem pela virtude: “conhecer a si mesmo” é a condição humana para uma boa existência. A tomada de consciência da própria ignorância, presente no exemplo de Sócrates, se torna o primeiro passo para um caminho que busca a elevação da alma à contemplação do Sumo Bem; ao desligamento dos vícios que a matéria encarnada (o corpo humano) nos possibilita; o reconhecimento do que é belo, e, portanto, do Bem; tal como uma forma de viver que cuide verdadeiramente do corpo e da alma pelo autodomínio advindo desta sabedoria. Assim, é neste caminho de bastar a si mesmo que a filosofia clássica se impõe contra os diversos modos de vida considerados não-virtuosos, como a busca pela fama, honra e dinheiro, que em verdade apenas nos trazem mais complicações e uma curta sensação de felicidade; uma escravidão pelo desejo.

Essa preocupação filosófica também se mostrou fértil no campo das artes. Seja como uma denúncia, que parte muitas vezes da exploração do homem em seu estado débil, frágil e hostilizado, seja como terapia e alívio para a própria condição humana, a arte sempre se mostrou como um caminho facilitador e próprio da cultura, de modo a abordar a existência em suas diversas facetas, e, ao mesmo tempo, podendo ser belo e confortador (ao menos em uma concepção mais tradicional de arte).

Portanto, se observamos com atenção, por exemplo, a pintura *A morte de Sócrates* (1817) de Jacques-Louis David, que retrata Sócrates em seus momentos finais, segurando o cálice de cicuta com um veneno mortal, ficaremos deslumbrados com a genialidade de David em captar e intuir, mesmo sem estar presente no evento, as reações de dor e angústia dos amigos e admiradores de Sócrates; a participação simbólica de um Platão envelhecido ao lado esquerdo da imagem, com seu semblante cabisbaixo; bem como a postura firme e impetuosa do próprio Sócrates face à sua condenação; e ainda assim nos fascinarmos com a “beleza” de uma cena tão terrível como uma morte por condenação política tal como ela é retratada na obra. Nisso se nota que a arte possui o poder de transformar a dor em algo aceitável e tornar a existência mais fácil, parafraseando o filósofo da estética inglês Roger Scruton³.

³ “Desde o início da civilização esta tem sido uma das tarefas da arte: pegar o que é mais doloroso na
CADERNOS PET, V. 13 , N. 25 ISSN: 2176-5880



Em harmonia com isso, ao identificar na vida um sofrimento intrínseco à essência humana, o filósofo alemão Arthur Schopenhauer (1788-1860) busca, a partir de um pensamento sistematizado (que começa por uma explicação epistemológica, e perpassa por questões metafísicas, estéticas e morais), os meios pelos quais o homem pode suspender sua principal fonte de dor, a Vontade, que está ligada a todas as coisas como fundamento irracional e volitivo do mundo efetivo e quintessência de sua própria natureza. Partindo de filósofos como Immanuel Kant e Platão, ele concebe duas formas de se abordar este problema, evitando a sua autoafirmação: através do conhecimento e da contemplação da arte e de um processo ascético para negação completa da Vontade.

O objetivo deste trabalho é, então, abordar as soluções trazidas pelo autor no seu âmbito de pensamento estético, e mostrar uma relação necessária entre o agir humano e a obra de arte, e de que modo a última pode ressignificar e “salvar” o homem de seu estado sofredor, ao menos por um momento. Nesse sentido, partiremos da sua análise acerca do conhecimento da Ideia, inspirada nos moldes platônicos como a representação da essência – ou Vontade – independente do *principio de razão suficiente*, e de como o conhecimento através da arte é o único capaz de se chegar até ela.

A partir daqui a poesia, sobretudo nos moldes da tragédia, reflete o maior grau de conhecimento, capaz de elevar o homem ao sublime, ao que ele chama de “Ideia de humanidade” por refletir mais claramente o ímpeto da Vontade, o fundamento do mundo. Nesse sentido, exploraremos o poema trágico de T.S. Eliot, *Os homens Ocos*, em uma análise schopenhaueriana do mesmo para compreender de que modos este atinge a Ideia de humanidade, em um entrelaçamento indissociável entre ética e estética, filosofia e poesia; o conhecimento dos homens para o cuidado de si.

1. DISCUSSÕES PROPEDEÚTICAS E SISTEMA SCHOPENHAUERIANO

1.1 O mundo como vontade e como representação

Notamos em *O mundo como Vontade e como representação* de Schopenhauer um

condição humana e redimi-la em uma obra de beleza humana. A arte tem a habilidade de redimir a vida encontrando beleza até nos piores aspectos dela. *A crucificação* de Mantegna, ao mostrar a mais feia e cruel das mortes, alcança um tipo de majestuosidade e serenidade, que compensa o horror que mostra. Em face à morte, os seres humanos ainda são capazes de mostrar a nobreza, a compaixão e dignidade. A arte nos ajuda a aceitar isso” (*WHY BEAUTY MATTERS*. Direção: Louise Lockwood. Escrito e interpretado por Roger Scruton. Produção de Andrew Lockyer. Reino Unido: BBC Two, 2009. Disponível em <<https://vimeo.com/128428182>>. Acesso em 26/03/2021).



esforço em tentar compreender a realidade a partir de um pensamento que visa a uma sistematização dos saberes, começando por uma discussão epistemológica, na qual o autor parte, sobretudo, das contribuições feitas pelo filósofo grego Platão e do filósofo alemão Immanuel Kant. Do primeiro, podemos destacar a importante distinção entre realidade sensível e realidade inteligível, na qual a primeira é ofuscada pela segunda, que carrega consigo as coisas mesmas, sendo os objetos da realidade material apenas participantes imperfeitos e contingentes de ideias eternas e imóveis, paradigmas de tudo que é natural. Entrementes, podemos destacar de Kant a distinção da realidade em duas, partindo, então de um mundo fenomênico e de um noumênico, da qual está o que ele define como “coisa-em-si”. A teoria do conhecimento kantiana parte de um idealismo transcendental, voltando-se não mais ao realismo do significado encontrado no objeto, mas sobretudo no entendimento do sujeito que conhece, a inversão copernicana na epistemologia.

Schopenhauer irá transitar em ambas as compreensões, e irá utilizar e adaptar principalmente o conceito de “ideia”, advindo de Platão, e o de “Coisa-em-si” (*Ding an sich*) (que mais tarde denominará Vontade), herança kantiana, que irão sustentar seus princípios. Assim, ele propõe, por exemplo, algumas correções pontuais da teoria kantiana, como a adaptação das categorias kantianas de doze para apenas uma – a causalidade –, bem como a mudança das formas *a priori* do espaço e do tempo, que deixam de ser vistas por Schopenhauer apenas como formas da sensibilidade e passam a ser analisadas no âmbito do entendimento, caracterizando sua perspectiva mais fisiológica em termos de teoria do conhecimento, como define Jair Barboza.

Notamos, no primeiro livro de sua obra principal, um esforço em corrigir seus antecessores e trazer à tona uma perspectiva definitiva do conhecimento do mundo enquanto fenômeno, que surge da relação necessária entre sujeito e objeto, sendo um feito para o outro, no qual o sujeito cognosce o objeto (imediatamente), não enquanto sua essência íntima, a tal “coisa-em-si” kantiana, mas apenas como representação. Deste modo, o mundo é construído pelo entendimento do sujeito, que opera para analisá-lo e formulá-lo dentro dos seus limites, definidos pelo princípio de razão.

Em outros termos, poder-se-ia dizer que, para Schopenhauer, recebemos os dados da experiência através de nossos órgãos sensoriais, que por si mesmos são brutos – pois, como vimos, o conhecimento depende, não apenas da experiência e do objeto, mas de



uma elaboração a partir das capacidades do sujeito – e construímos suas respectivas representações a partir de nossas atividades cerebrais, tal como um artesão concebe um objeto final tendo como repertório a sua matéria prima inacabada⁴.

Ao “sensibilizar” o entendimento, aplicando nele as formas puras do espaço, tempo e causalidade, notamos que a realidade é interpretada como “efetividade” (*Wirklichkeit*), na medida em que nosso intelecto sempre busca, em um determinado fenômeno, uma razão suficiente – algo que satisfaça as relações de causa e efeito (se ‘Y’ existe, há um ‘X’ suficiente para ‘Y’). Deste modo, Barboza afirma que os dados sensórios são como um efeito, para que assim seja localizada sua causa, um objeto empírico situado no espaço, concretizando a noção de uma realidade efetiva realizada pelo intelecto, uma representação submetida ao princípio de razão.

Safranski, ao situar historicamente o filósofo de nossa pesquisa, demonstra a necessidade do pensamento da época do autor (conhecida pela expressão “Idealismo alemão”), em procurar a “coisa-em-si”, e que muito embora Kant tenha estipulado a impossibilidade de esta ser conhecida, apenas serviu para atizar uma necessidade metafísica de compreensão do fundamento do mundo por aqueles que vieram posteriormente. Schopenhauer demonstra a mesma preocupação, e no livro II de sua obra prima, logo após descrever o mundo enquanto fenômeno ou representação, reconhece que apenas este modo de conhecer (que é próprio da ciência) não satisfaz nossa natureza, e então procura descrever a realidade em sua segunda concepção, de modo metafísico e para além das condições de possibilidade da experiência: a “Vontade”, conceito-chave desta pesquisa. Nas palavras de Schopenhauer, podemos começar a situá-la assim:

Todo ato verdadeiro de sua vontade é simultânea e inevitavelmente também um movimento do corpo. Ele não pode realmente querer o ato sem ao mesmo tempo perceber que este aparece como movimento corporal. O ato da vontade e a ação do corpo não são dois estados diferentes conhecidos objetivamente e vinculados pelo nexos da causalidade [...]. A ação do corpo nada mais é senão o ato da vontade objetivado, isto é, que apareceu na intuição. [...] Por conseguinte, o corpo, que no livro precedente e no meu ensaio sobre princípio de razão chamei

⁴ Como o autor conclui em seu doutorado: “Tudo isso prova, portanto, que tempo, espaço e causalidade não penetram em nós nem pela visão, nem pelo tato, que em absoluto não nos vêm de fora, mas que, pelo contrário, têm origem interna, por isso não empírica, mas intelectual; de onde novamente se segue que a intuição do mundo dos corpos é essencialmente um processo intelectual, uma obra do entendimento, para o qual a sensação dos sentidos fornece apenas a ocasião e os dados para o sem emprego no uso particular”(SCHOPENHAUER, 2019, p. 143).



OBJETO IMEDIATO, conforme o ponto de vista unilateral (da representação) ali intencionalmente adotado, aqui, de outro ponto de vista, é denominado OBJETIVIDADE DA VONTADE [*Objektivität des Willens*]. Por isso, em certo sentido, também se pode dizer: a vontade é o conhecimento *a priori* do corpo, e o corpo é o conhecimento *a posteriori* da vontade (SCHOPENHAUER, 2005, p. 157).

Em Schopenhauer se inaugura, segundo Jair Barboza, um destaque aos conceitos de corpo e sentimento, e de como esses, e não unicamente a razão, estão imbricados com a essência do mundo, a Vontade, que é princípio volitivo e “sem-fundamento” (*grundlos*). O corpo, assim como um objeto, responde às leis espaço-temporais da causalidade; porém, este assume o princípio de razão suficiente do agir⁵, e as relações de causa e efeito sob forma de motivação. Ainda que se possa conhecer de algum modo a Vontade pelo âmago do querer e agir humano, presente não apenas no homem e no animal, mas em todos os corpos, esta difere *toto genere*, como aponta ao autor, das formas da representação estabelecidas do princípio de razão, por possuir predicados que escapam dele, tornando-a indeterminada, e, logo irracional.

É dessa “ontologia negativa” que notamos os modos pelos quais Schopenhauer busca separar uma pluralidade dos estados aos objetos, a partir de uma unidade, a Vontade, que é livre e independe do nexos causal, sendo “*mero ímpeto cego (blosser blinder Drang)*”. Assim, completa de maneira sucinta Jair Barboza, na apresentação de *Metafísica do Belo*:

[...] a metafísica da natureza de Schopenhauer pretende decifrar o enigma do mundo, não pelo conhecimento racional - pois a razão foi despotencializada -, como o teriam feito seus antecessores idealistas, mas pelo corpo e sentimento. Sua filosofia, em consequência, não vai além da experiência, rumo à celeste “Terra dos Cucos”, mas procura enraizar-se no mundo pelo corpo, reivindicando o epíteto de metafísica imanente (SCHOPENHAUER, 2003, p.12).

⁵ Schopenhauer define quatro formas do princípio de razão, que buscam a raiz do conhecimento do mundo, tal como o princípio de razão do devir, que se trata dos objetos empíricos, cognoscidos intuitivamente e completos pelo mecanismo já citado do entendimento; o princípio de razão do conhecer, que visa um saber via formulação conceitual; o princípio de razão do ser, que trata das relações geométricas e aritméticas a partir do espaço e do tempo; e finalmente o princípio de razão do agir, ou da Vontade, que trata do conhecimento do próprio sujeito, não mais como conhecedor, mas como *querente*, pois não há como o sujeito puro se tornar objeto de si, e qualquer análise apenas encontrará raiz no campo da motivação. Para mais, conferir: SCHOPENHAUER, Arthur. *Sobre a quádruplice raiz e o princípio de razão suficiente*: Uma dissertação filosófica. Tradução: Oswaldo Giacoia Junior e Gabriel Valladão Silva. São Paulo: Editora da Unicamp, 2019.



A Vontade se institui, então, como centro da filosofia pessimista de Schopenhauer, por significar o conflito insaciável advindo de sua força no querer, e no próprio movimento da vida, assumindo o acaso como tormento, e a incessante busca pela realização dos desejos, que culmina na dor, no tédio e sofrimento – tal como na famosa alegoria do pêndulo: "A base de todo querer, entretanto, é necessidade, carência, logo, sofrimento, ao qual conseqüentemente o homem está destinado originariamente pelo seu ser" e continua, "Sua vida, portanto, oscila como um pêndulo, para aqui e para acolá, entre a dor e o tédio, os quais em realidade são seus componentes básicos" (SCHOPENHAUER, 2005, p. 401-402).

Ampliando a máxima de conservação do ser (observada pelos conceitos de *Oikeiôsis*, nos estoicos, e *Conatus*, em Espinosa), mostra que o homem também é, necessariamente, dotado de anseios e tende sempre ao querer, visto que não há satisfação da vontade em sua afirmação – pelo contrário – a saciedade de vontades particulares (os desejos), nos levam ao tédio, ao vazio, que logo tornará a buscar outras necessidades para se preencher de maneira ilusória. Nesse sentido, podemos afirmar que até mesmo a tão poderosa razão, tão bem creditada na filosofia, muitas vezes entendida como "absoluta" e impecável é, para Schopenhauer, apenas submissa à Vontade, ainda mais quando não se tem conhecimento de sua própria consciência. A razão perde o seu caráter intocável e passa a ser colocada em segundo plano, aparecendo muitas vezes como justificativas (dar "razões") da própria vontade particularizada subjetivamente.

A Vontade, entendida como a coisa-em-si kantiana, que permeia como essência cada fenômeno, embora seja cognoscível pelo corpo como sua manifestação autêntica, é apenas conhecida particularmente, pois ela independe de qualquer relação causal, localizada em um espaço ou em qualquer momento do tempo, sendo sua natureza Una, metafísica. Todavia, suas tantas divergências em manifestações fenomênicas é exatamente o motivo pela qual Schopenhauer atribui tantos adjetivos que incitam sua compreensão controversa: ela não pode ser inteiramente conhecida, na medida em que a percebemos mediatamente pelo corpo, que é apenas mais uma aparição singular, mas sua natureza é inteiramente caótica, pois é isso que demonstra em sua objetividade.

Todos os diferentes indivíduos e objetos, em suas mais diversas aparições, apenas manifestam à vontade em graus mais ou menos objetivos, sendo suas contradições e sofrimentos parte de sua natureza impetuosa. É dessas aparições em graus que ele encaixa



o conceito de “ideia”, trazido de Platão, que poderão ser conhecidas não pela ciência, mas pela arte. Todavia, antes de adentrarmos nesse assunto, Schopenhauer define por ideia, no livro II de *O mundo como vontade e como representação*: “cada fixo e determinado GRAU DE OBJETIFICAÇÃO DA VONTADE, na medida em que esta é coisa em si e, portanto, é alheia à pluralidade. Graus que se relacionam com as coisas particulares como suas formas eternas ou protótipos” (SCHOPENHAUER, 2013, p. 151, grifos do autor).

Tendo conhecimento disto, cabe ao homem buscar uma suspensão de sua principal fonte de sofrimento, a Vontade, por meio da arte ou por meio de um ideal asceta que procura dar fim a sua vontade de vida e quaisquer ligações com o mundo material. Neste texto, abordaremos a solução schopenhaueriana no âmbito estético, sobretudo no que diz respeito a sua “Metafísica do belo”; o conhecimento da Ideia, a partir da intuição na contemplação da obra de arte e a sua capacidade de suspender, momentaneamente, o sofrimento adquirido pela Vontade.

1.2 A metafísica do belo

Notamos, na construção de vida e obra do autor presentes no livro de Safranski, *Schopenhauer e os anos mais selvagens da filosofia*, uma admiração enorme de Schopenhauer, desde sua juventude, para com as paisagens avistadas do alto das montanhas, preferencialmente ao nascer do dia, que era fruto, muitas vezes, de árduas escaladas. Aquela vista, de cima, que nos permite uma perspectiva ampla – não mais individual, própria e mínima da vida – mas como uma sensação que transmite o todo, tal como se busca na filosofia, lhe permitiria experimentar a contemplação e a beleza como supressão dos sentimentos ruins advindos da vida comum. Nas palavras de Safranski, “Essa é uma coisa que cada vez mais o fascina: o desaparecimento da individualidade do ser humano perante a natureza todo-poderosa – mas também sob a não menos avassaladora dimensão do tempo” (SAFRANSKI, 2018, p. 85), e completa:

Para Schopenhauer, como sabemos desde a época que vivia em Hamburgo, “Contemplação” (*Kontemplation*) era esse tipo de conhecimento cuja aquisição só se torna possível a partir da perspectiva das mais altas montanhas, o saber supérfluo que nos permite fugirmos aos grillhões da utilidade, escaparmos da mediocridade burguesa e, acima de tudo, nos livrarmos da luta pela autoafirmação. A “verdade” que Schopenhauer buscava não era tanto um corpo de julgamentos adequados



à realidade, porém a própria maneira de conduzir a própria existência. Ninguém possui a verdade, mas todos podemos estar dentro dela. Não importa qual seja sua utilidade, o que vale é a felicidade que nos proporciona o conhecimento. [...] Quando Schopenhauer falava em contemplação e não a encontrava na obra de Kant, estava pensando em algum tipo de “conversão” (*Bekehrung*) pietista luterana, mas secularizada, em outras palavras, algo que pudesse descrever o renascimento de um filho do mundo de tal modo que ele venha ser perfilhado pela divindade. O que ele buscava era uma inspiração capaz de lhe trazer a salvação, não há como explicar de outro modo (ibidem, 2018, p. 70).

Vemos, deste modo, que Schopenhauer descreve o padecer humano como algo necessário e de nossa própria natureza, mas que não se atém a isso como única condição possível. É neste imbróglio que o belo surge para que haja a suspensão do querer, mesmo que momentaneamente. Podemos encontrar nessa porção do pensamento schopenhaueriano um certo otimismo, ainda que tímido, face ao sofrimento recém-descoberto de sua metafísica da vontade. A importância da beleza e do sublime no autor é tamanha que podemos atribuir, a partir de sua experiência estética proposta, o seu ideal mais realista em termos de um possível cuidado de si, na medida em que sua solução ética (sugerida no quarto livro de *O mundo como vontade e como representação*) leva a um tipo de resignação, tão distante da vida comum. Todavia, a saída (ou pausa) para o sofrimento da vida e da autoafirmação da vontade, através da experiência do belo e das mais diferentes manifestações artísticas e naturais, dá a Schopenhauer um patamar elevado como um filósofo da estética e a herança, dentro seu pensamento, de uma verdadeira terapia para o sofrimento.

Retornando suas concepções epistemológicas, lembramo-nos de que Schopenhauer diferencia dois tipos de conhecimento, sendo um primeiro ligado as representações do entendimento, que transforma os dados brutos da experiência em objetos cognoscíveis; e da coisa-em-si, a Vontade, essência íntima do mundo, sendo “ímpeto cego”. O conhecimento representacional, buscado por excelência pela ciência, não satisfaz a busca humana, que deseja decifrar o enigma do mundo, o desvelamento do seu íntimo. Todavia, para alcançar o saber “por excelência” é necessário também elevar-se como sujeito, na medida em que o entendimento aprisiona sua busca na efetividade, no espaço e no tempo; sendo assim, reconhecendo-nos como sujeitos que sofrem, que a própria razão é movida pela vontade, de que modo será possível chegar ao âmago da questão?



Schopenhauer busca o “puro sujeito do conhecer”, destituído de vontade e do conhecimento envolto pelo princípio de razão, que só é possível a partir da contemplação estética e da experiência do belo de maneira desinteressada. Admitindo as “ideias” platônicas como graus de objetificação da Vontade e representações independentes do princípio de razão (longe do fator contingente dos limites do espaço e tempo), as entende como fornecedoras do mais alto, eterno e necessário saber, reconhecendo o processo de contemplação do belo como um meio definitivo do homem para chegar, intuitivamente, na verdade dos fenômenos, a essência íntima do mundo e de sua própria natureza, aproximando-se ao que entende como “melhor consciência”, que buscava desde quando iniciou seu caminho na filosofia. Em suas palavras:

Quando, no entanto, uma ocasião externa ou uma disposição interna nos arranca subitamente da torrente sem fim do querer, libertando o conhecimento da escravidão imposta pela vontade, e a atenção não é mais direcionada aos motivos do querer, mas, ao contrário, à apreensão das coisas livres de sua relação com a vontade, portanto sem interesse, sem subjetividade, consideradas de maneira puramente objetiva, estando nós inteiramente entregues a elas, na medida em que são simples representações, não motivos – então aquela paz, sempre procurada antes pelo caminho do quere, e sempre fugidia, entra em cena de uma só vez por si mesma e tudo está bem conosco. É o estado destituído de dor que Epicuro louvava como o bem supremo e o estado dos deuses; somos, nesse instante, alforriados do desgraçado ímpeto volitivo, festejamos o *Sabbath* dos trabalhos forçados do querer, a roda de Íxion cessa de girar (SCHOPENHAUER, 2013, p. 227, grifos do autor).

O “puro sujeito do conhecer” é possibilitado por ocasiões externas ou disposições internas, mas se desperta sobretudo em nossa capacidade de contemplar algo sem buscar um porquê ou um fim, sem interesses para com o objeto. É assim que somos maravilhados e intuímos a ideia, tornando-nos um com tudo, sem distinguir contemplador de contemplado, não nos reconhecendo mais como simples sujeitos e tampouco estando submetidos ao sofrimento da carência da vontade, podendo-nos assim, se livrar, ainda que por um instante, da roda de Íxion, mito grego que Schopenhauer usa como referência (SCHOPENHAUER, 2013, p. 226)⁶. Essa experiência estética possibilita uma satisfação

⁶ Jair Barboza diz: “A existência é uma roda de Íxion. Segundo a mitologia grega, Íxion, mero mortal, após ter sido introduzido no Olimpo por Zeus, apaixonou-se e desejou sua mulher Hera. O chefe supremo do Olimpo não gostou disso e o amarrou numa roda de fogo alada, a girar incessantemente, cercada de serpentes. Pois bem, a existência, no pensamento schopenhaueriano, é semelhante a uma roda de Íxion de CADERNOS PET, V. 13 , N. 25 ISSN: 2176-5880



metafísica que torna a dor de outrora insignificante; todavia, sua duração é curta e seu encontro futuro é imprevisível⁷.

Mas de que modo podemos definir o belo e o sublime em seu sistema? Acerca do primeiro, diz ele: “que todas essas partes estejam convenientemente subordinadas entre si e ao todo, que conpirem de forma harmônica para a exposição dele e nada atrofiem nem hipertrofiem: eis aí as condições raras cujo resultado é a beleza, o caráter da espécie perfeitamente cunhado” (SCHOPENHAUER, 2013, p. 256). Já o sublime é entendido como uma exposição que, através de sua grandeza, ameaça minha individualidade, podendo ser uma imersão grandiosa na arte, mas sobretudo uma experiência na natureza que põe em risco a minha própria vida durante sua contemplação.

O conhecimento artístico é tão valorizado em Schopenhauer que o mesmo chega à conclusão de que estaremos mais próximos de conhecimentos necessários acerca de nossa natureza se nos voltarmos, não para a ciência, que tem em seu horizonte apenas o fenômeno, o contingente (e nisso podemos incluir a própria disciplina da história), mas é tão somente na obra de arte que indivíduos geniais podem reconhecer aquele conhecimento atemporal e eterno, a ideia imutável de cada coisa como grau objetificado da vontade. Deste modo, Schopenhauer denomina de “gênio” a faculdade de intuir as Ideias, na qual todos os indivíduos a possuem, em maior ou menor grau e cuja ativação permite o alcance do belo. Completa Jair Barboza:

No sentido privilegiado, genialidade significa excesso de intelecto sobre a vontade, vale dizer, quase uma separação da cabeça sobre o tronco, sobre o querer. Segundo Schopenhauer, isso se evidencia na famosa escultura antiga *Apolo de Belvedere*. O gênio é um “intelecto emancipado”, o que acarreta uma grande força de conhecimento, a ultrapassar em muito a exigida para a construção do mundo e a satisfação dos desejos. Quer dizer, o indivíduo genial dá as costas ao princípio de razão, aos interesses e objetos efetivos e se perde totalmente na concepção da bela imagem, depois exponível numa obra de arte (BARBOZA, 1992, p. 63).

Assim, a arte, através do belo e percebida pelo gênio (faculdade de admiração do

desejos nunca totalmente satisfeitos, portanto, de sofrimentos”. BARBOZA, Jair. **Schopenhauer: A decifração do enigma do mundo**. 2º ed. São Paulo: Editora Moderna, 1992. p. 58.

⁷ “Note-se o quão próximo de nós encontra-se um domínio no qual podemos furtar-nos por completo à nossa penúria! Mas quem tem a força para manter-se nele por longo tempo? Assim que surge novamente na consciência uma relação com a vontade, com a nossa pessoa, e precisamente dos objetos intuídos puramente, o encanto chega ao fim: recaímos no conhecimento regido pelo princípio de razão; não mais conhecemos a Ideia, mas a coisa isolada, elo de uma cadeia à qual nós mesmos pertencemos, e de novo somos abandonados às nossas penúrias (SCHOPENHAUER, 2013, p. 229).



homem, que o possibilita intuir as ideias), consegue trazer a satisfação metafísica que não foi viabilizada pela ciência, ou pela simples autoafirmação da Vontade na satisfação do mero querer. Schopenhauer procede em sua busca, então, de modo a classificar os graus de elevação na produção artística, percorrendo uma escala de objetificação do conhecimento que percorre, do menor ao maior grau, pela Arquitetura e a Hidráulica, a jardinagem e a pintura, e enfim, a poesia (nosso enfoque) e a música (esta possui um caráter tão especial que está fora da própria hierarquia das artes).

2. A TRAGÉDIA EM SCHOPENHAUER E OS HOMENS OCOS DE ELIOT

2.1 A Poesia e a tragédia

Vimos que o conhecimento advindo do princípio de razão serve a finalidade da Vontade e da ciência, logo, pautadas no querer, na carência; Schopenhauer usa o exemplo no mendigo: “objeto algum alcançado pelo querer pode fornecer uma satisfação duradoura, sem fim, mas ela assemelha-se a uma esmola atirada ao mendigo, ao torna sua vida menos miserável hoje, e no entanto prolonga seu tormento amanhã” (SCHOPENHAUER, 2013, p. 226). Assim, ele defende o conhecimento do objeto, não mais como representação de uma coisa isolada, mas através do puro sujeito do conhecimento, a intuição pelo gênio da Ideia platônica (sendo, segundo ele, muito pouco conhecedor dos indivíduos) através da arte.

Após uma longa e extensiva classificação dos modos pelos quais as Ideias se objetificam pelas mais diferentes expressões artísticas, Schopenhauer chega, enfim, à poesia, nosso horizonte de pesquisa. Ele as diferencia das demais a partir de um certo dinamismo da poesia em relação às demais artes: enquanto a pintura e a escultura cristalizam a Ideia em uma imagem, a arte poética, que também busca a Ideia de humanidade, pode elaborá-la dinamicamente, movimentando os cenários – como uma grande viagem –, os sentimentos – como sentir ódio por um vilão ou compaixão por uma vítima – dentre outros. A poesia em suas diferentes manifestações carrega o grau mais alto da hierarquia por conseguir mostrar o conflito da Vontade consigo mesma, em sua desenvoltura móvel e progressiva⁸. As outras artes (excluindo aqui a música) apenas

⁸ Schopenhauer também destaca a importância do ritmo e da rima, que certamente contribuem para o
CADERNOS PET, V. 13, N. 25 ISSN: 2176-5880



conseguem mais êxito que a poesia no que diz respeito a intuição de graus inferiores da objetificação da Vontade, como nas plantas, animais e descrição de cenários; no que diz respeito ao mais alto grau, a Ideia de humanidade, ela se sobressai, e completa:

O ser humano, ao contrário, na medida em que se exprime não apenas mediante a simples figura e a expressão do rosto, mas por uma cadeia de ações acompanhadas por pensamentos e afetos, é o tema principal da arte poética: nenhuma outra arte pode realizar isso de modo igual à poesia, pois esta tem o que falta às artes plásticas, o desenvolvimento de seus eventos de forma progressiva. [...] O objetivo da arte poética é, portanto, preferencialmente a manifestação da Ideia correspondente ao grau mais elevado de objetividade da vontade, a exposição dos seres humanos na série concatenada de seus esforços e ações (Idem, p. 282).

No começo de suas explicações (Idem, p. 280), Schopenhauer ressalta o uso dos conceitos e alegorias para que seja possível a intuição das Ideias mediante a poesia. Os conceitos poéticos não são tal quais aqueles da ciência ou da matemática; antes, são apenas um meio ou ferramenta para uma aproximação da fantasia à Ideia. Assim, “para pôr a fantasia em movimento de acordo com o fim correspondente, os conceitos abstratos, que são o material imediato tanto da poesia quanto da prosa mais seca têm de ser reunidos de uma tal maneira que suas esferas se intersectam”, continua, “de modo que nenhuma delas permanece em sua universalidade abstrata, mas, em vez do conceito, um representante intuitivo aparece diante da fantasia, que as palavras do poeta sempre modificam ulteriormente, conforme a interação de cada momento” (Idem, p. 280).

Comparado com Aristóteles, Schopenhauer também compartilha a ideia de que a poesia carrega um tipo de conhecimento universal. Ao analisar a história e a arte poética, chega à conclusão de que enquanto a primeira obtém um conhecimento dos seres humanos (de modo mais particular), e a segunda apreende a Ideia da humanidade; enquanto uma adquire a imagem empírica, na aparência, a outra encontra a nitidez no conhecimento *a priori*. De modo polêmico, afirma: “nesse sentido, por mais paradoxal

dinamismo da poesia. Sobre os dois, ele diz: “Não consigo dar nenhuma outra explicação de seu efeito poderoso senão devido ao fato de nossas faculdades de representação, essencialmente ligadas ao tempo, adquirirem por aí uma propriedade em virtude da qual seguimos internamente os sons em seus intervalos regulares e, assim, como que consentimos como eles. Assim, o ritmo e a rima tornam-se, em primeiro lugar, um laço que cativa a nossa atenção, na medida em que acompanhamos de bom grado a apresentação e, em segundo lugar, nasce por eles a concordância cega com o eu está sendo apresentado, anterior a qualquer juízo, pelo que a apresentação adquire certo poder de convencimento enfático, independente de quaisquer fundamentos (SCHOPENHAUER, 2013, p. 282).



que possa aparecer, deve-se atribuir à poesia muito mais verdade interior, própria, autêntica, do que à história” (Idem, p. 283).

Em virtude disso, Schopenhauer aponta a tragédia como o ápice da arte poética, que com sua difícil e trabalhosa realização consegue demonstrar o caos da Vontade: “o objetivo dessa suprema realização poética não é outro senão a exposição do lado terrível da vida, a saber, o sofrimento inominado a miséria humana, o triunfo da maldade, o império cínico do acaso, a queda inevitável do justo e do inocente” (Idem, p. 292). Para ele, a exposição do lado trágico da vida humana resulta na compreensão da perversidade da vontade de vida, bem como sua autoafirmação; ele compreende que a grande “moral da história” é mostrar um declínio que leva exatamente ao abandono da própria vida⁹. Ele afirma, incisivamente:

Em tudo isso encontra-se uma indicação significativa da índole do mundo e da existência. É o conflito da vontade consigo mesma, que aqui, desdobrado plenamente no grau mais elevado de sua objetividade, entra em cena de maneira aterrorizante. Esse conflito se torna visível no sofrimento da humanidade, em parte produzido pelo acaso e pelo erro, que se apresentam como senhores do mundo e que, por causa de seus ardis que adquirem a aparência de intencionalidade, são personificados como destino; em parte esse sofrimento advém da humanidade mesma, por meio dos entrecruzados esforços voluntários dos indivíduos e da maldade e perversão da maioria. Em todos, o que vive e aparece é uma única e mesma vontade, cujas aparências, entretanto, combatem entre si e se entredevoram (Idem, p. 293).

Citando Calderón, que diz *Pues el delito mayor/ Del hombre es haber nacido* (“Pois o crime maior/ Do homem é ter nascido”), ele entrega o próprio sentido verdadeiro da tragédia, que reside “na profunda intelecção de que os heróis não expiam os seus pecados individuais, mas o pecado original, isto é, a culpa da existência mesma” (idem, p. 294). A exposição da grande infelicidade da vida se torna o âmago desse gênero lírico, que é subdividido em três tipos. Um primeiro, que ocorreria através da demonstração de

⁹ “Assim, vemos ao fim da tragédia os mais nobres, após longa luta e sofrimento, desistirem dos alvos até então perseguidos veementemente, e, para sempre, abdicam de todos os gozos da vida, ou desta se livram com alegria, como fez o príncipe inabalável de Calderón, ou a Gretchen no *Fausto*, ou *Hamlet*, a quem Horácio gostaria de seguir voluntariamente, porém aquele pede que permaneça e respire por mais algum tempo neste ingrato mundo de dores, a fim de esclarecer o destino de *Hamlet* e zelar por sua memória” (Id, p. 293).



uma “maldade extraordinária”, levando um personagem ao extremo da perversidade¹⁰. Um segundo, mostrando a infelicidade pelo acaso e erro, um “destino cego”¹¹; e um último, mais complexo e superior em sua demonstração, releva a infelicidade pela aproximação com a realidade, com a disposição com o comum e ordinário¹². Em suas palavras:

Por fim, a infelicidade pode ser produzida pela mera disposição mútua das pessoas, pela combinação de suas relações recíprocas, de tal modo que não se faz preciso um erro monstruoso, nem um acaso inaudito, nem um caráter malvado acima de toda medida e que atinge os limites da perversidade humana, mas, aqui, caracteres moralmente comuns nas circunstâncias do dia a dia são dispostos em relação uns aos outros de uma tal maneira que a sua situação os compele conscientemente a tramar a maior desgraça uns dos outros, sem que com isso a injustiça recaia exclusivamente de um lado. Este último tipo de tragédia me parece superar em muito as anteriores, pois nos mostram a grande infelicidade não como exceção, não como algo produzido por circunstâncias raras ou por caracteres monstruosos, mas como algo que se origina fácil e por si mesmo das ações e dos caracteres humanos, como uma coisa quase inevitável que se aproxima temerariamente de nós (Idem, p. 294-295).

Até aqui os pontos fundamentais em Schopenhauer foram discutidos. Ao chegar na concepção de poesia trágica, sobretudo em seu gênero mais elevado, que demonstra a infelicidade a partir da aproximação do homem em realidade e em sua moral, longe dos exageros e em sua natureza *a priori*, podemos avançar para uma leitura schopenhaueriana d’*Os Homens Ocos*, de T.S. Eliot, na medida em que buscaremos a sua intuição genial acerca da Ideia de Humanidade, ao demonstrar de modo claro os próprios anseios humanos, seus pecados e sua culpa, como que na luta da Vontade consigo mesma do filósofo pessimista que estudamos, para poder compreender-nos e, conseqüentemente, abrir o caminho para o cuidado de si.

¹⁰ “Exemplos desse tipo são: Ricardo III, Iago em *Otelo*, Shylock em *O mercador de Veneza*, Franz Moor, Fedra de Eurípedes, Creonte em *Antígona*” (Idem, p. 294).

¹¹ “Um modelo perfeito desse tipo é *Edipo Rei* de Sófocles, também as *Traquíneas* e em geral a maioria das tragédias dos antigos: entre os modernos, citem-se como exemplos *Romeu e Julieta*, *Trancredo* de Voltaire, *A noiva de Messina*” (idem, p. 294).

¹² “Uma tragédia deve aqui ser mencionada como modelo perfeito nesse aspecto, porém superada em outros aspectos por várias outras peças do mesmo grande mestre: trata-se de *Clavigo*. Também *Hamlet* pertence em certa medida a esse gênero, caso se leve em conta tão somente a sua relação com Laertes e Ofélia; também *Wallenstein* tem o mesmo mérito; *Fausto* é inteiramente desse tipo, se considerarmos como ação principal somente sua conduta para com Gretchen e seu irmão; do mesmo modo o *Cid* de Corneille, apesar de faltar a este o desfecho trágico, que, por contraste, pode-se encontrar na relação análoga de Max com Tekla” (idem p. 295).

2.2 Os homens Ocos de T.S. Eliot e a Ideia de Humanidade na tragédia

A filosofia schopenhaueriana é cirúrgica ao compreender o homem, ainda na modernidade, em uma condição que se torna cada vez mais evidente na contemporaneidade: a metafísica da Vontade (que inclui em sua essência a carência e o querer incessantes), define-o como, necessariamente, sofredor. Deste modo, podemos observar diversas causas, desde a secularização, os conflitos morais do homem perante a lei (que se torna cada vez mais incisiva conforme ascende a necessidade de se viver nas complexas sociedades burguesas), ou mesmo da própria constatação da necessidade de nos tornarmos senhores de nós mesmos, traduzida pela pequena possibilidade de mudança de classe social, na qual o trabalho não é mais visto como algo sagrado, mas como fonte de lucros – e, logo, satisfação de necessidades e prazeres. Somado a isto, vemos a segunda fase da revolução industrial e a trágica guerra por territórios na Europa; é em meio a este caos que “repousa” o homem moderno, que, em seu âmago antropológico, se torna cada vez mais vazio, pela ilusão que é a satisfação da vida imanente. E Schopenhauer enxergou isso com clareza.

Há, no entanto, demonstrações possíveis desse mesmo mundo, trágico, e desse mesmo homem, desorientado e vazio, na arte, em todas as suas acepções. Lemos, em *Os homens ocos* (1925)¹³, poema de T.S. Eliot, um retrato estonteante disso. Analisaremos seus versos de abertura, na tradução de Ivan Junqueira, junto com o auxílio interpretativo de Alcides C. Santos¹⁴:

Nós somos os homens ocos
Os homens empalhados
Uns nos outros amparados
O elmo cheio de nada. Ai de nós!
Nossas vozes dessecadas,
Quando juntos sussurramos,
São quietas e inexpressas
Como o vento na relva seca
Ou pés de ratos sobre cacos
Em nossa adega evaporada

¹³ ELIOT, T.S. **Poesia**. Tradução de Ivan Junqueira; apresentação Affonso Romano de Sant’Anna. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2015.

¹⁴ SANTOS, Alcides Cardoso. **Desolação e esperança em Os homens ocos, de T.S. Eliot**. RevLet – Revista virtual de letras, Goiás, v. 12, nº 02 - ago/dez, 2020.



Fôrma sem forma, sombra sem cor,
Força paralisada, gesto sem vigor;

Aqueles que atravessaram
De olhos retos, para o outro reino da morte
Nos recordam – se o fazem – não como violentas
Almas danadas, mas apenas
Como homens ocos
Os homens empalhados
(ELIOT, 2015, p. 117)

Para Alcides Santos, podemos começar a entender o poema como “a transição que faz o poeta-crítico, nos anos 1920, de uma visão racionalista e sombria do homem para uma visão religiosa e mística da humanidade, na qual a esperança e a redenção são vislumbradas como possibilidades a partir da busca pela transcendência da vida terrena” (SANTOS, 2020, p.638). O poeta, que até então era marcado fortemente com a visão moderna, pessimista e determinista – como podemos perceber nos textos *Gerontion*, *A canção de amor de J. Alfred Prufrock* e sobretudo na *Terra desolada* – passa, a partir d’*Os homens ocos*, a compactuar a ideia de transcendência e espiritualidade (mesmo que, nesse poema específico, isso ocorra de maneira tímida). Isso ficará cada vez mais notável nos seus “poemas religiosos”, escritos após a sua conversão ao Anglicanismo em 1927, com os títulos *Quarta-Feira de Cinzas* e os *Quatro quartetos*.

Vemos a concepção desse “homem empalhado” que se manifesta no imponente verso de abertura: “Nós somos os homens ocos”, configurando o *nosso* estado compartilhado. Eliot estava familiarizado com uma imagem niilista de mundo até então, desde seus desastres e crises pessoais (problemas no casamento e sua fé em dúvida) até as influências que tinha herdado de Nietzsche e outras críticas ao declínio humano, como podemos observar na fé científica demasiada, afastando-nos do verdadeiro mistério da vida (SANTOS, 2020, p.639). Bem por isso, notamos essa imagem forte de um desvanecimento da consciência humana, como nas figuras da *secura* (“vozes desseccadas”, “relva seca”, “adega evaporada”) na primeira estrofe, “que desseca a voz do homem moderno deixando-o mudo, capaz apenas de um sussurro sem voz e sem sentido ou de uma lamúria” (SANTOS, 2020, p.643). O homem oco ou empalhado é uma clara referência ao vazio espiritual moderno em que parecemos estar vagando sem direção ou finalidade. Da primeira sessão, podemos concluir que:

Os versos 11-12 reforçam a secura dos versos anteriores, mostrando que além dela, também a esterilidade espiritual inibe a força, restringindo a capacidade de ação do homem que, sendo apenas “força paralisada”, pode apenas esperar que aqueles que atravessaram para o outro lado da morte “de olhos retos”, i.e., para o paraíso, possam deles se lembrar e, assim como as almas perdidas pedem a Dante, por eles rezar. Potência sem ato, no vocabulário aristotélico, aqueles que não conseguem enxergar o outro reino da morte ficarão presos a este reino da morte, pois o reino da morte parece simbolizar a morte terrena, enquanto tanto o reino de sonho da morte quanto o outro reino da morte parecem indicar o paraíso (MCCONNELL, 1962, p. 149). Presos ao reino da morte, os homens se tornam, então, ocos e empalhados, como Kurtz e o boneco de Guy Fawkes (SANTOS, 2020, p.643).

Começamos a ver a herança do pensamento de Dante em Eliot e um dos importantes movimentos que faz ao uso e adaptação da tradição. É importante salientar a diferença entre “reino da morte”, “outro reino da morte” e “reino de sonho da morte”: o primeiro simboliza o mundo imanente e a realidade na qual nos encontramos; os dois últimos revelam o que poderia ser o paraíso. A figura dos homens ocos é então figurada por Kurtz e Guy Fawkes, símbolos do secularismo e da vacuidade em que levaram suas vidas¹⁵. Vejamos a segunda sessão:

Os olhos que temo encontrar em sonhos
No reino de sonho da morte
Estes não aparecem:
Lá, os olhos são como a lâmina
Do sol nos ossos de uma coluna
Lá, uma árvore brande os ramos
E as vozes estão no frêmito
Do vento que está cantando
Mais distantes e solenes
Que uma estrela agonizante.

Que eu demais não me aproxime
Do reino de sonho da morte
Que eu possa trajar ainda
Esses tácitos disfarces
Pele de rato, plumas de corvo, estacas cruzadas
E comportar-me num campo
Como o vento se comporta

¹⁵ Kurtz é um personagem de *Heart of darkness*, de Joseph Conrad; Frye cita, sobre ele: “Kurtz tinha um senso, não de tédio, mas de ‘horror’, e está realmente ‘morto’ ao passo que os ‘homens ocos’ meramente não estão vivos, e não podem se entregar como acontece com a verdadeira morte” (FRYE, 1998, p. 57). O “boneco de Guy Fawkes” é feito de palha (uma conexão com os “homens empalhados”) e costuma ser queimado por crianças no Reino Unido no feriado de 5 de novembro. Fawkes era um rebelde católico que tentou, sem sucesso, explodir o parlamento inglês.



Nem mais um passo

– Não este encontro derradeiro
No reino crepuscular
(ELIOT, 2015, p. 122)

Notamos, simbolicamente, o medo de olhar diretamente para os olhos da pureza, e de nos aproximarmos do “reino da morte”, pois estamos cheios de uma culpa que se disfarça nas nuances de nossos comportamentos, descritos como “tácitos disfarces”, comparados à sujeira e obscuridade de ratos, corvos e estacas cruzadas, e que refletem em uma autoafirmação do querer, que, como já vimos em Schopenhauer, é apenas uma forma de autoilusão e de continuar em sofrimento, revelando, também, um aspecto “sujo” da nossa natureza. Esses “olhos” são outra referência a Dante, na medida em que representam a luz da pureza de Beatriz¹⁶. Vejamos a terceira sessão:

Esta é a terra morta
Esta é a terra do cacto
Aqui as imagens de pedra
Estão eretas, aqui elas recebem
A súplica da mão de um morto
Sob o lampejo de uma estrela agonizante.

E nisto consiste
O outro reino da morte:
Despertando sozinhos
À hora em que estamos
Trêmulos de ternura
Os lábios que beijariam
Rezam as pedras quebradas.
(ELIOT, 2015, p.122)

Vemos uma descrição das circunstâncias, do contexto deste homem oco: Ele vive em uma terra morta, seca, reforçando a ideia eliotiana de declínio da cultura na modernidade: a imagem da terra desolada, que no contexto de Eliot culminou em guerras mundiais, é um sintoma de que algo foi perdido com o passar do tempo, como o forte indicio da secularização: O que resta de pé são as imagens de pedra, que continuam firmes, eretas e adoradas por estes homens a quem suplicam, apenas mirando a falsa

¹⁶ Vistos a partir do mundo terreno, os olhos celestiais são como a luz do sol em uma coluna quebrada (“nos ossos de uma coluna”), a luz divina incidindo sobre as ruínas de um mundo desolado. As vozes divinas, a partir do plano terreno, estão mais distantes que uma estrela agonizante, lembrando que assim como na *Divina Comédia*, a estrela do poema também é um símbolo divino e que, portanto, a estrela agonizante parece representar a agonia do homem moderno, resultante da perda da fé e de sua crença cega na razão e na ciência. (SANTOS, 2020, p. 644)



idolatria. Acontece também uma referência a Julieta de Shakespeare: “A referência torcida à fala de Julieta [...], reforça a desolação do reino da morte, pois os lábios que deveriam ser usados para preces são usados para idolatria de falsos deuses, deuses decadentes das ruínas desta civilização (“Rezam a pedras quebradas”)” (SANTOS, 2020, p.645). A penúltima sessão, número IV:

Os olhos não estão aqui
Aqui os olhos não brilham
Neste vale de estrelas túbias
Neste vale desvalido
Esta mandíbula em ruínas de nossos reinos perdidos

Neste último sítio de encontros
Juntos tateamos
Todos esquivos à fala
Reunidos na praia do túrgido rio

Sem nada a ver, a não ser
Que os olhos reapareçam
Como a estrela perpétua
Rosa multifoliada
Do reino em sombras da morte
A única esperança
De homens vazios (ELIOT, 2015, p.122-123)

Mesmo em face da angústia iminente da vida comum, à qual todos estamos submetidos, Eliot também vê uma esperança, no que ele chama de “Estrela perpétua” e “Rosa multifoliada”, referências a uma figura divina tal como expressa na *Divina Comédia*, em um possível diálogo com Dante Alighieri. Mas, voltando para o poema de Eliot, percebemos que a humanidade parece estar reunida em uma praia que nos aproxima, e que tem como destino o próprio inferno, “a praia do túrgido rio”, pairando a expectativa de um olhar transcendente, no qual muito embora ainda não estejamos definitivamente condenados, mas à deriva disso que pode ser entendido como uma força superior, que está além de nós e nos possibilita o preenchimento do nosso ser, e a “salvação” de nossa triste realidade. Cito a sessão V:

*Aqui rondamos a figueira-brava
Figueira-brava figueira-brava
Aqui rondamos a figueira-brava
Às cinco em ponto da madrugada*



Entre a ideia
 E a realidade
 Entre o movimento
 E a ação
 Tomba a sombra
Porque teu é o reino

Entre a concepção
 E a criação
 Entre a emoção
 E a reação
 Tomba a sombra
A vida é muito longa

Entre o desejo
 E o espasmo
 Entre a potência
 E a existência
 Entre a essência
 E a descendência
 Tomba a sombra
Porque teu é o reino

Porque teu é
 A vida é
 Porque teu é o

Assim expira o mundo
Assim expira o mundo
Assim expira o mundo
Não com uma explosão, mas com um gemido
 (ELIOT, 2015, p.124-125, grifos do autor).

A última sessão é bastante complexa. Podemos começar falando sobre a adaptação que faz Eliot da canção infantil *Round the mulberry bush*, “que faz referência ao inverno e que, dada a afinidade de Eliot com os antigos ritos pagãos da fertilidade [...], podemos supor que originalmente tenha sido um tipo de canto de fertilidade[...]” (SANTOS, 2020, p.648). A amoreira (*Mulberry bush*) é substituída pela pera-espinhosa (*Prickly pear*)¹⁷, uma imagem da infertilidade que reflete a esterilidade da modernidade (idem, p.648) e que finaliza a estrofe com uma referência ao horário das cinco horas da manhã, em que supostamente Jesus teria ressuscitado, provavelmente se referindo “ao sacrifício da encarnação para a redenção da humanidade, em vão no caso d’**Os Homens Ocos**” (idem, p.648, grifos do autor).

Russell Kirk, amigo e escritor da biografia de Eliot – *A Era de T.S. Eliot: A*

¹⁷ Que Junqueira traduz como figueira-brava, como nota Alcides (SANTOS, 2020, p.648).



Imaginação Moral do Século XX – descreve o poema em questão como um dos fundamentais para uma “peregrinação” de Eliot em busca de uma elevação própria. Para ele, assim como faz Dante, Eliot está focado em uma descrição do inferno, na qual *Os Homens Ocos* fazem parte dos rascunhos de outro poema seu, igualmente famoso, *The Wasteland*, ou “A Terra Devastada”¹⁸. A interpretação de Kirk nos ajudará a alinhar o poema de Eliot à estética schopenhaueriana, a partir da exposição da humanidade em seu caráter de conflito da vontade consigo mesma, horizonte da tragédia. Vejamos a descrição do filósofo americano:

Esses homens ocos – que evocam Kurtz de *Heart of Darkness* de Conrad, a efígie de Guy Fawkes, as figuras de Dante e do César assassinado de Shakespeare – são almas que serão vomitadas da boca d’Ele. Escolheram se prolongar em uma desprezível morte em vida, em vez de passar das “mandíbulas da morte” para “o outro reino da morte”, que poderá ser o Paraíso. Não que tenham pecado violentamente: o vício é a lassidão da vontade. A vida é para a ação, mas não agiram em espírito. Flebas, o marinheiro fenício, ao morrer pela água experimentou o renascimento, e foi mais feliz do que eles (KIRK, 2011, p. 276-277).

Muito embora nem Kirk nem Eliot sejam schopenhauerianos, podemos compreender em suas palavras elementos que contribuam para a exposição do que foi dito pelo filósofo da vontade. Eliot dialoga com personagens de grandes autores, também representantes de arquétipos da humanidade, e demonstra a partir deles uma parte atemporal de nossa natureza. O tipo de existência que levaram representa, para Eliot, uma demonstração de vida que se obscurece na próprios vícios, e que em Schopenhauer representa a afirmação da vontade, que leva a ilusão do conforto prévio e o sofrimento posterior inevitável. Para esses homens e mulheres que negligenciam a salvação da “terra do cacto”, mas que ao mesmo tempo sentem vergonha de seu próprio estado, Kirk adverte:

Esses homens ocos temem encontrar aqueles olhos – os olhos de Cristo, ou os olhos recriminadores da Beatriz de Dante – que exigem arrependimento e provação para a regeneração; cheios de medo escondem-se no “reino de sonho da morte”, preferindo a ilusão à realidade transcendente. Em certo sentido são os liberais humanitaristas e

¹⁸ Na tradução de Caetano W. Galindo. Cf. ELIOT, T.S. **Poemas**. Organização, tradução e posfácio Caetano W. Galindo. São Paulo: Companhia das Letras, 2018.



secularistas que põem fé no trauma da perfeição imanente; em outro sentido, é a maioria da humanidade neste século, que prefere os confortos medíocres que conhece a busca da Capela Perigosa. [...] É mais seguro brigar no reino de sonho, onde tais olhos não invadem a escuridão. Por causa da timidez, esses homens ocos perderam a personalidade. Amontoam-se em uma coletividade triste que não é uma comunidade. São atores de pantomina, espantalhos a venerar imagens esculpidas, cegos (KIRK, 2011, p. 277).

Tanto o poeta como o filósofo concordam que é preciso muito mais do que a mera existência e conservação da vida pelos prazeres para que possamos superar nossos problemas. A salvação proposta pelos dois, a partir da negação de nossa natureza suja, somente difere na visão divina: para o escritor d'os homens ocos, Deus é um horizonte verdadeiro e possível, e a ascese não é apenas a negação imanente da vontade, como quis Schopenhauer, mas a própria promessa eterna de um “Reino da morte”, como o Paraíso. Todavia, é inegável afirmar que os homens ocos de Eliot são demonstrações fiéis e em um alto grau de objetificação daquilo que Schopenhauer entendia como o conflito da Vontade na Ideia de humanidade. O próprio cenário dramático descrito por Eliot, o vazio subtendido na mera existência imanente, a afirmação do vício, a culpa e a vergonha, o medo e a esperança; as nuances da vontade são reveladas em suas contradições e da forma mais caótica e trágica que poderiam se mostrar.

A interpretação que Kirk faz nos ajuda a entender, no entanto, não somente o ímpeto da vontade schopenhaueriana, mas também confirmam sua descrição infeliz de sujeitos que continuam empenhados nesse tipo de vida. “Sobre eles ‘tomba a sombra’, frustrando as insignificantes aspirações: as ideias não são apreciadas, os gestos nada concluem, a imaginação é estéril, as emoções não despertam respostas, os desejos terminam em aridez, somente restam forças latentes, e a própria existência não tem energia” (KIRK, 2011, p. 277). Em Eliot, devemos então nos voltar à “estrela perpétua e rosa multifoliada”; nos despir da vaidade e dos desejos carnavais – abandonar a vontade de quem Schopenhauer também criticava –, caso contrário, nos resta aquilo que Russell Kirk entende como inferno:

Esse é o inferno dos intelectuais que põem a confiança “naquela parte do presente que já está morta”; é o inferno do oportunista na política; é o inferno do homem sensual mediano que prefere a diversão efêmera ao amor pelo dever e sacrifício; é o inferno a que descem muitos homens, em todas as épocas; também é o inferno que mais está em conformidade com



a infidelidade do século XX. Embora esse não seja o inferno da imaginação diabólica, certamente é o inferno para o qual a imaginação idílica nos seduz; é um inferno em que ninguém reina: nem mesmo o Grande Anarquista pode ser avistado (KIRK, 2011, p. 279).

Tanto Eliot quanto Schopenhauer estavam empenhados em denunciar um tipo de vida que resulta apenas em uma existência com dor e sem sentido. Dessa mensagem podemos captar a lição ética e estética do cuidado de si: O conhecimento de nossa condição releva a necessidade de transformar nossos problemas em soluções. Aqui, lidamos diretamente com o âmago de cada pessoa, que revela também suas fraquezas e vícios, o sofrimento em sua manifestação; mas também compreendemos que, embora *alles Leben Leden ist* (“toda vida é sofrimento”), não devemos nos ater a isso; podemos fazer mais por nós mesmos.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Em nossa discussão, notamos como Schopenhauer se utiliza de um sistema filosófico complexo, partindo das considerações epistemológicas, que são partes de uma verdade identificada na ciência e exclusiva do mundo fenomênico, enfatizando a relação sujeito-objeto, na qual o entendimento, que é próprio do conhecedor, cognosce a partir de suas formas e categorias *a priori*. Todavia, o conhecimento representacional possibilitado pelo princípio de razão é apenas aparência, e ao conhecer a efetividade pelo entendimento, esquecemos que a essência mesma do mundo, escondida pelo Véu de Maya, é a Vontade, que submete tais formas de conhecimento e nos escraviza em sofrimento e ilusão.

Assim, compreendemos, também, suas considerações acerca da possibilidade de conhecimento metafísico do mundo, não alcançado pela ciência, mas alcançado pela arte e da relação do corpo humano com a Vontade, identificada como fundamento dos homens e da própria natureza, possibilitando a vida e a morte, bem como todo movimento do mundo a partir de uma irracionalidade impetuosa e cega. Ao possuir Vontade, os seres humanos também possuem carência, que nos deixa à mercê do seu sofrimento intrínseco, constatando a nossa falta como dor, e a nossa breve realização como tédio, tal como na descrição do funcionamento de um pêndulo.

Em virtude disso, vimos também que em Schopenhauer, há uma necessidade no homem, que conhece sua fonte de dor, em procurar meios que possibilitem o cuidado de



si, por consequência da angústia da vida iminente. Aqui, notamos uma relação direta com a arte em seu caráter terapêutico, e de como ela, ao ser alcançada pelo sujeito, possibilita um desligamento, mesmo que breve, da Vontade. Isso acontece quando acionamos nossa melhor consciência: o sujeito não está mais ligado ao princípio de razão, portanto, da vontade; perde o interesse no objeto e, ao captar sua beleza, confunde-se com a própria contemplação, tornando-se um com a natureza ou com a obra de arte; o puro sujeito do conhecer destituído de vontade, que apreende, nesse processo, a Ideia, o grau máximo de conhecimento.

Na obra de arte, o artista se destaca por sua faculdade de intuição das Ideias, o gênio, que determina também a capacidade do indivíduo em ser mais ou menos genial, na medida em que consegue apreender mais profundamente a beleza. Seu trabalho é, então, utilizar-se da obra de arte como um meio para os demais conhecerem a sua própria intuição, possibilitando o conhecimento da Ideia. Dentre as diferentes formas de se expressar artisticamente, trabalhamos a poesia, sobretudo em sua manifestação trágica, para exemplificar através da obra de T.S. Eliot – *Os homens ociosos*.

Assim, Schopenhauer classifica a poesia como a mais elevada das artes (se não levarmos em consideração a música, que está à parte), e define a poesia trágica que traduz a infelicidade a partir de uma aproximação com o real como a maneira mais complexa, mas também fidedigna, de mostrar o conflito da vontade consigo mesma, e todas as suas contradições permanentes que devem nos alertar dos perigos de sua autoafirmação. Eliot parte da própria poesia para mostrar a Ideia de Humanidade que Schopenhauer mostrava: *Os homens ociosos* refletem a nossa condição sofredora, pecadora e vergonhosa; nossos vícios e contradições perante os conflitos internos e externos do homem consigo e com seu lugar e tempo. O medo de sermos julgados pela pureza que revela nosso aspecto mais vil e sujo, e a nossa própria necessidade de sermos salvos de nós mesmos – um ideal que visa a redenção dentro do autoconhecimento e autocuidado.

Nossa pesquisa, talvez inédita, pretendeu comparar o que pode ser incomparável; ainda assim, mostramos que não é nenhum absurdo. Não há indícios de um Eliot leitor de Schopenhauer, mas podemos compreendê-los enquanto conversam em uma linguagem universal, que busca entender o homem na sua essência – na sua Ideia – e de como perceberam a necessidade do reconhecimento de nossa natureza imperfeita e carente. A poesia trágica, bem como a necessidade de tratá-la como universal enquanto retrato da



humanidade, desvela o Véu de Maya da existência e mostra o sofrimento sem escapatória se assim levamos uma existência que, ao afirmar nossas próprias vontades, nos torna homens ocos, “empalhados”.

Se conseguiremos escapar dos grilhões da vontade ou se entraremos no “outro reino da morte” só depende de nossas próprias escolhas. Ainda assim, podemos pensar na arte e na poesia como grandes subterfúgios: a terapia de que tanto falamos no século XXI pode estar na atitude contemplativa, no olhar para com o belo, na intuição e expressão da Ideia e na supressão da individualidade, possíveis na metafísica do belo e na ética de Schopenhauer. Se não, resta esperar que a “estrela perpétua”, o Deus de Dante reinterpretado por Eliot, reapareça e que possamos ouvir seu chamado para nos livrar do triste desfecho, “não como uma explosão, mas como um gemido”.

Referências

- BARBOZA, Jair. **Schopenhauer: A decifração do enigma do mundo**. 2º ed. São Paulo: Editora Moderna, 1992.
- ELIOT, T.S. **Poesia**. Tradução de Ivan Junqueira; apresentação Affonso Romano de Sant’Anna. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2015.
- ELIOT, T.S. **Notas para a definição de cultura**. Tradução de Eduardo Wolf. São Paulo: É Realizações, 2011.
- FRYE, Northrop. **T.S. Eliot**. Tradução Elide-lela Valarini. Rio de Janeiro: Imago Ed. 1998.
- JUNQUEIRA, Ivan. **Baudelaire, Eliot, Dylan Thomas: três visões da modernidade**. Rio de Janeiro: Record, 2000.
- KIRK, Russell. **A Era de T.S. Eliot: A Imaginação Moral do Século XX**. Tradução de Márcia Xavier de Brito. São Paulo: É realizações, 2011.
- SAFRANSKI, Rüdiger. **Schopenhauer e os anos mais selvagens da filosofia**. São Paulo: Geração Editorial, 2018.
- SANTOS, Alcides Cardoso. **Desolação e esperança em Os homens ocos, de T.S. Eliot**. RevLet – Revista virtual de letras, Goiás, v. 12, nº 02 - ago/dez, 2020.



SCHOPENHAUER, Arthur. **O Mundo como Vontade e como Representação**, 1º tomo. Tradução, apresentação, notas e índices de Jair Barboza. São Paulo: Editora UNESP, 2005.

_____. **O Mundo como Vontade e como Representação**, 1º tomo. Tradução, apresentação, notas e índices de Jair Barboza. 2º ed. São Paulo: Editora UNESP, 2013.

_____. **Metafísica do Belo**. Tradução, apresentação, notas e índices de Jair Barboza. São Paulo: Editora UNESP, 2003.

_____. **Sobre a quadrúplice raiz e o princípio de razão suficiente**: Uma dissertação filosófica. Tradução: Oswaldo Giacoia Junior e Gabriel Valladão Silva. São Paulo: Editora da Unicamp, 2019.

_____. **Aforismos para a sabedoria de vida**. Tradução de Gabriel Valladão Silva. Porto Alegre: L&PM Editores, 2020. Livro eletrônico. 3770 posições.

SCRUTON, Roger. **Beleza**. Tradução de Hugo Langone. São Paulo: É Realizações, 2013.

O USO DE METÁFORAS NA POLÍTICA DO ÓDIO: CONSIDERAÇÕES A PARTIR DA FILOSOFIA CONTEMPORANEA

The use of metaphors in the policy of hate: considerations from the contemporary philosophy

Iverson Custódio Kachenski¹

RESUMO

Neste artigo trataremos do tema das metáforas como agentes na produção do ódio a determinados grupos sociais. Para isso, usaremos as contribuições de Hannah Arendt (1906-1975) e Susan Sontag (1933-2004) no campo das metáforas (orgânicas e sobre doenças) que estigmatizam sujeitos. Tratamos da questão como manifestação de um tipo de política que suscita práticas de exclusão à determinados grupos, operando através de palavras carregadas de sentido pejorativo, cuja intencionalidade, muitas vezes, está mascarada por um campo de controle e dominação dos corpos, atrelado ao ódio racial e moral. Colocamos a discussão em outro nível, o das palavras e metáforas oriundas originalmente de diagnósticos médicos e que, de algum modo, assume outra dimensão na sociedade, qual seja: a de mortificar sujeitos através do ódio, deslocá-los e interditi-los. Desse modo, ao falarmos das metáforas situaremos as suas definições a partir do seguinte percurso. O entendimento de Hannah Arendt sobre metáforas orgânicas presente em *A Condição Humana* (1958). A afirmação de Hannah Arendt sobre as metáforas orgânicas como formas de produção de atos violentos e de discriminação, presente em *Sobre a Violência* (1969). E, principalmente, a proposta de Susan Sontag presente nos livros *Doença como Metáfora* (1978) e *AIDS e suas metáforas* (1989), de que as metáforas são enganadoras, produzem mentiras, modificam a realidade e, desse modo, passam a ser utilizadas para fins político de controle de grupos indesejados e distribuição do ódio a estes grupos. Por fim, quando necessário, recorreremos a outros autores para justificar nosso posicionamento teórico.

Palavras-Chave: Metáforas; Política; Ódio; Linguagem

ABSTRACT

In this article we will deal with the theme of metaphors as agents in the production of hatred towards certain social groups. For this, we will use the contributions of Hannah Arendt (1906-1975) and Susan Sontag (1933-2004) in the field of metaphors (organic and about diseases) that stigmatize subjects. We deal with the issue as a manifestation of a type of policy that raises practices of exclusion to certain groups, operating through words loaded with pejorative meaning, whose intentionality is often masked by a field of control and domination of bodies, linked to racial hatred. and morals. We place the discussion on another level, that of words and metaphors originally originating from medical diagnoses and which, in some way, assumes another dimension in society, namely: to mortify subjects through hate, displace and interdict them. Thus, when we talk about metaphors, we will place their definitions from the following path. Hannah Arendt's understanding of organic metaphors in *The Human Condition* (1958). Hannah Arendt's statement about organic metaphors as forms of production of violent acts and discrimination, present in *On Violence* (1969). And, mainly, the proposal of Susan Sontag present in the books *Disease as Metaphor* (1978) and *AIDS and its metaphors* (1989), that metaphors are deceptive, produce lies, modify reality and, in this way, are used to political purposes of controlling

¹ Mestre em Filosofia pela Pontifícia Universidade Católica do Paraná (PUCPR), Mestrando em Estudos de Linguagens pela Universidade Tecnológica Federal do Paraná (UTFPR). E-mail: ickthe@gmail.com
CADERNOS PET, V. 13 , N. 25 ISSN: 2176-5880



unwanted groups and distributing hate to these groups. Finally, when necessary, we turn to other authors to justify our theoretical position.

Keywords: Metaphors; Policy; Hatred; Language

INTRODUÇÃO

As palavras carregam sentidos de acordo com o seu uso, algo que Wittgenstein já nos advertiu. Mas, as palavras não inofensivas, neutras, pois elas agem no mundo. Desse modo, existem diversas maneiras de se operar através da linguagem, intencionalmente, buscando-se estabelecer significados que passam a constituir objetos e sujeitos de que as palavras falam. A que almejamos abordar trata-se das metáforas, sobretudo as discriminatórias. O entendimento léxico sobre as metáforas² é o mesmo desde que Aristóteles³ elaborou seu conceito. Ao desprender-se do caminho aristotélico surgem novas informações no campo da figura de discurso metáfora, que consideramos relevante. Sendo a metáfora uma figura de linguagem, precisamos entender o modo como esta opera na sociedade. A importância atribuída à linguagem por *Michel Foucault*⁴ é algo interessante. Daí o vínculo estabelecido por Foucault entre palavras e coisas ser uma estratégia irônica⁵, pois o filósofo considera o contrário. A relação precípua entre palavras e coisas emerge das práticas discursivas que se exercem sobre sujeitos e objetos, oriundas de saberes que buscam a verdade numa determinada vontade histórica⁶. Isso significa, portanto, compreender as práticas discursivas em seus usos específicos, como intermediária entre palavras e coisas. Decifrar as regras que instituem os significados através do exercício contínuo das palavras. Permitindo, assim, observar as coisas que o

²Paul Ricoeur, em seu livro *A Metáfora Viva* (1975), elabora toda uma compreensão em torno dessa figura de linguagem. Inicialmente, o hermeneuta francês já distribui as metáforas a partir de três níveis. O da *palavra*, da *frase* e do *discurso*. Aqui apenas nos interessa ressaltar sobre uma particularidade presente no livro de Ricoeur - a própria noção de Metáfora Viva. Ao final do texto, *Paul Ricoeur* nos indica que esta se trata de um enunciado cuja função estaria concentrada na inovação semântica que ele pode produzir, isto é, através da distorção ou desvio que as metáforas vivas causam no mundo, dão origem a um novo significado. Por isso, a denominação de *metáfora viva* atribuída por Ricoeur. Nesse sentido, a preocupação de Ricoeur estaria em não afastar a metáfora do poder que a linguagem tem ao se relacionar com a realidade exterior.

³Segundo Nicolau Abbagnano - METÁFORA (gr. uexaepopá: in. Metaphor, fr. Métaphore-. ai. Metapher, it. Metáfora). Transferência de significado. Aristóteles diz: "A Metáfora consiste em dar a uma coisa um nome que pertence a outra coisa: transferência que pode realizar-se do gênero para a espécie, da espécie para o gênero, de uma espécie para outra ou com base numa analogia" (Poet., 21, 1457 b 7). A noção de M. algumas vezes foi empregada para determinar a natureza da linguagem em geral. Como instrumento lingüístico, hoje sua definição não é diferente da definição de Aristóteles. (ABBAGNANO, 2007, p.667)

⁴Como ressalta Atilio Butturi Júnior "a linguagem ocupou uma espécie de centralidade na trajetória foucaultiana" (2018,p.10)

⁵ Foucault faz esta afirmação em entrevista concedida ao Magazine Littéraire.

⁶A institucionalização do discurso provoca reconhecimento, a vontade de verdade enquanto mais um dos sistemas de exclusão se apoia nesse suporte institucional, reforçando e conduzindo diversos pactos e práticas. (FOUCAULT, 1996, p. 17)

discurso nomeia, categoriza, classifica, sedimenta, exclui, e assim sucessivamente.

O mais importante, desse modo, está em situar a palavra no seu emprego nos tipos e nas frases em diversas circunstâncias. Podemos ler esse entendimento de Foucault no campo da linguagem como “um conjunto que caracteriza para essa prática discursiva a formação de seus enunciados” (FOUCAULT, 2008, p. 200), verifica-se que a figura de discurso metáfora pode ser interpretada como prática e uso de acordo com o domínio social que ela busca exercer. Se para Foucault a palavra se impõe através de saberes que visam agir⁷ no mundo, podemos ler *as metáforas* da mesma maneira, como intercessoras da realidade e produtoras de verdades sobre sujeitos/objetos.

É desse modo que emerge o nosso primeiro percurso, o de ler as metáforas a partir de sua introdução/emprego no discurso de ódio e, por conseguinte, enquanto produtora de vulnerabilidades. Na leitura de Foucault, por exemplo, as palavras empregadas em determinados contextos exprimem vontades de verdade sobre desejos e comportamentos, por isso os saberes elaboram estratégias de produção de normas que regulam os corpos. Dessa maneira, podemos problematizar que o fato de uma doença existir no mundo não significa apenas uma descoberta clínica. Evidente que isto resulta da própria capacidade que o saber (médico) possui para designar novos objetos. Ou seja, o câncer não é apenas uma novidade que provem de certo laboratório (francês, alemão, inglês etc), mas também um modo de se categorizar determinados corpos através dessa nova distribuição ou definição pela palavra. O mesmo sucede com a AIDS, a tuberculose, o câncer. Para entendermos melhor essa situação passemos as contribuições de *Susan Sontag*⁸ no campo do uso político das metáforas sobre doenças.

A filósofa Susan Sontag em seu livro *Doença como metáfora*, escrito em 1978, coloca a nossa disposição algumas problematizações fundamentais. Dentre elas, a que nos permite entender a construção de estereótipos que cercam as doenças, especialmente aqueles estigmas provenientes das metáforas, que produzem “fantasias sentimentais e punitivas”. A preocupação de Sontag não se situa meramente no discurso médico em

⁷ Esse modo de compreender a linguagem como um modo de ação no mundo faz parte das contribuições trazidas pela teoria dos atos de fala, em que pese a afirmação de John L. Austin “ Todo dizer é um fazer”.

⁸O tema da vulnerabilidade de determinados grupos é tema constante no pensamento de Sontag. Já em seu texto seminal intitulado Sobre fotografia, a ensaísta e filósofa diz: “ As fotos declaram a inocência, a vulnerabilidade de vidas que rumam para a própria destruição, e esse vínculo entre fotografia e morte assombra todas as fotos de pessoas”.



torno das doenças. Indo além, ela insere o problema nos usos que se é feito das metáforas sobre as doenças, situando-as em estratégias que buscam edificar o ódio a grupos vulneráveis. O que há de perverso nisso seria a enunciação das doenças por metáforas que atendem a um contexto específico, o político, visando estigmatizar os sujeitos através do ódio, esquadrinhando seus corpos como aqueles que “carregam” a doença. Dessa forma, “os sentimentos relacionados com o malsão projetados numa doença, e a doença (assim enriquecida de significados) é projetada no mundo”⁹ (SONTAG, 2002, p.60). Definitivamente, quando utilizamos de metáforas para nos referirmos a alguém precisamos de toda cautela possível. Dizer que fulano é um câncer na sociedade constitui um dos modos utilizados pela sociedade construção do ódio através do valor metafórico das palavras. Ou seja, a intenção de ofender, injuriar, praticando violência pela linguagem está relacionada, principalmente, a afirmação do ódio.

AS METÁFORAS NO DISCURSO DE ÓDIO

O ponto de partida desta reflexão perpassa os fundamentos que indicam a presença do discurso de ódio em nossa sociedade como forma de produção de vulnerabilidades, pelas marcas discriminatórias que geram a exclusão. A ideia de que grupos vulneráveis se tornam alvos de metáforas faz parte do modo com que o discurso de ódio se instaura pela linguagem, fazendo com que determinados grupos se tornem (juridicamente e socialmente) desimportantes. Os corpos abjetos¹⁰ se tornaram alvo da separação em grupos, vistos como hospedeiros das doenças que, assim, se tornam alvos de metáforas. A história da política brasileira recente nos indica um trajeto de abjeção que perfaz a inserção das metáforas em discursos de ódio, de modo intencional, visando produzir vidas precárias e torná-las mais vulneráveis.

Essa característica da figura de linguagem metáfora em agir sobre o mundo pode ser lida a partir do que encontramos no livro *Excitable Speech – a politics of the performative*. A filósofa Judith Butler¹¹, neste livro, assevera que a linguagem pode ferir, pois “se estamos formados na linguagem, então esse poder constitutivo precede e condiciona qualquer decisão que pudéssemos tomar sobre ele, insultando-nos desde o

⁹ Feelings about evil are projected onto a disease. And the disease (so enriched with meanings) is projected onto the world.

¹⁰ Segundo Felipe Demetri, leitor de Butler, (2018, p.35) “pensar em vulnerabilidade é pensar no corpo”.

¹¹ Filósofa estadunidense mundialmente conhecida por seus trabalhos voltados a temática queer.



princípio, desde seu poder prévio” (BUTLER, 2021, p.12). Assim, as metáforas, como produtos da linguagem, passam ao ser usadas para fins políticos no intuito de ofender, injuriar e provocar a proliferação de discursos de ódio à grupos que são ou se tornam vulneráveis.

O que faz Butler, nesse sentido, é pensar que o insulto tem uma posição política, não sendo abstrato, que o faz produzir, portanto, efeitos reais no mundo. Isso significa entender o insulto como algo que “constitui um ser no interior do circuito possível do reconhecimento e, conseqüentemente, fora dele, na abjeção” (BUTLER, 2021, p.17). Desse modo, o poder das metáforas, lido nessa perspectiva, instaura o abjeto, por se tratar de uma forma de operação da linguagem que fere o corpo do outro.

Por isso, ao pensarmos as metáforas como figuras de linguagem que agem no mundo, produzindo corpos abjetos e vidas precárias, as leituras de Judith Butler sobre a linguagem tornam-se fundamentais, principalmente por nos mostrar que “se a linguagem pode sustentar o corpo, pode também ameaçar a sua existência” (BUTLER, 2021, p.18). Cabe, nesse sentido, questionarmos o uso das metáforas como estratégias da política do ódio, sobretudo por estas constituírem a precariedade das vidas de sujeitos abjetos e indesejáveis. *O maior problema, talvez, é quando isso ocorre em contextos políticos, como meio para descaracterizar determinados grupos sociais, minorias.* As metáforas podem se tornar, portanto, um modo de produção de subjetividades, de edificação do ódio, pois separa os sadios dos doentes, os dignos dos ímpios, de tal forma que:

Os movimentos totalitários modernos, de direita ou de esquerda, foram particularmente — e de forma reveladora — propensos ao uso de metáforas de doença. Os nazistas afirmavam que uma pessoa de origem “racial” mista era como um sífilítico. O judaísmo europeu foi, repetidas vezes, comparado à sífilis e a um câncer que precisava ser extirpado. As metáforas de doenças foram a matéria-prima das polêmicas dos bolcheviques, e Trótski, o mais talentoso polemista bolchevique, empregava-as em grande profusão — sobretudo depois da sua expulsão da União Soviética em 1929. O stalinismo era chamado de uma cólera, uma sífilis e um câncer. Usar apenas doenças fatais como imagem na política confere à metáfora um caráter muito mais aguçado. Hoje, equiparar um fato ou uma situação política a uma enfermidade significa imputar a culpa, pedir o castigo. (SONTAG, 2002, p.81-82)¹²

¹² Modern totalitarian movements, whether of the right or of the left, have been peculiarly—and revealingly—inclined to use disease imagery. The Nazis declared that someone of mixed “racial” origin was like a syphilitic. European Jewry was repeatedly analogized to syphilis, and to a cancer that must be excised. Disease metaphors were a staple of Bolshevik polemics, and Trotsky, the most gifted of all communist

CADERNOS PET, V. 13 , N. 25 ISSN: 2176-5880



Desse modo observamos uma sintonia entre os instrumentos de exclusão produzidos pela política e o exercício da linguagem metafórica pelos governos, pois “Embora as metáforas de doença jamais sejam inocentes, seria possível afirmar que a metáfora do câncer é um caso pior: implicitamente genocida”. (SONTAG, 2002, p.84)¹³. Esse é um poder que se exerce pela violência oriunda das metáforas, com funções preestabelecidas, que visam incitar a produção de vidas precárias.

Isso significa o surgimento de estratégias, sobretudo no âmbito da política e do uso de metáforas¹⁴, que tomam para si o direito de flagelar os corpos, sem que se necessite de autorização das suas vítimas. Assim, o que importa como instrumento de castigo perpétuo é o corpo. O corpo doente, vilipendiado, soterrado, humilhado, usado e descartado. Esta lógica de precarização¹⁵ de certas vidas se coloca em evidência nos usos políticos das metáforas como estratégia de construção social do ódio, por isso a importância do trabalho de Susan Sontag como “uma reação ao reconhecimento dessa radical precariedade” (JARDIM, 2019, p. 58). Ela sempre existiu, de forma cruel, todavia são nesses momentos de sordidez política do ódio que ela se escancara.

METÁFORAS ORGÂNICAS E VIOLÊNCIA: UMA LEITURA A PARTIR DE HANNAH ARENDT

A pensadora alemã Hannah Arendt dimensiona a importância das metáforas no campo da linguagem, considerando-as fundamentais na própria forma com que pensamos o mundo, a teoria, os conceitos. Por isso, apenas nos interessa neste momento articular e compreender um aspecto dessa reflexão trazida pela autora, isto é, a capacidade que as metáforas orgânicas possuem, principalmente enquanto componente da linguagem que pertence ao vocabulário que visa, de alguma maneira, instaurar violências (seja através do

polemicists, used them with the greatest profusion—particularly after his banishment from the Soviet Union in 1929. Stalinism was called a cholera, a syphilis, and a cancer. To use only fatal diseases for imagery in politics gives the metaphor a much more pointed character. Now, to liken a political event or situation to an illness is to impute guilt, to prescribe punishment.

¹³ While disease metaphors are never innocent, it could be argued that the cancer metaphor is a worst case: implicitly genocidal.

¹⁴ A noção de uso implica retornarmos à problemática foucaultiana de se assumir a constituição de verdades a partir de práticas discursivas.

¹⁵ No sentido proposto por Judith Butler. A precariedade traduz uma condição politicamente construída através da qual determinadas populações são assimetricamente expostas a contextos de violência, perigo, enfermidade, migração forçada, pobreza ou morte (BUTLER, 2009, p. 25)



racismo, seja por meio de estigmas). Nesse sentido, a reflexão está pautada em dois momentos da produção teórica de Arendt - uma problematização a partir do que consta em *A condição Humana* e outra leitura, ainda sobre o mesmo tema, através do que encontramos no livro *Sobre a Violência*.

Ao tratar do tema das metáforas orgânicas, de modo contundente, Hannah Arendt sustenta que estas não são inofensivas, pois carregariam em si certa possibilidade de ação, distribuída no campo político para separar, intencionalmente, a vida de sua forma. É nesse ponto que Arendt cita o uso da expressão material orgânico, chegando a assumir que “a história política recente está repleta de indicativos de que a expressão ‘material humano’ não é simplesmente uma metáfora inofensiva.” (ARENDR, 1981, p.201). A afirmação de Hannah Arendt indica que as metáforas orgânicas são mais do que meras expressões despidas de valor ou intenção. Pelo contrário, quando empregadas no interior da política as metáforas orgânicas instigam formas de produção de atos violentos e de discriminação. Isso significa dizer, também, que elas são enganadoras, por se revestirem de um tipo de estratégia de pensamento político organicista, “por meio da qual poder e violência são interpretados em termos biológicos” (ARENDR, 2001, p.56).

A inserção da linguagem biológica no campo da política está atrelada a um fenômeno de ordem política. Estratégia que toma para si o direito de flagelar os corpos, sem que se necessite de autorização das suas vítimas e, mais do que isso, fazendo com que surjam grupos sociais vulneráveis, estigmatizados. Olhando com acuidade a reflexão de Arendt é possível dimensionar as estratégias políticas que esse poder terminológico de - cunho biológico - contém, sobretudo ao valer-se de uma espécie de saber científico a tal ponto que “estes termos são entendidos hoje - a vida e a suposta criatividade da vida são o seu denominador comum- de modo que a violência é justificada nas bases da criatividade” (ARENDR,2001, p.56). Há, portanto, um estatuto ontológico condicionado pelas metáforas orgânicas, uma materialidade que se exerce pela violência oriunda dessas metáforas, com funções preestabelecidas e que visam incitar a produção de racismos.

A esse respeito Arendt estabelece determinada crítica feroz, a ponto de considerar ser perigoso “ se deixar levar pela plausibilidade enganosa das metáforas orgânicas e particularmente grande onde o tema racial está envolvido” (ARENDR,2001, p.55). Novamente, a autora sustenta que as metáforas orgânicas conseguem instigar violências,



racismos, mascarando a realidade discriminatória que conduz a política moderna. O pensamento organicista calcado em metáforas transforma a sociedade, edificando preconceitos e discursos eugenistas de assepsia social, no sentido claro de manipulação da realidade, numa estratégia política do ódio em que “tudo o que se pode fazer, jogadas as cartas, é exterminar os seus portadores” (ARENDR, 2001, p.55). Desse modo observamos uma sintonia entre os instrumentos de exclusão produzidos pela política do ódio e o exercício da linguagem orgânico- metafórica pelos governos. Daí a relevância da problematização de Arendt, ao mostrar-nos que

As metáforas orgânicas que permeiam a totalidade de nossas discussões atuais destes assuntos, especialmente acerca dos tumultos — a noção de uma “sociedade enferma”, cujos sintomas são os tumultos, assim como a febre e o sintoma da doença —, só podem, por fim, promover a violência. Assim, o debate entre aqueles que propõem meios violentos para restaurar a “lei e a ordem” e aqueles que propõem reformas não-violentas, começa a soar, sinistramente, como a discussão entre dois médicos que debatem as vantagens relativas da intervenção cirúrgica ou do tratamento clínico do paciente. (ARENDR, 2001, p.55)

Esta reflexão de Arendt perpassa os fundamentos que indicam a presença do discurso biológico no campo da política, como forma de produção de vulnerabilidades. A discussão de Arendt nos leva a pensar a maneira com que grupos específicos se tornam alvos de metáforas orgânicas, baseadas em discursos políticos, expondo as artimanhas do pensamento racista. O caminho filosófico proposto pela autora, portanto, dispõe desse campo de disputa que é a política, forjado na relação entre linguagem, ação e realidade. Por isso, quando Hannah Arendt trata do tema das metáforas orgânicas no campo da política, ela está tentando nos dizer que “o racismo, enquanto distinto de raça, não é um fato da vida, mas uma ideologia, e os atos a que ele conduz, não são atos reflexos, mas ações deliberadas baseadas em teorias pseudocientíficas” (ARENDR, 2001, p.56). Assim, podemos entender as breves considerações de Arendt sobre metáforas orgânicas como uma espécie de advertência, de crítica a tentativa de interpretarmos tanto a sociedade como a política a luz de expressões oriundas do pensamento biológico. Esse caminho de interpretação da política através de metáforas orgânicas faz com que apareçam violências coletivas direcionadas, sobretudo, a exclusão social ou ao extermínio de grupos específicos, tornando-a comum de modo que a ação violenta coletiva, deixando de lado a sua atração inerente, pode parecer tão natural enquanto um pré-requisito para a vida

coletiva da humanidade. (ARENDDT, 2001, p.56).

METÁFORAS SOBRE DOENÇAS E ÓDIO: CONSIDERAÇÕES A PARTIR DE SUSAN SONTAG

O diagnóstico carrega um antecedente, levando as pessoas a serem consideradas doentes antes mesmo de adoecerem. A produção de sintomas da doença, para a qual só existem paliativos, leva os sujeitos a uma “morte social que precede a morte física” (SONTAG, 2002, p.119)¹⁶. O que ocorre seria apenas a descrição sintomática no intuito de deslocar os sujeitos, pois:

O agente causador da síndrome de imunodeficiência recebe uma designação, mas não reduz o mal-estar da medicina clínica e social. Esta não tem potência para prevenir e curar com seus instrumentos, as vacinas e os remédios; apenas olha com detalhes a disseminação do vírus e da doença, produzindo a sua própria disseminação de normas e de informações. (LIMA, 1993, p.202)

A AIDS se tornou um campo de domínio político, religioso, médico e social que, através dos discursos e das metáforas, eliminam o doente da sua possibilidade de existência/narrativa, mesmo que hoje a AIDS tenha passado a ser uma doença crônica¹⁷. Sontag discute com rigor a associação entre doença e morte, principalmente, pelo uso de metáforas militares para se referir às enfermidades:

As metáforas militares usadas para descrever a Aids têm uma ênfase um pouco diferentes das utilizadas na descrição do câncer. No caso do câncer, a metáfora deixa de lado a questão da causalidade (um aspecto da doença ainda obscuro) e focaliza o momento em que as células rebeldes dentro do corpo entram em mutação, por fim saindo do local ou órgão original para atacar outros órgãos ou aparelhos – um processo de subversão interna. No caso da Aids, o inimigo é o elemento que causa a doença, um agente infeccioso que vem de fora (SONTAG, 2002, p. 103)¹⁸

¹⁶ A social death that precedes the physical one.

¹⁷ O Professor Atílio Butturi Júnior, do departamento de Linguística da Universidade Federal de Santa Catarina, desenvolveu toda uma desconstrução acerca dessa pretensão de se assumir a aids enquanto uma doença crônica. Parra ele, isso não se trata nada mais nada menos do que um dispositivo nos moldes delimitados por Michel Foucault.

¹⁸ But the military metaphors used to describe AIDS have a somewhat different focus from those used in describing cancer. With cancer, the metaphor scants the issue of causality (still a murky topic in cancer research) and picks up at the point at which rogue cells inside the body mutate, eventually moving out from



A doença como metáfora se tornou um instrumento de controle dos corpos, de vigilância dos comportamentos. Assim, o corpo está mergulhado no campo político, “nas relações de poder que operam sobre ele uma posse imediata, elas investem, o marcam, ou supliciam, o obrigam a trabalhar, obrigam as cerimônias, exigem-lhe signos” (FOUCAULT, 1998, p.32). Essa característica simbólica dos corpos, sobretudo os doentes, se expressa por uma gramática da doença. Desse modo, podemos considerar que, segundo Sontag:

A série de metáforas associadas a AIDS tornou ainda mais difícil suportar a doença. Susan Sontag já tinha abordado o caso do câncer, doença de que tinha sido acometida, em *A doença como metáfora*, de 1978, sempre com o propósito de desmascarar as ideias a seu respeito. Para ela, as metáforas associadas a estas duas doenças precisariam ser abandonadas e mesmo atacadas, já que são a causa do estigma, do sentimento de culpa e dá vergonha de que padecem seus portadores. No caso da AIDS, mais ainda do que no do Câncer, a reputação da doença, associada a hábitos sexuais considerados desviantes e condenáveis, aumenta ainda mais o sofrimento dos atingidos. (JARDIM, 2019, p. 57)

Assim, ao se conferir um preceito de origem metafórica que antecede a própria condição do doente- enquanto cidadão, um ser humano- passando a localizá-lo pela linguagem na doença, emerge um atributo de coação e exclusão social. As metáforas surgem na pretensão de destruir, condicionar e dominar os sujeitos. Vale lembrar que a doença, ao contrário, “não tem gramática própria. A maneira com que ela fala depende da maneira com que organizamos o que há a ser visto e ouvido” (SAFATLE, 2011, p. 12). Ou seja, isso é exatamente o que Foucault tem ressaltado em suas problematizações no campo dos saberes. O discurso verdadeiro se insere na lógica do poder por meio da vontade histórica de verdade.

Para Sontag, o reforço na exclusão dado pelas metáforas, bem como de outras imagens sobre as doenças, tem efeito de depreciar o próprio paciente, grupos específicos de sujeitos. Neste sentido, seria preciso desconstruir, produzir modos de resistências contrárias às metáforas criadas que visam mortificar o doente. A filósofa comenta que:

an original site or organ to overrun other organs or systems—a domestic subversion description of AIDS the enemy is what causes the disease, an infectious agent that comes from the outside.



Constatara muitas e muitas vezes o triste fato de que as roupagens metafóricas que deformam a experiência do paciente de câncer têm consequências bem reais: elas o inibem, impedindo-o de procurar tratamento bem cedo e de se esforçar mais no sentido de receber um tratamento competente: eu estava convencida de que as metáforas e os mitos podiam matar (SONTAG, 2002, p. 99)¹⁹

Há nas metáforas sobre doenças intenções políticas, que sustentam afirmações pseudocientíficas, que produzem identidades, estabelecendo formas de coerção e segregação. Essa é uma maneira em que a metáfora se reverbera no ódio, através de sistemas de sujeição e controle. O modo com que o as metáforas sobre as doenças constituem o ódio na política contemporânea pode ser exemplificado a partir do resgate de alguns fatos históricos referentes ao surgimento da AIDS no Brasil. Nos anos 80, época em que a “doença” teve suas aparições mais rústicas, houve a pretensão de se associar os casos de infectados com as práticas homossexuais, exclusivamente. Numa tentativa de culpá-los pela doença. Assim, parece que “toda sociedade, ao que parece, precisa identificar uma determinada doença como o próprio mal, uma doença que torne culpadas as suas ‘vítimas’” (SONTAG, 2002, p. 101)²⁰. A política do ódio visa conceber categorias de segregação social, buscando patologizar sujeitos. Ela carrega em seus discursos modos figurativos de exclusão, mas que atingem a realidade, tornando-a cruel.

O documentário *Cartas para além dos Muros* retrata muito bem essa situação. Tentou-se associar o vírus a determinados grupos, a comunidade LGBT, com metáforas, sendo uma delas AIDS como sinônimo de “praga gay”. Com a divulgação dos meios de contágio, a sociedade passou a dividir os pacientes em dois grupos: vítimas inocentes e vítimas culpadas (SONTAG, 2002, p. 97)²¹. Isso serviu como pompa argumentativa dos neoconservadores que repudiavam qualquer ideia oriunda da diversidade sexual, pois, para eles “tudo o que representava os “anos 60”, uma era de libertação, era motivo de intolerância e paranoia e, evidentemente, eles responsabilizaram os homossexuais pela

¹⁹ For it was my doleful observation, repeated again and again, that the metaphoric trappings that deform the experience of having cancer have very real consequences: they inhibit people from seeking treatment early enough, or from making a greater effort to get competent treatment. The metaphors and myths, I was convinced, kill.

²⁰ It seems that societies need to have one illness which becomes identified with evil, and attaches blame to its “victims,”.

²¹ from the demonization of the illness to the attribution of fault to the patient is an inevitable one, no matter if patients are thought of as victims. Victims suggest innocence. And innocence, by the inexorable logic that governs all relational terms, suggests guilt.



doença, e não o vírus” (JARDIM, 2019, p.57)

A instauração de um discurso de ódio, forjando pela linguagem metafórica, que advém de um lugar, cuja proveniência histórica de vontade política neoliberal que confere poder e domínio sobre o que pode ou não ser dito na ordem do discurso. Independentemente do seu valor de verdade e, mais do que isso, negando-se a existência dos sujeitos e suas narrativas. A pretensão de se buscar compreender as doenças por um viés psicológico se torna uma fonte de controle, segundo Sontag:

Há uma predileção particularmente moderna por explicações psicológicas da doença, como de tudo mais. Colocar as coisas no terreno psicológico parece garantir o controle sobre experiências e fatos (como uma doença grave), sobre os quais as pessoas, na verdade, têm pouco ou nenhum controle. A interpretação psicológica abala a "realidade" de uma doença. Tal realidade tem que ser explicada. (SONTAG, 2002, p. 56)²²

Desse modo, o olhar para dentro dos sujeitos bem como as palavras utilizadas para inquiri-los na sua enfermidade é algo fundamental na política do ódio contemporânea. As metáforas e os discursos de ódio exercem coerção direta sobre determinados grupos sociais, no caso da AIDS isso tomou proporções inigualáveis.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Nosso objetivo neste trabalho foi problematizar acerca das estratégias da política do ódio, principalmente considerando o uso da linguagem metafórica na produção de desigualdades sociais. Ao abordar de maneira crítica e estratégica sobre a questão, de como a linguagem produz estigmatizados, passamos por leituras trazidas por filósofos contemporâneos, tais como: Hannah Arendt, Susan Sontag e Judith Butler, que nos indicam caminhos para se pensar as estratégias da política do ódio no mundo contemporâneo.

Em seu texto *Doença como Metáfora*, como vimos, a filósofa americana sintoniza o leitor com o poder que os jogos de palavra carregam. Pois, partindo de um lugar claro e específico, tudo o que se diz sobre a doença é derivado de uma significação negativa sobre ela. Contribuindo, perfidamente, para associar a enfermidade com situações de ofensas e

²² Moreover, there is a peculiarly modern predilection for psychological explanations of disease, as of everything else. Psychologizing seems to provide control over the experiences and events (like grave illnesses) over which people have in fact little or no control. Psychological understanding undermines the “reality” of a disease. That reality has to be explained.



impropérios. Podemos observar o exercício dessas práticas negativas, no interior da linguagem, em expressões como “isso é o câncer do sistema” ou “a corrupção é o câncer do Brasil”. Seria esse tipo de linguagem, considera Sontag, que serve como forma de associar a doença com situações negativas do dia a dia, sobretudo, como instrumento de produção de verdades em torno da enfermidade. Susan Sontag explana esses acontecimentos provenientes dos discursos, algo que se assemelha ao percurso de Foucault, exemplificando através de duas doenças, a tuberculose e o câncer. No caso da tuberculose, relata à filósofa, entre os séculos XVIII e XIX associou-se os tísicos como sujeitos sensíveis, apaixonados, os que tinham sido acometidos pelo amor fatal. A imagem que temos é a dos poetas românticos.

Segundo Sontag, ao se falar em câncer emergia o espanto, um tom lúgubre, tenebroso. No campo da literatura, dos tratados médicos e dos ensaios filosóficos se demonstrou toda a crueldade cancerígena. Aspectos malévolos da doença eram mencionados incisivamente, atemorizando-se os sujeitos ao admoestá-los que caso o câncer se dissipasse pelo organismo, haveria a destruição total deste, levando-se a morte imediata. Isso se estendeu no âmbito da linguagem, dos discursos. Atraiu-se a doença as calamidades, revoltas e fenômenos antinaturais. Portanto, se a tuberculose era, metaforicamente, associada a um estereótipo da pessoa sensível, esquelética, com tom cadavérico, o câncer também tinha suas metáforas de referência. Seria a pessoa improdutiva, incapaz, pernicioso, como no exemplo ilustrativo de que “fulano é um câncer na sociedade”. A metáfora pode ser assim: Um modo de ferir através da fala injuriosa, como nos mostra Butler; um elemento do discurso que opera na constituição de corpos dóceis e vigiados pelos mecanismos da política do ódio, uma forma de produzir atos violentos, discriminatórios e racistas, como nos mostra Arendt e Sontag. Desse modo, o que torna essas relações similares é a forma de se referir a linguagem metafórica como um modo de produção de subjetividades, que separa os sadios dos doentes, se tornando, portanto, um artifício de exclusão empregado pela política do ódio contemporânea.

REFERÊNCIAS

ABBAGNANO, Nicola. **Dicionário de Filosofia**. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

ARENDT, Hannah. **A condição humana**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1981.



_____. **Sobre a Violência.** Trad. André Duarte. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001.

BUTLER, Judith. **Corpos que Importam: Os limites Discursivos do “Sexo”.** São Paulo: N-1 edições, 2020.

_____. **Discurso de Ódio: Uma Política do performativo.** Trad. de Roberta Fabbri Viscardi. São Paulo: Unesp, 2021.

DANIEL, Herbert. **AIDS, a terceira epidemia: Ensaio e tentativas.** Rio de Janeiro: ABIA, 2018.

DEMETRI, Felipe. **Judith Butler: Filósofa da Vulnerabilidade.** Bahia: Editora Devires, 2018.

FOUCAULT, Michel. **O Nascimento da Clínica.** Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1977.

_____. **As palavras e as Coisas: Uma arqueologia das Ciências Humanas.** São Paulo: Martins Fontes, 1999.

_____. **A Arqueologia do Saber.** Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2008.

_____. **Vigiar e Punir: Nascimento da prisão.** Petrópolis: Vozes, 1998.

_____. **História da Sexualidade Vol I. A Vontade de Saber.** Rio de Janeiro: Graal, 1988.

_____. **Em defesa da Sociedade.** São Paulo: Martins Fontes, 2005.

GOFF, Jacques Le (org). **As Doenças têm História.** Lisboa: Terramar, 1985.

GREINER, Christine (org). **Leituras de Judith Butler.** São Paulo: Annablume, 2016.

JARDIM, Eduardo. **A doença e o tempo: Aids, uma história de todos nós.** Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2019.

JÚNIOR, B.; SEVERO, Cristine G. **Foucault e as Linguagens.** São Paulo: Pontes, 2018.

MOSER, Benjamin. **Sontag: Vida e Obra.** São Paulo: Cia das Letras, 2019.

RICOEUR, Paul. **A metáfora viva.** Trad. Dion Davi Macedo. São Paulo: Loyola, 2000

SAFATLE, Vladimir. **O que é uma normatividade vital? Saúde e doença a partir de Georges Canguilhem.** In scientiæ zudia, São Paulo, v. 9, n. 1, p. 11-27, 2011.

SONTAG, Susan. **Illness as Metaphor & Aids and its Metaphors.** London: Penguin Books, 2002.

TAYLOR, Dianna. **Michel Foucault. Conceitos Fundamentais.** Rio de Janeiro: Vozes,



2018.

WITTGENSTEIN, Ludwig. **Investigações Filosóficas**. Ed. bilíngue alemão-português.
São Paulo: Unicamp, 2017.



**O ENSINO DA FILOSOFIA E OUTRAS LINGUAGENS:
UM CAMINHO POSSÍVEL À LUZ DA HERMENÊUTICA FENOMENOLÓGICA**

*Teaching philosophy and other languages: a possible way from the phenomenological
hermeneutics*

Guilherme Diehl de Azevedo¹

RESUMO

O presente artigo presta-se a questionar acerca da possibilidade e/ou importância da utilização das artes nos procedimentos educacionais. Assim, parte-se de uma noção trivial para explicitar e, então, questionar seus pressupostos filosóficos, de sorte a tecer análise crítica a tal concepção a partir da teoria hermenêutico-fenomenológica, com especial matriz em Martin Heidegger e H. G. Gadamer, revisitada por meio de revisão bibliográfica. A partir de tais análises, restou possível conceber que as artes, no processo educacional, possuem não apenas um papel meramente auxiliar, facultativo e/ou apenas didático, mas participação essencial na efetiva/autêntica compreensão das noções a serem ensinadas.

Palavras-chave: Ensino. Artes. Hermenêutica. Heidegger. Gadamer.

ABSTRACT

This article lends itself to questioning the possibility and / or importance of using arts in educational procedures. Thus, it starts from a trivial notion to demonstrate it and, then to question its philosophical assumptions to make a critical analysis of such conception from the hermeneutic-phenomenological theory, with a particular matrix in Martin Heidegger and H. G. Gadamer, revisited through bibliographic review. From such research, it remained possible to conceive that the arts, in the educational process, have not only a merely auxiliary, optional, and / or only didactic role but essential participation in the practical / authentic understanding of the notions to be taught.

Keywords: Teaching. Arts. Hermeneutics. Heidegger. Gadamer

Introdução

Cogita-se, não raras vezes, pela utilização, em salas de aula, de instrumentos educativos diversos daqueles hodiernamente concebidos como tradicionais. Assim, diversas vezes, professores terminam por recorrer a dispositivos advindos não dos manuais educativos já previamente disponibilizados aos alunos, mas, antes, de diversas manifestações artísticas que possam permitir, aos discentes, uma melhor compreensão daquilo que é explicado. A efetiva contribuição a ser trazida por tais mecanismos deve, no entanto, ser revisitada, para fins de que se compreenda como, de fato, as artes podem

¹ Mestre em Direito pela Universidade do Vale do Itajaí - UNIVALI. E-mail: guilhermeadvedo@gmail.com
CADERNOS PET, V. 13, N. 25



influir no procedimento educacional.

Neste sentido, o presente artigo presta-se, justamente, a tecer algumas considerações acerca deste papel. Partir-se-á de uma acepção popular inicial de "ensino", para, identificando-se os seus pressupostos, tornar possível a devida e efetiva compreensão de tal fenômeno. Ato seguinte, analisaremos a maneira como tal procedimento é visto a partir das teorias contemporâneas, sobretudo aquelas de matriz hermenêutico-fenomenológica, uma vez que se pense serem elas as mais atuais e corretas a tratar acerca deste assunto. Ao fim, apresentamos, então, nossas conclusões acerca de tais análises.

Do conceito trivial de ensino e seus pressupostos filosóficos

Em uma acepção trivial, "ensinar" significa, genericamente, transmitir conhecimento. A noção de transmissão implica, contudo, na consideração de determinada teoria acerca do papel da linguagem na existência humana. Se ensinar é "transmitir" conhecimento, e esta transmissão se faz pela linguagem, então se diz, com isso, que a linguagem exerce função meramente instrumental, donde determinadas ideias na mente do falante - no caso, o professor - são repassadas aos ouvintes - neste caso, os alunos - através da mesma. Assim, sustentando tal conceituação de ensino, termina-se por conceber que a linguagem possui apenas papel secundário, ao passo que, por outro, termina-se por postular por uma concepção ideacional de significado daquilo que é pretensamente transmitido.

A concepção ideacional de significado é deveras intuitiva, posto que pressupõe, com efeito, que os significados das expressões vocalizadas por determinado falante são nada mais que signos emanados pelo mesmo na tentativa de transmitir suas ideias aos demais. Assim, fora sustentada por diversos pensadores ao longo do tempo. Para Platão, por exemplo, a linguagem prestava-se tão somente e quando muito a comunicar, possuindo, portanto, papel instrumental no ato de conhecer, haja vista que o conhecimento, não obstante seja, com frequência, expresso pela linguagem, poderia ser adquirido independentemente desta. Assim, a linguagem seria, por hipótese, somente um instrumento de transmissão de nossos pensamentos, por meio de uma convenção ou mesmo costume, sendo os significados de seus termos uma ideia ou representação mental



do comunicante. É, portanto, externa e sensível, enquanto o pensamento que lhe dá sentido é interno e não-sensível.²

A concepção instrumental (sobretudo em sua vertente ideacional, conforme exposta acima) faz, contudo, ressurgir ao menos dois principais problemas. O primeiro deles se refere à maneira com que se poderia garantir que as ideias que se deseja transmitir, por meio de palavras, serão de fato compreendidas, uma vez que tudo que as palavras podem ocasionar é o despertar de outras ideias, já, por hipótese, presentes na mente do ouvinte (ou leitor), que podem muito bem não serem idênticas às que o falante ou escritor possuía em sua mente nos atos de escrever ou falar.

Outro impasse a ser solucionado por tal matriz teórica se refere à própria maneira de aprendizado da linguagem, uma vez que, caso se entenda o ato de comunicar como procedimento por meio do qual emite-se signos - na esperança de que os mesmos despertem, na mente do ouvinte, ideias idênticas àquelas que o falante tinha em mente e desejou comunicar - o processo comunicativo com alguém que ainda não sabe quais palavras ou expressões se referem a quais ideias - como, por exemplo, as crianças -, seria impossível, o que não é o caso.

Da concepção hermenêutica de linguagem e significado

Frente aos problemas apresentados por estas e outras matrizes teóricas acerca do papel da linguagem, tem-se que a partir do século XIX até os dias atuais, a noção instrumental da linguagem passou a ser questionada. Neste sentido, Nietzsche, por exemplo, reconhece a linguagem como matéria do pensamento, porém propõe que é justamente tal condição que obstaculiza a efetiva transmissão das informações, pois, em seus termos, “quem pensa em palavras [...] não pensa as coisas, os objetos, não pensa objetivamente”.³ Já, para autores como Frege, o problema está na linguagem natural, pelo

²“...com algo que não é igual eu pronuncio o que tenho no intelecto... Assim, se algo diferente do mesmo te levar, por costume, ao mesmo, também para você a correção dos nomes será gerada pela convenção. Pois, a partir do costume e da convenção, aconteceria alguma evidência tanto com as letras iguais quanto com as desiguais. Mesmo que o costume não seja bem uma convenção, ainda assim não seria bom falar que a igualdade é uma evidência, mas sim o costume. Pois este, aparentemente, evidencia com o igual e com o desigual. Uma vez que consentimos nisso, Crátilo, pois tomo o seu silêncio por consentimento, surge a obrigatoriedade de alguma convenção ou costume vir junto com a evidência do que temos no intelecto ao falarmos.” PLATÃO. *Crátilo ou sobre a correção dos nomes*. Trad. Celso de Oliveira Vieira. São Paulo: Paulus, 2014, 435a-b, p. 92 e 93.

³NIETZSCHE, Friedrich. *Genealogia da moral*, III, § 8, p. 122 apud BRAIDA, Celso Reni. *Filosofia da Linguagem*, Florianópolis: UFSC, 2009, p. 40.



que postula pela criação de uma nova linguagem, que permita, então, a efetiva transmissão das informações e o consequente entendimento.

Nenhum dos autores recém referidos acima logrou, todavia, apresentar solução definitiva à questão do que representa a linguagem e qual sua efetiva importância e forma de compreensão. Outro autor alemão, contudo, apresentou teoria que, *a fortiori*, revolucionaria a maneira como encaramos a linguagem e a própria realidade. Seu nome é Friedrich Schleiermacher. Nascido na atual Polônia, em 1768, Schleiermacher, diferentemente dos demais autores, acreditava que a linguagem não era propriamente um entrave da compreensão, mas, antes, algo incontornável (concordando, neste ponto, com Nietzsche) e, outrossim, constitutiva e determinante do próprio conteúdo a ser expresso. Assim, em suas palavras:

tudo o que é pressuposto na hermenêutica é apenas linguagem e, por sua vez, o que alcançamos pela hermenêutica também é linguagem; o lugar a que pertencem os outros pressupostos objetivos e subjetivos tem de ser encontrado através e a partir da linguagem.⁴

Para este autor, se, de um lado, a equivocidade das linguagens é algo incontornável, de outra banda isso não pode ser capaz de encerrar o debate acerca do sentido de seus termos e de sua função na existência humana. Desta monta, propõe-se a estudá-la não apenas com olhos aos signos e suas possíveis significações, mas visando a própria compreensão que deles se faz. Assim, termina por perceber que os próprios significados das expressões utilizadas dependem muito mais da maneira com que se compreende o que é dito do que de hipotéticos significados fixos dos termos utilizados, sendo papel de seus estudiosos - da linguagem - objetivar uma compreensão correta do que se ouve ou lê.

Outro autor, de grande importância para a filosofia da linguagem - e para a ontologia como um todo - é Martin Heidegger. Este autor erige sua teoria enquanto verdadeira crítica à ontologia desenvolvida até então. Inspirado nas lições de seu mestre, Edmund Husserl, passou a observar o fenômeno linguístico de maneira diversa à forma como vinha sendo tratada até então. Assim, postula que, ao longo da história, teóricos terminaram por negligenciar importante diferença entre os entes em análise e o seu ser.

⁴SCHLEIERMACHER, F. *Hermenêutica: arte e técnica da interpretação*. Tradução de C. R. Braidão. Petrópolis: Vozes, 1999 apud BRAIDA. *Filosofia da Linguagem*, p. 38.



Para si, ente e ser são diferentes ontologicamente, pois o ente é, e o ser é aquilo que este ente justamente é. Uma vez que todo ente é ele próprio, tem-se, com efeito, que o ser é a questão mais universal, porém, nem por isso merecendo ser tida por óbvia.⁵ Assim, enfatiza a pergunta pelo sentido do ser, culminando na ideia de que, se os entes são o que são para nós, então o ser do ente a ser inicialmente questionado é o ser que nós mesmos sempre somos, a que Heidegger chama de "Dasein".⁶ Para si, o ente humano se diferencia dos demais, na medida em que somente este ente possui em seu modo de ser o perguntar pelo ser - é ontológico e não apenas ôntico. Sendo o ente humano o único que pergunta pelo ser, o próprio desvelar dos sentidos dos entes intramundanos deve passar, antes, por uma elucidação deste ente que pergunta pelo seu ser. Assim, investigando o ser do ente que nós mesmos sempre somos, Heidegger observa que os humanos têm, em seu próprio modo de ser, a compreensão - é dizer, sempre compreendemos o mundo circundante em um certo sentido⁷.

Se a compreensão é, pois, um modo de ser do ente humano, tem-se então que, com efeito, o sentido das coisas encontra-se antes na relação que o ente humano estabelece com as mesmas em seu mundo, a que Heidegger chama de manualidade.⁸ Em Heidegger, o ser das coisas reside então na sua manualidade, que advém de sua utilidade, enquanto referência, como utilidade humana para outras coisas, como o martelo está para o pregar, por exemplo. A verdade do ser, para Heidegger, não pode, contudo, ser hipostasiada. Ao revés, deve ser compreendida em termos fenomenológicos. Assim sendo, o processo de constatação do ser dos entes deve se dar enquanto *aletheia*, ou seja, enquanto desvelamento do ser na situação hermenêutica em que o ente humano o compreende.⁹ Para si, o ser é fenômeno, enquanto aquilo que se mostra em si. Assim, a busca pelo seu

⁵Nos dizeres do pensador, "a indefinibilidade do *ser* não dispensa a questão de seu sentido; ao contrário, justamente por isso a exige." HEIDEGGER, Martin. *Ser e Tempo*. Tradução: Márcia Sá Cavalcante Schuback. 10 ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2015, 4, p. 39.

⁶Em suas palavras, "a colocação explícita e transparente da questão sobre o sentido do ser requer uma explicação prévia e adequada de um ente (da presença [*Dasein*]) no tocante a seu ser." HEIDEGGER, Martin. *Ser e Tempo*, 8 a, p. 43.

⁷Novamente, nas palavras do autor: "quando a interpretação do sentido do ser torna-se uma tarefa, a presença não é apenas o ente a ser interrogado primeiro. É, sobretudo, o ente que, desde sempre, se relaciona e comporta com o que se questiona nessa questão. A questão do ser não é senão a radicalização de uma tendência ontológica essencial, própria da presença, a saber, da compreensão pré-ontológica de ser." HEIDEGGER, Martin. *Ser e Tempo*, 15, p. 51.

⁸Para um maior aprofundamento neste conceito, ver: HEIDEGGER, Martin. *Ser e Tempo*, 69, p. 117.

⁹Etimologicamente, este termo é formado pelo prefixo "a", que quer dizer "negação", e o radical *lethe*, que significa "véu". Assim, a verdade, nestes termos, deveria ser compreendida não como adequação entre sujeito e objeto, mas, antes, enquanto manifestação, ou "desvelamento", do *ser*. Neste sentido, ver: HEIDEGGER, Martin. *Ser e Tempo*, 33, p. 72.



sentido consiste não em analisar descritivamente suas propriedades e, ao fim, enquadrá-lo em qualquer categoria, mas, antes, em aperceber-se que o Dasein apenas vê o mundo através de sua visão prévia, enquanto antecipação do sentido advinda da compreensão que lhe é modo de ser peculiar.

Se é assim que o ser humano se relaciona com os demais entes, e dada a condição de fenômeno do ser, então tem-se que o desvelamento do ser implica, com efeito, em deixá-lo mostrar-se em si mesmo nas situações hermenêuticas, o que requer, por sua vez, 1. a tomada de consciência por parte do ente humano acerca de tais implicações e; 2. o questionamento de sua visão prévia, a fim de permitir seja a compreensão autêntica desvelada na situação hermenêutica.

A Hermenêutica Filosófica de H. G. Gadamer

Hans-Georg Gadamer, autor alemão, discípulo de Heidegger, aceita boa parte dos postulados de seu mestre, sustentando-os, contudo, a seu modo. Neste sentido, defende as noções de que a compreensão é uma estrutura fundamental do ser humano e que, portanto, estamos sempre e invariavelmente compreendendo, enquanto projeção arremessada de possibilidades futuras do próprio ser humano, que culminam na autocompreensão. Assim, propõe, tal qual seu antecessor, que o conhecimento direto não é possível, dado que não há como o intérprete sair do círculo hermenêutico em que está inserido, desde sempre.

Ao tratar desta condição dos seres humanos, Gadamer estabelece, contudo, seu próprio léxico, onde as estruturas prévias da compreensão, propostas por Heidegger, são agora denominadas, todas, de "preconceitos", "prejuízos" e/ou, ainda, "pré-compreensões".¹⁰

A noção de preconceito, em Gadamer, não pode ser associada à sua conotação pejorativa atual, mas, antes, como condição inata dos seres humanos, enquanto seres lançados em um mundo desde sempre e que contêm, como modo de ser, a compreensão. Neste sentido, os preconceitos de que fala devem ser concebidos como tudo aquilo que se sabe, consciente ou inconscientemente, a partir da tradição que se recebe e se está inserido¹¹.

Ao estabelecer esta noção de preconceitos, Gadamer assevera, então, que toda

¹⁰GADAMER, Hans-Georg. Verdade e Método I. Trad. Flávio Paulo Meurer. 15. ed. 3 reimp. Petrópolis, RJ: Vozes, 2018, 275, p. 360.

¹¹"Em si mesmo, 'preconceito' (Vorurteil) quer dizer juízo (Urteil) que se forma antes do exame definitivo de todos os momentos determinantes segundo a coisa em questão." GADAMER, Hans-Georg. Verdade e Método I. Trad. Flávio Paulo Meurer. 15. ed. 3 reimp. Petrópolis, RJ: Vozes, 2018, 275, p. 360.



compreensão que os humanos fazem, sempre e desde sempre, enquanto modo de ser que lhes é próprio e peculiar, é feita invariavelmente sobre as bases de tais pré-compreensões, que, enquanto arremessados, herdamos em seu passado a partir de sua aculturação. Com efeito, quando se aprende uma linguagem, ela é repassada necessariamente a partir de um sistema de preconceitos a seu respeito que permitem compreendê-la, justamente a partir deles. Assim, é natural que se conceba que tudo aquilo que hoje se compreende é assimilado sempre a partir daquilo que foi legado pelo meio onde se está inserido.

Como os significados são herdados, resta que qualquer compreensão encontra-se embasada, sempre, em pré-compreensões, advindas da tradição em que se aprende e se está inserido. Os preconceitos, em Gadamer, podem, contudo, ser legítimos (como também ilegítimos), conforme fundem-se nas coisas em si ou em ideias populares, sem relação com aquilo sobre o que se está falando. Neste sentido, Gadamer questiona: "qual é a base que fundamenta a legitimidade de preconceitos? Em que se diferenciam os preconceitos legítimos de todos os inumeráveis preconceitos cuja superação representa a inquestionável tarefa de toda razão crítica?"¹² Sua resposta assemelha-se a de seu antecessor, ou seja, a ideia de que os preconceitos humanos são legítimos quando estão embasados nas coisas mesmas.

Esta noção de legitimidade dos preconceitos enquanto baseados nas coisas mesmas não soluciona, porém, de per si, a questão de como se pode efetivamente legitimar os juízos. Para fazê-lo, Gadamer sustenta então que a tradição deve possuir certa autoridade, uma vez que, com efeito, costuma advir de uma perpetuação de alguns conceitos (e do abandono de outros) que, ao fim, tendem a naturalmente aprimorar, em certo sentido, tais concepções.

Para compreender-se uma ideia ou texto, pode parecer, intuitivamente, que seja necessário, outrossim, transpor-se, efetivamente, no horizonte histórico de seu autor. Gadamer assevera, porém, que tal transposição não é desejável e nem mesmo possível. Não é desejável porque, mesmo que o intérprete pudesse ignorar por completo as suas próprias pré-compreensões –o que não é possível –ainda assim, buscando tão somente a real intenção do autor, o máximo que lograria seria adotar, de maneira dogmática, a posição do outro, o que nada lhe acrescentaria em termos de conhecimento. Ademais, o

¹²GADAMER, Hans-Georg. Verdade e Método I. Trad. Flávio Paulo Meurer. 15. ed. 3 reimp. Petrópolis, RJ: Vozes, 2018, 282, p. 368.

abandono completo de seu próprio horizonte não é possível, como dissemos, mas, ao contrário, necessita-se dele para compreender-se ao menos alguma coisa.

Neste sentido, a transposição a ser realizada deve ser no sentido de imaginar a outra situação, porém, o que ela deve trazer é o próprio intérprete, no sentido de demonstrar-lhe os preconceitos que ainda mantém acerca do assunto em questão e, assim, poder limpar sua visão e, então, vislumbrar, finalmente, as coisas por elas mesmas, em seu mostrar-se. Tal transposição ocorre, para Gadamer, a partir de uma concepção prévia de completude do texto (escrito ou falado), onde se possa expandir os horizontes, incluindo, de maneira dialética, os preconceitos diferentes e por vezes opostos que emanam do texto e dos demais interlocutores, permitindo-se, assim, que se questione a estes e aos do próprio intérprete.¹³

Como imaginamos ter demonstrado, Heidegger sustentou, em seus escritos, que toda a compreensão é interpretação. Gadamer, porém, demonstra que toda a interpretação é uma aplicação, enquanto projeção do significado. Em seus termos, "a aplicação não é o emprego posterior de algo universal, compreendido primeiro em si mesmo, e depois aplicado a um caso concreto. É, antes, a verdadeira compreensão do próprio universal que todo texto representa para nós".¹⁴ Assim, aplicar é, em verdade, o processo pelo qual o intérprete projeta o significado do texto em seu horizonte expandido, compreendendo-o. Desta monta, a compreensão correta, para Gadamer, deve mostrar-se por si mesma e brilhar em determinado instante do diálogo referido alhures, onde o intérprete expande seu horizonte, fundindo-o com o do texto e dos demais interlocutores, levando todos os preconceitos em consideração, para que, considerando-se a unidade de significado coerente, um deles, em meio ao diálogo, apresente-se, de repente, como evidente e, portanto, adequado.¹⁵

¹³GADAMER, Hans-Georg. Verdade e Método I. Trad. Flávio Paulo Meurer. 15. ed. 3 reimp. Petrópolis, RJ: Vozes, 2018, 308 - 312, p. 400 a 405.

¹⁴GADAMER, Hans-Georg. Verdade e Método I. Trad. Flávio Paulo Meurer. 15. ed. 3 reimp. Petrópolis, RJ: Vozes, 2018, 346, p. 446 e 447.

¹⁵Este "mostrar-se" da verdade, em Gadamer, guarda relações com a noção de belo proposta por Platão em "O Banquete". A concepção platônica de belo, de seu turno incute justamente em uma características que não se deixa medir ou explicar. Conforme Gadamer, "...é a luz a que articula as coisas visíveis como formas que são ao mesmo tempo "belas" e "boas". Mas, como vimos, o belo que são não se restringe ao âmbito do visível, mas é o modo de aparecer do bem como tal, do ente, como deve ser. A luz, na qual se articula não somente o âmbito visível mas também o inteligível, não é a luz do sol, mas a do espírito..." GADAMER, Hans-Georg. Verdade e Método I. Trad. Flávio Paulo Meurer. 15. ed. 3 reimp. Petrópolis, RJ: Vozes, 2018, 487, p. 622.



Hermenêutica e Ensino

Se, conforme exposto acima, o conhecimento, enquanto compreensão legítima de determinado texto se dá de maneira não objetiva, do gênero "enquadrar-se um determinado particular a uma categoria geral", mas, antes, em desvelar o ser a partir da situação hermenêutica de questionar nossos próprios preconceitos, em expansão de horizontes do intérprete - via estabelecimento de uma relação dialógica para com o texto e demais interlocutores, presentes ou não - então o ensino, enquanto experiência de apreensão de conhecimentos, deve se dar não de maneira meramente descritiva e unilateral, onde as explicações advêm, não raro, do enquadramento de determinados particulares a determinadas categorias. Com efeito, fenomenologicamente falando, a questão do ser é descoberta, enquanto desvelamento, em deixar ver, logo, exige uma visão descobridora, que deixa mostrar-se. Neste sentido, somente a verdadeira imersão daquele que deseja aprender - enquanto compreensão adequada de determinado tema - em uma situação dialógica e sobretudo hermenêutica, de expansão de horizontes, é que possibilitará o verdadeiro alcance dos objetivos da educação. De outra banda, é de se reconhecer, neste instante, que, com força no aqui explicitado, qualquer tentativa de transmissão quase mecânica de conceitos opera e tem operado como verdadeiro óbice à compreensão autêntica dos fenômenos estudados, o que suscita a necessidade de sua superação.

Em nível nacional e, acredita-se, também global, a institucionalidade vigente tende, como destaca Luiz Rohden, a transformar e/ou resumir todo o processo educacional em mero "meio de adquirir conhecimentos e informações para passar no vestibular"¹⁶, sendo o próprio ensino universitário visto como reles "meio para obtenção de um diploma e, conseqüentemente, garantir o exercício de uma profissão". Para este autor, tal concepção culmina em o ensino "ser tomado, cada vez mais, como a transmissão de informações para obtenção de uma profissão em detrimento de sua outra face originária, isto é, cuidado de si mesmo." Este "cuidar-se de si" significa, ainda, nas palavras do autor, "curar-se da cegueira intelectual, moral, existencial", de sorte a que "o ensino, entre conhecimento e cuidado de si, implica em conhecimento de nós mesmos." Mais explicitamente, destaca:

¹⁶ROHDEN, Luiz. Linguagens e Metodologias de Ensino e Pesquisa. Vilson J. Leffa, Aracy Ernst, organizadores. EDUCAT: Pelotas, 2012, p. 60.



Do ponto de vista do cuidado, o ensino significa auto-(ensino)educação, isto é, um processo iniciático que nos leva a respondermos por nossos pensamentos e atos. Isto implica em reavaliar constantemente nosso modo de olhar o mundo, nossos desejos, projetos; em reinventar permanentemente nossa postura em relação ao real, aos outros e nós mesmos. Disto se segue que educação enquanto cuidado implica em auto-educar-se, o que é totalmente distinto de adquirir informações ou exercitar habilidades técnicas.¹⁷

Veja-se que tal observação coaduna perfeitamente tanto com a crítica realizada à tradição metafísica ocidental, encabeçada sobretudo por Heidegger, quanto com a noção de interpretação correta de textos e/ou conteúdos em geral, aprimorada especialmente por Gadamer, na medida em que, conforme antes explicitado, tal procedimento consiste, em síntese, para este autor, na tomada de consciência dos próprios preconceitos por parte do intérprete que, justapondo-os aos demais possíveis e em jogo - seja do texto, seja de outros interlocutores - possibilita o resplandecer daqueles autênticos à devida compreensão e/ou, por que não, ensino/aprendizado.

Nesta mesma senda, conclui, não por outra razão, o filósofo brasileiro: “De certa maneira, o que estamos vendo está contido na proposta filosófica de Gadamer que transparece no próprio título de um de seus artigos onde reflete sobre o tema do ensino, qual seja "Educação é auto-educar-se"¹⁸.

Se assim o é, então, de fato, as atuais metodologias postas em prática no cenário educacional da atualidade terminam, pelas razões expostas até aqui, por agir em mão contrária à sua real finalidade e à própria compreensão devida dos conteúdos lecionados. Necessário, portanto, que se reflita acerca de novas formas de compreender o fenômeno educacional e a forma de colocá-lo em prática, com olhos a seus efetivos objetivos.

Da arte como possível mecanismo de ensino, sob a luz da hermenêutica

A arte, enquanto manifestação cultural eminentemente humana, tem historicamente sido concebida enquanto puro objeto de apreciação estética, reservada tão somente a juízos subjetivos, relativos a critérios meramente plásticos. A apreciação do

¹⁷ROHDEN, Luiz. Linguagens e Metodologias de Ensino e Pesquisa. Vilson J. Leffa, Aracy Ernst, organizadores. EDUCAT: Pelotas, 2012, p. 73.

¹⁸ROHDEN, Luiz. Linguagens e Metodologias de Ensino e Pesquisa. Vilson J. Leffa, Aracy Ernst, organizadores. EDUCAT: Pelotas, 2012, p. 73.



objeto artístico, em sua compreensão não somente estética como também ontológica tem, todavia, sido matéria de apreciação de diversos filósofos, não obstante ainda não figurem, tais concepções, no ideário do senso comum.

Analisando-se, pois, a arte pela perspectiva hermenêutica, nos termos aqui antes trabalhados, tem-se, por exemplo, que já em Heidegger, em uma segunda fase de sua teoria, a linguagem passa a deter maior importância na constituição e compreensão do ser a ser compreendido. Nesta segunda etapa, Heidegger compreende que o ser não está pura e simplesmente na manualidade, como dito anteriormente, mas é o próprio ser que vem ao encontro do homem nas situações fáticas, para, através da linguagem, mostrar-se em si mesmo. Neste sentido, o vir a ser dos seres (que eles mesmos são) não ocorre mais apenas na situação pragmática, mas, antes, vem a ser conforme o chamado historicamente variável do Ser, que Heidegger chama de "destino do Ser".¹⁹ Este destino, todavia, permanece sempre oculto, podendo, contudo, ser anunciado pelas artes, no entender do autor.²⁰

Em Gadamer, por conseguinte, a obra de arte é tida como relevadora de experiências da verdade, na medida em que, dado o caráter de distância entre autor e intérprete, e da própria opacidade, característica das manifestações artísticas, a relação a ser estabelecida entre o intérprete e a obra de arte força à situação hermenêutica de diálogo, pois possibilita, ao ser vista como um jogo, o desvelamento do ser e/ou alcance de uma verdade e/ou interpretação correta, face à consequente conscientização e justaposição dos preconceitos suscitados pela obra, objeto da compreensão, e os

¹⁹Em seus termos: "...ainda que a Filosofia determine a relação de essência e existência, no sentido das controvérsias da Idade Média ou no sentido de Leibniz, ou de outro modo, antes de tudo isto, resta, contudo, perguntar, a partir de que **destino do ser**, esta distinção no ser de esse essência e esse existência e chega a ser pensada [grifo nosso]." HEIDEGGER, Martin. *Carta sobre o Humanismo*. Tradução: Pinharanda Gomes. 3a Edição. Lisboa: Guimarães Editores, 1985, p. 29.

²⁰Em suas palavras: "...é a partir da poesia do Poeta que esta proximidade do ser é percebida numa linguagem mais radical e nomeada a "pátria" a partir da experiência do esquecimento do ser. Esta palavra é pensada aqui numa acepção mais originária, não com acento patriótico, nem nacionalista, mas de acordo com a história do ser. Mas a essência da pátria é, ao mesmo tempo, nomeada, com a intenção de pensar a apatridade do homem moderno a partir da história do ser. O último a experimentar esta apatridade foi Nietzsche. Ele não foi capaz de encontrar, no seio da Metafísica, outra saída que não fosse a inversão da Metafísica. Mas isto é a consumação da perplexidade. Todavia, Hölderlin preocupa-se, ao compor o 'Retorno', para que os seus 'contemporâneos' reencontrem o lugar do seu desdobramento essencial. Isto ele não o procura, de maneira alguma, no egoísmo de seu povo. Ele vê-o, ao contrário, a partir da condição de eles fazerem parte do Ocidente. Mas, Ocidente não é pensado regional e geograficamente, enquanto o ocidental se opõe ao oriental, também não é pensado como a Europa, mas na perspectiva da história universal a partir da proximidade com a origem. Nós praticamente ainda não começamos a pensar as misteriosas relações com o Oriente, que assomaram à palavra na poesia de Hölderlin." HEIDEGGER, Martin. *Carta sobre o humanismo*, p. 38



intérpretes em questão, conforme antes trabalhado.²¹

Assim, se, no entender de Heidegger, o destino do ser permanece sempre oculto, podendo apenas ser anunciado através das artes; e se, em Gadamer, tem-se que a arte e suas manifestações representam verdadeiro espaço de desvelamento da compreensão autêntica, enquanto possibilidade de ampliação de horizontes e consequente autoconhecimento e alcance à verdade do ser em questão, então, tratando-se acerca do ensino, parece-nos que a utilização das artes, para fins de aprendizado, enquanto finalidade educacional, é não apenas um simples mecanismo didático posto à disposição do docente, mas, antes, verdadeiro meio pelo qual o conteúdo possa de fato ser compreendido, aprendido e/ou, incluso, aprendido por parte dos discentes.

Conclusão

Como visto, a concepção trivial de ensino, enquanto atividade exercida por meio da linguagem, é marcada predominantemente pela perspectiva ontológica ideacional e apenas instrumental da linguagem. As contemporâneas teorias da linguagem, sobretudo a partir do prisma hermenêutico-fenomenológico, não mais permitem, contudo, que se conceba a linguagem desta forma, de sorte a que, entender-se o ensino a partir das mesmas é incorrer em erro.

Atualmente, como dito acima, a compreensão humana exerce papel fundamental no próprio ser dos entes mundanos e intramundanos. Isso não quer dizer que o ente humano seja verdadeiro "assujeitador" dos demais entes, de sorte a que recaíssemos no equivocado uso de uma linguagem privada. O ser é hermenêutica e fenomenologicamente compreendido enquanto fenômeno. Assim, a sua busca, sob este prisma, deve consistir em um desvelamento (*aletheia*), permitindo-se que o mesmo se manifeste em si mesmo. O desvelamento de que se fala implica em não apenas observar analiticamente os entes para, *a posteriori*, incluí-los em qualquer espécie de categoria, mas, antes, em tomar consciência da situação hermenêutica, em que o ser do ente humano sempre compreende o seu mundo a partir de seus preconceitos e/ou pré-compreensões, para, assim, permitir que a compreensão autêntica se manifeste.

Sendo este o verdadeiro mecanismo de "alcance" à verdade dos seres, tem-se,

²¹GADAMER, Hans-Georg. Verdade e Método I. Trad. Flávio Paulo Meurer. 15. ed. 3 reimp. Petrópolis, RJ: Vozes, 2018, 88, p. 131 e ss.



então, que o procedimento pelo qual se visa permitir a alguém o aprendizado, enquanto devida compreensão do tema lecionado, deve se dar em termos não de transmitir mecanicamente alguns conceitos e, após, incluí-los em determinadas categorias, mas, antes, permitir a tomada de consciência do ente humano em questão acerca de tais pressupostos, de sorte a que o ser do ente em análise (e/ou em ensino) possa desvelar-se autenticamente na linguagem, no horizonte expandido deste ou daquele sujeito.

Conforme igualmente aqui trabalhado, as diferentes manifestações artísticas tem sido, não raro, cogitadas enquanto possível instrumento a ser utilizado pelos docentes no intuito de facilitar e/ou efetivar, de fato, o procedimento educacional. Com base no que aqui fora visto, pode-se concluir pela validade e reforçamento de tal hipótese, pois, neste instante, a arte restou demonstrada não mais somente como objeto estético, com única finalidade de simplificar lições complexas e/ou atrair o interesse dos alunos, mas enquanto meio pelo qual o destino do ser, tratado por Heidegger, pode manifestar-se livremente²² - diga-se: sobretudo porque, enquanto tal, permite que o ser se desvele dos preconceitos advindos de sua tentativa de hipostasiação, deixando-lhe aparecer em si mesmo e permitindo, destarte, o seu efetivo alcance.

Em termos de ensino, e sob uma abordagem hermenêutico-fenomenológica, é desta forma que deve ser visto o papel da arte, ou seja, enquanto mecanismo pelo qual torna-se possível, aos discentes, o próprio desvelar das coisas mesmas, em um ambiente hermenêutico, de expansão dialógica de horizontes, a lhes propiciar, sobretudo, a autocompreensão. Espera-se que tais reflexões possam servir ao menos como abertura ao debate, a fim de aprimorar-se a compreensão e, ao fim, o exercício de nossa educação

²²Para Celso Braida, a arte deve ser concebida enquanto “sinalizações para o âmbito em que o humano vem a ser o que ele é. O âmbito da arte assim é pensado como sendo o onde e o quando do existir humano qua humano, no sentido de que os atos artísticos reiteram a forma dos atos pelos quais o animal humano se diferencia do animal e do vegetal transformando-se num ser cuja existência apenas perdura por meio de atos de iteração de si, atos esses que instauram essa existência com uma consistência própria. A atividade artística desse modo diferencia-se e entrelaça-se com outras atividades em que o humano é natureza (trabalho, reprodução, alimentação, ciência), em que o humano é transcendência e dependência (religião, mística), em que o humano é pessoa ou comunidade (ética, **educação**, política, amor). Na arte se trata de um agir cuja finalidade é possibilitar esse mesmo agir; uma ação que implica sua própria iteração como condição de sua possibilidade, uma ação que reitera uma ação. E nisso está sua primariedade para o humano, pois este apenas tem ser enquanto reitera os atos de iteração pelos quais ele se instaura. A arte, por conseguinte, é antes de mais nada expressão do humano na sua plenitude. Uma obra de arte é aquilo que dignifica aquele que a fez ou a assim compreende como humano. [...] o ato artístico constitui um traço ou marca de um si-humano, e não uma expressão do ‘divino’, do ‘ser’, da ‘natureza’, da ‘verdade’, do ‘transcendente’, do ‘nada’, da ‘ideia’, etc., pois esses nomes adquirem sentido sempre no contexto de um si que se autocompreende.” BRAIDA, C. R. *A forma e o sentido da frase 'Isso é arte'* In: *Café Filosófico: Estética e Filosofia da Arte*. 1ed. Florianópolis: Editora da Ufsc, 2014, p. 23-56.



nacional.

Referências

BRAIDA, Celso Reni. *A forma e o sentido da frase 'Isso é arte'* In: *Café Filosófico: Estética e Filosofia da Arte*. 1ed. Florianópolis: Editora da UFSC, 2014.

BRAIDA, Celso Reni. *Filosofia da Linguagem*, Florianópolis: Editora da UFSC, 2009.

GADAMER, Hans-Georg. *Verdade e Método I*. Trad. Flávio Paulo Meurer. 15. ed. 3 reimp. Petrópolis, RJ: Vozes, 2018.

HEIDEGGER, Martin. *Carta sobre o Humanismo*. Tradução: Pinharanda Gomes. 3a Edição. Lisboa: Guimarães Editores, 1985

HEIDEGGER, Martin. *Ser e Tempo*. Tradução: Márcia Sá Cavalcante Schuback. 10 ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2015.

PLATÃO. *Crátilo ou sobre a correção dos nomes*. Tradução: Celso de Oliveira Vieira. São Paulo: Paulus, 2014.

ROHDEN, Luiz. *Linguagens e Metodologias de Ensino e Pesquisa*. Vilson J. Leffa, Aracy Ernst, organizadores. Pelotas: EDUCAT, 2012.