

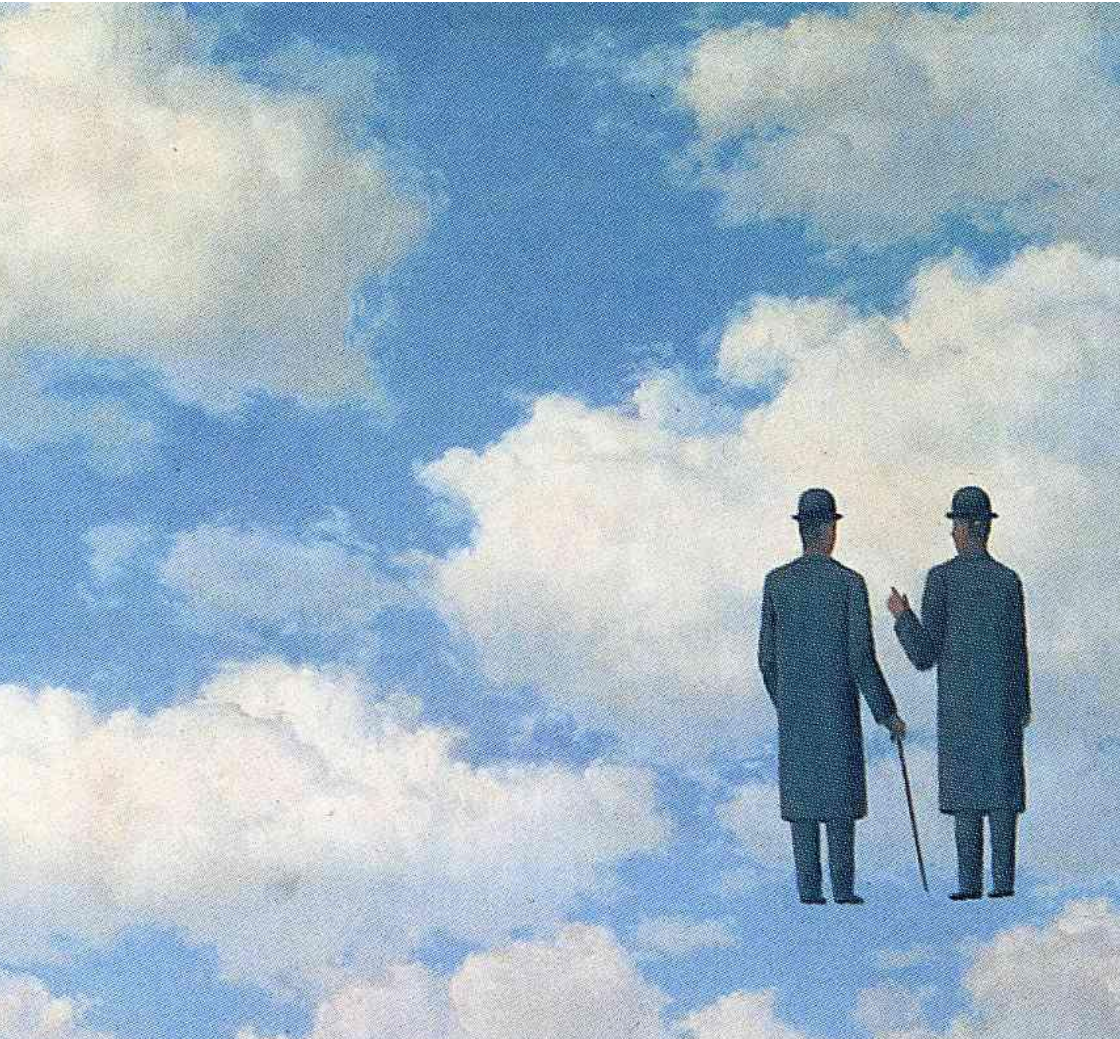
v. 24, n. 45, Set.-Dez. 2017

Princípios

Revista de filosofia

E-ISSN: 1983-2109

45





Princípios

Revista de filosofia

E-ISSN: 1983-2109

Universidade Federal do Rio Grande do Norte
Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes
Programa de Pós-Graduação em Filosofia

DOI: <http://dx.doi.org/10.21680/1983-2109.2017v24n45>

Princípios Natal, v. 24, n. 45, set.-dez. 2017

Universidade Federal do Rio Grande do Norte

Reitora

Ângela Maria Paiva Cruz

Vice-Reitor

José Daniel Diniz Melo

Pró-Reitor de Pós-Graduação

Rubens Maribondo do Nascimento

Pró-Reitora Adjunta de Pós-Graduação

Fernanda Nervo Raffin

Diretora do CCHLA

Maria das Graças Soares Rodrigues

Vice-Diretor do CCHLA

Sebastião Faustino Pereira Filho

Chefe do Departamento de Filosofia

Cinara Maria Leite Nahra

Coordenador do PPGFil

Sérgio Luís Rizzo dela Sália

Vice-coordenador do PPGFil

Markus Figueira da Silva

Editor Responsável

Dax Moraes (UFRN)

Conselho Editorial

Cinara Maria Leite Nahra (UFRN)

Daniel Durante Pereira Alves (UFRN)

Dax Moraes (UFRN)

Eduardo Pellejero (UFRN)

Gisele Amaral dos Santos (UFRN)

Glenn Walter Erickson (UFRN)

Joel Thiago Klein (UFRN)

Maria Cristina Longo C. Dias (UFRN)

Markus Figueira da Silva (UFRN)

Oscar Federico Bauchwitz (UFRN)

Conselho Científico

André Leclerc (UFC)

Cláudio Ferreira Costa (UFRN)

Colin B. Grant (University of Surrey, Reino Unido)

Daniel Vanderveken (Université du Québec, Canadá)

Elena Morais Garcia (UERJ)

Enrique Dussell (Universidad Autónoma Metropolitana, México)

Franklin Trein (UFRJ)

Gianni Vattimo (Università di Torino, Itália)

Gottfried Gabriel (Friedrich-Schiller-Universität, Alemanha)

Guido Imaguire (UFRJ)

Guilherme Castelo Branco (UFRJ)

Gustavo Caponi (UFSC)

Jaimir Conte (UFSC)

Jesús Vázquez Torres (UFPE)

João Carlos Salles Pires da Silva (UFBA)

João José M. Vila-Chã (Pontificia Università Gregoriana, Itália)

José Maria Z. Calvo (Univ. Autónoma de Madrid, Espanha)

Juan Adolfo Bonaccini (*in memoriam*)

Marcelo Pimenta Marques (UFMG)

Marco Antonio Casanova (UERJ)

Marco Zingano (USP)

Maria Cecília M. de Carvalho (UFPI)

Maria da Paz Nunes de Medeiros (UFRN)
Maria das Graças Moraes Augusto (UFRJ)
Mario P. M. Caimi (Universidad de Buenos Aires, Argentina)
Mario T. R. Cobián (Univ. Mich. de S. Nicolás de Hidalgo, México)
Matthias Schirn (Universität München, Alemanha)
Nythamar Fernandes de Oliveira (PUCRS)
Roberto Machado (UFRJ)
Róbson Ramos dos Reis (UFSM)
Rodrigo Castro Orellana (Univ. Complutense de Madrid, Espanha)
Rodrigo Ribeiro Alves Neto (UNIRIO)
Željko Loparić (UNICAMP)

Editoração Eletrônica e Normalização

Dax Moraes

Revista Princípios:

Departamento de Filosofia
Campus Universitário, UFRN
CEP: 59078-970 – Natal – RN
E-mail: principios@cchla.ufrn.br
Home page: <http://www.periodicos.ufrn.br/principios>

Princípios, UFRN, CCHLA, PPGFIL
v. 24, n. 45, set.-dez. 2017, Natal (RN)
EDUFRN – Editora da UFRN, 2017.
Periodicidade: quadrimestral
1. Filosofia. – Periódicos
L-ISSN 0104-8694 E-ISSN 1983-2109
RN/UF/BCZM CDU 1 (06)



Princípios

Revista de Filosofia

v. 24, n. 45, set.-dez. 2017

Universidade Federal do Rio Grande do Norte

Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes

Programa de Pós-Graduação em Filosofia

SUMÁRIO

Artigos

- Contribución a la historia natural de los tigres marcianos
Gustavo Caponi (UFSC; CNPq) 9
- A paisagem e sua dimensão estética
Esdras Araujo Arraes (USP) 37
- A pintura abstrata e Schelling: atravessar a “pele da natureza”
Gabriel Almeida Assumpção (UFMG; FAPEMIG) 59
- A estética generalizada de Lyotard
e suas consequências para a crítica da cultura
Luciana Molina Queiroz (UNICAMP; CNPq) 81
- O tempo, dentro e fora dos espetáculos:
trabalho e ócio na *Carta a d’Alembert*
Thiago Vargas (USP; Paris I; CAPES) 99
- Utopias and forms of life: Carnap’s Bauhaus conferences
Ivan F. da Cunha (UFSC) 121

Artigos

**CONTRIBUCIÓN A LA HISTORIA NATURAL
DE LOS TIGRES MARCIANOS**

**[CONTRIBUTION TO THE NATURAL HISTORY
OF MARTIAN TIGERS]**

Gustavo Caponi

Universidade Federal de Santa Catarina
Professor Titular do Departamento de Filosofia
Bolsista de Produtividade do CNPq – Nível 2

DOI: <http://dx.doi.org/10.21680/1983-2109.2017v24n45ID12629>

Natal, v. 24, n. 45
Set.-Dez. 2017, p. 9-35

Princípios
Revista de filosofia

E-ISSN: 1983-2109



Resumen: En las coordenadas conceptuales que efectivamente pautan el desarrollo de las ciencias biológicas podemos encontrar claves capaces de guiar al pensamiento cuando éste enfrenta escenarios contrafactuales alternativos a lo efectivamente ocurrido. En lo que respecta a ese tópico, la distinción entre una entidad individual y la función que esa entidad puede venir a desempeñar en un determinado proceso o sistema, merece ser destacada como uno de los mayores rendimientos que puede darnos el examen de los marcos teóricos que efectivamente guían el desarrollo de la Biología. A primera vista, estos pueden parecer estrechos, y demasiado apegados a la concreción como para poder enfrentar una Historia Natural de los mundos posibles, pero no lo son. Todo lo que puede caber en esa historia contrafáctica, ya tiene su correlato en la Historia Natural efectiva del mundo que nos rodea; y el pensamiento biológico se desarrolló para enfrentar los desafíos que eso conlleva.

Palabras-clave: Funciones; Individuos; Mundos posibles; Nombres propios; Sistemática filogenética.

Abstract: In the conceptual framework, that effectively guides the development of biological sciences, we can find keys able for guiding thought when it faces alternative counterfactual scenarios to what has actually occurred. Concerning this issue, the distinction between an individual entity and the function which that that may come to play in a particular process or system, deserves to be highlighted as one of the conceptual resulting from the examination of the theoretical backgrounds that effectively guide the development of Biology. At first glance, these theoretical backgrounds may seem narrow and too attached to the concreteness, to be able for face a Natural History of possible worlds, but they are not. All that can fit in that counterfactual History already has its correlate in the actual Natural History of the world surrounding us; and biological thinking growth to face the challenges that this entails.

Keywords: Functions; Individuals; Possible worlds; Proper names; Phylogenetic Systematics.

En el marco de un argumento cuyas implicaciones van mucho más allá de los temas que aquí nos interesará discutir, Hilary Putnam (1979, p. 239) planteó la posibilidad de que en una hipotética ‘Tierra Gemela’ existiesen ciertos animales que, luciendo exactamente como tigres, tuviesen una estructura química que, en lugar de estar basada en el carbono, estuviese basada en el silicio; y tras preguntarse si tales animales podían ser efectivamente llamados ‘tigres’ (cf. Dupré, 1981), respondió que eso dependía del contexto. Respuesta que nadie podría recusar; aunque sí precisar un poco más. La clasificación y denominación de los seres vivos depende de las reglas de la taxonomía con la cual trabajamos; y es apoyándonos en esos marcos taxonómicos que habremos de encontrar las claves para responder afirmativamente o negativamente a la pregunta por la posible clasificación de esos hipotéticos habitantes de una Tierra Gemela. Así, lo que podría parecer un problema ontológico o semántico de la máxima generalidad, se puede transformar, conforme intentaré mostrar aquí, en un simple problema de Filosofía de la Ciencia, cuya resolución cabe encontrar en las coordenadas conceptuales que nos imponen los marcos que guían el desarrollo de un campo específico de investigación.

Tigres de silicio

En realidad, la referencia básica para responder la pregunta de Putnam, ya había sido claramente enunciada en 1934, cuando la primera edición de la *Lógica de la investigación científica* (Popper, 1962). Ahí, Popper (1962, p. 63) ya decía que un término como ‘perro’ podía designar tanto un individuo cuanto una clase (cf. Rieppel 2004, p. 65-6). Lo primero es lo que ocurre cuando aludimos a una sub-especie particular, surgida de un proceso evolutivo concreto. Eso es lo que designamos con la expresión *Canis lupus familiaris*. Lo segundo, en cambio, sería lo que ocurriría si considerásemos que ‘perro’ designa un tipo de animal: un animal con determinados atributos definidores, que hacen de él un perro, independientemente de su historia evolutiva. Así, si descubrié-

semos que las razas actuales de perro derivan de dos eventos independientes de domesticación, uno cuyo punto de arranque habrían sido los chacales y otro cuyo punto de arranque fueron los lobos, podríamos también decir que, en algún momento de la historia de la humanidad, hubo dos formas de perro, de dos especies diferentes. Y ahí estaríamos usando la palabra ‘perro’ de un modo semejante a como usamos la expresión ‘animal de carga’. Perro designaría un tipo de animal que desempeña ciertas funciones, o que guarda cierto tipo de relaciones, con manadas humanas.

Por lo mismo, si por ‘tigre’ entendemos *Panthera tigris*, y no un gran depredador, semejante a un león sin melena pero con rayas en su pelaje, que también amamanta a sus crías y ruge, los tigres de Marte nunca podrían ser considerados ‘tigres’; salvo que supiésemos que ellos comporten un ancestro común exclusivo con los tigres terrestres. Si esa condición no se cumple, no es necesario que ellos estén hechos de silicio, y no de carbono, para ya vernos impedidos de considerarlos como partes de *Panthera tigris*. Aunque su morfología, su fisiología, su ecología, sus modos de comportarse, y la composición molecular de sus tejidos, fuesen indistinguibles de las de *Panthera tigris*, nunca podríamos decir que se trata de tigres; y eso es así porque, en los marcos científicos vigentes:

Los biólogos no piensan que las especies sean definidas en términos de semejanzas fenotípicas o genéticas. Los tigres tienen rayas y son carnívoros, pero un tigre mutante que careciese de esas características, todavía sería un tigre. Excluyendo la ocurrencia de un evento de especiación, los descendientes de un tigre son tigres, sin que importe el grado en el que ellos se parezcan a sus progenitores. Simétricamente, si descubrimos que otra planeta posee formas de vida que surgieron independientemente de la vida sobre la Tierra, esos organismos alienígenas serán clasificados en nuevas especies, sin importar cuánto se asemejen a las formas terrestres. Los tigres marcianos no serán tigres, aunque tengan rayas y sean carnívoros. Semejanzas y diferencias entre

organismos son evidencia sobre si ellos son conspecificos, pero la especie no se define por un conjunto de caracteres (Sober, 1993, p. 148).

Una vez que la taxonomía biológica adopta la perspectiva filogenética, sobre todo en la forma propuesta por Hennig, las especies y los taxones superiores pasan a ser considerados como entidades individuales designados por nombres propios como *Panthera tigris*, *Panthera*, *Pantherinæ* y *Felidæ*; y lo que determina la identidad de esas entidades individuales, lo que las distingue de otras y hace que sean las mismas no obstante los cambios que puedan padecer, es algo fijo e inamovible: su filiación. En el contexto de la Biología actual, para decirlo de otro modo, “los biólogos tratan a las especies como entidades históricas: no las conceptualizan como clases naturales” (Sober, 1993, p. 148); y eso es lo que se quiere indicar cuando se afirma que, en la Biología actual, las especies, y los taxones superiores, son pensados como individuos¹. Pero, aun así, se podría pensar en un contexto, o en un modo de usar la palabra ‘tigre’, en el que ella designase un tipo o *clase natural*. Como dije que podía ocurrir con la palabra ‘perro’, que se podía llegar a interpretar como la designación de un ‘tipo

¹ Enunciada inicialmente por Nicolai Hartmann (1964, p. 105-6), y explícitamente integrada por Willi Hennig (1966, p. 81-3) en los fundamentos de su Sistemática Filogenética (Hamilton 2012, p. 134), la tesis según la cual los taxones biológicos son entidades individuales, y no clases naturales o *tipos*, puede ser hoy considerada como hegemónica en el campo de la Filosofía de la Biología (cf. Ereshefsky: 2007, p. 406; 2008, p. 102). Después de haber sido decididamente rubricado y respaldado por Graham Griffiths (1974); Michael Ghiselin (1974) y David Hull (1976), ese *individualismo taxonómico* fue también subscripto por autores tan influyentes como Edward Wiley (1980), Elliott Sober (1984), Niles Eldredge (1985), Stephen Jay Gould (2002) y Alexander Rosenberg (2006). Por eso, en estas páginas me permitiré asumirlo sin discutirlo, ni exponerlo, en sus aspectos más generales. Cosa que sí hice, por otra parte, en “Los linajes biológicos como individuos” (Caponi, 2011a). Allí desarrollé las que considero ser las razones más importantes para entender a los taxones como entidades individuales.

de animal'. Aunque esto, no hay que olvidarse, también envuelva una dificultar y exija alguna precisión.

Hablar de un *tipo de animal*, supone tomar a la palabra 'animal' como designando una subclase dentro de la clase natural de los seres vivos. Es decir: implica tomar la palabra 'animal' como si ella no fuese equivalente de '*Animalia*'. Palabra, ésta, que en la Biología actual no designa una clase natural, sino una entidad individual: un linaje particular de seres vivos. Por eso, si queremos hablar de 'un tipo de animal', primero tendremos que dar una lista de atributos, morfológicos, funcionales, y quizá ecológicos, que consideremos propios de lo que aceptaríamos llamar un 'animal', para luego definir subtipos dentro de ese tipo mayor. Quizá podríamos querer llamar 'animal' a todo ser vivo heterotrófico, diploide y multicelular (cf. Margulis & Schwartz, 2001, p. 205), independientemente de cual sea la filiación del ser vivo al cual le atribuyamos esa designación (Caponi, 2012a, p. 178). Ahí 'animal' se transformaría en una noción semejante a 'organismo heterótrofo', u 'organismo homeotermo': sería una noción que delimita o designa una subclase dentro de la clase natural de los seres vivos; más allá de las dificultades que pueda plantear la delimitación de esta última clase². Y dentro de ese *tipo animal* podríamos recortar diferentes subtipos, cuya validez también sería independiente de toda consideración genealógica.

En este sentido, se podría pensar que cuando Putnam aludía a los tigres de Tierra Gemela, él entendía al término 'tigre' como la designación de un *tipo de animal* delimitado por una función ecológica determinada. Los tigres de Tierra Gemela, o de Marte, serían tigres en virtud del papel desempeñado en la economía natural de su planeta. Allí, ellos ocuparían *el mismo nicho ecológico de los tigres terrestres*; siendo precisamente eso lo que los definiría

² Sobre cómo delimitar la clase natural de los seres vivos, véase: Cleland & Chyba (2002); Moreno *et al* (2004); Cleland (2012); y Diéguez (2013).

como *tigres*. Se podría pensar, en efecto, en una 'biosfera marciana', o *gemeloterricola*, totalmente isomorfa a la terrestre, que, pese a estar configurada por seres vivos hechos en base a silicio, y no a carbono, está, aun así, estructurada de forma tal que, a cada especie terrestre T, le corresponda una especie de Tierra Gemela T_m , tal que esta última ocupa un lugar ecológico con relación al resto de las especies de su planeta que es idéntico al que T ocupa en relación al resto de las especies de la Tierra. Así, si convenimos en llamar 'tigre' al tipo de ser vivo que ocupe esa posición ecológica relativa al resto de la biosfera a la que pertenece, podríamos entonces hablar de 'tigres terrestres' y de 'tigres de Tierra Gemela', y, llegado el caso, de 'tigres marcianos' (cf. Johnson, 1990, p. 69).

Esa posibilidad, entretanto, no debe llevarnos a perder de vista que ahí estaríamos usando un concepto de *especie* distinto del que efectivamente opera en la Biología actual (cf. Hogan, 1992, p. 207). Se podría pensar en una tipología ecológica en la cual se pudiese hablar de algo análogo a 'tigres marcianos' y 'tigres terrestres'; pero esa tipología no ha sido construida, ni nadie parece interesado en construirla. La Sistemática Filogenética, cuyos marcos rigen el desarrollo de la Taxonomía actual, ciertamente no se desarrolla en esa dirección, ni tampoco le puede dar cabida a un concepto de especie como el que operaría en esa tipología ecológica. Para explicar eso ni siquiera hay que pensar en una Tierra Gemela. Tampoco diríamos que dos cepas A y B de bacterias, que nos resultan indistinguibles, son de la misma especie, si ya sabemos que B fue producida en laboratorio a partir de la manipulación genética de bacterias de una tercera cepa C que consideramos proveniente de una especie distinta de la de A. Aunque B sea morfológica, molecular y ecológicamente indiscernible de A, y produzca en nosotros los mismos procesos patológicos que produce C, siendo también sensible a los mismos antibióticos y anticuerpos, ella sería siendo clasificada como más próxima de C que de A.

El modo en que el concepto de ‘especie’ funciona en bacteriología puede no ser muy fácil de cernir; pero desde el punto de la Sistemática Filogenética, no quizá desde el punto de vista de la Medicina, B siempre sería clasificada como una cepa (filogenéticamente) más próxima de C que de A. Y la razón de ello estaría en la proximidad genealógica. *Por lo mismo*, podríamos decir, si se supiese que los monotremas evolucionaron independientemente desde los amniotas, paralelamente a *Theria*, no podríamos decir que hubo una subclase de *Mammalia* que evolucionó independientemente de la otra. Lo que haríamos, en todo caso, es dejar de considerar a los monotremas como parte de *Mammalia*. Pero no por haber descubierto algo nuevo sobre su fisiología o morfología; sino por haber descubierto algo nuevo sobre su filiación. La convergencia morfológica, funcional y ecológica, tanto en caso de las bacterias como en el caso de dos linajes de amniotas, puede enmascarar, en lugar de ayudar a develar, la filiación de los taxones allí implicados; y eso es lo mismo que ocultarnos su identidad.

Otros tigres

La diferencia entre la identidad de un taxón y la función que él puede desempeñar en un ecosistema es más importante, y puede conllevar más implicaciones, de lo que a primera vista podría parecer. Para entender esas implicaciones se puede volver al ejemplo de los tigres extraterrestres; pero radicalizando. En lugar de pensar en otro planeta en donde existe una biosfera construida en silicio; preferiré referirme a otro planeta, en otra galaxia, cuya biosfera también se desarrolló en carbono. Allí, también voy a suponer, se habrían dado procesos filogenéticos, ecológicos, y ontogenéticos, totalmente paralelos a los terrestres. A cada cladogénesis terrestre le corresponde una de ese planeta; y el resultado de cada uno de esos procesos es una forma de vida morfológica, funcional y ecológicamente indistinguible de su correlato terrestre. Incluso si analizada desde un punto de vista

molecular. Aunque ‘indistinguible’ sólo pueda querer decir que, puesto ante un tigre de ese planeta y ante otro de la tierra, un biólogo que no sepa de dónde viene uno y de dónde viene el otro, no podría descubrir ese dato por la simple comparación entre ambos animales.

Porque, en otro sentido muy importante, lo que hay que decir es que esos tigres no sólo son organismos diferentes, sino que además tampoco forman parte del mismo taxón. Si mantenemos el nombre *Panthera tigris* para los tigres terrestres, los tigres de esa tierra gemela tendrán que tener otro nombre. Quizá: *Panthera₂ tigris₂*; pero si esa es nuestra elección tenemos que saber que el subíndice 2 marca una distancia filogenética entre ambas especies que es mayor a la que existe entre todas las especies de *Panthera* y cualquier otro taxón terrestre. Cosa que también valdría para *Animalia* y *Animalia₂*; taxón, éste último, al que deberían ser adscriptos los linajes *gemeloterrícolas*, o marcianos, de *Panthera₂ tigris₂*, *Panthera₂*, *Pantherinae₂*, *Felidae₂*, y *Mammalia₂*. Situación muy distinta de la que se daría si quisiésemos aplicar ahí taxonomías como las de Lamarck, Cuvier, o Driesch (Caponi, 2011a, p. 24)³. Ahí los tigres de la tierra tendrían su especie más próxima en los tigres de esa tierra gemela.

Ocurriendo lo mismo, conforme ya dije, si usásemos una tipología de corte ecológico en donde lo que aproxima a los tigres de ambos planetas serían las funciones ecológicas que una y otra especies desempeñan en los diferentes ecosistemas que ellas ocupan; y es sobre eso que quiero insistir. Lo hago porque, en general, cuando se introduce el tópico de los mundos paralelos, suele superponerse la referencia a la identidad de una entidad particular con la alusión a la función que ella puede desempeñar en cierto proceso o sistema. Superposición que, en lo que atañe al

³ Jean- Baptiste Lamarck delineó su taxonomía tipológica en sus *Recherches sur l'organisation des corps vivants* (Lamarck, 1802) y en su *Philosophie Zoologique* (Lamarck, 1994[1809]). Georges Cuvier lo hizo en *Le règne animal* (1817); y Hans Driesch en *The science and philosophy of organism* (Driesch, 1908).

asunto que aquí nos ocupa, equivale a confundir la filiación de los taxones, con las funciones ecológicas desempeñadas en un ecosistema por los organismos y las poblaciones que adscribimos a esos taxones. Y subrayo que no estoy proponiendo ninguna distinción artificial.

En el discurso ecológico estándar, donde la palabra ‘nicho ecológico’ alude precisamente a la *función* desempeñada por una población en un ecosistema o en una comunidad (cf. Brewer, 1994, p. 754; Lincoln *et al*, 2009, p. 418), es muy habitual encontrar referencias a un mismo nicho ecológico que, en distintos ecosistemas o comunidades, es ocupado por poblaciones de especies diferentes (cf. Brewer, 1994, p. 281). Como también es muy común la referencia a poblaciones de una misma especie que, en diferentes comunidades o ecosistemas, ocupan nichos diferentes (cf. Eldredge: 1985, p. 158-9; 1996, p. 188-9). Es decir: poblaciones de una misma especie que, en diferentes regiones, desempeñan diferentes funciones ecológicas: cumplen papeles causales diferentes en el funcionamiento global de comunidades y ecosistemas también diferentes (cf. Caponi, 2010, p. 351-2). Pero eso, lo subrayo, no vale únicamente para la Biología. Se trata de algo general.

Siempre hay que saber distinguir al individuo de las *funciones*, o papeles causales (Caponi, 2012b, p. 38), que él puede desempeñar en determinados procesos; no hacerlo puede producir *desconcierto ontológico*, multiplicando pseudo-problemas metafísicos. Cuando se cambia la tuerca de un bulón, la nueva tuerca pasa a desempeñar la misma función de la anterior, pero no es la misma tuerca. La descartada queda un lado y se la puede usar para otra cosa: como plomada en la pesca, por ejemplo. A su vez, cuando al compararse dos mecanismos A y B, se constata que en B la manivela β desempeña la misma función que la manivela α en A, nos encontramos con algo semejante: una misma función, un papel causal análogo dentro de procesos causales también análogos, puede ser desempeñado por individuos diferentes. Como ocurre

con los diferentes actores que pueden desempeñar el mismo papel, supongamos el de Yago, en distintas puestas de Otelo. Ahí “Yago” no designa un individuo sino una función, la de representar cierto personaje, que puede ser cumplida por distintos individuos.

Del mismo modo: cuando alguien nos dice ‘siempre tengo el atado de cigarrillos sobre mi mesa de trabajo’, ciertamente no está aludiendo a un atado de cigarrillos en particular; y también es muy posible que tampoco se esté refiriendo a una mesa en particular. Quien nos dice eso, puede querer indicar que en la mesa en la que él esté trabajando, cualquiera sea ella, siempre tendrá a mano un atado de cigarrillos para poder fumar mientras desarrolla sus tareas. Ahí, ni ‘mesa’, ni ‘atado de cigarrillos’ aluden a una entidad individual; sino a una función que puede ser desempeñada por entidades individuales diferentes: diferentes atados de cigarrillos y diferentes mesas, claro. Situación, además, que puede ser distinta de la que ocurre cuando alguien nos dice que siempre tiene su Colt en la cintura: la cintura, de mayor o menor circunferencia y flexibilidad, siempre será su cintura; y también es muy posible que el Colt siempre sea el mismo. Ahí, volvemos hablar de entidades individuales y no de funciones; y la diferencia entre ambas cosas es muy útil para no extraviarnos cuando flaneamos por mundos paralelos.

Panthera₂ tigris₂ puede desempeñar una función ecológica en su planeta que sea perfectamente equivalente a la que *Panthera tigris* desempeña en el nuestro; y, aun así, será otra entidad individual: sería otro linaje, otro taxón. Valiendo lo mismo para su lugar el árbol filogenético de la vida de Tierra Gemela: éste podría equivalente al que *Panthera tigris* ocupa en el árbol filogenético de la vida terrícola; pero aun así se trataría de dos taxones totalmente diferentes. Pero, esa diferencia entre *individuo* y *función* no sólo nos ayuda a superar las confusiones que pueden suscitarse al hablar de un improbable mundo paralelo, como lo es esa Tierra Gemela postulada por Putnam. Dicha distinción también sirve para entender condicionales contrafactuales referidos a escenarios alter-

nativos a los efectivamente ocurridos. Que es a lo que aludía Saul Kripke (1980, p. 14) cuando hablaba de ‘otros mundos posibles’ (cf. Santamaría, 2011, p. 410); y también a lo que aludía Geoffrey Hawthorn (1991) cuando se refería a los *mundos alternativos* de la Historia contrafactuales. En estos casos, los nombres propios, conforme el propio Kripke (1980, p. 48) insistía, conservan sus referentes aun cuando los usemos para hablar de escenarios contrafácticos⁴. Cosa que no ocurre cuando hablamos de mundos paralelos.

El Rock & Roll en otros mundos

Como todos sabemos, Elvis tuvo un hermano gemelo – al cual llamaron Jese – que nació muerto treinta y cinco minutos antes de que el propio Elvis naciese. En ese embarazo hubo dos embriones, que estaban colocados en dos lugares diferentes del útero de Mrs. Presley: uno en una posición x y otro en la posición z ; siendo que uno de ellos, supongamos que era el que estaba en la posición x , resultó en el individuo que vino a ser el Rey del Rock’n’Roll. El otro, el que estaba en la posición y , resultó en el malogrado Jese. Pero, si se quiere hablar de otros escenarios históricos posibles, diferentes del efectivamente ocurrido, describiéndolos como otros ‘mundos posibles’, no sería difícil imaginar una *otro mundo posible* M^2 , alternativo al efectivamente ocurrido M^1 , en el que los roles ‘Rey del del Rock’n’Roll’ y ‘Hermano gemelo muerto al nacer de Rey del del Rock’n’Roll’ se hayan distribuido de forma invertida al modo en el que eso realmente ocurrió.

⁴ Al respecto de esas tesis de Kripke, véase: Santamaría (2011, p. 408); Brzozowski (2012, p. 36); y Drapeau (2014, p. 61). Aclaro, de todos modos, que el hecho de aceptar que es posible designar a las entidades individuales independientemente de las funciones que puedan desempeñar en distintos escenarios contrafácticos, no implica aceptar la teoría de la referencia de Kripke. En mi opinión, si se preserva esa diferencia entre *entidad* y *función*, se puede entender eso recurriendo a una concepción fregeana de los nombres propios.

Podríamos pensar en otro mundo posible M^2 , casi idéntico a nuestro M^1 , en el que el embrión malogrado fuese el que estaba en la posición x ; pero en el cual, el embrión posicionado en z , al sobrevivir, recibiese el nombre 'Elvis'. Quedando entonces 'Jesee', otra vez, como nombre para el muerto; que en este caso sería la criatura resultante del embrión localizado en x . Además, tampoco es difícil imaginar que, en ese *otro mundo* M^2 , el individuo resultante del embrión localizado en z desarrollase tanto los talentos y gustos musicales, como también una historia de vida y una carrera, que fuesen exactamente iguales a los que tuvo el individuo resultante del embrión x que efectivamente anduvo por éste, *nuestro mundo* M^1 ; transformándose así, ese resultante del embrión posicionado en z , en el Rey del Rock'n'Roll de M^2 .

Tal es así que, si nos referimos a lo ocurrido en M^2 según los nombres que en M^1 fueron usados para los individuos resultantes de cada embrión (es decir: si insistimos en llamar 'Elvis' al individuo resultante del embrión localizado en x y 'Jesee' al individuo resultante del embrión localizado en z); entonces, diremos que 'En M^2 , Elvis no fue el Rey del Rock'n'Roll', sin que al hacerlo incurramos en ninguna auto-contradicción u oxímoron. Siguiendo esa nomenclatura, también diríamos que ahí, en M^2 , quien desempeñó ese papel fue Jesee, el gemelo de Elvis que en M^1 nació muerto, y al cual, en M^2 , llamaron 'Elvis'. Es decir: aun cuando, en M^1 , 'Elvis Presley' denote lo mismo que 'el que fue el Rey del Rock'n'Roll', cuando hablamos de M^2 según la nomenclatura de M^1 , aun podremos decir que allí Elvis (el individuo resultante del embrión localizado en x) no desempeñó el envidiable papel de Rey del Rock'n'Roll. Eso puede ser así porque, ya cuando decimos que 'En M^1 , Elvis fue el Rey del Rock'n'Roll' no estamos suponiendo que 'Elvis' y 'Rey del Rock'n'Roll' denotan lo mismo. Elvis denota un individuo resultante de un embrión; y 'Rey del Rock'n'Roll' denota una función, o papel social, que puede ser desempeñado por distintos individuos. Aunque no por cualquiera, claro.

Lo que en M^1 , denota lo mismo que 'Elvis' es la fórmula 'aquel que fue el Rey del Rock'n'Roll'. Por eso, sin salir de M^1 y sin escapar a un mundo paralelo o gemelo, también cabe decir que Elvis, el individuo resultante del embrión localizado en x , pudo no haber sido el Rey del Rock'n'Roll; y que en su lugar pudo haberlo sido Jese: el individuo resultante del embrión localizado en z . Como también podemos decir que Richard Starkey pudo no haber llegado a ser el baterista de la formación definitiva de *The Beatles*; y que Pete Best habría podido seguir desempeñando esa función. Es decir: no es difícil imaginar un escenario contrafáctico en el cual Pete Best podría haber continuado como baterista de The Beatles. 'Richard Starkey', 'Ringo Starr', y 'aquel que de hecho fue el baterista más conocido de The Beatles' denotan la misma cosa; pero ninguna de esas expresiones denota lo mismo que 'el baterista de The Beatles': esta era una función que podía ser desempeñada por distintos individuos, como de hecho ocurrió. Es por eso que no hay ningún problema en decir que, en un mundo posible, Ringo no fue baterista de los Beatles.

Decir eso sobre Ringo, además, es tan posible, y tan poco problemático, como asumir que un día podamos tener que admitir que el individuo resultante de cierto embrión generado una determinada noche en Estagira, que fue preceptor de Alejandro Magno y fundador del Liceo, y al que llamamos 'Aristóteles de Estagira', no haya sido el autor de ese opúsculo *Sobre la respiración* que ahora es considerado como uno de los *Parva Naturalia* aristotélicos. Dada la evidencia disponible en este momento, 'Aristóteles de Estagira' y 'Aquel que escribió *Sobre la respiración*' designan el mismo individuo. Pero podríamos estar equivocados; y el error podría haberse originado porque dicho opúsculo fue obra de un alumno del Liceo, oriundo de Mileto, cuyo nombre también era 'Aristóteles'. Diríamos, entonces, que aquel que todos llamamos 'Aristóteles' no fue el autor de ese escrito; sino otro Aristóteles, proveniente de Mileto, y mucho menos conocido. Siendo que lo que podría valer para un humilde *Parva Naturalia*, podría también

valer para cualquier de las piezas más importantes del corpus aristotélico. Que dos signos de distinto sentido como ‘Miguel de Cervantes’ y ‘el autor del Quijote’ tengan el mismo referente es una contingencia: como que Mick Tylor haya sido uno de los Rolling Stones. Brian Jones podría no haber muerto; o, habiendo muerto, otro podría haber sido su sustituto.

Claro: si por ‘mundo posible’ entendemos un mundo paralelo, como la Tierra Gemela de Putnam, la cuestión es un poco más complicada. Pero la distinción entre individuos y funciones, o papeles causales desempeñados en los procesos de esos mundos, también nos permite una salida relativamente simple. En ese caso, para poder discurrir sobre la posibilidad de que efectivamente exista una Tierra Gemela, en la cual Mick Taylor₂ no haya sido un Rolling Stone₂, podríamos decir que, en ese planeta, el guitarrista que substituyó a Peter Green₂ nos *Bluesbreakers*₂ de John Mayall₂, nunca llegó a ser un Stone₂. Es decir: afirmaríamos que, mientras en nuestro mundo, el objeto que desempeñó una función f fue el mismo que desempeñó la función g ; eso no fue así en el otro mundo. En ese otro mundo, esas funciones fueron desempeñadas por individuos diferentes. No decimos, y lo subrayo, que el individuo que desempeñó la función f y la g en la Tierra, sólo desempeñó la función f en Tierra Gemela. No lo decimos porque no fue el mismo individuo. Decimos, insisto, que mientras en la Tierra un mismo individuo desempeño las funciones f y g ; en el caso de Tierra Gemela, los correlatos de esas dos funciones fueron desempeñados por dos individuos diferentes. Decimos, en suma, que en Tierra Gemela el último guitarrista de los *Bluesbreakers*₂, nunca llegó a ser un Stone₂.

La separación entre individuos y funciones nos permite decir que, en esos otros mundos, las combinaciones entre individuos y roles se pueden dar de un modo no isomorfo al que ocurren en nuestro mundo. Se puede decir, por ejemplo, que, mientras en M_1 los papeles “embrión localizado en el punto x del primer y único embarazo de la madre del Rey del Rock’n’Roll” y “Rey del

Rock'n'Roll" fueron desempeñados por el mismo individuo, eso no fue así en M_2 ; donde el individuo que desempeñó el papel de "Rey del Rock'n'Roll" fue el mismo que desempeño el papel de "embrión localizado en el punto z del primer y único embarazo de la madre del Rey del Rock'n'Roll". No se está diciendo que el embrión posicionado en lugar x de M_1 haya sido el mismo que el embrión posicionado en el lugar x de M_2 . Como en el caso anterior, aquí sólo se está apuntando que, mientras en un mundo el objeto que desempeñó la función f fue el mismo que desempeñó la función g ; eso no fue así en el otro mundo: allí los que desempeñaron esas funciones fueron individuos diferentes.

Es como si dijésemos que, en inicios de los años noventa, mientras en el ya decadente Cine del Colegio Salesiano San José, de Rosario, el boleterero era la misma persona que, en ese mismo turno, atendía el kiosco de golosinas, eso no era así en el más próspero y frecuentado Cine Monumental: allí esas funciones, boleterero y kiosquero, siempre eran desempeñadas por personas diferentes. Como cualquier administrador lo sabe: hablar de funciones y hablar de individuos no es nunca la misma cosa; y en la relación entre taxones y funciones ecológicas eso no es menos evidente. Por el contrario, fue ahí que encontramos la clave para establecer dicha distinción. Y la misma también puede servirnos para mostrar que, no obstante lo que David Wiggins (2001, p. 91) sostuvo al respecto (*cf.* Ludwig, 2014, p. 41), los artefactos no se individúan por sus funciones: éstas son tan adventicias a ellos como pueden serlo a cualquier otra entidad individual (*cf.* Caponi, 2009, p. 21-2).

Historia de dos ciudades y de dos puentes

Digo que las funciones son adventicias a los artefactos porque estos pueden desempeñar diferentes funciones, independientemente de cuál haya sido la función que pautó su diseño. El jarrito que guardamos como souvenir de un viaje, o de un congreso, puede funcionar como taza o como portalápices; dependiendo de la po-

sición en que se encuentre. Y puede pasar de una a otra función sin que eso nos lleve a dejar de pensarlo como el mismo jarrito: recuerdo de ese viaje o congreso. Cambio de función del que tampoco están libres las poblaciones cuando las consideramos como componentes de sistemas ecológicos mayores. La irrupción en un ecosistema de poblaciones de especies exóticas, puede hacer que los papeles ecológicos desempeñados por las poblaciones de las otras especies ya antes allí presentes, se vean alterados. Como consecuencia de la invasión ocurrida, esas poblaciones se verían llevadas a alterar su función en el ecosistema (cf. McPeck, 1998). Algo semejante a lo que ocurriría con un humilde jarrito enlosado, y ya cachado, que vuelve del escritorio a la cocina como consecuencia de la llegada de un portalápices más elegante: forrado en cuero y con terminaciones de bronce.

En los dos casos vemos que las funciones les advienen a las cosas sin definir su identidad; como también ocurre con las estructuras morfológicas modeladas por la selección natural (cf. Ghiselin, 1983, p. 159; Gould, 1983, p. 25). Eso es lo que François Jacob (1982, p. 72) subrayó cuando comparó a la selección natural con un *bricoleur*; y es a eso que alude el término ‘exaptación’ acuñado por Gould y Vrba. Pero esos cambios de funciones, resultantes de la propia selección natural, ya habían sido señalados por Darwin en *On the origin of species* (Darwin, 1859, p. 454) y en *The various contrivances by which orchids are fertilized by insects* (Darwin, 1996 [1877], p. 284). Cabiéndole a Anton Dohrn (1994 [1875], p.67) el mérito de haber mostrado que esos cambios de funciones eran un aspecto fundamental de los procesos evolutivos; de ahí su ‘Principio de la Sucesión de las Funciones’. Este principio, al igual que la idea de *exaptación* y la metáfora del *bricoleur*, aluden, claramente, a estructuras que se reconoce como las mismas, no obstante los cambios en las funciones que ellos desempeñar. Una idea sin la cual, el propio concepto de *homología* sería ininteligible.

Pero para entender la separación que existe entre la función desempeñada por una entidad y la identidad de esa misma

entidad, nada mejor que analizar el caso de un artefacto complejo; como podría ser el caso del viejo y elegante puente Hercílio Luz, que une la Isla de Santa Catarina con el continente. Ahora que su restauración ya parece un hecho consumado, y que pone fin a décadas de descuido y corrupción, podemos imaginarnos que dentro de cien años, ese puente continúe existiendo, aunque ninguna de las piezas que inicialmente lo componían el día de su inauguración, el 13 de mayo de 1926, perdure en su estructura: el salitre del aire marino corroe y estraga el acero impiadosamente. Pero, aun así, si eso ocurre, continuaremos considerándolo el mismo puente; y según David Wiggins (2001, p. 134) afirma, eso sería así porque la identificación de los artefactos y de los monumentos es funcional, y no material (cf. Ludwig, 2014, p. 44-5). En el caso de ellos, el principio de individuación sería la función desempeñada, y no los materiales o piezas de las que están compuestos. Si no fuese así, diría Wiggins, de aquí a cien años ya tendremos que referirnos al puente como siendo una simple réplica, y no aquél original de 1926. Cosa que, ciertamente, nadie haría; y, según Wiggins, la razón de ello estaría en que la estructura, pese a sus sucesivas renovaciones, continuarían desempeñando su función original.

Yo, sin embargo, entiendo que esa situación a la que podría llegar el puente Hercílio Luz en 2117, es muy diferente de la que ya se da con el puente Ingeniero Marcial Candiotti que cruza la Laguna Setúbal en Santa Fe, Argentina. Ese puente, de estilo muy semejante al de Florianópolis, fue inaugurado en 1928, perdurando hasta 1983; cuando, carcomido por las intemperies y el descuido, acabó colapsando. Lo que no dejó de ser aprovechado por un vice-gobernador que, un año más tarde, se robó gran parte de los materiales; dejando un sobrante que después fue vendido como chatarra por la misma administración provincial a la que él pertenecía. Sin embargo, si ahora vamos a Santa Fe y preguntamos por el puente sobre la laguna Setubal, los santafecinos no dudarán en indicarnos la réplica que, desde 2002, une exactamente los dos

puntos que antes unía el puente original. Y al hacer eso, los santafecinos también se comportarían, *prima facie*, de una forma estrictamente *wigginiana*. Dado que la nueva estructura, no obstante sus nuevos materiales cumple la misma función vial y paisajística que el puente original, ellos la consideran como constituyendo *el mismo puente*. Con todo, si les preguntásemos, si éste es realmente el mismo puente que estaba ahí en 1982, ellos nos dirían que no; y nos contarían la ignominiosa historia del vicegobernador Carlos Aurelio Martínez.

Es decir: mientras los santafecinos consideran a su puente como una réplica del original; al Puente Hercílio Luz del Siglo XXII parece prometido a otro tratamiento. Si él resiste todo lo que pueda venir, y de aquí en adelante es debidamente preservado, como antes no lo fue, lo consideraremos el mismo puente: pese a sus múltiples restauraciones y sucesivos recambios de materiales que pueda venir a padecer. Pero eso no parece tener mucho que ver con la función. El puente Ingeniero Marcial Candioti₂ cumple la misma función que cumplía el puente Ingeniero Marcial Candioti₁; pero, en última instancia, lo vemos sólo como una réplica del original, al que consideramos perdido. Mientras tanto, aun en la actualidad, pese a que el puente Hercílio Luz no cumple ninguna función vial, y es visto más como un monumento, o como un elemento fundamental del paisaje de la Isla de Santa Catarina, lo seguimos pensando como el mismo puente. Y si en 2117, continúa ahí, tras sucesivas restauraciones en las que, como ya dije, todas sus piezas originales acaban siendo sustituidas; lo seguiremos considerando de la misma forma. Aunque no recupere su función vial originaria; y sólo permanezca como un monumento o un paseo peatonal.

Conclusión

En las coordenadas conceptuales que efectivamente pautan el desarrollo de las ciencias biológicas, no sólo podemos encontrar la respuesta a la pregunta puntualmente formulada por Putnam; sino

que también podemos encontrar claves más generales para guiar al pensamiento cuando éste revolotea, a riesgo de extraviarse y estrellarse, por *otros mundos posibles*. Sean entendidos esos *mundos posibles*, ya como mundos paralelos, ya como escenarios contrafactuales alternativos a los efectivamente ocurridos. Y en lo que respecta a ese tópico, la distinción entre una entidad individual y la función que esa entidad puede venir a desempeñar en un determinado proceso o sistema, merece ser destacada como uno de los mayores rendimientos que puede darnos el examen de los marcos teóricos que efectivamente guían el desarrollo de la Biología. A primera vista, estos pueden parecer estrechos, y demasiado apegados a la concreción como para poder enfrentar la Historia Natural de los mundos posibles, pero veremos que no lo son. No lo son porque casi todo lo que puede caber en esa historia contrafáctica, ya tiene su correlato en la Historia Natural efectiva del mundo que nos rodea; y el pensamiento biológico se desarrolló para vérselas con eso. Por ese lado, la construcción de una Biología Universal (cf. Sterelny & Griffiths, 1999, p. 364-9) y el desarrollo de la Astrobiología (cf. Rodrigues *et al*, 2012, p. 30-2), no habrán de encontrar problemas.

Adenda **Sobre réplicas y restauraciones**

En la comparación entre los puentes de Santa Fe y Floriánópolis, lo que más parece importar, no es la continuidad o el cambio de función; sino más bien cierta distinción entre ‘réplica’ y ‘restauración’: una cosa es un objeto restaurado, aunque se trate de una restauración profunda; y otra cosa es la réplica de un original que ya no existe. Si la Gioconda resultase seriamente damnificada en un atentado terrorista, y después es restaurada, repintándose e incluso substituyéndose varias partes de ella, continuaríamos diciendo que ella es la misma obra pintada por Leonardo en el Si-

glo XVI. Lo diríamos aun cuando cualquiera pudiese llegar a ver, e incluso lamentar, las marcas de los daños y algunas torpezas de la restauración. Pero, si en ese atentado, la Gioconda fuese totalmente incinerada, y después substituida por una réplica hecha con la más alta tecnología de impresión, capaz de reproducir toda la textura y los matices cromáticos del original, no por eso dejaríamos de decir, y de lamentar, que eso es sólo una réplica, y no una obra original. Aun cuando no supiésemos apuntar una única diferencia entre la réplica y el original incinerado. Y aun cuando, para la apreciación de lo que era el arte de Leonardo, esa replica pudiese funcionar igual que el original. Cosa que difícilmente haría una Gioconda mal restaurada.

Una cosa es una réplica, más o menos fiel al original, y otra cosa es un objeto mejor o peor restaurado. La diferencia es esta: la restauración siempre se hace partiendo del objeto preexistente: aceptando lo que queda de él como punto de partida y base material, y no solo como simple referencia o modelo, del trabajo a ser hecho. En términos materiales, lo que se pone de nuevo en el objeto restaurado, siempre son adiciones, o remiendos, a materiales y piezas preexistentes que dan soporte material a dichos agregados y reparaciones. Y es justamente eso que reconocemos como siendo lo que preserva la identidad del objeto restaurado, sea en una única restauración, sea a lo largo de una serie de restauraciones: aun cuando a partir de un determinado punto en esa serie ya no exista en el objeto ninguna pieza o material original. Éstos, pese a todo, fueron los que dieron el soporte inicial a la primera ronda de reparaciones y agregados; y en la medida en que cada nueva ronda de restauraciones tomó el resultado de la ronda precedente como punto de partida y soporte material, seguimos considerando al resultado final como siendo el mismo objeto con el que se inició la serie.

Esto vale para el *barco de Teseo*, recordado por Hobbes (1839 [1655], p. 136) en *De corpore*. Si ahí hablamos de sucesivas restauraciones que fueron concatenándose, sosteniéndose cada

una de ellas en la estructura precedente; entonces el barco, pese a que ya ninguna de sus primeras tablas perdure, será reconocido como siendo el mismo: incluso si se desiste de usarlo para navegar, y se lo conserva como reliquia, o se lo deja anclado en un muelle para vivir en él. Pero, si nos enteramos que alguna vez el barco tuvo que ser totalmente reconstruido, diremos que estamos ante una réplica del original; aun cuando algunos de los materiales originales hayan sido reaprovechados en esa reconstrucción. Si el uso de esos materiales respondió a una mera cuestión de conveniencia, sin ser ese uso meta y sí simple medio de la reconstrucción; entonces, en ese caso, estaremos ante réplica. La aclaración vale porque, si alguien encuentra algunas partes de un reloj antiguo, y le pide a un relojero que rearme el dispositivo sin dejar de usar todas las piezas originales encontradas, y sólo usando otras cuando falten esas originales; en ese caso, tenderemos hablar de una restauración más que de una réplica. Quizá lo que exista sea un gradiente que iría de lo que claramente es una réplica a lo que claramente es una restauración.

Nótese, por fin, que si a un tal Capitán Alfonso Domínguez se le hunde un primer barco, al que llamábamos ‘el barco del Capitán Domínguez’, y él se compra otro para proseguir con sus viajes; es muy posible que, en ese caso, nos refiramos a ese nuevo barco con la misma fórmula a la que designábamos el anterior: ‘el barco del Capitán Domínguez’. Es decir: aludiríamos a él indicando la función que cumple y no su identidad. Situación que es semejante a la que ocurría con aquel fumador empedernido que decía que siempre tenía el atado de cigarrillos sobre su mesa de trabajo. Quedando claro que, cuando aludimos a un objeto en virtud de una función que antes había sido desempeñada por otro objeto, ni siquiera es necesario que el substituto sea una réplica más o menos fiel del ítem original. Cuando una persona nos dice que a sus viajes de trabajo siempre los hace con el auto que le da su empresa; nosotros no sólo no precisamos suponer que sea el mismo vehículo, sino que tampoco tenemos porque suponer que siempre

se trate de un auto semejante. Se trata, simplemente, del ‘vehículo que la empresa destina para los viajes de sus empleados’.

Referencias

BREWER, R. *The science of Ecology*. Philadelphia: Saunders & Harcourt, 1994.

BRZOZOWSKI, J. *Táxons biológicos: aspectos semânticos e metafísicos*. 2012. Tese (Doutorado em Filosofia) – Universidade Federal de Santa Catarina. Florianópolis, 2012.

CAPONI, G. Historia del ojo: Nietzsche para darwinianos; Darwin para nietzscheanos. *Temas & Matizes*. v. 15, 2009, p. 10-26.

CAPONI, G. La ciencia de lo sustentable: razón de ser del discurso funcional en Ecología. *Principia*. v. 14, n. 3, 2010, p. 349-373.

CAPONI, G. Los linajes biológicos como individuos. *Ludus Vitalis*. v. 19, n. 35, 2011a, p. 17-48.

CAPONI, G. Los taxones como tipos: Buffon, Cuvier, y Lamarck. *Historia, Ciência, Saúde*. v. 18, n. 1, 2011b, p. 15-31.

CAPONI, G. Tipología y filogenia de lo humano. *Ludus Vitalis*. v. 20, n. 37, 2012a, p. 175-191.

CAPONI, G. *Função e desenho na biologia contemporânea*. São Paulo: 34, 2012b.

CLELAND, C. Life without definitions. *Synthese*. v. 185, 2012, p. 125-144.

CLELAND, C. & CHYBA, C. Defining ‘life’. *Origins of life and evolution of the biosphere*. v. 32, 2002, p. 387-393

CUVIER, G. *Le règne animal*, Tome I. Paris: Deterville, 1817.

DARWIN, C. *On the origin of species*. London: Murray, 1859.

DARWIN, C. Concluding remarks on the cause of diversity and of perfection of contrivances (from: *The various contrivances by which orchids are fertilized by insects*, second edition) [1877]. In: GLICK, T.; KOHN, D. (Ed.). *Charles Darwin on evolution*. Indianápolis: Hackett, 1996. p. 283-289.

DIÉGUEZ, A. Life as a homeostatic property cluster. *Biological Theory*. v. 7, 2013, p. 180-186.

DRAPEAU, F. Esencia, identidad, individualidad. In: LUDWIG, P.; PRADEU, T. (Ed.). *El individuo*. Buenos Aires: Nueva Visión, 2014. p. 51-76.

DOHRN, A. The origin of vertebrates and the Principle of Succession of Functions [1875]. *History & Philosophy of the Life Sciences*. v. 16, n. 1, 1994, p. 3-96.

DRIESCH, H. *The science and philosophy of organism*. London: A. & C. Black, 1908.

ELDREDGE, N. *Unfinished synthesis*. Oxford: Oxford University Press, 1985.

ELDREDGE, N. *Reinventing Darwin*. London: Phoenix, 1995.

ERESHEFSKY, M. Species, taxonomy, and Systematics. In: MAUTHEN, M.; STEPHENS, C. (Ed.). *Philosophy of Biology*. Amsterdam: Elsevier, 2007. p. 403-428.

ERESHEFSKY, M. Systematics and Taxonomy. In: SARKAR, S.; PLUTYNSKI, A. (Ed.). *A companion to the Philosophy of Biology*. Oxford: Blackwell, 2008. p. 99-118.

- GHISELIN, M. A radical solution to the species problem. *Systematic Zoology*. v. 23, 1974, p. 536-544.
- GHISELIN, M. *El triunfo de Darwin*. Madrid: Cátedra, 1983.
- GOULD, S. *El pulgar del panda*. Madrid: Blume, 1983.
- GOULD, S. *The structure of evolutionary theory*. Cambridge: Harvard University Press, 2002.
- GRIFFITHS, G. On the foundations of biological Systematics. *Acta Biotheoretica*. v. 23, 1974, p. 85-131.
- HAMILTON, A. From types to individuals: Hennig's ontology and the development of Phylogenetic Systematics. *Cladistics*. v. 28, 2012, p. 130-140.
- HARTMANN, N. *Ontología V (Filosofía de la Naturaleza & El pensar teleológico)*. México: Fondo de Cultura Económica, 1964.
- HAWTHORN, G. *Mundos plausibles, mundos alternativos*. Cambridge: Cambridge University Press, 1991.
- HENNIG, W. *Phylogenetic Systematics*. Urban: University of Illinois Press, 1966.
- HOBBS, T. *Elements of Philosophy: the first section, concerning body (De corpore: Elementorium Philosophiæ, sectio prima)*. London: John Bohn, 1839 [1655].
- HOGAN, M. Natural kinds and ecological niches – response to Johnson's paper. *Biology & Philosophy*. v. 7, 1992, p. 203-208.
- HULL, D. Are species individuals? *Systematic Zoology*. v. 25, 1976, p. 174-191.
- JACOB, F. *El juego de lo posible*. Barcelona: Grijalbo, 1982.

JOHNSON, D. Can abstraction be causes? *Biology & Philosophy*. v. 5, p. 63-77.

KRIPKE, S. *Naming and necessity*. Cambridge: Harvard University Press, 1980.

LAMARCK, J. *Recherches sur l'organisation des corps vivants*. Paris: Maillard, 1802.

LAMARCK, J. *Philosophie Zoologique*. Paris: Flammarion, 1994 [1809].

LINCOLN, R.; BOXSHALL, G.; CLARCK, P. *Diccionario de Ecología, Evolución y Taxonomía*. México: Fondo de Cultura Económica, 2009.

LUDWIG, P. Identificación e individuación. In: LUDWIG, P.; PRADEU, T. (Ed.). *El individuo*. Buenos Aires: Nueva Visión, 2014. p. 27-50.

MARGULIS, L. & SCHWARTZ, K. *Cinco reinos*. Rio de Janeiro: Guanabara, 2001.

MCPEEK, M. The consequence of changing the top predator in a food web: a comparative and experimental approach. *Ecological monographs*. v. 68, 1998, p. 1-23.

MORENO, A.; RUIZ-MIRAZO, K.; PERETO, J. Universal definition of life: autonomy and open-ended evolution. *Origins of life and evolution of the biosphere*. v. 34, 2004, p. 323-346.

POPPER, K. *La lógica de la investigación científica*. Madrid: Tecnos, 1962.

PUTNAM, H. The meaning of meaning. In: PUTNAM, H. *Mind, language and reality*. Cambridge: Cambridge University Press, 1979. p. 215-271.

RIEPPEL, O. What happens when the language of science threatens to break down in Systematics: a popperian perspective. In: WILLIAMS, D.; Forey, P. (Ed.). *Milestones in Systematics*. Boca Raton: CRD Press, 2004. p. 57-100.

- RODRIGUES, F.; GALANTE, D.; AVELLAR, M. Astrobiologia. In: RODRIGUES, F.; GALANTE, D.; AVELLAR, M.; HORVATH, J.; DA SILVA, E. (Ed.). *Astrobiologia: uma ciência emergente*. São Paulo: USP, 2012. p. 23-42.
- ROSENBERG, A. *Darwinian reductionism*. Chicago: Chicago University Press, 2006.
- SANTAMARÍA VELASCO, F. El nombrar, la necesidad y la identidad. Kripke y la teoría de la referencia. *Escritos*. v. 19, n. 43, 2011, p. 401-419.
- SOBER, E. Sets, species, and evolution. *Philosophy of Science*. v. 51, 1984, p. 334-341.
- SOBER, E. *Philosophy of Biology*. Oxford: Oxford University Press, 1993.
- STERELNY, K.; GRIFFITHS, P. *Sex and death*. Chicago: Chicago University Press, 1999.
- WIGGINS, D. *Sameness and substance renewed*. Cambridge: Cambridge University Press, 2001.
- WILEY, E. Is the evolutionary species fiction? *Systematic Zoology*. v. 29, 1980, p. 76-80.

Artigo recebido em 21/08/2017, aprovado em 9/11/2017

A PAISAGEM E SUA DIMENSÃO ESTÉTICA

[THE AESTHETIC DIMENSION OF LANDSCAPES]

Esdras Araujo Arraes

Pós-doutorando em Filosofia na Universidade de São Paulo

DOI: <http://dx.doi.org/10.21680/1983-2109.2017v24n45ID12634>

Natal, v. 24, n. 45
Set.-Dez. 2017, p. 37-57

Princípios
Revista de filosofia

E-ISSN: 1983-2109



Resumo: Os estudos que se dedicam à paisagem a compreendem como a materialização de relações entre o homem e o território. Por outro lado, a noção de paisagem abriga, desde sua origem, uma conotação estética, pensada como discurso valorativo da natureza. Assim, o objetivo desse artigo é mostrar a paisagem como categoria do pensamento e parte do campo reflexivo da disciplina Estética. Serão mencionados escritos de determinados filósofos empenhados em interpretar a paisagem em sua dimensão estética. Dentre eles, pode-se citar Georg Simmel, Augustin Berque e Arnold Berleant. Busca-se ampliar sua noção para além das transformações sociais do espaço, celebrando as maneiras sensíveis de apreensão da natureza. Pretende-se, ainda, compreender a noção de paisagem formulada no Renascimento e, especialmente, no final do século XVIII, pondo luz em algumas obras literárias de Goethe, tais como *Os sofrimentos do jovem Werther* e *Escritos sobre arte*

Palavras-chave: Arte; Estética; Literatura; Goethe; Paisagem.

Abstract: The studies that are dedicated to the landscape understand it as the materialization of relations between man and territory. On the other hand, the notion of landscape has, since its origin, an aesthetic connotation, thought of as a valorative discourse of nature. Thus, the purpose of this article is to show the landscape as a category of thought and part of the reflective field of the Aesthetic discipline. It will be mentioned writings of certain philosophers committed to interpret the landscape in its aesthetic dimension. I will mention, for instance, the research of Georg Simmel, Augustin Berque and Arnold Berleant. It seeks to broaden its notion beyond the social transformations of space, celebrating the sensitive manners of apprehending nature. It is also intended to understand the notion of landscape formulated in Renaissance and especially in the late Eighteenth Century putting light on some of Goethe's literary works, such as *The sorrows of young Werther* and *Elective affinities*.

Keywords: Art; Aesthetic; Literature; Goethe; Landscape.

Estética e paisagem

O ensaio que ora se esboça faz parte de uma pesquisa de pós-doutorado em desenvolvimento na Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo (FFLCH-USP) que explora a paisagem, e sua relação com a disciplina Estética, como princípio heurístico. Busca-se, na esteira do pensamento de Raffaele Milani (2008, p. 47), compreender o significado da paisagem como categoria estética tomada desde a perspectiva da fruição, da idealização e do manifestar da natureza em pintura e literatura. A abordagem que se segue não tem a pretensão de dar conta da completude do entendimento da paisagem em termos filosóficos e historiográficos. Seria um trabalho hercúleo pelo qual a pesquisa ainda não tem condição de empreendê-lo. Nessas circunstâncias, não quero esgotar aqui as questões atinentes à noção de paisagem, mas recorro a um limitado número de estudos e comentários que põem luz sobre a origem do termo na cultura ocidental e suas implicações espirituais ou no campo das ideias.

Mediante a paisagem é possível pensar e explicar experiências que implicam o autodescobrimento do homem e a inevitável relação entre natureza e cultura. Logo, a Filosofia, em especial a Estética, presta-se em aprofundar as definições sugeridas pelas Ciências Humanas, instaurando, em torno de seu discurso, elementos subjetivos, afetivos e valorativos. De acordo com Jörg Zimmer (2008, p. 29), a contemplação estética da paisagem é um acontecimento que se desenvolve nos séculos XVII e XVIII paralelamente à investigação experimental da ciência, cronologias estas que converteram a paisagem em representação pictórica da percepção da natureza ou como ideal estético de contemplação desinteressada.

Os estudos sobre a paisagem como categoria do conhecimento intensificaram a partir dos anos 1910 do século XX. Georg Simmel (2013), em seu ensaio inaugural *Filosofia da Paisagem*, desloca a paisagem da natureza, compreendendo-a como porção de uma totalidade natural. A paisagem não seria a natureza; porém, por

ser a natureza parte de seu conteúdo, ela seria ainda e sempre natural (Simmel, 2013, p. 43). Para Adriana Veríssimo Serrão (2013, p. 39), o pensamento simmeliano atribui à paisagem “um processo que na base de elementos previamente separados (paisagem como fração da natureza) recompõe momentaneamente o caráter unitário e homogêneo de um todo”. Em termos estéticos, a paisagem como arte desponta para nós como a imagem de coisas naturais apreendidas sensivelmente pela mirada do artista, quer dizer, o mundo delimitado num fragmento captado pelo olhar e enquadrado numa unidade (pintura ou literatura): “É justamente isso que o artista faz – partindo do fluxo caótico e da infinitude do mundo imediatamente dado, delimita uma porção, capta-a e enforma-a como uma unidade que encontra agora o seu sentido nela mesma” (Simmel, 2013, p. 45).

Contemporâneo ao artigo de Simmel foi o opúsculo do filósofo francês Frédéric Paulhan – *L’Esthétique du Paysage* – publicado em 1913. Paulhan, menos preocupado com a dialética entre o todo e suas unidades, relaciona a paisagem como uma pintura da natureza. Ela inspiraria os artistas a transmitir para tela os sentimentos consubstanciados em sua “alma”, ou seja, paisagem seria uma espécie de emoção codificada em arte. Melancolia, alegria, amor, medo e morte são algumas das alegorias imanentes à paisagem facilmente dizíveis e visíveis (Paulhan, 1913, p. 71).

A maioria dos estudiosos atribui ao Renascimento europeu o surgimento da paisagem no ocidente, momento no qual a perspectiva conseguiu matematizar em medidas áureas, ou seguindo pontos de fuga diversos, o mundo apreendido e imaginado pela vista. A técnica da perspectiva emulou a natureza circunscrita pela visão, reduzindo a totalidade da unidade em lógicas mensuráveis. Simmel (2013, p. 43) relembra que graças à individualização das formas interiores e exteriores asseguradas a partir do século XVI, assim como devido à dissolução das crenças do medievo, tem-se a possibilidade de fragmentos da natureza se tornarem paisagem. Esse tipo de representação garantiu, ainda, a autonomia do ho-

mem sobre a natureza, indício epistemológico enunciado como apanágio da ciência do século XVII. Para Anne Cauquelin (2007, p. 81), a pintura perspectivada é uma figuração sintética de um todo organizado e coerente percebido pelas experiências visuais do homem. Aliás, o olho seria a mediação contínua entre o espírito e a compreensão objetiva das coisas postas diante de nós (Cauquelin, 2007, p. 87).

A mirada funcionava, para Johann Wolfgang von Goethe, como a mediação entre a objetividade exterior e a percepção sensível do mundo captadas pelo ser pensante. No poema *Amor als Landschaftsmaler* (Amor: pintor de paisagem), Goethe ilumina a participação da visão na construção da paisagem. O personagem pintor, quando indagado por um garoto sobre o prazer de desenhar formas a “olhos fixos”, retratou rios, montanhas, a luminosidade do sol tal como se apresentavam *in natura*: “Traçou um rio, qual fora ao natural, tão igual, que captava o sol reflexo” (Goethe, 2008a, p. 84).

Alain Roger (2007) concorda que a “primeira” aparição da paisagem procede da Europa, especificamente a do Norte. O nascimento logrou em decorrência da junção de dois fatores complementares. O primeiro seria a laicização de elementos naturais expressos em arte. A emancipação requeria uma mirada à distância, desinteressada, estabelecendo a nítida distinção entre o apreciado e o espectador da cena. A técnica da perspectiva toma um papel decisivo na laicização da paisagem (Roger, 2007, p. 76). Sem dúvida, o legado de Kant perpassa a abordagem de Roger. O primeiro enfoque redundava na segunda condição voltada à autonomia dos elementos naturais dispostos em conjunto sem, contudo, prejudicar a coerência interna do mesmo (Roger, 2007, p. 76). Entretanto, o afastamento entre o contemplado e o observador ocorre com a aparição da “janela” no universo pictórico. Nesse sentido, a moldura torna-se o marco da conversão do território em paisagem (Roger, 2008, p. 81).

O enquadramento se revela uma operação que harmoniza os elementos naturais numa unidade ordenada e subtraída pela visão (Cauquelin, 2007, p. 134). A metáfora da janela seria, na reflexão de Cauquelin (2007, p. 137 e 138), a condição *sine qua non* do surgir da paisagem e o instrumento paisagístico por excelência. Goethe parecia conhecer o papel da fenestração no espectro ontológico da paisagem. Os jovens Werther e Lotte, personagens principais do romance *Os sofrimentos do Jovem Werther*, publicado inicialmente em 1774, contemplaram os efeitos dos trovões e da chuva apoiando seus cotovelos sobre a janela enquanto “o olhar percorria a paisagem” (Goethe, 2009, p. 39). Em *As afinidades eletivas*, outra obra de Goethe (1992), o personagem Eduard dirige-se à cabana revestida de musgos onde se encontrava a sua esposa Charlotte. Ali, em posição favorável, seu olhar dirige-se à porta e à janela, “de modo que num único olhar ele pudesse ver [...] os diversos quadros mostrando a paisagem como que emoldurada” (Goethe, 1992, p. 22).

Verifica-se, portanto, a estreita afinidade entre paisagem e representação, ou entre aquilo emoldurado por experiências visuais em unidades “artializadas”¹. No dicionário do jesuíta Raphael Bluteau (1712-1728, vol. 6, p. 187), finalizado na segunda década do século XVIII, a paisagem reside no âmbito da Estética na medida em que foi assimilada como a “mais fermosa vista da que representão os paineis de boas pastagens”. O adjetivo “formoso”, atributo do olhar, confirma o caráter estético da unidade da natureza sensivelmente percebida. As boas pastagens referidas por Bluteau evocam, ainda que não mencionadas, as pinturas de paisagem de Nicolas Poussin, nas quais a idade de ouro narrada por poetas gregos aparece como tema figurativo, isto é, o pastoreio como atividade humana idealizada em paisagens que

¹ A expressão “artializar” é criação do filósofo francês Alain Roger. Para o autor, há dupla artialização: uma *in situ*, relativa à modificação física da Terra; e outra *in visu*, através da mediação do olhar. (Roger, 2007, p. 23)

remetem o espectador a lugares pitorescos, ao jardim das delícias perdido pelo casal original.

De Roma a Petrarca no Ventoux: *prospectus*, paisagem e catarse espiritual

Quer dizer que as sociedades predecessoras do mundo Moderno não contemplavam paisagens? Não existiam percepções sensíveis da natureza nessas culturas? Seria o Renascimento a virada do reconhecimento da paisagem como categoria estética? Muitos filósofos têm se debruçado sobre essas perguntas, derivando a partir de suas reflexões ideias complementares ou simplesmente heteróclitas. Augustin Berque (2013, p. 204), por exemplo, chega a distinguir o *pensamento paisageiro* do *pensamento da paisagem*. Enquanto que o último termo se relaciona a condições específicas inaplicáveis a todas as épocas e culturas, nascendo sobre o signo do *otium*, do ócio de uma elite que não se vincula à terra no sentido utilitário, mas do *frui*, do prazer de ver e dizer retratos da natureza. A fruição sintoniza-se com a noção neoplatônica de Santo Agostinho de ascensão à invisibilidade divina como viragem do *uti* para o *frui* (Ritter, 2013, p. 100). Dessa maneira, “a paisagem, a partir de um dado ambiente, é *predicado numa certa realidade*” (Berque, 2013, p. 203).

Por sua vez, o pensamento paisageiro enceta a apreensão sensível da natureza sem, contudo, expressá-la em modelos artísticos, sejam legíveis ou visíveis. Para tanto, Berque (2013, p. 201) arrolou sete critérios que distinguem as sociedades devotadas ao pensamento da paisagem: 1) uma literatura louvando a beleza dos lugares; 2) toponímias que mencionem a apreciação visual do ambiente; 3) jardins de recreio; 4) edificações projetadas para facilitar a fruição estética da natureza; 5) pinturas de paisagem; 6) um ou mais termos para se referir ao vocábulo “paisagem” e 7) uma reflexão explícita sobre a paisagem. Nessas condições, a Roma antiga, ainda de acordo com o filósofo francês, não tinha um pensamento da paisagem, porém paisageiro, justamente porque

satisfazia os critérios 1, 2, 3 e 5; em contrapartida, não possuía arquiteturas que possibilitassem a fruição do mundo abarcado pelo olhar, nem uma palavra que designasse o próprio significado de paisagem (Berque, 2013, p. 201).

Convém comentar sobre o papel dos vocábulos latinos *prospectus*, *amœnia* e *topia*, cuja semântica envolve princípios inclusive de ordem sensível, mas que asseguram suas vinculações ao território e às amenidades climáticas. Segundo Javier Maderuelo (2005, p. 61), *prospectus* resulta do enquadramento óptico de um lugar situado distante do observador. Seria o mundo captado objetivamente pelo olhar faltando-lhe a componente estética e subjetiva subjacentes à contemplação. Já *amœnia*, apesar de sua tradução relacionar-se às localidades agradáveis e prazerosas, predicados ausentes no *prospectus*, destina-se a perceber as benignidades do clima ou as comodidades de um determinado sítio no qual o caminhante decide fixar pouso. Não há, portanto, na locução *amoenia*, a ideia de contemplação desinteressada da paisagem. Por fim, prossegue Maderuelo, o vocábulo *topia* foi utilizado pelos romanos para designar certas figuras relativas à compreensão dos lugares distantes sem a devida fruição.

Igualmente na Grécia Antiga, conforme auferiu Anne Cauquelin na esteira do pensamento de Berque, “não há [...] nem palavra nem coisa semelhante, de perto ou de longe, àquilo que chamamos paisagem” (Cauquelin, 2007, p. 44). A autora de *A invenção da paisagem* reconhece que a fração da natureza representada nos textos de Pausânias dizia respeito ao mundo da história, do mito e da lenda, os quais descrevem ricamente as características físicas dos lugares (*topos*) em suas condições de simples suportes materiais de eventos desprendidos das particularidades sensíveis do mesmo *topos* (Cauquelin, 2007, p. 48). A natureza dos gregos aparece sob o signo do *uti* ou *logos*, como uma boa ecônoma que omite o sentido estético:

[...] o que vale como paisagem (entre os gregos) não tem nenhuma das características que estamos acostumados a lhe atribuir: relação existencial com seu preexistir, sensibilidade ou sentimento, emoção estética ausente. Sua apresentação, portanto, é puramente retórica, está orientada para a persuasão, serve para convencer, ou ainda, como pretexto para desenvolvimentos, ela é cenário para um drama ou para a evocação de um mito [...]. (Cauquelin, 2007, p. 49).

As experiências obtidas por Petrarca, em sua subida ao monte Ventoux (1335), trouxeram certos questionamentos filosóficos quanto à dimensão estética do mundo percebido do cimo de um promontório. Havia paisagem em sua narrativa ou uma espécie de catarse espiritual depois da escalada? Dentre os textos colhidos que se aprofundaram em interpretar as intenções de Petrarca, proponho destacar o artigo de Joachim Ritter (2013, p. 95-122) – “Paisagem. Sobre a função estética na sociedade moderna” –, o ensaio do filósofo francês Jean-Marc Besse (2006, p. 1-15) – “Petrarca na montanha: os tormentos da alma deslocada” e as análises do arquiteto espanhol Javier Maderuelo sintonizadas às ideias de Augustin Berque, seu orientador de doutoramento. Essa eleição tem uma intenção teleológica própria, pois na medida em que os dois primeiros autores consideram os lugares descritos por Petrarca como paisagem, Maderuelo é mais cauteloso quanto à existência de paisagem no discurso de escalada ao Ventoux. De certo modo, os escritos de Ritter e Besse são afins e se complementam, enquanto que os de Maderuelo apontam outras interpretações por vezes divergentes das demais. Paradoxalmente, para Maderuelo (2005, p. 87) o relato da ascensão de Petrarca, apesar de seu caráter moralista, é o gérmen do que será, tempos depois, o surgimento da paisagem na cultura ocidental.

No texto de Ritter, a apreciação da ordem divina do mundo a partir de um ponto elevado, elege os acontecimentos vislumbrados por Petrarca como o momento inaugural do aparecimento da paisagem na Europa. Segundo Ritter, os conceitos que Petrarca destacou em sua jornada permanecem constitutivos da relação

estética para com a natureza *enquanto* paisagem, enquanto produto espiritual de percepção fruidora do todo (Ritter, 2013, p. 101). Petrarca, dessa forma, elevou-se ao divino por sua ação, procurando na subida converter-se à bem-aventurança, metaforicamente obtida depois de uma íngreme e penosa subida (Ritter, 2013, p. 96). A paisagem, assim, torna-se o instrumento de expiação dos pecados, a alegoria de purificação da vida devotada aos desejos mundanos pelos quais Petrarca estava subordinado.

Jean-Marc Besse dá continuidade à leitura de Ritter, afirmando que a “experiência paisagística (de Petrarca) reconduz e veicula, no plano da estética, a densidade espiritual de uma situação filosófica” (Besse, 2006, p. 2). Com efeito, Petrarca necessitava vontade para potencializar as coisas físicas e seu contraponto espiritual. O Ventoux, sob esse aspecto da vontade, torna-se a representação de suas aspirações e da própria fraqueza humana diante da sublimidade da montanha (Besse, 2006, p. 4). E a chegada ao cimo inscreve o exercício da caminhada como o mecanismo de obtenção da beatitude espiritual (Besse, 2006, p. 5). Percebe-se que para Besse, e por extensão para Ritter, o efeito provocado em Petrarca ao mirar a paisagem não foi de contemplação desinteressada, fruidora no sentido atribuído por Kant; mas como uma experiência de introspecção. Assim, “o sentido da experiência sensível é postergado, submetido aos recursos da confissão” (Besse, 2006, p. 7). O espaço descortinado diante do olhar de Petrarca, embora sensivelmente reconhecido pelos efeitos ocasionados pela montanha e da vista demiúrgica, afasta-se de sua dimensão estética afinando-se com uma intenção notoriamente ética (Besse, 2006, p. 10).

Na opinião de Javier Maderuelo, Petrarca descreveu lugares em vez de paisagens durante seu itinerário ascendente. Na realidade, Maderuelo considera os relatos petrarquianos sobre os acidentes geográficos como metáforas da purificação de sua alma entregue aos desejos da carne. O pico do Ventoux converteu-se na aspiração da vida santificada; o sopé – alegoria dos prazeres terrenos –

localizava-se no vale dos pecados cortado por um caminho que conduzia à bem-aventurança (Maderulo, 2005, p. 86). O mundo visto e refletido no íntimo aparece como o espetáculo das privações humanas a ser vislumbrado à distância, só assim se evitaria a contaminação das tentações por ele suscitadas:

¿Qué te retrasa? Los bajos placeres terrenos, indudablemente, ya que con ellos el camino es más llano y parece, a primera vista, más fácil. Sin embargo, después de tus muchos extravíos, o bien tendrás que ascender a la cima de la vida bienaventurada [...] o bien la pereza te obligará a recostarse en el valle de tus pecados [...]. (Petrarca *apud* Maderuelo, 2005, p. 86)

Não há dúvida que os elementos naturais e antrópicos incrementam o discurso moralista de Petrarca, atuando como alegorias ou símbolos de emoções criadas na experiência de subida. Esses sentimentos que afloram no espírito e são projetados sobre o meio natural subjazem, conforme o arquiteto espanhol, a própria noção de paisagem como categoria do pensamento estético: “porque el paisaje no es el conjunto de accidentes geográficos y sucesivos mantos de vegetación que nos rodean, sino la *interpretación sensible*, la interiorización personal que nosotros podemos hacer de esos panoramas que se ofrecen a la vista” (Maderuelo, 2005, p. 87).

Literatura e paisagem

A discussão em torno dos escritos de Petrarca aponta para a possível afinidade entre literatura e paisagem. Inversamente do que ocorre com a paisagem representada em pintura ou fotografia, que tomam o sentido da visão como meio de identificar e reconhecer os elementos naturais em caracteres tangíveis, a imagem que emerge do texto literário é subjetiva, fruto de experiências pessoais ou ideias do sujeito pensante. Essas figuras reproduzidas na imaginação sempre diferirão entre duas ou mais pessoas. Por isso, parece oportuno considerar os apontamentos feitos pelo filó-

sofo e poeta catalão Antoni Marí (2008) acerca da profícua interação entre o dizível, o visível e o eu.

Marí sublinhou o papel das palavras como produtoras de imagens mentais e, no caso aqui perseguido, se essas imagens equivalem a paisagens decodificadas em vocábulos. Ele duvida, como deixa clara sua exposição sobre determinadas passagens de *Emílio* de Rousseau, se nessas figuras e nas orações redigidas existem paisagens ou se se tratam de certas faculdades do espírito do escritor e do personagem contemplador. Leiamos um fragmento de *Emílio* transcrito por Marí:

Un bello anochecer se va a pasear a un lugar favorable, donde el horizonte despejado deja ver de lleno el sol poniente y se observan los objetos reconocible el lugar de su puesta [...]. El hombre reconoce su lugar y lo encuentra embellecido; el verdor ha tomado durante la noche un vigor nuevo; el día naciente que lo ilumina, los primeros rayos que lo doran, lo muestran cubiertos de una brillante capa de rocío que refleja al ojo la luz y los colores [...]. *Pues está en el corazón del hombre lo que constituye la vida del espectáculo de la naturaleza: para verlo, es preciso sentirlo. Él percibe los objetos, pero no puede percibir las oraciones que los enlazan, no puede entender la dulce armonía de su concierto.* (Rousseau *apud* Marí, 2008, p. 151. Grifo meu).

Para Marí (2008, p. 151), o trecho acima demonstra que Rousseau não retratou paisagens tal como se oferecem aos olhos do espectador ou representadas mediante textos valorativos de fenômenos naturais. No seu entendimento, as qualidades que o filósofo francês reconhece na natureza são suas próprias faculdades humanas como símbolos morais reconhecíveis em si mesmo e projetados sobre o mundo (Marí, 2008, p. 151). Como ele reforça: “si el paisaje existe es por todo aquello que el escritor proyecta sobre él: sentimientos, imágenes, recuerdos, vivencias. Y no es una representación del paisaje, sino el medio a través del cual el escritor muestra su propia presencia imaginativa y formalizadora” (Marí, 2008, p. 152). Desde esse ponto de vista, a paisagem torna-se uma idealização, aproximando-se da categoria *sentimental*

proposta por Friedrich Schiller. Conforme Márcio Suzuki (1991, p. 26), o adjetivo *sentimental* utilizado por Schiller vincula-se à atividade reflexionante como instância que ancora a emoção, não se limitando à pura demonstração de paixões eivadas de dramaticidade a que vem normalmente associado. Em *Poesia ingênua e sentimental*, Schiller (1991) esclarece que o poeta sentimental “reflete sobre a impressão que os objetos lhe causam e tão somente nessa reflexão funda-se a comoção a que ele próprio é transportado e nos transporta” (Schiller, 1991, p. 62).

Em *Os sofrimentos do jovem Werther*, de Goethe (2009), há essa positiva identificação do ser reflexionante com a natureza apreciada *enquanto* paisagem, enquanto *locus* de projeção das íntimas sensações do protagonista. Marco Aurélio Werle (2017) divide o romance em duas partes significativas: na primeira, destaca-se a alegria de Werther de viver num lugarejo idílico, onde o amor e a natureza harmonizam-se (Werle, 2017, p. 40). A segunda seção, dedicada ao tema “sociedade”, explora o conflito entre o indivíduo e os códigos morais e éticos impostos pela burguesia urbana. Nesse momento, as emoções de Werther se alteram, transfigurando o seu amor por Lotte em nocivas paixões. É curioso que a cidade, tida pela filosofia iluminista como o espaço da emancipação e liberdade do homem, a cisão do ser com a natureza “perdida”, é vista por Werther como o lugar de privação de sua jovem alma. Para ele, a liberdade fundamenta-se justamente na sintonia entre o eu e a paisagem percebida sensivelmente fora dos muros das instituições civis. Massimo Venturi Ferriolo (2008, p. 137) verificou a desconexão entre *civitas* e *pagus* ao notar que o regresso à natureza em seu estado original (*pagus*) significa a pretensão do espírito humano de por freio nos excessos da ciência e da técnica, favorecendo a inversão do seu uso.

Deixemos de lado, portanto, a tragédia vivenciada por Werther na segunda parte do romance pondo luz na concordância de seu espírito com a natureza. Na carta de 4 de maio de 1774, a que

abre a narrativa do livro, Werther elogia a solidão e as feições paradisíacas das terras em que conheceria sua amada Lotte:

[...] estou me sentindo muito bem aqui. Nestas terras paradisíacas, a solidão é um bálsamo valioso para o meu coração, tão fortemente aquecido pelo fervor juvenil. Cada árvore, cada arbusto é um ramalhete de flores, e dá vontade de virar borboleta para poder flutuar neste mar de fragrâncias e retirar dele todo o sustento. (Goethe, 2009, p. 14).

Nesse excerto, a alegria une-se ao afastamento do protagonista da sociedade, criando imagens consoantes com a natureza e com os signos de sua presença. Werther ascendeu ao conhecimento de si por meio dos símbolos que a natureza lança diante dos seus olhos admirados (Marí, 2008, p. 153). Não obstante, há um claro limite na interpenetração do homem com a natureza pelo qual a fruição torna-se incompleta. Seria preciso “transformar-se” em natureza (borboleta) para compreender os verdadeiros efeitos dela nos sentidos. Dessa maneira, existe um certo estranhamento na condição humana que induz o ser reflexionante a voltar a si mesmo e procurar a paisagem idílica.

A felicidade de Werther anuncia sua positiva conexão com a paisagem enquanto mediação estética da natureza: “nunca fui tão feliz, nunca a minha sensibilidade pela natureza, até por uma pedrinha, uma graminha, foi tão plena e tão profunda” (Goethe, 2009, p. 58). Essa sensação de plenitude manifesta a paisagem como representação de um sujeito pacificado imerso numa natureza análoga (Besse, 2006, p. 47). A afinidade entre o homem e a paisagem aponta para o que Arnold Berleant (1995) denominou de *aesthetic of reciprocity* (estética da reciprocidade), que nos ajuda a entender como nós contribuimos para a formação do mundo, mas também como a natureza assegura conversões anímicas em nossa maneira de estar no mundo (Berleant, 1995, p. 239).

Na epístola de 26 de maio, enviada a seu destinatário Wilhelm, o jovem Werther cita Wahlheim, um pequeno povoado situado na base de uma colina. Curiosamente, por todo o livro Goethe não

indica os aspectos urbanos das povoações visitadas por Werther, tais como ruas, avenidas, zonas comerciais e espaços devotados à política; ao invés, os fenômenos e os elementos naturais participam de maneira ativa da narrativa e do desenrolar das ações da primeira parte do romance. Na referida carta, o adjetivo “melhor” realça, para aquele momento da vida de Werther, o gozo de reverenciar a paisagem pitoresca: “mas o melhor de tudo são as tílias, cujos ramos extensos cobrem a pequena praça em frente à igreja, rodeada de moradias rurais, celeiros e granjas. Um lugar tão afetuosos, tão íntimo não foi fácil encontrar” (Goethe, 2009, p. 23-24). Os objetos contemplados estimularam-no a esboçar um desenho centrado em certificar o seu desdém pelos assuntos da sociedade, pois “o meu propósito é de manter-me doravante unicamente ligado à natureza” (Goethe, 2009, p. 24).

Havia de fato uma praça em Wahlheim, assim como em todas as cidades onde o fervor de complexas relações sociais afugentou Werther a buscar o exílio num lugar de feições edênicas: “Não sei se espíritos vagueiam por esta região, ou se esta ardente fantasia divina se apodera de meu coração fazendo um paraíso tudo o que me rodeia” (Goethe, 2009, p. 16). Mas diferentemente das praças dos grandes centros urbanos europeus de finais do século XVIII, que justapõem diversas funções, aquela vivenciada pelo protagonista anuncia a fruição, evocando o mundo rural e os símbolos de sua constituição. Essa cena idílica, como argumenta Werle (2017, p. 43), sublinha o caráter visual do romance, emoldurando os textos epistolares de Werther em quadros de grande vitalidade e vigor. De fato, o retorno ao campo como ideal de vida, a sintonia com a natureza envolvente e a subjetividade representam a proposta de Goethe para uma estética centrada na sensibilidade e na imaginação (Werle, 2017, p. 43). Além disso, o paraíso envolvia o protagonista. Ao perceber o belo natural como continuidade do ânimo, Werther participa da paisagem, não simplesmente como espectador, mas como *estando* nela. Trata-se de um exemplo da estética da reciprocidade de Berleant. De acordo com o autor, a

reciprocidade entre o belo natural e a arte resulta numa experiência estética na qual o apreciador vivencia e aprecia ambas as categorias de maneira unificada (Berleant, 2013, p. 296).

A sintonia entre Werther e a natureza mostra-se transitória, dissipa-se logo depois de tomar conhecimento da decisão matrimonial de Lotte com Albert. Doravante, a paisagem transfigura-se em representação de uma natureza insípida. Na carta de 18 de agosto, o espetáculo idílico se esvai, metamorfoseando-se numa cena matizada de tons sublimes:

Toda esta ardente sensibilidade de meu coração pela natureza, cuja vida me invadia com tanta voluptuosidade fazendo do mundo à minha volta um paraíso, transformou-se agora num insuportável carrasco, num espírito atormentador que me persegue por toda parte [...]. As grandes e raras misérias do mundo: essas inundações que varrem as suas vilas, esses tremores de terra que engolem as suas cidades, não me comovem; o que me corrói o coração é a força destrutiva, oculta no âmago da natureza [...]. O céu e a terra e as forças criadoras me rodeiam: não passam de um monstro eternamente devorador e ruminante (Goethe, 2009, p. 73 e 74).

A mudança de enfoque na narrativa das duas partes que estruturam o desenrolar das ações vividas por Werther pode, também, diferenciar o romance em dois panoramas: o primeiro – *pitoresco* – relativo à sua alegria de apreciar a natureza à maneira dos gregos, isto é, idílica e pastoral. Lembremos que o único livro que ele traz consigo é um Homero (carta de 13 de maio). O segundo, que podemos nomeá-lo de *sublime*, devota ao protagonista as incertezas, as angústias e o tédio à vida projetados numa paisagem “carrasca”. Retornando às anotações de Werle (2017), considerando a caracterização do sublime adotado por Longino, a segunda parte de *Werther* ecoa a grandeza da alma expressa em sentimentos que transcendem a racionalidade da alma e a estreiteza da sociedade (Werle, 2017, p. 40).

As observações expostas até o momento nesta seção do ensaio exprimem a identificação entre o dizível e o visível. Um exemplo

dessa premissa se encontra no ensaio de Goethe (2008b) – “Ruysdael como poeta – escrito, em 1806, fazendo parte da antologia intitulada *Escritos sobre a arte*. Naquelas anotações, Goethe elabora discursos para três pinturas de paisagem do artista holandês Jakob Ruysdael, “reconhecido como um dos mais primorosos paisagistas” (Goethe, 2008b, p. 197). Duas instâncias que o autor dos *Escritos* explora referem-se às atitudes e aos efeitos que a imagem provoca no espectador. Quando Goethe discorre sobre a pintura, a visão opera como instrumento que movimenta a elaboração interna de narrativas que explicam o conteúdo da imagem. Com isso, diferentes observadores terão distintas interpretações sobre uma mesma tela, ou dito em outros termos, terão diferentes discursos sobre o mesmo objeto contemplado.

As pinturas analisadas por Goethe no citado ensaio foram: i) uma paisagem de feições pitorescas enobrecida pela fertilidade da terra e pelas as ações humanas sobre o espaço; ii) a pintura denominada “O convento” que conjuga passado e presente de forma admirável. Os tempos antigos foram marcados por um mosteiro em ruínas e uma ponte destruída. Pastores e migrantes, em eventos cotidianos, imprimem o tempo presente à imagem. Aqui, a paisagem apresenta-se como palimpsesto de cronologias “que tão encantadoramente se mesclam reciprocamente” (Goethe, 2008b, p. 200). Enquanto que na tela “O convento” os períodos se interpenetram, na terceira tela – “O cemitério” – o pretérito é o assunto pictórico. Os túmulos e a morte (esboçada indiretamente, mas presente no tema do quadro) configuram a impossibilidade do retorno aos eventos idos, “é como se o passado não nos legasse nada mais senão a mortalidade” (Goethe, 2008b, p. 201). Não existe presente, a não ser por intermédio do leitor da pintura no transcurso de sua visualização. O cemitério torna-se categoria do belo, invocando a sublimidade do infinito subjacente à morte.

Goethe tinha predileção pela pintura. O próprio Werther, no momento de sua afinidade com a natureza, decidiu realizar alguns desenhos ao ar livre, intensificando o seu propósito de manter-se

“doravante unicamente ligado à natureza” (Goethe, 2009, p. 24). Esse gosto é ressaltado nos esboços feitos durante sua viagem de “renascimento” à Itália (Goethe, 1999). A pintura de paisagem aparece como objeto dos discursos das trocas epistolares entre Goethe e o pintor Jacob Philipp Hackert, tema, a propósito, bem elucidado por Cláudia Valladão de Mattos (2008). Nas cartas, Goethe argumenta que a paisagem e sua transmutação para a representação evocam a natureza apreendida pelo constante treino do olhar. Hackert concorda, opinando que o artista deve ser, antes de tudo, um bom observador do mundo envolvente, dedicando tempo para ilustrar e conhecer os objetos visualizados. Com efeito, não bastava pintar uma tília, por exemplo, senão aprofundar a relação entre artista e árvore para então transmitir, em cores e formas, a essência da natureza. Se retomarmos ao poema de Goethe citado no início do artigo (*Amor als Landschaftsmaler*) notaremos a permanente reciprocidade entre natureza e artista. Como argumenta Mattos (2008, p. 64), o tema do amor à natureza é significativo para o processo criativo, porque ele funciona como incentivo ao gênio enrijecendo os vínculos do homem com a natureza.

Considerações finais

Estética e paisagem estão intimamente conectadas, ao menos a partir da segunda metade do século XVIII, momento no qual surge a disciplina Estética. Antes, no Renascimento, a parição da perspectiva “inventou” a paisagem enquanto fragmento de uma totalidade emoldurada pela visão. Essa abordagem é paradoxal, em especial entre os filósofos crentes que a paisagem não é exclusividade da Europa. Na China do século XIII sua criação havia sido confirmada por meio de poemas e ideogramas que elogiavam a montanha e a cascata. Por sinal, o Ventoux de Petrarca trouxe ao debate uma dúvida: se havia paisagem na transição do feudalismo para a modernidade, ou se a natureza operava como instrumento de purificação moral. Assunto movediço de fato quando a retros-

pectiva chega à Grécia e à Roma, lugares onde a descrição da natureza relacionava-se ao território. A paisagem, como categoria estética, como fruição entre o observador e a natureza, parece que inexistia nessas culturas.

Contudo, é inegável que a literatura e a pintura transmitem a relação estetizante da natureza com o eu, sendo a paisagem a síntese, a mediação entre ambas as instâncias. Vimos, a propósito desse esclarecimento, como a obra literária de Goethe sensibiliza o leitor a perceber a paisagem enquanto mediação estética da natureza formulada através da apreciação subjetiva e objetiva do espectador. Sem esquecer que na pintura de paisagem há um discurso virtual da imagem, fortalecendo a urdidura do dizível com o visível.

Referências

- BERLEANT, Arnold. A estética da arte e da natureza. In: SERRÃO, Adriana Veríssimo. (Org.). *Filosofia da paisagem: uma antologia*. Lisboa: Centro de Filosofia da Universidade de Lisboa, 2013. p. 282-298.
- BERQUE, Augustin. O pensamento paisageiro: uma aproximação mesológica. In: SERRÃO, Adriana Veríssimo. (Org.). *Filosofia da paisagem: uma antologia*. Lisboa: Centro de Filosofia da Universidade de Lisboa, 2013. p. 200-212.
- BESSE, Jean-Marc. *Ver a Terra: seis ensaios sobre a paisagem e a geografia*. Trad. Vladimir Bartolini. São Paulo: Perspectiva, 2006.
- BLUTEAU, Raphael. *Vocabulario portuguez & latino: aulico, anaomico, architectonico*. Coimbra: Collegio das Artes da Companhia de Jesu, 1712-1728.
- CAUQUELIN, Anne. *A invenção da paisagem*. Trad. Marcos Marcionilo. São Paulo: M. Fontes, 2007.

FERRIOLO, Massimo Venturi. Arte, paisaje y jardín en la construcción del lugar. In: NOGUÉ, Joan. (Ed.). *El paisaje em la cultura contemporánea*. Madrid: Biblioteca Nueva, 2008. p. 115-140.

GOETHE, Johann Wolfgang von. *As afinidades eletivas*. Trad. Erlon José Paschoal. São Paulo: Nova Alexandria, 1992.

GOETHE, Johann Wolfgang von. *Viagem à Itália*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

GOETHE, Johann Wolfgang von. Amor als Landschaftsmaler (Amor: pintor de paisagem). In: MATTOS, Cláudia Valladão de. (Org.). *Goethe e Hackert sobre pintura de paisagem: quadros da natureza na Europa e no Brasil*. Trad. Haroldo de Campos. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2008a. p. 79-85.

GOETHE, Johann Wolfgang von. *Escritos sobre arte*. Trad. Marco Aurélio Werle. 2 ed. São Paulo: Humanitas; Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2008b.

GOETHE, Johann Wolfgang von. *Os sofrimentos do jovem Werther*. Tradução Erlon José Paschoal. São Paulo: Estação Liberdade, 2009.

MADERUELO, Javier. *El paisaje: génesis de un concepto*. Madrid: Abada, 2005.

MATTOS, Cláudia Valladão de. (Org.). *Goethe e Hackert: sobre pintura de paisagem: quadros da natureza na Europa e no Brasil*. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2008.

MARÍ, Antoni. Paisaje y literatura. In: NOGUÉ, Joan. (Ed.). *El paisaje em la cultura contemporánea*. Madrid: Biblioteca Nueva, 2008. p. 141-154.

MILANI, Raffaele. Estética y crítica del paisaje. In: NOGUÉ, Joan. (Ed.). *El paisaje em la cultura contemporánea*. Madrid: Biblioteca Nueva, 2008. p. 45-66.

PAULHAN, Frédéric. *L'Esthétique du paysage*. Paris: F. Alcan, 1913.

RITTER, Joachim. Paisagem: sobre a função do estético na sociedade moderna. In: SERRÃO, Adriana Veríssimo. (Org.). *Filosofia da paisagem: uma antologia*. Lisboa: Centro de Filosofia da Universidade de Lisboa, 2013. p. 95-122.

ROGER, Alain. *Breve tratado del paisaje*. Madrid: Biblioteca Nueva, 2007.

SCHILLER, Friedrich. *Poesia ingênua e sentimental*. Trad. Apres. Márcio Suzuki. São Paulo: Iluminuras, 1991.

SERRÃO, Adriana Veríssimo. Georg Simmel. In: SERRÃO, Adriana Veríssimo. (Org.). *Filosofia da paisagem: uma antologia*. Lisboa: Centro de Filosofia da Universidade de Lisboa, 2013. p. 39-41.

SIMMEL, Georg. Filosofia da paisagem. In: SERRÃO, Adriana Veríssimo. (Org.). *Filosofia da paisagem: uma antologia*. Lisboa: Centro de Filosofia da Universidade de Lisboa, 2013. p. 42-58.

SUZUKI, Márcio. Introdução. In: SCHILLER, Friedrich. *Poesia ingênua e sentimental*. São Paulo: Iluminuras, 1991.

WERLE, Marco Aurélio. Natureza e sociedade no Werther de Goethe. *Artefilosofia*. n. 22, jul. 2017, p. 39-49.

ZIMMER, Jörg. La dimensión ética de la estética del paisaje. In: NOGUÉ, Joan. (Ed.). *El paisaje em la cultura contemporánea*. Madrid: Biblioteca Nueva, 2008. p. 27-44.

Artigo recebido em 22/08/2017, aprovado em 18/12/2017

**A PINTURA ABSTRATA E SCHELLING:
ATRAVessar A “PELE DA NATUREZA”**

**[ABSTRACT PAINTING AND SCHELLING:
CROSSING “NATURE’S SKIN”]**

Gabriel Almeida Assumpção

Universidade Federal de Minas Gerais
Bolsista FAPEMIG

DOI: <http://dx.doi.org/10.21680/1983-2109.2017v24n45ID11877>

Natal, v. 24, n. 45
Set.-Dez. 2017, p. 59-79

Princípios
Revista de filosofia

E-ISSN: 1983-2109



Resumo: A filosofia das artes plásticas de F. W. J. Schelling (1775-1845) é enraizada em sua filosofia da natureza, seja no postulado da natureza como produtividade, seja nos conceitos de inconsciente e desaceleração. O paralelismo entre produtividade da natureza e criação artística é base, para Schelling, de uma proposta de *mimesis* que emule a natureza não como mero produto passivo e inerte que se reproduz com fidelidade extrema, mas como força produtora, expressa pela imaginação do artista em seu trabalho de transformar a matéria. Nessa via, intérpretes como Beierwaltes, Frank e Schuback notaram afinidades entre as concepções schellinguianas e os escritos de pintores abstratos, especialmente Paul Klee (1879-1940) e Wassily Kandinsky (1866-1944). Todavia, desses trabalhos, apenas o de Schuback desenvolve textualmente tal proximidade em Klee. Nossa proposta, nesse sentido, consiste em explicitar textualmente a relação entre natureza e pintura abstrata, apontando como tal vínculo norteia a crítica e reavaliação positiva da *mimesis* de Kandinsky e Klee, aproximando-os de Schelling.

Palavras-chave: Kandinsky; Klee; *Mimesis*; Natureza; Pintura; Schelling.

Abstract: Schelling's philosophy of plastic arts is deeply rooted in his Philosophy of Nature, whether in the postulate of Nature as productivity or in the concepts of deceleration and a-conscious. The parallel between Nature's productivity and artistic creation is the cornerstone of the Schellingian conception of *mimesis qua* emulation of nature as a productive force, and not a mere product. In this line of argument, some interpreters such as Beierwaltes, Frank and Schuback noticed similarities between the writings of abstract painters, particularly Paul Klee (1879-1940) and Wassily Kandinsky (1866-1944). However, only Schuback further developed a conceptual connection between Klee and Schelling based on their writings. Our proposal, in that sense, is to develop the connection between nature and abstract painting in Kandinsky and Klee, thus revealing the similarities between their tenets and Schelling's.

Keywords: Kandinsky; Klee; *Mimesis*; Nature; Painting; Schelling.

Introdução¹

A filosofia da arte de F. W. J. Schelling (1775-1845), ainda pouco estudada no Brasil e em geral, é um campo de algumas de suas contribuições mais originais, como a definição da filosofia da arte como *órganon* da filosofia (*StI*, p. 41)² e a crítica seguida de uma revalorização da *mimesis*. Beierwaltes (2001, p. 431 *et seq.*) notou origens dessa revalorização em Plotino (*EN V, 8[31]*), para quem o objeto artístico pode, para além de mera reprodução do sensível, aproximar-nos das ideias (portanto, segundo seu esquema das hipóstases, a obra de arte nos conduziria a um grau maior de realidade que o mundo natural)³. Beierwaltes notou também (2001, p. 431; 1982, p. 9), junto a outros interpretes (Frank, 1989, p. 188 *et seq.*; Leyte, 2005, p. 29)⁴, que a articulação entre natureza e arte proposta por Schelling encontra afinidades em textos de pintores abstratos do século XX, a saber: W. Kandinsky (1866-1944) e P. Klee (1879-1940).

Embora Klee (1973b, p. 3; 1973c, p. 16) possua afinidade com a tradição platônico-pitagórica e Kandinsky (1912, p. 25) assuma influência da teosofia, não há evidências textuais de uma leitura de

¹ Dedico esse texto a Marcia Schuback, em agradecimento pela correspondência sobre Schelling e pela inspiração.

² Todas as traduções dos trechos citados são de nossa responsabilidade, e as obras de Schelling serão indicadas por siglas e paginação segundo a *Edição histórico-crítica (HkA)* para os textos anteriores a 1801 ou de acordo com as *Obras Completas (SW)* para os textos posteriores a 1801 e cuja edição ainda está em andamento na *HkA*. Lista de abreviaturas: *Schelling: AD (Allgemeine Deduction des dynamischen Processes)*; *Bru (Bruno)*; *EE (Erster Entwurf)*; *IPN (Ideen zu einer Philosophie der Natur)*; *PK (Philosophie der Kunst)*; *StI (System des Transscendentalen Idealismus)*; *ÜdV (Ueber das Verhältnis der bildenden Künste zu der Natur)*; *WS (Von der Weltseele)*. *Kant: KU (Kritik der Urtheilskraft)*.

³ Não aprofundaremos essa importante questão para enfatizar o diálogo com a pintura abstrata e por já termos concluído um estudo sobre o tema que está no prelo.

⁴ Para Tilliette (1987, p. 90), Schelling antecipa o surrealismo, o que seria base para outra investigação.

Schelling pelos dois pintores. Não obstante, comentadores citados acima perceberam semelhanças entre teses da pintura abstrata e concepções do filósofo de Leonberg, de modo que, para Klee e Kandinsky, a imitação não realista da natureza se converte em reconstrução estética das leis internas da mesma, ao invés de representação visível do que se pode ver. Mesmo Merleau-Ponty vincula essa visão de natureza de Schelling a Paul Klee, discutindo uma de suas pinturas após ler a monografia de Will Grohmann sobre o artista (Schuback, 2013, p. 308 *et seq.*).

Entretanto, esse tema é frequentemente aludido nos intérpretes, mas não desenvolvido, sendo Schuback e Merleau-Ponty exceções. Como a filosofia deste pertence a outro contexto filosófico que o de Schelling, nosso trabalho irá se deter em Schelling e seus intérpretes (incluindo Schuback), recorrendo aos textos teóricos dos pintores abstratos em questão. Esse diálogo com textos de artistas busca conferir caráter interdisciplinar à pesquisa, enfatizando que se trata de um diálogo com a história da arte, e não com a crítica de arte, campo no qual não teríamos a capacidade de oferecer contribuições, e por esse motivo não discutiremos obras de arte específicas, como no caso de Merleau-Ponty⁵.

Uma contribuição da pesquisa será a articulação entre estética e filosofia da arte, que não são separadas em Schelling, buscando romper com um lugar comum na interpretação do filósofo segundo a qual sua obra apresentaria uma sucessão de episódios sem conexão entre si. Ao invés disso, reconhecemos com Wirth (2013, p. 322) que “a filosofia da arte de Schelling não foi uma ruptura ou mudança de itinerário em relação a sua filosofia da natureza. [...] [a filosofia da arte] era outra maneira de recuperar e de reavivar a questão da natureza”.

A escolha da pintura abstrata para o diálogo com Schelling não é arbitrária, mas baseada em extenso exame da literatura secun-

⁵ Um trabalho muito competente nesse sentido já foi realizado por Zerbst (2011).

dária e também no que os próprios escritos de Kandinsky e Klee nos permitem refletir sobre as relações entre natureza e arte. Considerando esse exame preliminar da literatura, há duas questões centrais: 1) como é a crítica de Schelling à *mimesis*, e em que sentido esse conceito é reapropriado pelo filósofo?; 2) tendo em vista a confluência entre filosofia da natureza e filosofia da arte em Schelling, é possível um diálogo de sua perspectiva filosófica com a perspectiva artística da pintura abstrata, tendo como expoentes escolhidos Paul Klee e Wassily Kandinsky? A primeira questão é respondida na primeira parte, ao passo que a segunda é respondida nas duas seguintes.

1. Natureza produtiva e plasticidade artística

O interesse de Schelling pelo problema da *mimesis* surge brevemente em seu *StI*. Nessa obra, uma das teses centrais reside na harmonia entre duas etapas da produção artística, etapas essas não cronológicas, mas simultâneas: uma é a “arte” propriamente dita, atividade consciente do artista, a outra é a “poesia”, atividade inconsciente (*bewusstlos*). A “arte” consiste no que se aprende pelo estudo, ensino e imitação dos clássicos, é a técnica que se aprende pelo esforço e que não produz estilo próprio ou originalidade. A “poesia”, por sua vez, consiste no talento artístico, o que Kant chamava gênio (*KU*, §46, p. 307), consistindo em um dom natural que não se consegue voluntariamente, mas por uma ação da natureza no artista (*StI*, p. 318). O produto artístico revela, para Schelling, uma harmonia capaz de resolver a “oposição infinita” entre consciência e inconsciente, espírito e natureza, subjetivo e objetivo, sendo modelo para os filósofos. A harmonia entre leis da natureza e leis da liberdade, para o filósofo de Leonberg (*StI*, p. 40 *et seq.*), não está no exercício da faculdade de julgar, como em Kant, mas no ato de produção artística.

A obra de arte mais perfeita é aquela que equilibra liberdade e necessidade, consciência e inconsciente, sendo que um trabalho feito apenas com técnica gera obras sem profundidade e pouco

originais, ao passo que uma obra que se guia apenas pelo talento não é apreciável por muitos, não sucedendo em constituir estilo por não poder ser imitada pelos outros artistas da mesma geração ou de gerações futuras (*StI*, p. 318). O filósofo afirma, nessa via, que o produto artístico se diferencia do produto natural porque a produção orgânica não procede da consciência, portanto, não vem de uma oposição infinita, a qual é condição do produto artístico (*StI*, p. 322). O organismo apresenta originariamente unidos consciência (em grau consideravelmente limitado) e inconsciente, algo que a produção artística só apresenta unificado após a separação. Como resultado, o produto orgânico não será necessariamente belo, uma vez que o belo se dá no ato de resolver uma contradição infinita entre natureza e inteligência, consciência e inconsciente. Não sendo a condição do belo presente na natureza, o belo apareceria nesta como contingente, a partir do que se deve explicar todo o interesse peculiar na beleza natural, não na medida em que é beleza em geral, mas na medida em que é beleza específica da natureza.

A partir disso, Schelling propõe uma inversão do que se deve entender por imitação da natureza como princípio da arte: longe de a beleza contingente da natureza fornecer as regras à arte, o que ocorre é que a arte, produzida em sua completude, é princípio e norma para o juízo acerca do belo natural (*StI*, p. 322), subvertendo Kant, para quem uma bela arte só o é na medida em que parece ser natureza (Kant, *KU*, §45, p. 306-307).

Em obras posteriores, ao falar sobre pintura, Schelling critica a concepção de arte como imitadora da natureza (*PK*, p. 360, §112, p. 586; *ÜdV*, p. 292-295), afirmando que o gênio não imita produtos naturais, mas reflete a produtividade da natureza, e que um discurso sobre as artes plásticas raramente remeteu de volta à fonte primordial da arte, contentando-se com a ideia de imitação da natureza, mas raramente com sucesso na obtenção de um conceito da essência da mesma (*ÜdV*, p. 292).

A natureza já foi considerada, por exemplo, um mero conjunto morto de objetos (aqui se entrevê uma crítica à pintura holandesa e à ideia de “natureza morta”) (*PK*, §87, p. 542-8), ou um cenário em que se dispõem objetos livremente, ou ainda mera fonte de recursos submissa ao ser humano. Apenas os investigadores que respeitam a natureza captaram-na como força primordial e potência criadora (*ÜdV*, p. 293), autossuficiente, autônoma e autárquica (*EE*, p. 81).

A filosofia da natureza ou física especulativa de Schelling é uma de suas contribuições mais valiosas por envolver tanto uma valorização da natureza⁶ quanto um diálogo com as ciências empíricas de seu tempo (*AD*, §§20-45, p. 308-341). Essa área de sua filosofia pode ser chamada mesmo um *estilo* de sua filosofia, pois a forma de escrever é bem característica: textos longos, com referências à filosofia antiga e a Kant mescladas com resultados de ciências naturais de seu tempo, especialmente da química, fisiologia, medicina, eletricidade e magnetismo.

Para o presente artigo, o que nos interessa nesse vasto campo da ocupação de Schelling⁷, além da noção de inconsciente mencionada acima, consiste na ideia de que a criação artística em seu aspecto de “poesia”, ou aspecto inconsciente, é um reflexo da produtividade da natureza, e a aspecto de “arte”, ou consciente, reflete o que Schelling chama desaceleração nessa produtividade. O primeiro texto onde Schelling elabora melhor esse problema é em *Sobre a Alma do Mundo (Von der Weltseele)* (1798), cujo título alude intencionalmente à filosofia antiga, especialmente a tradição neoplatônica. Trata-se de uma concepção de *physis* pela qual o mundo é um organismo fechado em si e autossuficiente, não preci-

⁶ Cf. Cho, 2008; Hösle, 1991; Gonçalves, 2005. Ver um contraponto original em Shaw (2016) e uma alternativa de cunho kantiano em Freitas (2013).

⁷ Por exemplo, o aspecto complexo do papel dos fenômenos eletromagnéticos e químicos na “construção da matéria” (*AD*, §§1-45, p. 297-341) e na classificação das artes plásticas (*PK*, §104, p. 569 *et seq.*) será objeto de outro estudo à parte e aqui é apenas aludido.

sando de um autor transcendente ou externo a ela, como na teleologia regulativa de Kant (*KU*, §§74-77, p. 395-409) segundo a qual é lícito concebermos, ainda que apenas como hipótese, a natureza como dotada de finalidade por parte de um Autor inteligente do mundo; concepção duramente criticada por Schelling (*IPN*, p. 94-97) por não respeitar a autonomia do mundo natural e a teleologia imanente a ela mesma⁸.

A natureza não recebe sua capacidade de autoprodução de um agente exterior a ela, mas ela mesma é um todo em si, ou como Schelling falará a partir de 1801, potência do absoluto, de modo que natureza e espírito possuem um substrato comum, o absoluto, e são expressões dele e não exteriores ao mesmo. Voltando ao texto de 1798, o filósofo fala de dois “princípios da natureza”, um dos quais é produtividade ilimitada e causa da mudança no mundo natural, e o outro é o princípio que contém essa produtividade, dando forma ao mundo orgânico e inorgânico e possibilitando a permanência em meio ao devir (*WS*, p. 68 *et seq.*). O primeiro princípio é positivo, expansivo e o segundo, negativo e de contração, só sendo a natureza cognoscível por meio da unificação dos dois princípios (*WS*, p. 77-85). Essa dinâmica de polaridades, influência neoplatônica, é marcante na filosofia da natureza e permanece uma de suas principais teses, notavelmente na ideia das forças de atração e repulsão como constituintes da matéria, tanto orgânica quanto inorgânica (*AD*, §§3-39, p. 298-333).

Jacobs (2004, p. 89 *et seq.*) observou que a produtividade da natureza, discutida por Schelling em vários escritos de filosofia da natureza após a *Weltseele* encontra ressonância na produção artística. A dinâmica de princípio positivo e negativo, ou produtividade e desaceleração (*EE*, p. 84 *et seq.*) no mundo natural é análoga à dos princípios de “arte” e “poesia” expostos acima, quando falamos do *StI*: tal como a natureza desacelera sua produtividade, resultando nas formas orgânicas e inorgânicas, o

⁸ Cf. Assumpção, 2015; Vieira; 2007.

artista contém seu impulso criativo com a forma da tradição e das escolas, resultando em uma obra de arte mais autêntica. A poesia seria o princípio positivo, que expande, e arte, o princípio negativo, que contrai, de modo que a união entre ambos os princípios atribui forma às obras de arte mais elevadas, inspiradoras de gerações.

Levando em conta a física especulativa schellinguiana, o princípio da imitação da natureza ainda teria valor, não se fosse entendida como “imitação servil” (*ÜdV*, p. 294), mas somente caso o artista aprenda a emular a natureza como força criadora (o que Schelling teria visto, por exemplo, na arquitetura e na escultura grega), não buscando retratar “fielmente” um pinheiro, por exemplo, mas sim apreender a força produtiva que permite a uma semente se tornar pinheiro, e a um pinheiro se manter como tal. Tendo em vista essa transformação da natureza mediante impulso de fantasia (Beierwaltes, 1982, p. 6-8), as obras de arte apresentam a natureza como ideal (produtividade), e não como aparece aos sentidos (produto) (*Bru*, p. 225 *et seq.*). A imitação legítima da natureza seria, desse modo, imitar a forma como ela se produz, imitar sua diferenciação interior, e não imitar as formas ou obras naturais como mera exterioridade (Schuback, 2013, p. 311). Nas palavras de Schelling, o artista “deve, portanto, distanciar-se do produto ou da criatura, mas apenas para se elevar à força criadora e captá-la espiritualmente” (*ÜdV*, p. 301).

Para Schelling, além dos artistas que pregaram o retorno à materialidade por meio da imitação da natureza, houve aqueles os quais, fixados não no conteúdo, mas na forma, pregaram o ideal da imitação do que já foi formado, por exemplo, Winckelmann, grande historiador da arte e patrono da arqueologia alemã (*PK*, p. 360). Nenhum deles, no entanto, voltou à fonte primordial da arte, a natureza e as ideias, expressões do absoluto. Schelling critica, nesse sentido, os mestres holandeses, muito atentos ao detalhe e à imitação, o que poderia ser proveitoso, no entanto, para quem faz uma descrição empírica da natureza, mas não para a arte plástica,

pois “A arte plástica tem, sobretudo, que apresentar o objeto não em sua verdade empírica, mas em sua verdade absoluta, livre das condições do tempo, em seu em-si” (PK, § 87, p. 527). Veremos, adiante, que Kandinsky também critica a ideia de imitação aos antigos, de modo que lembra a reflexão schellinguiana sobre o assunto.

No discurso de Munique e em outras obras, portanto, Schelling apresenta uma importante discussão sobre o conceito de *mimesis*, rejeitando esta como mero formalismo e imitação de formas, tratando-se, antes, da relação entre a formação e a forma, entre a produtividade e o produto, entre *natura naturans* e *natura naturata* (Schuback, 2013, p. 315).

2. Kandinsky e a “pele da natureza”

Um traço fundamental da arte moderna consiste na sua relação com a natureza (Beierwaltes, 2001, p. 431), e Kandinsky (1912, p. 3-6) se mostra, em *Über das geistige in der Kunst* (1912), um crítico da imitação na arte, seja da natureza, seja dos antigos, afirmando que o espectador de sua época buscava, nas obras de arte, mera imitação da natureza para fins práticos, como retratos. Imitar os antigos seria ilusório, pois cada período de arte produz uma arte própria, a qual nunca poderá ser repetida e, nesse sentido, um esforço para reanimar princípios da arte passados é limitado, pois é impossível nos sentirmos como os gregos antigos e termos uma vida interior como a deles. Essa crítica se aproxima da visão de Schelling (*ÜdV*, p. 295 *et seq.*) e pode ser aplicada à visão de Winckelmann acerca da imitação dos antigos.

Apesar da concepção comum na época de Kandinsky segundo a qual a arte abstrata rejeitaria a natureza, Kandinsky nega não haver relação próxima entre arte abstrata e natureza: “A pintura abstrata abandona a pele da natureza, mas não suas leis”, as leis cósmicas (Kandinsky, 1955b, p. 203). Em termos schellinguianos, ela abandona *natura naturata*, a natureza como objeto e produto, mas não *natura naturans*, a natureza como sujeito e produtividade.

Kandinsky acrescenta que a arte só apresenta valor elevado quando está em ligação direta com as leis cósmicas, sentidas apenas inconscientemente caso se aproxime externamente à natureza. Caso se lhe sinta interiormente, consegue-se vê-la como um todo (Kandinsky, 1955b, p. 203). Kandinsky não entra em detalhes sobre a noção de leis cósmicas, mas sua preocupação não é tanto com rigor conceitual, e sim com a transmissão da experiência do artista e de seu processo criativo.

Há um raciocínio que Kandinsky desmente: Apenas a natureza é capaz de fornecer estímulos ao artista e de despertar sua intuição, de modo que o pintor abstrato não se serve da natureza e quer se virar sem ela, com o que a pintura abstrata abandona a intuição do mundo natural (Kandinsky, 1955a, p. 178). Ao contrário disso, o artista transforma a natureza, moldando o exterior a partir do interior. Kandinsky afirma que o pintor abstrato, na verdade, recebe seu impulso não de uma parte da natureza (como no caso do naturalista e do realista), mas da natureza como um todo, de suas múltiplas manifestações, somadas e conduzidas à obra pelo artista (Kandinsky, 1955a, p. 180).

Um elemento interessante para se compreender a visão de *mimesis* em Kandinsky está na proximidade entre pintura e música apresentada pelo artista: a música ensina muito ao pintor, pois exprime sua subjetividade, sendo meio de expressão da vida do artista (Kandinsky, 1912, p. 37) que, para Kandinsky, não vê a imitação artística da natureza como um fim em si, mas ele busca exprimir seu universo interior. A música, nesse sentido, é algo valioso e invejado pelo pintor. A pintura deveria analisar as formas da natureza, integrando-as em suas criações, não com fins miméticos, mas com fins pictóricos (Kandinsky, 1912, p. 30 *et seq.*).

Uma consequência disso (e nesse ponto Kandinsky é mais radical na crítica à *mimesis* que Schelling) é que a pintura poderia se emancipar da natureza, tendo antecedentes em artes antigas como a persa, nas quais já se aplicou a subordinação da cor a uma forma geométrica (Kandinsky, 1912, p. 97 *et seq.*). Antecipando de

forma curiosa Mondrian (1957, p. 308 *et seq.*) e o movimento *De Stijl*, Kandinsky afirma que, se pudéssemos cortar todos os vínculos com a natureza, nossas obras seriam combinações de cores puras com formas geométricas.

Tendo visto como Kandinsky propõe ir além da pele da natureza, de sua aparência sensível, vejamos a relação entre arte e natureza em Klee.

3. Klee e a arte que “torna visível”

De acordo com Argan, dos artistas próximos de Kandinsky, apenas o pintor suíço Paul Klee (1897-1940) tinha a estatura daquele, havendo afinidade entre sua concepção de arte e a de Kandinsky (Argan, 1970, p. 12 *et seq.*; p. 146).

Um dado que nos interessa é que Klee possuía uma coleção de objetos naturais que usava no estudo da natureza, observando a aparência e estrutura dos organismos mais diversos, tendo o pintor comprado ouriços, cavalos do mar, corais e moluscos, tendo também colecionado borboletas, cristais, âmbar, quartzos e mica. O artista interessava-se em estratificação, transparência e combinação de cores (Argan, 1973, p. 24-29), e seu gosto pela investigação natural encontra eco na ideia de Schelling segundo a qual a investigação da natureza permite a apreciação integral da obra de arte e, ao mesmo tempo, o interesse pela natureza leva à arte (*PK*, p. 358 *et seq.*), o que culmina em figuras como Michelangelo, elogiado pelo filósofo por suas habilidades com desenho e estudos de anatomia (*PK*, §87, p. 530), e também Goethe (*AD*, §21, p. 310-311), famoso por seus estudos em botânica e ótica. A meta do ensino de Klee era revelar o elemento doador de vida na criação artística, pelo seu arranjo dinâmico, formulando leis de arte como regras simples, sendo a educação do artista um processo sem fim.

Klee observa que o artista buscava investigar a natureza de modo dolorosamente preciso, o que gerou como que fotos da superfície dos objetos. Klee pensa que, em seu tempo, o artista deve ser uma câmera mais complexa e rica, que não se distancia

radicalmente da natureza e se vê dentro desse todo, começando pela contemplação de suas impressões interiores, de modo semelhante a Kandinsky. Para o artista, o diálogo com a natureza permanece uma condição fundamental, uma vez que o artista, como ser humano, consiste em parte da natureza e sujeito a um em espaço natural, ainda que as formas como ele se engaja na produção artística e no estudo da natureza possam variar, tanto em número quanto em tipo, de acordo com sua visão acerca da própria posição no espaço natural (Klee, 1973e, p. 63).

A liberdade no modo como a natureza produz suas formas é fonte de aprendizado para o artista, produzindo nele a mesma liberdade profunda e lhe permitindo desenvolver seu próprio caminho (Klee, 1973d, p. 17). Há um impulso interior que leva à produção, tanto em nós quanto na natureza, e o artista inicia emulando a natureza para reconhecer sua própria criatividade a partir da atividade criadora daquela (Klee, 1970, p. 259).

A própria natureza da arte gráfica nos leva à abstração, projetando a imaginação nas formas naturais e as transformando, em uma deformação plástica que mostra a natureza como potência criativa, não mero objeto inerte, de modo que “A arte não reproduz o visível, torna visível” (Klee, 1973a, p. 76)⁹. Seguindo um caminho inferior, o artista iria ao reino do estático, produzindo formas estáticas (mímesis inferior), já o caminho mais elevado conduz ao reino do dinâmico, com formas orgânicas (Klee, 1973e, p. 66 *et seq.*).

Em um trecho que nos lembra do que Kandinsky afirma sobre a “pele da natureza”, Klee afirma que o mundo é de natureza dinâmica, e nossa existência limitada na crosta exterior da terra não deve nos prevenir de reconhecer isso (Klee, 1973b, p. 5). O material de Klee contém muitos elementos técnicos e específicos sobre o

⁹ Frank (1989, p. 188) afirma que essa frase de Klee pode ser usada como síntese do romantismo, movimento do qual Schelling era bem próximo e em que foi influente.

fazer artístico, mas em meio aos pontos mais técnicos, vemos essas reflexões sobre natureza, arte e mimesis.

Apesar das diferenças entre a prática e a teoria, Schelling, Kandinsky e Klee apresentam afinidades em suas concepções de imitação, natureza e arte. Antes da conclusão, a figura 1 segue para fins ilustrativos, mostrando como Klee transforma rosas em formas originais com o trabalho de uma nova *mimesis* já valorizada em Schelling.

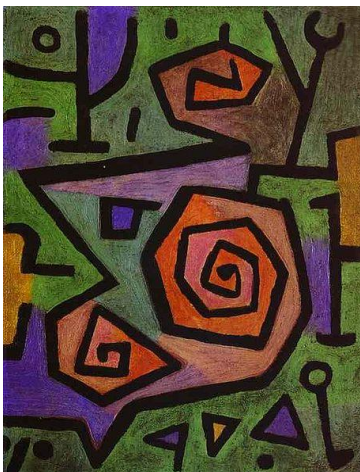


FIGURA 1: *Heroic Roses*, de Paul Klee (1938)
Óleo sobre tela manchada, 68x52cm

A partir de um olhar inicial, um espectador que não conheça o nome da obra acima, “Rosas heroicas”, talvez não perceba que se trate de rosas. Após um olhar mais atento, no entanto, nota-se um elemento bem característico da rosa, o formato espiral que, somado à cor vermelha, permite ao espectador conceber que há rosas junto a formas geométricas e ao que podem ser árvores ao

fundo. Não se trata de uma reprodução fiel da natureza e seus objetos, como na pintura holandesa do século XVII, mas de uma apresentação abstrata e imaginativa da natureza, que se distancia da percepção e elabora o material com base nas formas dos objetos naturais. Tais formas, entretanto, não se reproduzem mediante um contorno fiel, mas passam por uma deformação que, embora modifique o delineamento e contorno dos objetos, ainda nos permite reconhecê-los, de modo que ainda podemos conceber há rosas no quadro. Árvores e rosas, elementos comuns no cotidiano e recorrentes nas obras de arte, são transformadas pela imaginação mediante uma deformação plástica ou arranjo dinâmico das formas, arranjo que espelha a ideia da natureza como devir auto-organizador, como dinâmica entre produtividade e desaceleração, fluxo e ato cristalizador de si mesmo.

Conclusão: de criatura a criador

A teoria da mimesis de Schelling constitui ponto culminante de sua estética, em uma harmonia entre filosofia da natureza e filosofia da arte, e nela o filósofo de Leonberg articula várias figuras da tradição filosófica, uma das quais foi brevemente mencionada aqui (Plotino) e outras que são objeto de estudos posteriores (August Schlegel, J. G. Hamann). Essas influências, por sua vez, nos remetem a um ponto interessante: ao se considerar a natureza como viva, trata-se as obras de arte como reprodutoras de um dinamismo inerente à natureza, e não mera cópia do visível. A arte plástica transforma a natureza, mas parte dela e da própria plasticidade do mundo natural, que é um devir constante, e não mero agregado de objetos estáticos. Assim, mimetizar é ver para além das aparências e apreender a potência plasmadora da *physis*, tanto no âmbito orgânico quanto no inorgânico.

Isso significa que só uma tradição filosófica que confira valor à *physis* e à possibilidade de um conhecimento não dominador do mundo permite uma imitação da natureza que a respeite e, nesse respeito à natureza, consiga transcendê-la pela via da imaginação.

Essa transcendência, por sua vez, não exclui ou subjuga a natureza, mas aprende com ela e, nesse ato de aprendizado, permite ao espírito um ato criador que, fazendo do ser humano verdadeira *imago dei*, o transporta de criatura natural a criador artístico. Nesse ponto, podemos afirmar com propriedade que Kandinsky e Klee são criadores que nos apresentaram belos mundos.

A ideia da natureza como um todo nos permite vincular dois pintores do século XX a um filósofo do século XVIII e XIX. Entretanto, esse todo não é pensado como mera soma das partes, mas como um arranjo dinâmico das mesmas, como uma *natura naturans* que transforma a si mesma e se deixa entrever nos múltiplos produtos naturais. Sendo o gênio um talento da natureza, ele porta em si o dinamismo plasmador dela.

A capacidade produtiva do artista, de um lado, é mais limitada que a da natureza, por partir de um ser finito e dependente da própria natureza, e por não ser um produto orgânico. De outro lado, o produto do artista é impregnado pela consciência, por uma atividade espiritual que a natureza só elabora de modo limitado e inconsciente. A partir dessa apropriação da capacidade produtiva da natureza de que o artista é capaz, o mundo é resignificado e aproxima os espectadores das ideias da razão, portanto, de uma contemplação do absoluto. Nesse ponto, vemos que a *mimesis*, em Schelling e na pintura abstrata, é revalorizada como capacidade de entrar em contato com a natureza para além de sua “pele”, para além das aparências, como força produtora que expressa o absoluto.

Referências

ARGAN, J. C. *L'Arte Moderna 1770-1970*. Firenze: Sansoni, 1970.

ARGAN, J. C. Preface. In: KLEE, P. *Paul Klee notebooks. Volume 1: The thinking eye*. Trans. Raplh Manheim. Ed. Jürg Spiller. 4th ed. London: L. Humpries, 1973, p. 11-18.

ASSUMPÇÃO, G. A. Crítica do juízo teleológico e organismo em Kant e Schelling. *DoisPontos*. Curitiba; São Carlos, v. 2, n. 2, 2015, p. 123-135. Disponível em: <<http://ojs.c3sl.ufpr.br/ojs2/index.php/doiPontos/article/view/38898/26528>>. Acesso em: 22 fev. 2017.

BEIERWALTES, W. Einleitung. In: SCHELLING, F. *Texte zur Philosophie der Kunst*. Stuttgart: Reclam, 1982, p. 3-35.

BEIERWALTES, W. *Das wahre Selbst: Studien zu Plotins Begriff des Geistes und des Einen*. Frankfurt am Main: V. Klostermann, 2001.

CHO, Young-Chun. *Natur als Subjekt: Schellings Naturphilosophie und ihre ökologische Bedeutung*. Saarbrücken: VDM (Verlag Dr. Müller), 2008.

FRANK, M. *Einführung in die frühromantische Ästhetik: Vorlesungen*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1989.

FREITAS, R. Estética como ética da natureza: Kant como precursor da ética ecológica. *Revista Exagium*. n. 11, 2013, p. 29-44. Disponível em: <http://www.revistaexagium.ufop.br/PDF/Edicao_Atual/Numero11/11-2.pdf>. Acesso em: 22 fev. 2017.

GONÇALVES, M. Schelling: filósofo da natureza ou cientista da imanência? In: PUENTE, F. R.; VIEIRA, L. A. (Org.). *As filosofias de Schelling*. Belo Horizonte: UFMG, 2005. p. 71-90.

HÖSLE, V. *Philosophie der ökologischen Krise: Moskauer Vorträge*. München: C. H. Beck, 1991.

JACOBS, W. *Schelling lesen*. Stuttgart: Fromman-Holzboog, 2004.

KANDINSKY, W. *Über das Geistige in der Kunst: insbesondere in der Malerei*. Mit acht Tafeln und zehn Originalholzschnitten. Dritte Auflage. München: R. Piper, 1912. Disponível em:
< <http://archive.org/details/berdas00kand> >. Acesso em: 12 fev. 2017.

KANDINSKY, W. Abstrakte Malerei. In: KANDINSKY, W. *Essays über Kunst und Künstler*. Hrsg. von Max Bell. Stuttgart: G. Hatze, 1955a. p. 172-180. Disponível em:
<http://archive.org/stream/essberk00kand/essberk00kand_djvu.txt >. Acesso em: 12 fev. 2017.

KANDINSKY, W. Interview Nierendorf-Kandinsky. In: KANDINSKY, W. *Essays über Kunst und Künstler*. Hrsg. von Max Bell. Stuttgart: G. Hatze, 1955b. p. 202-206. Disponível em:
<http://archive.org/stream/essberk00kand/essberk00kand_djvu.txt >. Acesso em: 12 fev. 2017.

KANDINSKY, W. Paul Klee. In: KANDINSKY, W. *Essays über Kunst und Künstler*. Hrsg. von Max Bell. Stuttgart: G. Hatze, 1955c. p. 130-133. Disponível em:
<http://archive.org/stream/essberk00kand/essberk00kand_djvu.txt >. Acesso em: 12 fev. 2017.

KANT, I. *Kritik der Urtheilskraft*. In: KANT, I. *Kants Werke. Akademie-Textausgabe. Band V*. Berlin: W. de Gruyter, 1968. p. 165-485.

KLEE, P. *Heroic Roses*. 1938. Óleo sobre tela manchada. 68 x 52 cm. Düsseldorf: Kunstsammlung Nordheim-Westfallen. Disponível em:
<<http://www.abcgallery.com/K/klee/klee27.JPG> >. Acesso em: 7 mar. 2017.

KLEE, P. *Paul Klee notebooks. Volume 2: The nature of nature*. Trans. Raphl Manheim. Ed. Jürg Spiller. 4th ed. London: L. Humpries, 1970.

KLEE, P. *Creative Credo*. In: KLEE, P. *Paul Klee notebooks. Volume 1: The thinking eye*. Trans. Raphl Manheim. Ed. Jürg Spiller. 4th ed. London: L. Humpries, 1973a. p. 76-80.

KLEE, P. *Infinite natural history*. In: KLEE, P. *Paul Klee notebooks. Volume 1: The thinking eye*. Trans. Raphl Manheim. Ed. Jürg Spiller. 4th ed. London: L. Humpries, 1973b. p. 3-14.

KLEE, P. *On the whole idea of concept. The polarity of concepts*. In: KLEE, P. *Paul Klee notebooks. Volume 1: The thinking eye*. Trans. Raphl Manheim. Ed. Jürg Spiller. 4th ed. London: L. Humpries, 1973c. p.15-16.

KLEE, P. *The concept of structure in nature*. In: KLEE, P. *Paul Klee notebooks. Volume 1: The thinking eye*. Trans. Raphl Manheim. Ed. Jürg Spiller. 4th ed. London: L. Humpries, 1973d. p. 333-341.

KLEE, P. *Ways of nature study*. In: KLEE, P. *Paul Klee notebooks. Volume 1: The thinking eye*. Trans. Raphl Manheim. Ed. Jürg Spiller. 4th ed. London: L. Humpries, 1973e. p. 63-67.

MONDRIAN, P. Natural reality and abstract reality: an essay in dialogue form. In: SEUPHOR, M. *Piet Mondrian: life and work*. New York: H. N. Abrams, 1957. Disponível em: <<https://archive.org/details/pietmondrianlife00seup> >. Acesso em: 10 fev. 2017.

PLOTINO, Acerca da beleza inteligível (Enéada V, 8[31]). Intr., trad. anot. Luciana Gabriela E. C. Soares. *Kriterion*. Belo Horizonte, n. 107, jun. 2003, p. 110-135.

SCHELLING, F. W. J. *Philosophie der Kunst*. In: SCHELLING, F. W. J. *Sämmtliche Werke*. Erste Abtheilung. Fünfter Band. Stuttgart; Augsburg: Cotta, 1859. p. 353-736.

SCHELLING, F. W. J. *Ueber das Verhältniß der bildenden Künste zu der Natur*. In: SCHELLING, F. W. J. *Sämmtliche Werke*. Erste Abtheilung. Siebenter Band. Stuttgart; Augsburg: Cotta, 1860. p. 289-329.

SCHELLING, F. W. J. *Ideen zu einer Philosophie der Natur*. In: SCHELLING, F. W. J. *Friedrich Wilhelm Joseph Schelling Historisch-Kritische Ausgabe*. Reihe I: Werke 5. Herausgegeben von Manfred Durner. Unter Mitwirkung von Walter Schieche. Stuttgart: Frommann-Holzboog, 1994.

SCHELLING, F. W. J. *Von der Weltseele – Eine Hypothese der höhern Physik zur Erklärung des allgemeinen Organismus* (1798). In: SCHELLING, F. W. J. *Friedrich Wilhelm Joseph Schelling Historisch-Kritische Ausgabe*. Reihe I: Werke 6. Herausgegeben von J. Jantzen, Kai Torsten Kanz und Walter Schieche. Stuttgart: Frommann-Holzboog, 2000.

SCHELLING, F. W. J. *Erster Entwurf eines Systems der Naturphilosophie* (1799). In: SCHELLING, F. W. J. *Friedrich Wilhelm Joseph Schelling Historisch-Kritische Ausgabe*. Reihe I: Werke 7. Herausgegeben von Wilhelm Jacobs und Paul Ziche. Stuttgart: Frommann-Holzboog, 2001.

SCHELLING, F. W. J. *Allgemeine Deduction des dynamischen Processes*. In: SCHELLING, F. W. J. *Friedrich Wilhelm Joseph Schelling Historisch-Kritische Ausgabe*. Reihe I: Werke 8. Herausgegeben von Manfred Durner und Wilhelm Jacobs. Stuttgart: Frommann-Holzboog, 2004. p. 273-371.

SCHELLING, F. W. J. *System des transscendentalen Idealismus* (1800). In: SCHELLING, F. W. J. *Friedrich Wilhelm Joseph Schelling Historisch-Kritische Ausgabe*. Reihe I: Werke 9, Teilband 1. Herausgegeben von Harald Korten und Paul Ziche. Stuttgart: Frommann-Holzboog, 2005.

SCHUBACK, M. S. The eye and the Spirit of Nature: some reflections on Merleau-Ponty's reading of Schelling concerning the relationship between art and Nature. In: BURKE, P.; WIRTH, J. M. (Ed.). *The barbarian principle: Merleau-Ponty, Schelling, and the question of Nature*. New York: SUNY, 2013. p. 307-319.

SHAW, D. Z. "Animals, those incessant somnambulists": a critique of Schelling's anthropocentrism. In: MCGRATH, S. J.; CAREW, J. (Ed.). *Rethinking German Idealism*. London: MacMillan, 2016. p. 77-97.

TILLIETTE, X. *L'Absolu et la philosophie: essais sur Schelling*. Paris: PUF, 1987.

VIEIRA, L. *Schelling*. Rio de Janeiro: J. Zahar, 2007.

WIRTH, J. M. The art of Nature: on the agony of the Will in Schelling and Merleau-Ponty. In: BURKE, P.; WIRTH, J. M. (Ed.). *The barbarian principle: Merleau-Ponty, Schelling, and the question of Nature*. New York: SUNY, 2013. p. 321-340.

ZERBST, A. *Schelling und die bildende Kunst: zum Verhältnis von kunstphilosophischen System und konkreter Werkkenntnis*. München: W. Fink, 2011.

Artigo recebido em 20/04/2017, aprovado em 11/06/2017

**A ESTÉTICA GENERALIZADA DE LYOTARD
E SUAS CONSEQUÊNCIAS PARA A CRÍTICA DA CULTURA**

**[LYOTARD'S GENERALIZED AESTHETICS AND
ITS CONSEQUENCES FOR THE CRITIQUE OF CULTURE]**

Luciana Molina Queiroz

Universidade Estadual de Campinas
Bolsista CNPq

DOI: <http://dx.doi.org/10.21680/1983-2109.2017v24n45ID12107>

Natal, v. 24, n. 45
Set.-Dez. 2017, p. 81-98

Princípios
Revista de filosofia

E-ISSN: 1983-2109



Resumo: Este artigo discute a relação entre ética e estética na filosofia de Jean-François Lyotard. Influenciado por Wittgenstein, Lyotard argumenta que a cultura contemporânea é caracterizada por vários jogos de linguagem localmente legitimados, o que impossibilitaria o uso de uma linguagem universal e unificadora. De acordo com Lyotard, metanarrativas tais como a autonomia do sujeito oprimiriam a diversidade. Por causa disso, as metanarrativas deveriam ser substituídas pelos vários jogos. Assim, o artigo também pretende mostrar que essa caracterização de pós-modernidade abrange uma posição ética cética e relativista que torna impraticável uma análise crítica da cultura. Uma das consequências disso é a associação entre a filosofia pós-moderna e a defesa das sociedades capitalistas.

Palavras-chave: Ceticismo; Diversidade; Esteticismo; Jogos de linguagem; Relativismo.

Abstract: This paper discusses the relation between ethics and aesthetics in the philosophy of Jean-François Lyotard. Influenced by Wittgenstein, Lyotard argues that contemporary culture is characterized by several locally legitimated language games, which would preclude the use of a universal and unifying language. According to Lyotard, metanarratives such as the autonomous subject could oppress diversity. Because of this, the metanarratives should be replaced by several games. The paper also intends to show that this characterization of postmodernity embraces a skeptical and relativist ethic conception that makes impractical a critical analysis of culture. One consequence of this is the link between postmodern philosophy and defense of capitalist societies.

Keywords: Skepticism; Diversity; Aestheticism; Language Games; Relativism.

Data de 1979 o livro que teria levado oficialmente o termo “pós-moderno” à filosofia. Antes disso, seu uso se dava exclusivamente dentre os escritos sobre arte e cultura (Anderson, 1999). Jean-François Lyotard, contudo, afirma que, diferentemente do que se vira até então, sua discussão se daria no âmbito dos relatos. Assim comenta ele em *A condição pós-moderna*:

A palavra [pós-moderno] é utilizada, no continente americano, por sociólogos e críticos. Designa o estado da cultura após as transformações que afetaram as regras dos jogos da ciência, da literatura e das artes a partir do século XIX. Aqui, essas transformações serão situadas em relação à crise dos relatos (Lyotard, 2009, p. xv)

O livro em questão havia sido requisitado pelo governo de Québec, e tinha como finalidade principal discutir a atual condição do saber no âmbito das ciências e das universidades. Da observação da microfísica e da física quântica, Lyotard afirma que a ciência contemporânea é passível de ser descrita como repleta de mistérios, instabilidades, improbabilidades, paradoxos. Assim, Lyotard ressalta que o determinismo moderno representado pelo demônio de Laplace foi substituído por ilhas deterministas. Não havendo qualquer discurso que integrasse completamente o saber científico, Lyotard sugere que o cientista deve se tornar, na cultura pós-moderna, menos um *expert* que um artista e inventor.

Sendo assim, as metanarrativas modernas, isto é, as grandes narrativas, tais como a emancipação do sujeito ou a dialética do espírito, teriam, na opinião de Lyotard, tornado-se anacrônicas. Em sua análise, elas adviriam exclusivamente da via ocidental e por isso consistiriam em uma repressão etnocêntrica da pluralidade de narrativas existentes na cultura pós-moderna.

Influenciado pela pragmática dos jogos de Wittgenstein, Lyotard analisa que o vínculo social se daria conforme as regras de um jogo, aprendidas de início, mas passíveis de mudança a partir de um novo lance. Provavelmente devido à temática epistemológica, Lyotard parece ter como uma de suas influências principais neste

livro, à parte Wittgenstein, a obra do filósofo das ciências Thomas Kuhn, uma vez que o modo como ele compreende o vínculo social é justamente o de sujeitos que se ajustam às regras estabelecidas de uma comunidade.

Em consonância com isso, Lyotard se vale de um exemplo etnográfico, isto é, da observação da tribo dos chinahua, para afirmar que tanto as narrativas contadas por eles como a ciência ocidental possuem regras próprias, autolegitimantes, de modo que seria um absurdo submeter uma aos critérios da outra: “Existe assim uma incomensurabilidade entre a pragmática narrativa popular, que é por si legitimante, e este jogo de linguagem conhecido do Ocidente que é a questão da legitimidade” (Lyotard, 2009, p. 42).

As metanarrativas ocidentais, às quais a ciência recorre para se legitimar, seriam antagonistas da multiplicidade dos jogos. Como assinala a descrição das ciências na contemporaneidade feita por Lyotard, apenas o abandono das metanarrativas ocidentais representaria afinamento com essa nova disposição cultural. Também os chinahua, argumenta ele, fornecem, através das narrativas, exemplos de heróis felizes e infelizes, do justo e do injusto. Em razão disso, não poderiam ter sua legitimidade colocada em dúvida por qualquer metarrelato.

O saber pós-moderno descrito por Lyotard, em atenção às diferenças, constitui-se como uma fábula sem utopia e sem esperança. Tal se justifica pelo fato de que, ao longo da história do Ocidente, metanarrativa e utopia estiveram andando de mãos dadas. Se a metanarrativa orientava iniciativas de opressão, é evidente que por trás da utopia igualmente se encontra o terror. Por conseguinte, melhor faríamos, na visão de Lyotard, se abdicássemos dela, ajustando-nos à fragmentação que já teria ocorrido à ciência contemporânea.

Segundo a concepção de Lyotard, inúmeros aspectos históricos poderiam estar relacionados à gênese do declínio dos relatos, tais como o “desenvolvimento das técnicas e das tecnologias a partir da

Segunda Guerra Mundial, [...] ou então o redobramento do capitalismo liberal avançado após seu recuo” (Lyotard, 2009, p. 5).

Lyotard experienciou por si mesmo as transformações que precipitaram a chamada queda das utopias. Como ex-militante da esquerda, ele próprio personifica a desilusão em relação às meta-narrativas. A exemplo de outros intelectuais que se associaram à agenda pós, a obra de Lyotard é fruto da prosperidade do capitalismo na instituição de uma nova ordem mundial e da consequente decepção com a proposta socialista. O advento da cultura pós-moderna teria se dado conforme o assentamento de uma sociedade pós-industrial, na qual a telemática e a informação passariam a cumprir papéis essenciais. Nesse novo cenário histórico, tanto o saber como a educação teriam passado por modificações fundamentais.

Uma dessas modificações diz respeito ao abandono da *Bildung* (formação cultural) como aspecto essencial da educação. Segundo Lyotard, isso se dá porque a “relação entre fornecedores e usuários do conhecimento e o próprio conhecimento tende e tenderá a assumir a forma que os produtores e os consumidores de mercadorias têm com estas últimas, ou seja, a forma valor (Lyotard, 2009, p. 5)”.

A concepção de *Bildung* (formação cultural) remonta ao período da *Aufklärung* (Iluminismo). Lyotard analisa, não sem razão, que na sociedade atual o saber e a educação não mais serão fins em si mesmos, como concebia o Iluminismo, mas antes produções tendo em vista a troca. Em outras palavras, a educação é mercantilizada e colocada a serviço da melhor performance/melhor desempenho, pelo qual se avalia aquilo que, em termos de poder, é mais eficaz ou o que, em termos econômicos, é mais lucrativo. De acordo com isso:

[...] as universidades e as instituições de ensino superior são de agora em diante solicitadas a formar competências, e não mais ideais: tantos médicos, tantos professores de tal ou qual disciplina, tantos engenheiros, administradores, etc. A transmissão dos saberes não aparece mais como

destinada a formar uma elite capaz de guiar a nação em sua emancipação. Ela fornece ao sistema os jogadores capazes de assegurar convenientemente seu papel junto aos postos pragmáticos de que necessitam as instituições. (Lyotard, 2009, p. 89)

Essas modificações são creditadas por Lyotard ao critério da eficácia, decorrente da lógica dos decisores, segundo a qual a questão do verdadeiro e do justo se imbrica à do poder e à do capital. A ciência e a educação, portanto, tornam-se na modernidade “jogos de ricos”.

Não obstante, tendo em vista que ele não quer se relacionar com qualquer faceta do marxismo ou da crítica ao capitalismo (uma vez que seriam, na sua concepção, metanarrativas e, portanto, opressoras); que, pelo contrário, Lyotard se mostra, na sua produção bibliográfica, um crítico persistente das transformações sociais reivindicadas pela tradição marxista, é temerário dizer a priori qual seu juízo acerca desse aspecto da contemporaneidade.

Chegamos, dessa forma, a duas questões importantes no que concerne à obra de Lyotard: a primeira diz respeito à relação existente – e apontada por ele – entre o critério da eficácia dos decisores e a pragmática dos jogos. A segunda diz respeito à própria posição de Lyotard acerca dessas novidades no âmbito da cultura, do saber e da educação. Essas duas questões serão analisadas nas seções que se seguem.

A complexidade do Capital

Lyotard exploraria mais propriamente o tema da ética em seus ensaios reunidos sob o nome *Moralidades pós-modernas*. “Moralidade” é também um gênero teatral, muito em voga no século XV. Ao que parece, essa ambiguidade do título é algo que Lyotard quis preservar, tendo em vista que os ensaios em questão muitas vezes se aproximam da forma literária. Exemplos claros disso são *Marie no Japão* e *Uma fábula pós-moderna*. Desse modo, o livro se compõe não só como uma rede heterogênea de sugestões estético-morais, como também de diferentes estilos textuais.

Os temas, a despeito de sua diversidade (guerra do Golfo, imperialismo, música, arte gráfica) parecem repetir algumas das principais nuances de *A condição pós-moderna*: o multiculturalismo, o gosto pela paralogia e pelo exótico, a prevalência do critério da invenção em quaisquer campos do saber e o consequente ceticismo quanto à objetividade do real.

Em *Moralidades*, prossegue a compreensão de que a estetização generalizada é condição do filósofo contemporâneo. Filosofar é, na concepção de Lyotard, mera questão de estilo. Assim, ao relativismo epistemológico de *A condição pós-moderna*, segue a crença da inevitabilidade do relativismo ético e estético.

O filósofo tem como objetivo nos oferecer retratos interessantes de realidades distintas. Sua intenção é, como demonstra o prólogo, chamar a atenção para as inúmeras moralidades. De acordo com isso, a teoria dos jogos de linguagem de Wittgenstein exerce, para ele, a função de salvaguardar a riqueza estilística mediante uma tolerância multicultural – multiculturalismo este que ele crê existente no mundo atual, marcado pelo cosmopolitismo. Assim ele afirma:

Ao final de cada historieta, fábula ou conto, sainete, *exemplum*, a moralidade tira deles uma sabedoria sem pretensão, local e temporária, rapidamente esquecida. [...] Hoje, a vida anda depressa. Volatiza as moralidades. A futilidade convém ao pós-moderno, tanto à coisa quanto à palavra. Ela não impede que nos perguntemos: Como viver, por quê? Respostas adiadas. [...] Ostentamos todos os sentidos da vida, usufruímo-los, como apreciadores da diversidade. A moral da história das *moralidades* seria o prazer “estético” [...] (Lyotard, 1996, p. 9)

Nota-se que nessa elaboração Lyotard efetiva a fusão entre o ético e o estético, exaltando a possibilidade de se retirar prazer dos diversos localismos morais. Tomando essa concepção como base, ele também tornaria mais explícita a relação existente entre o saber pós-moderno e as atuais sociedades liberais, caracterizadas pela intensa atuação dos decisores.

Lyotard expõe o que julga ser simultaneamente o orgulho e a cegueira daqueles que se norteiam pelo critério da eficácia, isto é, os decisores: o fato de eles se iludirem “com o sistema social concebido como uma totalidade em busca de uma unidade com o maior desempenho possível” (Lyotard, 2009, p. 115). Na visão do filósofo, a pragmática científica revela justamente o contrário, ou seja, que essa unidade não é possível. Contudo, os decisores não raro agem por uma lógica de *homeostase* e buscam eliminar o lance do cientista que desestabiliza demasiadamente o jogo científico. Desse modo, a “arrogância dos decisores” transporta para as ciências o exercício do terror e da repressão, derivados da negligência da invenção em favor do que eles avaliam como mais eficaz.

Essa era a visão de Lyotard em *A condição pós-moderna*. Não obstante, em *Moralidades pós-modernas*, Lyotard se afasta dessa concepção, vislumbrando a plena realização da *agonística dos jogos* como decorrente do liberalismo competitivo:

Ao contrário dos sistemas fechados advindos no decorrer da história humana, as democracias liberais admitiam em seu seio um espaço de competição entre unidades de sistema. Esse espaço favorecia o surgimento de novas técnicas materiais, simbólicas e comunitárias (Lyotard, 1996, p. 87).

Essa descrição dá margem para se pensar que até mesmo a competitividade do capitalismo é compreendida por Lyotard como uma faceta positiva da sociedade contemporânea, uma vez que é ela que propicia a desestabilização dos jogos de linguagem.

Em consonância com isso, em *O inumano*, o filósofo recorre às teorias da complexidade para afirmar que na pós-modernidade: “os meios de conhecimento tornam-se meios de produção e o capital aparece como o dispositivo mais potente, se não for o único, para realizar a complexidade atingida no campo das linguagens cognitivas” (Lyotard, 1990, p. 77).

O mesmo pode ser dito sobre a complexidade da cultura pós-moderna em geral, pois “[é] necessário ver o capital como o efeito,

observável na terra, de um processo cósmico de complexificação [...]. A espécie humana, por conseguinte, [...] terá mesmo que ‘desumanizar-se’ [...] para chegar à altura da nova complexidade” (Lyotard, 1990, p. 73).

Nesse sentido, Lyotard reafirma a necessidade de se abdicar da filosofia da emancipação da humanidade, bem como dos temas clássicos da filosofia, posto que

[...] o que chamamos pesquisa e desenvolvimento na sociedade contemporânea e cujos resultados não cessam de desestabilizar o nosso meio, é muito mais o efeito do tal processo de complexificação “cosmolocal” do que a obra do gênio humano empenhado em descobrir a verdade e em fazer o bem. (Lyotard, 1990, p. 68).

Assim, chamo atenção para o fato de que, em alguns momentos, o critério da melhor performance é criticado por não estar de acordo com o critério da paralogia e da invenção. Em outros, o pós-moderno é descrito como necessário ao desempenho, na medida em que impede que este último se lance à entropia.

Quando a análise extrapola os limites de *A condição pós-moderna*, observamos a relação entrevista por Lyotard entre capital e complexificação, de modo que se torna possível afirmar que Lyotard vê complementaridade entre o critério do desempenho das sociedades liberais e o critério pós-moderno da invenção. O liberalismo precisa do pós-moderno para se expandir, na medida em que *espíritos imaginativos* são capazes de contribuir com a melhoria das performances, mediante a criação de novos lances ou novos jogos (Lyotard, 2009).

O pós-moderno, por sua vez, precisa do liberalismo porque só ele seria um sistema aberto o suficiente para possibilitar a invenção e a complexidade. “A própria análise de Lyotard sugere que a diversidade, longe de ser uma resistência desejável ao sistema econômico global, é sua condição constitutiva” (Connor, 1993, p. 40).

De qualquer modo, embora a relação entre liberalismo e pós-moderno pareça ter sido descrita de maneiras distintas ao longo de sua obra, é importante para Lyotard “admitirmos que não existe alternativa política à democracia liberal”, como lhe “parece o caso daqui por diante” (Lyotard, 1996, p. 126).

A generalização estética

Sendo o propósito oficial do livro o de descrever a situação do conhecimento no mundo contemporâneo, Lyotard nos fornece em *A condição pós-moderna* a descrição de pelo menos duas maneiras de produção de conhecimento que teriam substituído os modos de proceder sugeridos pela filosofia moderna. A primeira, como já dito, seria a baseada no critério da eficácia. Conhecer se torna, assim, *know-how* quanto ao modo de manipulação de canais de informação. Não obstante, o critério da eficácia por si só é constantemente criticado por Lyotard, que nos coloca a possibilidade de se pensar em um segundo critério, que “não encontra sua razão de ser na homologia dos *experts*, mas na paralogia dos inventores” (Lyotard, 2009, p. xviii). A paralogia seria o pensamento incompleto ou deliberadamente incorreto, e nos possibilitaria entrever, para além do critério da eficácia, o critério da desestabilização dos jogos de linguagem, reconhecido por Lyotard como mais de acordo com uma cultura que se desvencilha das metanarrativas providas pelo etnocentrismo.

Destaco, dessa forma, que *A condição pós-moderna* não é um livro meramente descritivo. Seguindo a apropriação da pragmática dos jogos feita por Lyotard, independentemente da lógica dos decisores abandonar ou não o ideal de formação autônoma devido à sua não harmonização com a eficácia, tanto a autonomia das Luzes quanto a emancipação marxista seriam, em igual medida, metanarrativas de que temos que abrir mão.

Se a temática da neutralidade axiológica já é polêmica por si, é fácil de constatar que ela se torna ainda mais no tocante à obra de Lyotard. O saber pós-moderno não é formulado por ele sem ambi-

guidades. Ao contrário: como complemento de suas observações acerca da ciência contemporânea, descrita como imprevisível e paradoxal, Lyotard não escreve de maneira unívoca. Parece querer atrair para si toda sorte de ideias indeterminadas.

Em *Uma fábula pós-moderna*, Lyotard analisa que as sociedades liberais democráticas seriam as mais de acordo com a *agonística dos jogos*. Não obstante, a filosofia, a ciência, os saberes em geral, são descritos em *A condição pós-moderna* como variando somente quanto à forma da legitimação. Por conseguinte, a fábula pós é descrita por Lyotard como mais uma sugestão estética dentre outras, “afinal, essa fábula não pede que acreditem nela, pede apenas que reflitam sobre ela” (Lyotard, 1996, p. 98).

Possivelmente por saber que incorreria no erro da autofalseabilidade, isto é, em uma metanarrativa que promove as várias narrativas, Lyotard optou por não reivindicar para seus textos estatuto de verdade. Apequenou seu discurso chamando-o de sugestão. Contudo, por mais modesta que seja uma sugestão, ela exige um posicionamento teórico – posicionamento esse que é acompanhado pela leitura entusiástica de Lyotard no que diz respeito à queda das metanarrativas utópicas.

Assim, a despeito da ambiguidade de sua análise e das eventuais transformações nela realizadas em obras posteriores, a concepção de que ele estaria apenas descrevendo a pós-modernidade, sem lançar sobre ela nenhum juízo de valor, demonstra ser indefensável.

Já no livro de 1979, nos diálogos que trava com a tradição filosófica, Lyotard pressupõe a pragmática dos jogos. Assim argumenta ele contra o consenso:

É preciso então chegar a uma ideia e a uma prática da justiça que não seja relacionada à do consenso. O reconhecimento da heterogeneidade dos jogos de linguagem é um primeiro passo nesta direção. Ela implica evidentemente a renúncia ao terror, que supõe e tenta realizar sua isomorfia [...]. (Lyotard, 2009, p. 118)

É por essa linha que se estende sua crítica ao ideal habermasiano de consenso. Lyotard vê afinidade entre terror e consenso, na medida em que entende o último como uma maneira de oprimir e silenciar as micronarrativas.

Tendo em vista que “a invenção se faz sempre no dissentimento” (Lyotard, 2009, p. xvii) não é imprescindível que haja comunicação entre os múltiplos jogos. Antes é preferível que eles se choquem, desde que corroborem a criação. Em consonância com outros relativistas, Lyotard parece supor que a hibridização dos discursos não se dá de forma pacífica, e que esse é um preço justo pela desejada invenção.

Como dito anteriormente, a invenção é desejada justamente porque escapa da opressão da metanarrativa. Nesse sentido, conforme afirma a importância das invenções, ele problematiza outro ideário iluminista, os direitos humanos, pretextando que “há, em todo espírito e no conjunto de espíritos que a comunidade republicana é, algo que não tem qualquer direito de se exercer, mas que, aquém do justo ou do injusto, excede o espírito de cada um e de todos” (Lyotard, 1996, p. 176).

Em defesa desses excessos que escapam aos direitos humanos consensuais, Lyotard expõe em outros de seus textos que a dissensão, o novo lance no jogo, é o interessante por excelência, pois “[a] única coisa interessante é tentar falar a língua de um outro que não se compreende” (Lyotard, 1996, p. 62).

Embora Lyotard pouco diga explicitamente a respeito da possível relação entre terror e dissensão, ele concebe, fazendo outro uso da palavra terror, uma relação entre o belo e o terror (como nos ensaios *Música, música; Íntimo é o terror; Anima Minima*). Já não mais se trata do terror como advindo das tentativas de calar as micronarrativas. Ao contrário: o terror, nessa concepção, é visto como derivado desse estado em que é possível exceder-se (sendo essa uma experiência estética privilegiada que escapa ao critério da eficácia). Assim afirma Lyotard:

Mesmo em suas exaltações mais vivas, a alma permanece movida, excitada de fora, e sem autonomia. Precária, despreparada, como o acontecimento sensível que a desperta. Mesmo quando ele a irrita, joga-a no centro da dor e/ou do prazer, por mais arrebatada que esteja, ela permanece presa entre o terror de sua morte ameaçadora e o horror de sua existência servil. (Lyotard, 1996, p. 214).

A alma é assim descrita como a presa frágil do acontecimento sensível, e a estética é “o modo de uma civilização abandonada por seus ideais” (Lyotard, 1996, p. 207).

Tal afirmação nos possibilita identificar a associação entre a queda das utopias e a generalização estética, e disso provém o interesse de Lyotard pelo tema do sublime kantiano:

Em dois séculos, o que quer que tenha ocorrido com o tema do sublime, a problemática niilista da qual ele procede se difunde por todo o tratamento, literário e artístico, do sensível. O niilismo não apenas acaba com a eficiência das grandes narrativas de emancipação, não apenas acarreta a perda dos valores e a morte de Deus, que tornam a metafísica impossível. Lança suspeita sobre o dado estético. [...] não existe poética para organizar a maneira do testemunho, nem estética para dizer como ele deve ser recolhido. (Lyotard, 1996, p. 215)

A generalização estética não tem uma teoria estética que a oriente. Não obstante, há um preceito básico no qual se baseia Lyotard. Sua “descrição estende o alcance da análise específica do sentimento do sublime a todo sentimento estético” (Lyotard, 1996, p. 214). Desse modo, por mais vaga que seja a estética no mundo contemporâneo, é o sublime que caracteriza a experiência estética.

Recapitulo, assim, um motivo ético-estético que fez Lyotard resgatar o sublime kantiano: a filosofia pós-moderna se baseia no paradoxo de um prazer desprazeroso, sintetizado pelo gosto de Lyotard pela dissensão.

Seja pelo viés da pragmática dos jogos que nos impõe um parceiro estranho; seja, por uma abordagem psicanalítica, o estranho desejo que há em mim, Lyotard continuamente mostra

com um olhar generoso a beleza da servidão e do servilismo ao estético.

Nessa concepção, o consenso é visto como etnocêntrico e o conflito como positivo, na medida em que dá margem a invenções. Por conseguinte, o saber pós-moderno estimula o conflito e a dissensão, objetivando nos fazer ver o belo e o interessante na dissensão.

A sensibilidade para as diferenças

No prefácio de *A condição pós-moderna*, Lyotard tece loas ao saber pós-moderno como aquele que “aguça nossa sensibilidade para as diferenças e reforça nossa capacidade de suportar o incommensurável”(Lyotard, 2009, p. xviii).

A influência de semelhante concepção seria significativa, e seu rastro, decididamente frutuoso. Influências diretas ou indiretas da obra de Lyotard podem ser observadas na filosofia e nas ciências humanas como um todo, tendo em vista que ela possui afinidades com o ceticismo epistemológico e com uma chamada “tolerância” multicultural que se alastrou nos espaços acadêmicos hoje. Desse modo, as palavras de Lyotard sintetizam o discurso que uma determinada tradição filosófica sustenta a favor de si.

Ao reconhecimento de uma repressão etnocêntrica por parte de uma cultura dominante se segue a reivindicação do espaço para o múltiplo e o híbrido. Como lembra Ellen Wood (1999, p. 12), “os pós-modernistas enfatizam a ‘diferença’: identidades particulares, tais como sexo, raça, etnia, sexualidade; suas opressões e lutas distintas, particulares e variadas; e ‘conhecimentos’ particulares, incluindo mesmo ciências específicas de alguns grupos étnicos”.

O apelo sentimental das propostas pós-modernas é inegável. Observo que é a sensibilidade em relação às diferenças alegada por Lyotard que não raro torna um tabu as críticas dirigidas à sua filosofia. Sendo a agenda pós amplamente utilizada em estudos de gênero, minorias étnicas e culturais e educação especial, chega-se ao ponto de estigmatizar qualquer problematização do pós-mo-

derno como cruel e desumana, o que faz dele uma teoria blindada a críticas de qualquer espécie.

Não obstante, tendo em vista que no pensamento de Lyotard a dissensão cumpre papel fundamental, nota-se que o discurso pós-moderno se obriga a estar em tensão com o discurso moderno. Indícios disso é seu uso na reivindicação de direitos de minorias étnicas e culturais. Incapazes de firmar semelhante discurso com base na dissensão, recorre-se à concepção humanista.

De acordo com isso, Ellen Wood (1999) afirma que não consegue conceber um modo de as diferenças serem defendidas sem se lançar mão do discurso moderno da igualdade e dos direitos humanos. Até o momento, nem os pós-modernos conseguem concebê-lo, tendo em vista que no discurso político não basta que as diferenças sejam notadas e reconhecidas - devem igualmente ser respeitadas. O discurso pós está, portanto, impregnado do discurso moderno, mas, ao mesmo tempo, critica o ideário moderno como repressor.

Essas contradições também podem ser percebidas no que concerne à defesa das atuais sociedades liberais democráticas como o melhor dos mundos possíveis, as que melhor abrigam a agonística dos jogos de linguagem. Bastaria lembrar que as benesses do livre-mercado consistem em um discurso moderno tanto quanto os outros apontados e criticados por Lyotard. É possível retroceder semelhante discurso até pelo menos a época de Voltaire, na qual a bolsa de valores é elogiada por ser um espaço que abrange enorme diversidade cultural.

Com efeito, a abrangência do pensamento pós é tamanha que, às vezes, quando lhe é útil, abrange até mesmo os discursos modernos que critica. Não existe nenhuma razão para se supor que o liberalismo econômico escapa à sua concepção de metanarrativas dignas de crítica, de modo que não está claro por que Lyotard presta uma concessão ao capitalismo. Não obstante, ele o faz. O tom entusiasmado com que Lyotard analisa o capitalismo como parte constituinte da sociedade e da cultura contemporâneas deno-

ta certo fatalismo. Isto é, a cultura de massa, o sujeito moldado pelos ditames do capital, o desejo pelo consumo, tudo isso é focado por uma ótica um tanto quanto conformista. Não parece haver, para Lyotard, razões para rejeitar esses aspectos da contemporaneidade e nem meios de fazê-lo.

A impossibilidade da crítica

Ao analisar a sociedade contemporânea, Lyotard trava uma breve discussão em que lista dois modos modernos de compreender a sociedade que devem ser abandonados em favor da pragmática dos jogos. O primeiro, como um todo funcional, exemplificado pela escola de Talcott Parsons. O segundo, como uma sociedade dual, ideia compartilhada pela compreensão da existência de uma teoria crítica e outra tradicional, comum aos marxistas em geral (Lyotard, 2009).

Lyotard afirma querer abandonar essa última concepção porque ela “pertence a um pensamento por oposições que não corresponde às manifestações mais eloqüentes do saber pós-moderno” (Lyotard, 2009, p. 27). A concepção de uma teoria tradicional e outra crítica na sociedade não seria capaz de descrever com fidelidade a multiplicidade da contemporaneidade. Ao mesmo tempo, Lyotard pensa que essa explicação é tão arbitrária quanto qualquer outra.

Assim, a despeito das sugestões serem todas arbitrárias, Lyotard sai em defesa da sua favorita: a fusão do moral ao estético na apreciação da diversidade. Diversidade descrita como conflituosa, mas rica em possibilidades de invenção.

O pós-moderno, na exaltação do micro – as moralidades locais, as pequenas resistências, os prazeres temporários – encurta o raio de ação da transformação social. Em alguns casos o encurta até o ponto em que a ação se torna ínfima ou inexistente. Isso ocorre porque o pós-moderno é uma teoria filosófica que, subterraneamente, mina as condições de se pensar de modo teórico a sociedade e a cultura e, conseqüentemente, de se fazer crítica das mesmas.

Afinal, levar às últimas conseqüências o pensamento pós-moderno de Lyotard é sustentar que todos os jogos de linguagem são igualmente autolegitimados pela pragmática, o que impossibilita qualquer crítica consequente da cultura. A filosofia social seria, desse modo, um âmbito de discussão póstumo, uma vez que a estetização generalizada obviamente está acompanhada da neutralização de um pensamento capaz de orientar a ação. Não é surpreendente que o pós-moderno se desdobre nessa direção. Ao declarar o projeto emancipatório como mais uma metanarrativa opressora do Ocidente, Lyotard elimina igualmente um dos principais temas da crítica da cultura. Contudo, se o esclarecimento já não serve de norte para uma formação cultural, é de se indagar que tipo de cultura é fomentada pelo pós-moderno.

Se mudanças culturais vêm a ocorrer em meio aos múltiplos jogos autolegitimantes, é porque se dão por subordinação do ético ao estético, pelo choque de culturas e pela invenção, e não pela teoria e pela crítica (que não teriam qualquer legitimidade para tanto). Na opinião de Connor, “O improvável argumento que Lyotard estaria apresentando é que, nesse extremo absoluto de uniformidade paralisadora, esse sistema produziria por si mesmo a súbita inovação ousada que violaria todos os seus próprios protocolos” (Connor, 1993, p. 34). A cultura cuida de si mesma, argumenta Lyotard, em consonância com o “*laissez faire, laissez aller, laissez passer*”, que é lema do liberalismo econômico.

Referências

ANDERSON, Perry. *As origens da Pós-Modernidade*. Rio de Janeiro: J. Zahar, 1999.

CONNOR, Steven. *Cultura pós-moderna: introdução às teorias do contemporâneo*. 2. ed. São Paulo: Loyola, 1993.

LYOTARD, Jean-François. *O inumano: considerações sobre o tempo*. Lisboa: Estampa, 1990.

LYOTARD, Jean-François. *Moralidades pós-modernas*. Campinas: Papyrus, 1996.

LYOTARD, Jean-François. *A condição pós-moderna*. 12. ed. Rio de Janeiro: J. Olympio, 2009.

WOOD, Ellen M. O que é a agenda “pós-moderna”? In: WOOD, E. M.; FOSTER, J. B. (Org.). *Em defesa da história*. Rio de Janeiro: J. Zahar, 1999. p. 7-22.

Artigo recebido em 24/05/2017, aprovado em 6/07/2017

**O TEMPO, DENTRO E FORA DOS ESPETÁCULOS:
TRABALHO E ÓCIO NA *CARTA A D'ALEMBERT***

**[THE TIME, INSIDE AND OUTSIDE THE SPECTACLES:
LABOR AND IDLENESS IN THE *LETTER TO
D'ALEMBERT*]**

Thiago Vargas

Universidade de São Paulo

Doutorando em Filosofia em cotutela com a Université Paris I Panthéon-Sorbonne

Bolsista CAPES

DOI: <http://dx.doi.org/10.21680/1983-2109.2017v24n45ID12580>

Natal, v. 24, n. 45
Set.-Dez. 2017, p. 99-119

Princípios
Revista de filosofia

E-ISSN: 1983-2109



Resumo: Retomando uma leitura política e social da *Carta a d'Alembert* proposta por Bento Prado Jr. e Luiz Roberto Salinas Fortes, este artigo busca estender e desdobrar algumas importantes implicações desta tradição de leitura: investigar uma reflexão econômica e os desenvolvimentos de uma economia política associada aos espetáculos, conforme apresentada na *Carta*. Afinal, contestando uma específica concepção de espetáculo defendida pelos enciclopedistas, Rousseau, sublinhando o caráter político presente nos debates sobre a atividade teatral, incessantemente se atenta para o contexto social e econômico no qual uma peça se insere. Neste contexto, considerando-se ainda a oposição que a *Carta* apresenta contra etnocentrismo dos *philosophes*, pretendemos analisar como então é desenvolvida uma *crítica à ociosidade* – ou uma *apologia ao trabalho* – que tem em vista fortalecer os argumentos dirigidos contra o teatro parisiense. Exploraremos, portanto, os aspectos de economia política que compõem a argumentação de Rousseau ao longo do texto.

Palavras-chave: Carta a d'Alembert; Trabalho; Ócio; Sociedade; Espetáculo; Economia política.

Abstract: Resuming a political and social reading on the *Letter to d'Alembert* proposed by Bento Prado Jr. and Luiz Roberto Salinas Fortes, this paper aims to further important consequences carried out by this tradition: to analyze an economic reflection and the developments of political economy thoughts associated with the theatre, as presented in Rousseau's *Letter to d'Alembert*. Challenging a specific conception of spectacles advocated by the encyclopedists, Rousseau, highlighting the political character present in the discussions on the theatrical activity, draws attention to the social context in which a play takes place. In this context, and considering the opposition that the *Letter* presents against the *philosophes'* ethnocentrism, we aim to analyze how a *critique of idleness* – or a *praise of labor* – is developed, with a view to strengthen the arguments pointed against the Parisian theatre. Most of all, we will seek to highlight the political and economic aspects that make up Rousseau's arguments.

Keywords: Letter to d'Alembert; Labor; Idleness; Society; Spectacles; Political economy.

“A empresa que mais floresce em Genebra é a da relojoaria; ela ocupa mais de cinco mil pessoas, isto é, mais da quinta parte dos cidadãos. As outras artes não são negligenciadas, entre elas a Agricultura; remedia-se a pouca fertilidade da terra à custa de cuidados e de trabalho”.

(D’Alembert, verbete *Gèneve* para a *Encyclopédie*)

Se a escrita de Rousseau é, como afirma Salinas Fortes (1997, p. 42), uma “verdadeira máquina de guerra dirigida contra o século”, a *Carta a d’Alembert*, escrita em 1758, pode por muitas razões ser apontada como o terreno fundamental no qual este confronto se trava, documento no qual o embate entre o autor e os *philosophes* ganha suas mais vivas cores. A *Carta*, marco de ruptura com as ilustres mentes das ciências e das artes do século XVIII¹, é, dentre tantas possibilidades de leitura, dura crítica contra uma espécie de teatro que se pretendia instalar em Genebra: texto tanto fecundo quanto complexo, trata-se de “uma ação política por meio da escrita” (Salinas Fortes, 1997, p. 148).

A obra insere a querela do teatro na dimensão das questões sociais e políticas, como nos esclarece Bento Prado Júnior (2008). Crítica política e exame da função social do teatro, o texto, dentre outras questões que suscita, argumenta que “o mal profundo que corrói o teatro francês (mas não todo espetáculo em geral) não é

¹ Franklin de Mattos destaca a importância da *Carta* como ponto de afastamento de Rousseau com os *philosophes*, ao escrever que, “certamente por senso estratégico, Voltaire e Diderot jamais resolveram publicamente suas diferenças, mas nas próprias fileiras enciclopedistas levantou-se de repente uma voz discordante, não para pôr em dúvida este ou aquele ponto, e sim para contestar a própria pretensão de se dar ao teatro uma missão civilizadora. Foi o que fez Rousseau na famosa *Carta a d’Alembert sobre os espetáculos*, texto que consumou sua ruptura com os filósofos ilustrados e cujas circunstâncias de composição se originam, não por acaso, na biografia de Voltaire” (Mattos, 2009, p. 15).

de natureza metafísica, mas de ordem histórica” (Prado Jr., 2008, p. 302). Na *Carta*, portanto, podemos encontrar um severo discurso contra *uma espécie* de espetáculo. Mas qual o sentido de realizar uma crítica a uma “*espécie*” de teatro? São diversas as razões para a ressalva do termo; dentre elas, a complexidade da crítica de Rousseau contida na *Carta a d'Alembert* e a aparente contradição que esta mesma crítica encerra, uma vez que o próprio autor da missiva nutria verdadeiro fascínio pelo tema do teatro e dos espetáculos. É neste contexto em que se desenvolve a afirmação de Salinas Fortes (1997, p. 145), ao constatar que não há “nem mesmo um repúdio puro e simples do ‘Teatro’ com T maiúsculo. Ou seja, um repúdio à Idéia mesma de teatro, à ideia platônica de teatro. Não, estamos aqui diante de um repúdio específico e de uma crítica específica a um gênero específico de teatro. Uma *espécie de teatro*”².

Com o poder de corromper os costumes, o teatro francês a ser instalado em Genebra ocasionará uma miríade de efeitos adversos, examinados na *Carta*: a inclinação para alimentar o amor-próprio, a propensão para germinar desequilíbrio e a amplificar a desigualdade entre os indivíduos, e, finalmente, a capacidade de engendrar uma economia política potencialmente danosa, hábil a dissolver o tecido social. Em uma curta fórmula, Rousseau realiza um diagnóstico contrário à má prescrição ditada pelo verbe *Genebra*: “a contarmos somente suas vantagens, não encontramos nele [no teatro] nenhuma espécie de utilidade real sem inconvenientes que a superem” (Rousseau, 1995, p. 52)³.

² Grifo nosso.

³ Neste sentido, Franklin de Mattos, em passagem na qual avalia que Rousseau talvez tenha sido o “mais temível adversário” da reforma teatral proposta por Diderot, escreve que Rousseau é o “grande crítico de todas as formas modernas de sociabilidade. A célebre *Carta a d'Alembert* põe assim em dúvida a própria concepção ilustrada de teatro, retirando deste – ao menos em sua figura contemporânea – o poder de transformar os maus costumes em bons” (Mattos, 2001, p. 30).

Se, como insiste Rousseau, interrogar *se os espetáculos são bons ou maus em si mesmos* é uma indagação demasiadamente vaga, é preciso lançar um olhar sobre as diferentes conformações culturais nas quais as atividades teatrais se inserem. Eis, então, que somos conduzidos a um dos mais agudos momentos da argumentação estabelecida contra a proposta dos enciclopedistas: ora, ignorar as diversas formas que os espetáculos podem assumir, tendo em vista a variedade dos quadros sociais, históricos e econômicos – e este último aspecto será enfatizado no caso de Genebra e de Neuchâtel, como veremos adiante – possíveis das comunidades políticas, significa, então, ignorar uma parte nuclear da problemática *política e filosófica* posta em jogo⁴:

Os espetáculos são feitos para o povo e só mediante seus efeitos sobre ele é que podemos determinar suas qualidades absolutas. *Pode haver espetáculos de uma infinidade de espécies; há, de povo a povo, uma prodigiosa diversidade de costumes, de temperamentos, de caracteres.* O homem é uno, eu o concedo; mas o homem modificado pelas religiões, pelos governos, pelas leis, pelos costumes, pelos preconceitos, pelos climas, torna-se tão diferente de si mesmo, que não cabe mais buscar entre nós o que é bom para o homem em geral, mas o que é bom em tal tempo ou em tal país. (Rousseau, 1995, p. 16; grifo nosso)

Em outras palavras, o lugar no qual o espetáculo se desenvolve e estabelece as relações entre os atores e os espectadores é determinado pelas conformações sociais, políticas e econômicas de

⁴ Salinas Fortes identifica que um dos eixos norteadores do debate filosófico desenvolvido na *Carta* é, exatamente, aquele que se debruça sobre as consequências da instalação de um teatro sobre os costumes de uma dada comunidade: “a questão que se discute e que mobiliza a reflexão de d’Alembert e dos filósofos não é puramente estética, mas é a da relação ou dos efeitos dos espetáculos sobre os costumes” (Salinas Fortes, 1997, p. 156), e, algumas páginas adiante, reafirma: “é o contexto político que nos permite, assim, em última instância, decidir a respeito do valor ou não dos espetáculos” (p. 178).

uma determinada comunidade⁵. Responder ao verbete de d'Alembert para a *Encyclopédie*, tratar-se-á, em certa medida, de analisar Genebra. Desde logo, o discurso que busca caracterizar a vida política e social desta república é constituído por um vocabulário tipicamente relacionado ao *discurso econômico-político*. A descrição de Rousseau (1995, p. 85) inicia-se com o seguinte retrato: “o povo genebrino só se sustenta com a força de seu trabalho, e somente tem o necessário na medida em que se recusa todo o supérfluo: está é uma das razões de nossas leis suntuárias”. Avaliadas estas características – *o labor, o necessário e o supérfluo e as leis suntuárias* – relacionadas à função fiscal do Estado e à organização econômica de uma sociedade, poderíamos, assim, formular a seguinte indagação: que efeitos um teatro parisiense ocasionaria em uma economia fundada no trabalho e estabelecida em uma comunidade na qual os desejos se aproximam da ordem das primeiras e mais simples necessidades?

É necessário, primeiramente, voltarmos nosso olhar ao quadro que compõe a sociedade genebrina, conforme descrito na *Carta*. O que mais deve chamar atenção dos estrangeiros que visitam Genebra deve ser, segundo Rousseau (1995, p. 85), “o ar de vida e atividade que reina na cidade”: os cidadãos estão sempre tomados por alguma tarefa e, em constante movimento e atividade, sempre “se apressam para seus trabalhos e para seus negócios”. Por um lado, Genebra é uma cidade que tem como tesouro *o bom uso do tempo*: “os braços, o emprego do tempo, a vigilância, a austera parcimônia; eis os tesouros dos genebrinos, eis com que aguardamos uma diversão de gente ociosa, que, retirando-nos simultaneamente o tempo e o dinheiro, dobrará realmente nossa ruína”. Nisto se encontra o verdadeiro *espetáculo* que esta república abri-

⁵ Bento Prado Jr. desenvolve a noção de *tipologia dos espetáculos*: “Se, portanto, o teatro só toma forma nos espaços que a sociedade lhe prepara, se as diferenças entre as formas de espetáculo remetem a formas diferentes de *poder*, essa tipologia dos espetáculos será essencialmente *política*” (Prado Jr., 2008, p. 285).

ga: o movimento ininterrupto do trabalho, realizado no âmbito de uma economia política austera que produz um *regime de tempo* próprio à república, tempo no qual as atividades laboriosas se harmonizam com um modo de vida simples e industrioso, parcimonioso e moderado⁶. Retratada em contraposição ao cenário social e econômico genebrino, Paris, por outro lado, é alçada ao exemplo de um reino de “opulência e ociosidade” (p. 86), um verdadeiro abismo de riquezas e desigualdade: há, ali, muitos ociosos e pessoas sem ocupação.

Antes de avançar, é necessária uma última ressalva: como defender que certo tipo de espetáculo não seja fixado em Genebra? Afinal, não é verdade que “todo autor que quer nos retratar costumes estrangeiros toma, contudo, grande cuidado para harmonizar a sua peça com os nossos próprios costumes” (Rousseau, 1995, p. 18)? Esta república virtuosa não estaria pronta tanto para receber quanto para recusar certa espécie de encenação? Não podemos esquecer que Genebra, por mais virtudes que possa, aos olhos de Rousseau (p. 61), conter, não deve ter um teatro instalado em seu território: “não tenhamos a veleidade de ver Esparta renascer em meio ao comércio e ao amor do lucro”, adverte. Se é verdade que, por um lado, o teatro *pode* não exercer função pedagógica ativa alguma – sendo neste sentido, portanto, inútil –, ele é capaz, por outro lado, de engendrar uma corrupção – sendo, assim, pernicioso. É necessário, portanto, compreender o modo de organização de vida, as particularidades e o funcionamento político da cidade da qual Rousseau é cidadão, passando em revista desde seus costumes até suas leis. Esta investigação, entretanto,

⁶ Jean-Patrice Courtois identifica que a *economia política* desenvolvida na *Carta a d’Alembert* compreende uma *economia do tempo*, conforme o argumenta na seguinte passagem: “É uma temporalidade desordenada que o teatro introduz: o tempo para o espetáculo é do *menos trabalho*”, para então concluir mais adiante que “há, então, uma forte tese de Rousseau por trás desta análise de uma economia geral do tempo *via* teatro, a saber, que toda economia política é uma economia política do tempo” (Courtois, 2005. p. 35-37).

parece-nos longe de se configurar como um exame restrito ou meramente um registro histórico, e nos permitirá observar uma reflexão filosófica, fundada em uma *teoria geral*, realizada por Rousseau. Bento Prado Júnior esclarece que a acusação de etnocentrismo e cegueira às diferenças que Rousseau imputa aos seus contemporâneos *philosophes*, e dado que perguntar se o teatro é bom ou mau em si mesmo, questão vaga e que não “quer examinar a relação antes de ter estabelecidos seus termos” (Rousseau, 1995, p. 16), não implica dizer que há um abandono

[...] diante da tarefa teórica ou uma abdicação diante do relativismo e da multiplicidade das formas históricas do espetáculo. [...] A recusa do teatro em Genebra não implica uma desqualificação absoluta, gesto metafísico ou moral irreversível, mas uma estratégia *local* fundada numa teoria geral que percorre a história dos espetáculos como um *sistema de diferenças*. (Prado Jr., 2008, p. 306-307)

Além disso, como poderia certo tipo de teatro suscitar tais problemas levantados na *Carta*? A resposta de Rousseau, no caso de Genebra, mas que se estende às repúblicas bem constituídas, é que ele afasta os cidadãos do trabalho e planta o germe da ociosidade, instaurando um novo regime econômico, um novo regime de tempo e um novo regime de costumes. Rousseau enfatiza, em um primeiro momento, a mudanças na economia temporal: o teatro opera um *deslocamento do emprego do tempo*, antes despendido em atividades úteis e importantes para o indivíduo e para a comunidade, e que se tornaria, com a fixação de uma companhia teatral, a ser utilizado como tempo desperdiçado, empregado na inação ou na ociosidade:

Um pai, um filho, um marido, um cidadão tem deveres tão caros a cumprir que não lhes deixam nada a subtrair ao tédio. O bom emprego do tempo torna o tempo ainda mais precioso, e quanto mais o aproveitamos, menos tempo temos a perder. Também vemos constantemente que o hábito do trabalho torna a inação insuportável, e que uma boa consciência acaba com o gosto pelos prazeres frívolos: mas é o descon-

tentamento consigo mesmo, é o peso da ociosidade, é esquecimento dos gostos simples e naturais que tornam tão necessária uma diversão estranha. (Rousseau, 1995, p. 15)

Se considerarmos as atividades teatrais diversões que por sua natureza são indiferentes, devemos atentar, antes de mais nada, para a natureza das ocupações que elas interrompem, para, somente então, julgarmos se são boas ou más: no caso de Genebra, ocupam o tempo do trabalho, produzindo um desarranjo na ordem social e, mais especificamente, uma desordem na economia política adotada pela cidade⁷. A atividade realizada no interior dos espetáculos provoca alterações e consequências no tempo dedicado às atividades externas ao teatro. Para além de fazer somente o balanço das horas gastas durante a apresentação teatral (ou seja, no interior do teatro), torna-se fundamental a reflexão e a observação sobre a influência no tempo das atividades que ocorrem para além de suas paredes, ocupações que os espetáculos interrompem ou fazem cessar no decurso de tempo que ocorre durante ou após a apresentação.

Consequentemente, isto significa dizer que, enquanto se realizam, as diversões seriam boas para aqueles cujas ocupações são ruins para o meio social, isto é, para aqueles que possuem atividades perniciosas para a cidade: o tempo gasto no interior do teatro ao menos os ocuparia. Habitantes das grandes cidades retiram-se para os cafés ou encontram-se afundados em “refúgios de desocupados”, o que, ao menos por algumas horas, afasta-os da “atividade do vício” (Rousseau, 1995, p. 54): eis uma função *positiva* do teatro, ainda que colocada de maneira negativa. Bento Prado Jr. demonstra que este argumento nos revela que, se o teatro não desempenha propriamente uma função pedagógica, possui,

⁷ Nas palavras de Rousseau (1995, p. 53), tais diversões comprovam-se como más, “sobretudo quando são bastante fortes para se tornarem elas mesmas ocupações e substituírem o gosto pelo trabalho”. Veremos, mais adiante, os prejuízos econômicos ocasionados pela instalação de um espetáculo em uma comunidade simples e pequena como a de Neuchâtel.

no entanto, uma *função moral negativa*. O argumento trazido por Rousseau seria, para Bento Prado Jr. (2008, p. 288), um “extremo pessimismo político-moral que salva os espetáculos em certas condições, pelo próprio fato da extrema perfídia da vida social contemporânea”. Rousseau (p. 53), porém, lembra-nos que há de se considerar que não se deve deixar a “homens ociosos e corruptos a escolha de suas diversões, com medo que eles as imaginem de acordo com suas inclinações viciosas e se tornem tão perniciosos nos prazeres quanto nos negócios”. As diversões que preenchem o tempo ocioso e abrandam o tédio não são, portanto, necessidades em si mesmas, mas funcionam como remédios em uma sociedade já degenerada e na qual a economia do tempo se encontra pervertida; no caso de Genebra, um corpo político que na *Carta* é descrito como sendo relativamente saudável, o trabalho desempenha o papel de força vital que movimenta e caracteriza a sociedade ali descrita. O teatro, como nota Florent Guénard, não pode ocorrer sem ocasionar efeitos sobre a sociedade na qual se instala, e sua interferência se estende até mesmo à relação dos indivíduos com os trabalhos que realizam:

O prazer é, então, estranho à vida simples e comum. E é porque os espetáculos desvalorizam os trabalhos que eles terminam por parecer, por contraste, necessários [...] não se pode, segundo Rousseau, considerar que o teatro é uma simples distração, como se o tempo da representação fosse um momento suspenso, sem efeito na vida social. Julgá-lo assim é, ainda segundo Rousseau, não compreender a essência do espetáculo. (Guénard, 2011, p. 63-64)

Se por um lado a função moral negativa do teatro seria de certa maneira benéfica para cidades de costumes luxuosos e já muito degeneradas – como Paris, por exemplo –, seria, por outro lado, um péssimo negócio para repúblicas como Genebra. Para aqueles que exercem atividades úteis para a comunidade, o *tempo perdido* com a diversão só causaria danos à própria sociedade: durante esse momento de ociosidade deixariam de contribuir para o bem-

estar social e para si mesmos. No caso de cidades com o corpo social “saudável”, como no caso de Genebra, Rousseau preocupa-se com o fato de que as diversões e o tempo ocioso causado pelo teatro venham a substituir o gosto pelo trabalho que as pessoas simples das províncias possuem, conforme ele próprio pôde testemunhar nas cercanias de Neuchâtel.

Assim, o teatro interrompe atividades sociais importantes em uma república e em uma sociedade bem organizada como Genebra: afinal, esta comunidade se caracteriza pelo trabalho, pelo bom emprego do tempo, pela rigorosa economia. As diversões do modelo de teatro parisiense oferecem um espaço propício para o crescimento da ociosidade, da qual se deriva o luxo⁸, e tão logo as diversões criem raízes e se tornem corriqueiras, substitui-se o gosto pelo trabalho, transformando o entretenimento do espetáculo, em si mesmo, em uma ocupação ou hábito (sendo este, ainda, um fruto da preguiça do homem⁹). Uma mudança de hábito, por sua vez, pressupõe um diferente emprego do tempo: se antes um relojoeiro genebrino qualquer despendia suas horas no trabalho, passaria, doravante, a desperdiçá-las com os espetáculos:

Non tivesse ele [o teatro] outro efeito além de interromper em certas horas o curso dos negócios civis e domésticos e de oferecer um apoio seguro à ociosidade, não é possível que a comodidade de ir todos os dias regularmente ao mesmo lugar, esquecer-se de si mesmo e ocupar-se de objetos estranhos, não dê ao cidadão outros hábitos e não forme novos costumes. (Rousseau, 1995, p. 53)

Mas que sentido se dá a essa *crítica à ociosidade*, ou, sob outro prisma da questão, qual o alcance desta “*apologia*” ao trabalho?

⁸ No *Discurso Sobre as Ciências e as Artes*, Rousseau afirma que o luxo, assim como as ciências e as artes, nasce “da ociosidade e da vaidade dos homens” (Rousseau, 1964a, p. 19).

⁹ Em *Emílio*, livro II, Rousseau (1969, p. 421, nota) afirma essa derivação: “a atração do hábito vem da preguiça natural do homem”.

Um povo simples e laborioso pode, por si próprio, encontrar suas diversões; não se pode impor a ele aquilo que se tem por consenso ser uma diversão agradável¹⁰. Rousseau fornecerá seu testemunho: tendo viajado para as proximidades de Neuchâtel, notou que quando impossibilitados de se comunicar por conta do rigoroso inverno, os *montagnons* ocupam-se com “mil trabalhos diversos que expulsam o tédio de seu abrigo e aumentam o bem-estar” (Rousseau, 1995, p. 56). Estes montanheses encontram no trabalho sua diversão e no repouso um doce prazer: neste contexto, trabalho e lazer se equivalem, isto é, não há tempo de trabalho fora do tempo de lazer, e nem tempo de lazer que não seja, de certa forma, imbuído de laboriosidade.

Nas grandes cidades, por sua vez, o excesso se faz incessantemente presente: ou as pessoas se ocupam com trabalhos extenuantes e alienantes, ou são desocupadas, tomadas pelo ócio, com necessidades¹¹ extravagantes e grandes prazeres, cometendo crimes e, nas palavras de Rousseau, gerando “monstros”: indivíduos cada vez mais deformados pelos costumes que regem nas populosas capitais como Paris. Para Rousseau, como salientamos acima, o modelo de teatro colocado em questão é benéfico em grandes cidades pelo fato de arrancar homens viciosos, ao menos por alguns instantes, de atividades perniciosas. Contudo, nas pequenas cidades as horas perdidas com a diversão não possuem o mesmo efeito, e carregam consigo consequências nefastas. O corpo social deve incentivar o bom emprego do tempo dos seus membros, em benefício próprio: “Se o país sem comércio sustenta os habitantes na inação, longe de incentivar neles a ociosidade à qual uma vida simples e cômoda já os leva até demais, é preciso torná-la insupor-

¹⁰ Como os *philosophes* e os enciclopedistas pretendiam fazê-lo, ao propor a instalação de um teatro parisiense em Genebra. Aqui, Rousseau se opunha ao etnocentrismo dos *philosophes*.

¹¹ Em *Emílio*, livro IV, Rousseau (1969, p. 517) prescreve que, se o jovem já estiver preso à cidade pelo gosto às artes, é necessário prevenir que tal inclinação não faça nascer uma “ociosidade perigosa”.

tável obrigando-os, à força de aborrecimento, a empregar utilmente um tempo de que não poderiam abusar” (Rousseau, 1995, p. 54).

Embora um primeiro olhar possa julgar que o ócio e a inatividade imperam nas pequenas cidades, esta perspectiva se mostra, de forma semelhante àqueles que habitam as cidades, superficial e opaca: “a maioria dos homens de letras que brilham em Paris, a maioria das descobertas úteis e das invenções novas vêm dessas províncias tão desprezadas” (Rousseau, 1995, p. 55). Ao contrário do que pensam os habitantes dos grandes centros, a efervescência de atividades das grandes cidades se deve à vivacidade das paixões e à submissão a diversas necessidades. Os cidadãos das cidades pequenas são mais inventivos e inovadores, pouco imitam e mais produzem: “menos pressionada pelo tempo, a gente tem mais lazer para ouvir e digerir as ideias” (p. 55). Neste sentido, Rousseau demonstra seu espanto ao notar que os habitantes das províncias que visitara pudessem compartilhar, ao mesmo tempo, fineza e simplicidade.

Examinemos, então, a passagem de Rousseau por uma pequena vila localizada nos arredores de Neuchâtel, local no qual os cidadãos aproveitavam as benesses do campo aliadas às “doçuras” da sociedade. Ali, os *montagnons* empregavam seu tempo de lazer em afazeres que se traduziam, para Rousseau (1995, p. 56), como trabalho: construía instrumentos e realizavam “mil trabalhos manuais”, servindo-se, para este propósito, de dons inventivos.

Os *montagnons* são pessoas simples e, nos períodos nos quais não estão propriamente exercendo seu ofício (“no inverno, principalmente, tempo em que a altura das neves lhes impede uma comunicação fácil”¹²), nunca se entediam, pois acabam por encontrar o passar do tempo dedicando-se a uma multidão de trabalhos, pelos quais encontram seu bem-estar. Neste contexto, Rousseau realiza uma crítica à divisão de trabalhos e atividades “especia-

¹² *Loc. cit.*

lizadas” tão presentes e bem demarcadas nas cidades, por entender que, para além de uma mera separação e especialização de ofícios, ocorra uma crescente dependência *do outro*. “Nunca um marceneiro, um serralheiro, um vidraceiro, um torneiro de profissão entrou na região; *todos os são para si mesmos, ninguém o é para os outros*” (Rousseau, 1995, p. 56; grifo nosso). Bastante distantes das mazelas ocasionadas pela divisão social do trabalho, isto significa dizer que, além de exercerem labores sempre revertidos em duplo benefício – o próprio e o da sociedade –, os indivíduos não criam mil necessidades que os tornam dependentes *do outro*, ou seja, são capazes de executar múltiplos trabalhos artesanais e asseguram certa medida de independência em relação aos outros, ao mesmo tempo em que cooperam para o bom andamento da sociedade na qual se inserem¹³.

Cumpra a cada *montagnon* decidir sobre o seu tempo de trabalho, o tempo a ser empregado em suas atividades industriais. Autossuficientes, são também mais independentes uns dos outros e realizam labores que possuem relação com a satisfação de suas necessidades; há o mínimo possível de excedente de trabalho (não sobrando espaço para o luxo e necessidades supérfluas) e são quase nulas a divisão de tarefas (que os tornaria mais dependentes uns dos outros).

Não há, para os habitantes da montanha, uma divisão precisa ou rigorosa do trabalho, e cada qual sabe, por si só, trabalhar e construir seus próprios instrumentos e ferramentas. Com seu próprio gênio, cada montanhês não trabalha senão para si mesmo, e cada indivíduo decide sobre seu próprio tempo de trabalho¹⁴ e

¹³ Courtois nota a esta convergência estabelecida entre laço social e a execução dos mais diversos trabalhos: “a reprodução do laço social Montagnon é o próprio trabalho e, mais ainda, ele reside no fato de que uns e outros *se veem trabalhando* – o trabalho como único espetáculo” (Courtois, 2005. p. 27)

¹⁴ Essa independência e autonomia em relação ao horário de trabalho também pode ser ilustrada pelos escritos autobiográficos de Rousseau: a habitualidade, a rotina fixa e a inflexibilidade do horário de trabalho sempre o incomodaram.

não se preocupa senão com sua própria subsistência ou depende muito pouco de seus semelhantes.

Assim, o cidadão da pequena cidade, o relojoeiro suíço evocado por d'Alembert, por exemplo, nunca encontra o tempo perdido enquanto emprega seu período de lazer exercendo atividades ou trabalhos úteis para si mesmo (já que o trabalho, neste sentido, não é para os outros) e também para a comunidade na qual vive. O teatro parisiense, típico dos ociosos das grandes cidades, rompe o equilíbrio entre o passar da vida e o aproveitar do tempo presente nas pequenas comunidades, quebra a equiparação entre trabalho e lazer, fazendo instaurar uma desigualdade entre tempo vivido e tempo aproveitado. O relojoeiro, útil para si mesmo e para a sociedade na qual se insere, caso vivenciasse em sua cidade a instalação de um espetáculo de Paris, começaria a deslocar seus afazeres, a perder um tempo anteriormente dedicado a uma atividade laboriosa e prazerosa, dedicando um tempo menor a ela: neste caso, o tempo perdido seria, também, da própria comunidade.

Quais seriam os resultados da instalação de um teatro para que, considerando tais pessoas “continuamente ocupadas” com seus trabalhos, se pudesse dar recreação a pouco custo para os bolsos? O produto de tal mudança certamente seria desastroso. Rousseau (1995, p. 57-58) entrevê, dentre outros, cinco problemas que se seguiriam¹⁵, tendo em vista as cercanias das comunidades de

Conforme expressa nas *Confissões*, lemos que Rousseau chega mesmo a admitir que somente amava trabalhar quando pudesse impor a si mesmo seu tempo de labor: “ademais, embora preguiçoso, eu era laborioso, entretanto, quando o queria ser, e minha preguiça era menos aquela de um vadio do que a de um homem independente, que não ama trabalhar senão a seu tempo” (Rousseau, 1959, p. 402). Também arrolamos outra passagem na qual Rousseau expressa seu descontentamento com a rigidez imposta pelo horário de trabalho: “Somente ia ao meu escritório a contragosto, o desconforto e a assiduidade me fizeram considerar o trabalho como um suplício insuportável” (*ibid.* p. 187).

¹⁵ São, respectivamente: lassidão no trabalho, aumento de despesas, diminuição do débito, estabelecimento de impostos e introdução do luxo.

Neuchâtel. Vejamos alguns: a diminuição do trabalho e a introdução do luxo, que trazem consigo o vício da ociosidade e o arrefecimento da atividade industriosa, impulsionando a *necessidade do supérfluo* e produzindo relações sociais agora baseadas em uma *nova etiqueta*.

As consequências listadas já constituíam motivo de preocupação para Rousseau em 1755, três anos antes de sua resposta a d'Alembert. O verbete “Economia Política”, escrito por Rousseau para o tomo V da *Encyclopédie*, expressa sua apreensão com a ociosidade ocasionada pelo teatro e pelos seus membros, tendo em vista os problemas que poderiam ocasionar às finanças públicas caso tal atividade não fosse submetida à cobrança de impostos. Assim, Rousseau (1964b, p. 276) afirma que deveriam ser estabelecidas taxas e tributos sobre profissões e atividades consideradas, aos seus olhos, como supérfluas, “tais como a dos dançarinos, cantores, histriões, em uma palavra, sobre esta multidão de objetos de luxo, de divertimento e de ociosidade que fascinam os olhos e que não podem se esconder”.

Não é menos importante notar que, como uma primeira consequência direta da fixação de um teatro em uma pequena cidade como Genebra, seu efeito imediato seria sobre o trabalho, ou, mais especificamente, sobre o tempo destinado às atividades laboriosas executadas pelos indivíduos. Se por um momento imaginarmos uma sequência ao mesmo tempo cronológica e lógica na qual consideremos que os efeitos negativos da estabilização de um teatro instauram-se de maneira progressiva e paulatina, o primeiro impacto, a diminuição do trabalho, engendrará todos os outros problemas subsequentes. Novos arranjos na economia política e na função fiscal do Estado se seguirão, assim, como *efeitos do espetáculo*.

Uma vez instalado esta estrangeira espécie teatro, os cidadãos do campo deixarão de lado seu trabalho para despender seu tempo com diversões, deixam de se ocupar com seus próprios labores e com os negócios civis, o que em pouco tempo produziria uma

predisposição ao aborrecimento pelo trabalho que antes realizavam (tanto em seus ofícios quanto em seu tempo de lazer). Ora, disto deriva outra consequência: prodigalizando o tempo com diversões e espetáculos, o lazer proporcionado será menos intenso e menos prazeroso do que a situação anterior, adicionando-se a isto a consequência de que o gênio inventivo se tornará cada vez mais fraco. “Aliás, haverá a cada dia um tempo real perdido para aqueles que assistirem ao espetáculo”, argumenta Rousseau (1995, p. 57). Com a mente ocupada por distrações, não há retorno ao trabalho.

A fixação do teatro promoverá, portanto, efeitos políticos e sociais nocivos para a comunidade de uma pequena cidade. Mais particularmente, tendo em vista o caso examinado pela *Carta*, sabe-se que Genebra é considerada como uma República, e, apesar de suas imperfeições, é um corpo político “saudável”: “O espetáculo vale o que vale o seu público, para o bem como para o mal, e a vigilância do moralista só se justifica quando – mas é raro... – se quer impor a um público que goza de saúde um espetáculo criado para um público doente” (Prado Jr., 2008, p. 309).

Isto significa dizer, portanto, que alguns espetáculos teatrais podem degenerar o liame social de uma determinada sociedade, favorecendo o surgimento de problemas de ordem política, moral e econômica. Certa espécie de teatro, produto de uma sociedade corrompida e degenerada que se opõe à natureza, produz efeitos deletérios para uma comunidade que, dentro de uma escala, se aproxima melhor do ideal de representação política necessário no contrato social.

A respeito desta narrativa contida na *Carta*, Rousseau escreve ter se limitado, neste contexto, a questões que dizem respeito ao trabalho e ao ganho¹⁶. Demonstrando que um teatro fixado em

¹⁶ Em uma breve conclusão deste movimento do texto, Rousseau sintetiza os efeitos negativos do teatro: “Sem levar em conta os outros inconvenientes de que já falei, ou de que falarei a seguir; sem considerar a espécie do espetáculo e de seus efeitos morais, limito-me unicamente ao que diz respeito ao trabalho

uma pequena cidade ocasionaria consequências imediatas para as formas habituais de emprego do tempo dos habitantes desta comunidade, um povo que aceitasse de bom grado a encenação de espetáculos em seu território estaria trocando a realidade e o bem-estar que deviam ao trabalho por uma aparência, pela ociosidade e, finalmente, pela ruína social e econômica.

A esta altura devemos nos perguntar se não seria possível, portanto, que espetáculos pudessem ter lugar em uma *república*. A resposta apresentada considera a possibilidade de um evento no qual os cidadãos se aproximem e compartilhem um espírito de comunidade: trata-se da festa pública ou popular. Rousseau argumenta que na festa popular o povo não se encontra na posição de *espectador* – esta espécie de público que recebe passivamente as imagens e atos representados. A noção de festa popular supõe uma *atividade*, há uma comunhão de igualdade, na qual todos participam, cada um com seu papel de ator e atuando de maneira ativa para o enredo e o desenrolar da representação. “Ofereci os próprios espectadores como espetáculo; tornei-os eles mesmos atores; fazei com que cada um se veja e se ame nos outros, para que com isso todos fiquem melhor unidos” (Rousseau, 1995, p. 115). Afinal, o próprio espaço do teatro é oposto ao espaço que constitui a natureza: “Espetáculos exclusivos que encerram tristemente um pequeno número de pessoas em um antro escuro; que as mantém temerosas e imóveis no silêncio e na inação; que só oferecem aos olhos biombos, pontas de ferro, soldados, aflitivas imagens da servidão e da desigualdade” (p. 114).

Já as festas populares, mais próximas da disposição do espaço encontrado na natureza, ocorrem em espaços amplos, ao ar livre e sob o céu, no qual os cidadãos reunidos podem usufruir de uma felicidade.

e ao ganho, e creio mostrar, através de uma consequência evidente, como um povo abastado, mas que deve seu bem-estar ao trabalho, trocando a realidade pela aparência se arruína no mesmo instante em que queira brilhar” (Rousseau, 1995, p. 58-59. Grifo nosso).

Finalmente, é preciso levar em conta os povos aos quais se destina o teatro.¹⁷ Em uma comunidade pequena e bem organizada, o espetáculo teatral francês, portanto, só poderia servir para: “Destruir o amor ao trabalho; para desencorajar a indústria; para arruinar os particulares; para lhes inspirar o gosto pela ociosidade; para os fazer procurar meios de viver sem fazer nada; para tornar um povo inativo e covarde; para impedi-lo de ver os objetivos públicos e particulares de que deve se ocupar” (Rousseau, 1995, p. 59).

O teatro criticado por Rousseau prejudica, desta forma, tanto os afazeres particulares quanto as funções públicas de cada indivíduo, causando efeitos imediatos na economia política e na organização do trabalho de determinada sociedade. Vimos que, no caso de Genebra, e especialmente no exemplo sobre as cercanias de Neuchâtel, a instalação de um espetáculo causaria um abalo irreversível no equilíbrio econômico e autárquico que faz, aos olhos de Rousseau, tais sociedades funcionarem tão bem: o trabalho assemelhado ao lazer, a engenhosidade, o afastamento da dependência ocasionada pela divisão do trabalho e o bom emprego do tempo, preciosos tesouros de tais comunidades, seriam irremediavelmente perdidos. A sensação de tempo que o teatro modifica e empresta aos espectadores não faz senão desviar a função dos indivíduos, seja para si mesmos, seja quanto a função dedicada ao espaço e à vida pública.

¹⁷ Rousseau dirá na *Carta* (p. 60) que “para julgar se é bom ou não abrir um teatro em alguma cidade, é preciso primeiramente saber se os costumes da cidade são bons ou maus”.

Referências

- COURTOIS, Jean-Patrice. Économie politique du spectacle. *Annales de la Société Jean-Jacques Rousseau*. Genève, v. 46, 2005, p. 13-52.
- GUÉNARD, Florent. La mésestime de soi: la philosophie de Rousseau dans la *Lettre à d'Alembert*. In BACHOFEN, Blaise; BERNARDI, Bruno. (Org.). *Rousseau: politique et esthétique – sur la Lettre à d'Alembert*. Paris: Ens, 2011. Cap. II.
- MATTOS, Franklin de. Entre a enciclopédia e a comédia. In: MATTOS, Franklin de. *O filósofo e o comediante: ensaios sobre literatura e filosofia na Ilustração*. Belo Horizonte: UFMG, 2001. p. 24-30.
- MATTOS, Luiz Fernando Franklin de. A querela do teatro no século XVIII: Voltaire, Diderot, Rousseau. *O Que nos Faz Pensar*. Rio de Janeiro, v. 25, 2009, p. 7-22.
- PRADO JR., Bento. Gênese e estrutura dos espetáculos. In: PRADO JR., Bento. *A retórica de Rousseau e outros ensaios*. Org. e apres. Franklin de Mattos. São Paulo: Cosac Naify, 2008. cap. VII.
- ROUSSEAU, Jean-Jacques. *Les confessions*. Œuvres complètes de Jean-Jacques Rousseau, t. I. Paris: Bibliothèque de la Pléiade, 1959.
- ROUSSEAU, Jean-Jacques. *Discours sur les sciences et les arts*. Œuvres complètes de Jean-Jacques Rousseau, t. III. Paris: Bibliothèque de la Pléiade, 1964a.
- ROUSSEAU, Jean-Jacques. *Discours sur l'économie politique*. Œuvres complètes de Jean-Jacques Rousseau, t. III. Paris: Bibliothèque de la Pléiade, 1964b.
- ROUSSEAU, Jean-Jacques. *Émile ou De l'éducation*. In: Œuvres complètes de Jean-Jacques Rousseau, t. IV. Paris: Bibliothèque de la Pléiade, 1969.
- ROUSSEAU, Jean-Jacques. *Lettre à d'Alembert*. Œuvres complètes de Jean-Jacques Rousseau, t. V. Paris: Bibliothèque de la Pléiade, 1995.

SALINAS FORTES, Luiz Roberto. *Paradoxo do espetáculo: política e poética em Rousseau*. São Paulo: Discurso, 1997.

Artigo recebido em 12/08/2017, aprovado em 8/11/2017

**UTOPIAS AND FORMS OF LIFE:
CARNAP'S BAUHAUS CONFERENCES**

**[UTOPIAS E FORMAS DE VIDA:
AS CONFERÊNCIAS DE CARNAP NA BAUHAUS]**

Ivan F. da Cunha

Universidade Federal de Santa Catarina
Professor do Departamento de Filosofia

DOI: <http://dx.doi.org/10.21680/1983-2109.2017v24n45ID12650>

Natal, v. 24, n. 45
Set.-Dez. 2017, p. 121-148

Princípios
Revista de filosofia

E-ISSN: 1983-2109



Abstract: This paper discusses Rudolf Carnap's 1929 conferences at the Bauhaus school of art, design and architecture in the context of Otto Neurath's utopianism. The conferences enable us to understand Carnap's proposals of logical construction as part of some modernist cultural movements of Central Europe in early 20th Century. Utopias play a significant role in Neurath's philosophy of social science, as they can be compared to models of social technology. Carnap's conferences aim at showing that the Bauhaus shared a world-conception with the Vienna Circle, group of which Carnap and Neurath were members. This paper argues that this common world-conception can be understood as a utopia, as a proposal of intervention in society, and that Carnap's conferences were an invitation to join such utopia. This paper not only performs an exercise of historical reconstruction of philosophy of science, but it also shows reflexions on some problems of social science and technology.

Keywords: Philosophy of the Social Sciences; Values; Vienna Circle; Otto Neurath.

Resumo: Neste artigo se discutem as conferências de Rudolf Carnap, em 1929, na Bauhaus, escola de arte, *design* e arquitetura, no contexto do utopianismo de Otto Neurath. As conferências nos permitem compreender as propostas de Carnap relativas à construção lógica como parte de alguns movimentos culturais modernistas na Europa Central do início do século XX. Utopias desempenham um papel significativo na filosofia das ciências sociais de Neurath, sendo comparáveis a modelos de tecnologia social. As conferências de Carnap objetivam mostrar que a Bauhaus e o Círculo de Viena, grupo de que Carnap e Neurath eram membros, compartilhavam uma concepção de mundo. Argumenta-se neste artigo que essa compartilhada concepção de mundo pode ser entendida como uma utopia, como uma proposta de intervenção na sociedade, e que as conferências de Carnap foram um convite para integração a essa utopia. O artigo não realiza apenas um exercício de reconstrução histórica da filosofia da ciência, mas também apresenta reflexões acerca de alguns problemas de ciências e tecnologias sociais.

Palavras-chave: Filosofia das Ciências Sociais; Valores; Círculo de Viena; Otto Neurath.

This paper is going to discuss a relation between some proposals of the group of philosophers and scientists known as the Vienna Circle. It is well understood that the ideas of that group do not fully agree with one another, they do not form a systematic whole. On the contrary, they form a heterogeneous mosaic of proposals that point towards a common conception of the world, of philosophy and science, as well as of society and politics. Thus, even though it is customary to say that the philosophy of the Vienna Circle is a kind of logical empiricism or logical positivism, one can only find some more or less general convergences among some authors and projects. In this paper, I am going to present some parts of Rudolf Carnap's 1929 conferences at the Bauhaus school of art, design and architecture in a convergence with Otto Neurath's utopianism.

Recent scholarship, as we are going to see, considers that Carnap's Bauhaus conferences offer an opportunity to understand some Vienna Circle ideas in the context of the modernist cultural movements of early 20th Century. I am going to investigate the possibility of understanding another Vienna Circle project in that context, Neurath's philosophy of the social sciences. Beyond the historical reconstruction, my investigation will hopefully bring some suggestions for a contemporary standpoint regarding the philosophical problems of social science.

1. Carnap and Bauhaus

In 1929 Carnap gave four lectures at the Bauhaus school of art, architecture and design in Dessau, Germany. Other logical empiricists, Otto Neurath, Herbert Feigl, and Walter Dubislav, also lectured at the Bauhaus in that year. The shorthand notes of Carnap's lectures survived. In the last decades, some important works have dealt with Carnap's Bauhaus lectures, of which I would like to highlight two. In the first of these, Peter Galison (1990) makes a very thorough comparison of the Bauhaus conceptions of art to the manifold of Vienna Circle's standpoints, in particular

Carnap's, showing the convergence towards a form of modernism. Galison's work goes beyond Carnap's visit to Bauhaus and presents such a convergence in the relationship between logical empiricists and the Bauhaus in the origins and in the further development of both groups. And then, in an effort towards refining Galison's approach, Hans-Joachim Dahms (2004) shows that both Carnap's philosophy and Bauhaus art converge in the cultural movement known as *Neue Sachlichkeit*. This expression, which translates to "new objectivity" or "new matter-of-fact-ness", is associated to a plural movement gathered by art historians Franz Roh and Gustav Hartlaub in some exhibitions in interwar Germany as a reaction to expressionism. The *Neue Sachlichkeit* movement sought to focus, as the name suggests, on *matters of fact*, breaking up with unexamined traditions that dictated ways of construing objects of art.

The central aspect of the common modernism in Bauhaus and Carnap is the emphasis on what Galison calls "transparent construction", a manifest building up from simple elements to all higher forms that would, by virtue of the systematic constructional program itself, guarantee the exclusion of the decorative, mystical, or metaphysical" (Galison, 1990, p. 710). By means of his comprehensive study, Galison concludes that "the modernist construction of form out of elemental geometric shapes and colors", which is the central proposition of the Bauhaus, "is a correlate of the verbal development of theories out of logic and elementary bits of perception", a well-known mark of Carnap's philosophy (Galison, 1990, p. 749). The modernist similarities between Carnap and Bauhaus are not only in the process of construction, but also in the conception of the role such a construction plays in life: as Galison advances, "logical positivism was in the form of life espoused by the Bauhaus, and the Bauhaus rationalization of the objects around us played a part in the form of life advocated by the logical positivists" (Galison, 1990, p. 749). In Dahms's view, "modernity, to Carnap, evidently [has] a close connection with the *conscious shaping* of life and art as well as cognition and practical affairs, as

opposed to passive drift or unreflected conformity with inherited patterns” (Dahms, 2004, p. 370).

Dahms states that Carnap is “the perfect exemplar of *Neue Sachlichkeit*” in philosophy, while Hannes Meyer, the director of the Bauhaus school at the time, exemplifies the movement in architecture (Dahms, 2004, p. 363).¹ According to Dahms, the unpublished Bauhaus lectures show that Carnap considers music and art “the proper, conscious and deliberate articulations of life-feelings (*Lebensgefühle*)” (Dahms, 2004, p. 370), a point of view which is coherent with the conception of art presented by Carnap a couple of years later in his well-known “Überwindung der Metaphysics durch logische Analyse der Sprache” (Carnap, 1931a).

Of all aspects of Carnap’s philosophy, his standpoints regarding forms of life are perhaps the least explored both by Carnap himself and by his readers. And that seems to be a very important aspect of his relation to the Vienna Circle, since forms of life are one of the chief subjects of that group’s Manifesto, *Wissenschaftliche Weltauffassung*, or “scientific world-conception”. That text, written in co-authorship by Carnap, Neurath and Hans Hahn, concludes with a section in which the Vienna Circle states that their point of view is tuned up with an attitude towards a down-to-earth empiricism, a tendency to “stand resolutely on the ground of simple human experience” (Hahn, Neurath and Carnap, [1929] 1979, p. 100), in opposition to traditional metaphysics. This tendency is experienced by the Vienna Circle as penetrating “the forms of personal and public life, of teaching, of education, of architecture, and helping to guide the shaping of economic and social life according to rational principles. The scientific world-conception serves life and life receives it” (Hahn, Neurath and Carnap, [1929] 1979, p. 101).

¹ Dahms also points out that Carnap had personal contact with Franz Roh, one of the proponents of the *Neue Sachlichkeit* movement, and analyzes their individual texts to find a remarkable similarity of points of view (Dahms, 2004; also see Dahms, 2016).

Moreover, one year before, Carnap wrote in the preface to his *Der logische Aufbau der Welt* (henceforth *Aufbau*²) that

we sense an inner kinship between the attitude on which our philosophical work is founded and the intellectual attitude which presently operates in entirely different areas of life; we feel this attitude in artistic currents, especially in architecture, and in movements which strive for a meaningful form of human life: of personal and collective life, of education, and of external organization in general. (Carnap, [1928] 1998, p. xv)

There are not many other passages in which Carnap discusses forms of life in his published works. The researches carried through by Galison and Dahms show us that this form of life, which is grasped in more elaborate details by examining Carnap's Bauhaus lectures, can be understood as a kind of modernism. Besides, they show that this modernist form of life is a fundamental feature of the Vienna Circle philosophy. Overlooking such an important aspect may not only undermine our account of an important period of philosophy of science, but it may also impair our judgment concerning how Carnap and the Vienna Circle can contribute to our contemporary debates. Hence I am going to try a step further in that same direction by characterizing Carnap's proposal of a scientific form of life as a utopia as Neurath construes it, which can be understood as a model of social science and technology.

2. Carnap on science and values

I am going to concentrate on the first of Carnap's Bauhaus lectures, the one called *Wissenschaft und Leben*, or "science and life". As the surviving notes show, this lecture, given on October 15, 1929, begins with the phrase "I [that is, Carnap] work with

² It is worth mentioning that '*Aufbau*' translates to 'construction' in English. Galison (1996) analyzed more deeply the use of the concept in the context of cultural modernism.

science and you [the audience in Dessau] with (visual) form; both [are] faces of one single life” (Carnap, [RCP], 110-07-49, p. 1).³ And then Carnap points out that science cannot assume a position of leadership in life, as if it was able to give directions to our actions. This is because, Carnap explains, science deals with knowledge of matters of fact, which must be differentiated from the domain of values, the domain of wishes and demands, which are fundamentally sorts of strivings towards certain aims (Carnap, [RCP], 110-07-49, p. 1).

After some examples, clarifications and classifications, Carnap asks if it is not the case that science is superfluous, since the most important in life is the orientation of the will, the domain of practical affairs. His answer is, of course, negative (Carnap, [RCP], 110-07-49, p. 4). This is because “by means of thought, theorizations, and knowledge, science can and must (1) test the internal consequences of an evaluative position [...] [and teach us] (2) about the means towards a chosen purpose” (Carnap, [RCP], 110-07-49, p. 4-6). Therefore, even though science cannot give us an aim to be pursued or a definition regarding which actions are right or wrong, science can and must derive factual consequences of a certain system of values, besides showing which strategies are the most adequate for reaching an aimed or desired situation. In one of Carnap’s examples, the information that it is desirable to build a house that is warm and well lit is not a matter of fact and thus cannot be obtained by science; however, physical science can inform a technique that indicates under which conditions such a house can be built (Carnap, [RCP], 110-07-49, p. 6).

It is possible to further the example and say that science can even show that the same house project may have unwanted

³ Carnap’s notes to the Bauhaus lectures are available at the *Rudolf Carnap Papers* (RCP), in the Archives of Scientific Philosophy, Special Collections Department, University of Pittsburgh. References to these documents are made like this: Carnap, RCP, number of box – number of folder – number of item, page. See the References section below for further information.

consequences if it is developed in a tropical zone, as most people feel uncomfortable when living in what is usually considered “warm houses” when daily average temperature during the whole year is over 25°C. But science cannot state that it is desirable to build comfortable houses, this is not a matter of fact, but a matter of valuation. It is possible to conceive, for instance, a group of people that prefers to inhabit dwellings which are similar to the ones inhabited by their ancestors, who lived in a much colder weather, instead of modern housings adapted to their tropical current environment. This hypothetical group prizes the value of continuing an aesthetic tradition over the value of comfort. And, even for them, science is able to help, say, by showing how to raise the traditional buildings using the local timber and clay. Adopting a system of values is not a matter of detecting a fact, which is the task of science, but a matter of assuming a personal (or collectively personal) position.

So, even though science cannot give ready-made directions to our actions, the decisions that guide such actions can be informed by science. This is because science is characterized by theoretical reasoning which is the process of rationally deriving consequences of some event. The same kind of reasoning can likewise show the way to attain a certain goal. But, then, how is science characterized by Carnap? The answer to this question is very well-known by Carnapian readers and it was presented in the third Bauhaus lecture, which bears the title of Carnap's famous book, *Der logische Aufbau der Welt*. The third lecture brings a summary of that book's thesis: all branches of science are unified because they deal with objects which are constructed by means of relations among objects of given elementary experience (*Erlebnis*); hence, roughly speaking, our knowledge of objects that cannot be experienced, such as electrons, is possible because we are able to relate it to elementary experiences scientists have with their instruments. In other words, statements about electrons can in principle be translated into statements concerning the personal experience of a

scientist, so that if it is stated that an electron can be detected under such and such circumstances, a scientist understands that if she was in that situation, then she would have such and such experiences with her instruments. Statements of traditional metaphysics, such as those about the essence of reality, however, cannot be thus related and are therefore to be ruled out of the domain of knowledge (Carnap, [RCP], 110-07-45). Statements about values, according to Carnap in the *Aufbau*, even though they are located in the higher levels of the constructional system, together with heteropsychological and cultural objects, are directly related to elementary experiences (Carnap, [1928] 1998, §152). Carnap does not elaborate much on the construction of values in his book, but it is clear that values are not to be ruled out as metaphysics.

The most interesting aspect of the construction of scientific objects in Carnap's work – and the *Aufbau* is no exception (see Friedman, 2007) – is that such a construction is *conventional*. It means that there is no one correct way of constructing the objects of science, but many forms of construction are possible, according to the aims assumed for that construction. The construction outlined in the *Aufbau* aims at a rational reconstruction that remains faithful to a certain order of epistemic primacy in which one's own elementary experiences are taken as basis for the construction of physical objects, which allow the construction of other minds and so forth. But in that text Carnap also mentions the possibility of constructing the objects of science straight from physical objects, the things around us (Carnap, [1928] 1998, §59). This other construction, which is carried through in another of Carnap's texts (see Carnap, 1931b), does not account so well for epistemic primacy, but it takes the objectivity of physical objects as given, while in the *Aufbau* the construction of scientific objectivity is rather complicated, depending on the construction of other minds (Carnap, [1928] 1998, §§145-149). The conventional aspect of Carnap's rational reconstructions presents the result that his

philosophy does not offer definitive answers to any problem; it offers, nevertheless, many tentative answers that, to use Carnap's own example, work as different maps of a railroad: each map describes a different aspect of the railroad which may or may not be expedient for a given aim – the important aspect is that we are able to identify points in the railroad network just by studying the maps (see Carnap, [1928] 1998, §14).

And here Carnap's modernism becomes clear: there is no one *a priori* way of construing our objects of knowledge; instead, there are many possible ways of conceiving and constructing such objects, each one more or less adequate for the ends we have in view. Regarding the domain of values, the topic of the first Bauhaus lecture, the kin conclusion is that there is no path of action that is correct *a priori*, but there are many possible, scientifically-recommended, courses of action, which are to be deemed more or less adequate according to our aims and values. Carnap's philosophy is well-known by this constructivism. By relating his philosophy to the modernist movements of his time, it is easier to make sense of the political and social aspects of Carnap's thought. According to Thomas Uebel (2007, p. 156),

Carnap's constructivism not only expressed his modernist aesthetic, but was also consonant with his ethical-political attitude. His task was precisely to establish the consistency and philosophical value of the very idea that our conceptual frameworks were reconstructible in different ways and under intentional direction from within.

At this juncture, there is a crucial aspect in Carnap's proposals: he concludes his first Bauhaus lecture by bringing up the possibility of inversion in the relation between facts and values. In this situation, values influence and shape theoretical thought. He points out that people get emotionally attached to their own values, so that when a person faces an inconsistency among his or her values, it is common that this person bends theoretical thinking, instead of bringing the values into harmony. People do

not let go easily of their values, and they often prefer to revise their factual representations than to change a valuational position. Carnap's example is of people who cling to a negative value judgment of a foreign group and then (sometimes unconsciously) shape their critical thinking as to blindly accept reports which are unfavorable to that group (Carnap, [RCP], 110-07-49, p. 6-7). The shorthand notes are very brief in this example, but it is reasonable to suppose that the lecture discussed it more deeply, because this was a sensitive point at the time: in 1929, both the Vienna Circle and the Bauhaus were starting to feel threatened by the rise of Nazism in central Europe (see Stadler, 2007; and Droste, [1992] 2013).

From some passages of the notes, one might get the feeling that Carnap is saying that there is nothing science can do regarding people who choose a certain system of values and aims, and who take on some scientific method to reach those aims, whatever they are. In the example at hand, upholders of totalitarian ideals decide to persecute some groups, which they consider to be wicked, and choose a bunch of so-considered scientific theories to set a path towards a justification of that standpoint and towards the attainment of their goals. In this process, however, they bend all the factual information and critical thinking to fit their values. Carnap's point is that science is indeed able to show that the pursue of such values is prone to bring ruinous consequences for society. But science alone cannot prove the wrongfulness of those aims and it cannot as well convince everyone to follow a different path. What seems to be left for scientifically oriented people to do in this case is to join forces and fight in the political field.

3. The Bauhaus' constructionist project

The Bauhaus movement sought to break some traditional aesthetic forms by tracing back the origins of art in technique, reintegrating the fine arts and the crafts, and bringing together the aesthetic ideals and the means to attain them (Droste, [1992]

2013, p. 52-118). The Bauhaus Manifesto, written by the school founder, Walter Gropius, and published in 1919, says that “[a]rchitects, sculptors, painters – we all must return to craftsmanship! For there is no such thing as ‘art by profession’. There is no essential difference between the artist and the artisan. The artist is an exalted artisan” (Gropius, 1919).

In spite of the difficulty of squeezing the ideals of an artistic movement, such as the Bauhaus, into just a couple of paragraphs to fit the aims of this paper, it is possible to say that Bauhaus sought to liberate art from the class prejudice that had created the breach between artist and artisan. This was to be attained in the curriculum of the Bauhaus course, which demanded that students should first have a solid formation in crafts’ workshops, such as metallurgy, weaving, woodworking, pottery, wall painting and typography. Only then students would be allowed to join classes of fine arts – and, only afterwards, architecture. But, while taking the crafts courses, Bauhaus students also had a general preliminary course, the *Vorkurs*, which, in some occasions, was taught by Wassily Kandinsky (see Droste, [1992] 2013). The later-published notes of Kandinsky’s Bauhaus course reveal some aspects which are interesting for our aims here. Let us see an example. In one of his notes, dated “Summer 1926”, Kandinsky proposes the following exercise:

7 horizontal 2x4 cm stripes, from bottom to top:

black – dark-yellow – dark-yellow – light-yellow – light-yellow – white.

The same sequence with blue.

Aim: to understand that blue can be graded to white on top and to black on bottom. To understand the impossibility of grading yellow to black. (Kandinsky, [1975] 1996, p. 12).⁴)

⁴ A slightly different instance of the exercise appears in p. 45, as part of a later version of the same course. It suggests that this exercise was common in Kandinsky’s courses.

This exercise can be understood as aiming to create in the art student's experience some acquaintance with basic relations between different colors. This experience was going to be used afterwards in creating art. Other exercises follow, applying this same idea of experiencing to other colors and also to shapes (see Kandinsky, [1975] 1996). In Carnapian parlance, Kandinsky's exercise aimed at providing the students with the basic *Erlebnisse*, lived experiences, of structural relations that was necessary to construct higher objects of art. It is important to remark that it is not just a matter of seeing the color-relations, but of making, manipulating, the relation – the exercise does not simply create basic sense-data, but it brings the students to experience (*erleben*) the relations.

If my translation of Kandinsky's exercise into Carnapian parlance is acceptable, then it is possible to notice an instance of the similarity between Carnap's and Bauhaus's constructionist projects: while the *Aufbau* aims at investigating the logical relation of all sorts of knowledge to basic elementary experience, mapping the notion of epistemic primacy out of the basic relations among elementary experiences, the Bauhaus project, with Kandinsky's *Vorkurs*, aims at investigating the aesthetic relation of the artistic object to basic elementary experience. Both the Bauhaus's concept of art and the *Aufbau*'s concept of knowledge are constructions built on the same grounds.

Regarding Kandinsky's conception of art as construction from relations in elementary experience, Galison points out that

[t]he analysis into parts and reconstruction from geometry and color directly paralleled the project of Carnap's *Aufbau*. In the place of color and geometry, Carnap and his Vienna Circle had protocol sentences (expressing primitive sense experiences) and combinations of these protocol sentences using logic. Carnap's *Stufenform* [ascension forms] built up the complexities of all scientific terms out of these elements just the way Kandinsky's elementary geometrical forms made up the human figure. In both Bauhaus and *Aufbau*, construction from the intelligible simples eliminated the metaphysics of the unnecessary, the merely decorative. (Galison, 1990, p. 738)

However, Galison reminds us that Carnap objected to some elements of what Kandinsky called the “science of color and form”. For instance, says Galison, Kandinsky and others referred to notions such as the “‘temperature’ or the ‘weight’ of particular colors” (Galison, 1990, p. 739-40). These notions appeared to Carnap to be metaphysical and, according to Galison, he insisted that these relations should be understood as psychological. Galison does not elaborate much on the subject, but it is possible to grasp Carnap's point as a claim that the temperature and the weight of particular colors are not properties to be assigned to objects themselves, but only to our experience of them. This reveals an important difference between Carnap's and Bauhaus's constructions: while the building up of knowledge in the *Aufbau* is of a logical nature, the Bauhaus construction of the artistic object is an aesthetic one. This is quite obvious, but it entails that the tools used in the two cases are different: even though both constructions are risen from the same grounds of elementary lived experiences, the *Aufbau* uses only demonstrable tools and it aims at some sort of justification; such concepts of demonstrability and justification, however, seem not to be applicable to aesthetic operations and artistic objects. Still, both projects share a pragmatic stance. Carnap's logical conventionalism implies that the construction could be carried through in many different ways according to the desired aim; the choice for those particular tools, basis, and forms of construction is directed to the aim of representing epistemic primacy. All the same, in Bauhaus's construction, even though there seems to be no univocal, demonstrable, way of reaching the aim of bringing together art and technique, it is clear that the choice of the basic elements and relations is directed at that aim.

Although brief, this presentation allows us to see that, in his Bauhaus conferences, Carnap tries to show that science can be understood as a construction similar to that which his audience makes. Carnap's lectures aim at presenting a way for the artists to make sense of science in their own form of life – and, thus, to

recognize that the form of life espoused by the Bauhaus artistic project is quite the same as the form of life adopted in the Vienna Circle's scientific world-conception. Remembering Carnap's first statement of his first lecture: both science and visual form are faces of one single life.

So far I am not bringing any great news to the reader of the papers by Galison and Dahms. But I would like to present a connection of these ideas towards another Vienna Circle project, Otto Neurath's utopianism.

4. Neurath's utopias

Neurath proposes that we see social reforms from the point of view of utopianism. He claims that social transformation should be consciously shaped by means of large-scale plans, in the fashion of the old utopian socialists and of the social-science fiction writers. By establishing and discussing a group of such plans, social science will be able to avoid many false steps and to inquire towards the most adequate arrangement for a given problematic situation (Neurath, [1919] 1979).⁵ The notion I would like to highlight here is that of the *conscious shaping of life*.⁶ We have seen above that Dahms uses this expression to characterize Carnap's modernism. This is opposed to the attitude of simply letting life take its course, or of simply preserving the *status quo*. Both Bauhaus and Vienna Circle are groups which, on the contrary, take the stance of trying to solve the problems of life, society, science, and art.

The problem faced by Neurath is the complexity of social situations: they present so many traits of such a diverse nature that

⁵ Neurath's conception of utopianism departs from the default view on the matter at his time, that of Karl Mannheim's Marxism (see Neurath, [1930] 1981). I am not going to discuss this relation here, for an account of that matter, see Cunha (2014).

⁶ In the German original, '*bewußt[er] Lebensgestaltung*' (Neurath, [1919] 1979, p. 235).

must be taken into account in characterizing an existing social situation, that the objects of study of social science must be understood as unique. No social situation is similar enough to another social situation so as to allow drawing regularities and devising generalizations. Social-scientific laws have a quite limited range of application and a narrow perspective of prediction, since they make reference only to the very situation in which they are formulated. This problem brings to social situations the tendency of drifting towards the aggravation of social issues. Neurath claims that social transformation should be guided by general plans, utopias, in which social problems are dealt with from a multitude of points of view that account for the various aspects of the social situation.

For a classic example, consider Thomas More's *Utopia*: that text presents an alleged ideal solution to some problems of the author's society by considering them as a complex whole of intertwined aspects. It is not enough to address the problem of religious freedom, for instance, without realizing that it demands changes in the institution of marriage, as it was construed in 16th Century England. Accordingly, one cannot propose changes in the economic order without taking into account how economic habits are ingrained in popular culture. In his book, More takes a distant island and builds all these entangled aspects of the social transformation he envisages (More, [1516] 2012).⁷ And with such a construction, More aims at fomenting debates about social transformation.

Neurath wants social science to perform tasks which are typical of engineering – that is, he projects a form of social technology.⁸

⁷ It is commonly understood that it is not clear whether Thomas More actually defends the social order presented in his *Utopia*. For that controversy, see Berneri ([1950] 1971) and Davis (2010).

⁸ Indeed, Neurath uses the expression "*gesellschaftstechnische Konstruktion*" as an explication for his concept of utopia (see Neurath [1919] 1979)]. That

Hence, he calls for creativity in social science, an increase in the invention of new social forms, but considering that such new forms must be embedded in broader social plans. Such plans are not to be regarded as mere dreams, but as additions to human possibility:

[...] social inventions are seldom made by means of a well-planned procedure; usually amateurs and novelists bring forward ‘utopias’. The words ‘utopia’ and ‘utopianist’ usually include a judgment: a utopia is defined as ‘an impracticable – ideal – scheme of human perfection and social improvement’. People who judge in this way are seldom experts in assaying the practicability of social proposals, and, since the utopias of one period often become the trivialities of the following, we suggest using the term ‘utopia’ for any kind of invented order, pleasant or unpleasant, plausible or implausible, for maker and reader. ‘Scientific utopianism’ seems to be a fair scientific enterprise, and we may deal with its procedures seriously. (Neurath, [1944] 1970, p. 31)

In a recent paper, I have compared Neurath’s conception of utopias to Nancy Cartwright’s account of scientific models and nomological machines. As I see them, utopias offer the *ceteris paribus* conditions for the social-scientific laws to be put to work properly. Hence, the repeated operation of utopias allows us to notice the emergence of regularities and further consequences of the imagined, or planned, social order. When such consequences are unwanted or unpleasant, we call such a plan a *dystopia*. Thus, from the operation of utopias and dystopias, it is possible to derive positively valued and negatively valued principles for the application of the intended social transformations (Cunha, 2015), just like the operation of nomological machines gives us the opportunity to learn about the modeled system so as to inform our interventions in the concrete world (see Cartwright, 1999).

expression is usually translated as ‘construction of social engineering’, but I prefer ‘social technology’.

It is easy to understand how Neurath's scientific utopianism can be connected to what Carnap presented in the Bauhaus conferences. As we have seen above, Carnap's point is that science cannot give us the aims to be pursued, but it can help us inquire about the means. Elisabeth Nemeth, in her thorough study of the concept of utopia in the vastness of Neurath's work, tells us that "it is the task of science to develop 'groups of utopias' and to make transparent the differences between these models in a 'comparative utopistics' [...]. Which of these models is to be preferred is impossible to say on grounds of theory alone: it is the politician who must select one of them" (Nemeth, [1982] 1991, p. 285-6).

The very idea of unified science, one of the most famous proposals of the Vienna Circle, must be regarded as a utopia in this framework. The transparent construction of science by means of logical analysis is an instrument to ease the communication, to display the rational and objective foundations of science in sheer terms, and thus to help bring together all the people who adopt a scientific attitude towards life – the scientific world-conception. As we saw above, this is one of the main goals of the Vienna Circle according to their Manifesto (also see Cartwright *et al.*, 1996). This effort to create a community of people with a scientific attitude, as Nemeth points out, is a way of opposing "the metaphysical concept of science [that] produces and justifies a wild growth of specialisms on the one hand, and the theoretical formulation of irrationalisms on the other". Against this concept, Nemeth continues, "Neurath places the utopia of a transparent organization of the production and dissemination of scientific knowledge" (Nemeth, [1982] 1991, p. 290).

It is possible to suppose that Carnap's expedition to Dessau in 1929 had the objective of presenting the utopia of unified science to an important group of candidates to join that utopia and to help the Vienna Circle build the community of adherents of the scientific world-conception. In other words, the Bauhaus artists and architects were prominent allies of the Vienna Circle in

creating a world in which more people adopt a scientific attitude in dealing with their problems, in which – to use the Vienna Circle Manifesto’s words – more people avoid “dark distances”, “unfathomable depths” and “unsolvable riddles” (see Hahn, Neurath and Carnap, [1929] 1979, p. 87). The connection with the Bauhaus was important because they were *artists* and not scientists or philosophers of science – it was important to show that the scientific world-conception was not merely a matter of professional choice, it was a matter of how to deal with life. It was crucial to show, quoting once again Carnap’s first phrase of his Bauhaus conferences, that science and visual form are “both faces of one single life” (Carnap, [RCP], 110-07-49, p. 1).

So, we are able to say that in the Bauhaus conferences Carnap presents a utopia in Neurathian sense: the utopia of a scientific form of life. Now I shall investigate some further consequences of this association.

5. Utopias and values

In current philosophical environment, the expression ‘form of life’, *Lebensform*, reminds us of Ludwig Wittgenstein, who in the *Philosophical Investigations* says that “the word language-game is used [...] to emphasize the fact that the *speaking* of a language is part of an activity, or of a form of life” (Wittgenstein, [1953] 2009, §23). A form of life, in this point of view, is a cluster of diverse elements, which establish a non-linguistic context for the general practices of a linguistic community – a context that is prior to the cognitive-meaningful use of language.⁹ Even though Wittgenstein’s book was published much later than the texts we are discussing here, Hans-Johann Glock points out that the concept “has a long

⁹ There is a debate on how the concept of *Lebensform* is to be interpreted in Wittgenstein’s philosophy. There are advocates, at least, of a transcendentalist and of a naturalist interpretation of the concept (see Glock, 1996). That debate is beyond the scope of this paper: here, it suffices, I believe, to understand that forms of life are conditions for the use of language forms.

tradition in German philosophy”, appearing in the works of many authors since late 18th Century until early 20th Century (Glock, 1996, p. 124).¹⁰ Thus, it is possible to assume that the notion of form of life was part of the philosophical common sense in the German-speaking world when Carnap gave the Bauhaus lectures.

So, forms of life are the contexts in which the cognitive-meaningful use of language takes place. Without resort to notions related to that of language-game, it is possible to say that forms of life are the contexts in which factual investigations are carried through. To use the Carnapian concepts we are dealing with, a certain system of values constitute a part of a form of life, since that is the domain of the aims towards which factual investigations may be directed. Now, if utopias can include proposals of forms of life, then it is reasonable to suppose that utopias can include proposals of values. This makes sense with the idea that utopias must bring about a plurality of aspects that constitute a social situation: clearly values and aims are an intrinsic part of such an aggregate.

Hence, when we say that social science can develop models of social technology, that is, social science can present utopias, we are able to infer that it can offer systems of values, which may or may not be adopted in the implementation of a social transformation. This might sound contradictory, for we have seen that Carnap claims that science cannot tell us that some values, or some aims, are desirable, but it can only show us how to attain those values and what consequences a certain aim might have. However, even

¹⁰Glock mentions authors such as Hamann, Herder, Hegel, W. von Humboldt, and Spengler (Glock, 1996, p. 124). It is well-known that Vienna Circle members had serious objections to many concepts that appear in the works of those authors (see, for instance, the attack against Spengler in Neurath ([1921] 1973)). Therefore it would be inadequate to hastily advance that there is, say, a Hegelian cuckoo in Carnap's nest. Mormann (2016) investigates the influences of German philosophy of life on Carnap's *Aufbau*. For our purposes in this paper, though, it is enough to have a looser use of 'form of life'.

though the choice of a system of values is not a matter of detecting a fact, but a matter of personal or collective inclination, it is clear that stating that there is a certain system of values that is, or is not, adopted or desired by such and such a group of people is the statement of a fact. As we have seen above, Carnap considers in the *Aufbau* that values are part of the constructional system and, therefore, they are legitimate objects of science. As such, values are located in the higher levels of the constructional system and, thus, investigating them is a task of the cultural sciences – axiology, therefore, is a branch of these sciences.

To propose utopias, one of the tasks of social science in Neurath's view, is to propose interventions in social situations. Science alone cannot command the choice of one particular utopia, such a choice is a matter of personal or collective decision. But such a choice should be informed by science, as Carnap points out. And science, social science, has the task of increasing the number of choices which are available in a given situation – increasing human possibility, as we have seen in Neurath's proposal. This is part of the task of informing a decision.

In Carnap's example of the warm and well-lit house, even though science cannot tell us that a certain model of house is the one to be chosen, it can give us possibilities. In my expansion of the example, in which a traditional community wishes to raise a "warm house" in a tropical area, architects may show that community how to build their historical houses with local material, but they may also show other models of house that could be used. The decision regarding which habitation will be actually built is still a matter to be decided by that community. Historians could also intervene and explain the importance of keeping up an architectural heritage. Geographers could explain that some house models are better than others in resisting that area's pattern of erosion. Biologists could suggest modifications in the projects for a better ecological relation with the local fauna. All these interventions must be understood as parts of the process of informing

the community's decision. It is at stake in this case what sort of village the community is going to have and what form of life they are going to live in that village. Again, the decision is to be taken by the community by means of their political structure, but such a decision, from the standpoint of the scientific world-conception, ought to be informed by a plurality of points of view facing the broadest variety of available possibilities.

In the version of Neurath's famous ship analogy that appeared in *Foundations of the Social Sciences*, he tells us to

Imagine sailors who, far out at sea, transform the shape of their clumsy vessel from a more circular to a more fishlike one. They make use of some drifting timber, besides the timber of the old structure, to modify the skeleton and the hull of their vessel. But they cannot put the ship in dock to start from scratch. During their work they stay on the old structure and deal with heavy gales and thundering waves. In transforming their ship they take care that dangerous leakages do not occur. A new ship grows out of the old one, step by step – and while they are still building, the sailors may already be thinking of a new structure, and they will not always agree with one another. The whole business will go on in a way we cannot even anticipate today.

This is our fate. (Neurath, [1944] 1970, p. 47)

Neurath's image appears in many of his texts and it serves to illustrate and summarize many aspects of his philosophy (see Cartwright *et al.*, 1996). In our present discussion, it can be understood as a metaphor for a social intervention in the making. In this context, utopianists are those sailors who develop projects for the transformation of the ship: they have to work out the ideals of the different sailors in relation to the material they have at hand as well as to the needs of the ship in short, medium and long terms. In this process, as I argued above, utopias bring about values, relations between means and ends. Also, utopianists are not able to leave the ship or to project the perfect vessel as if they could build it from scratch in a dock: just like in the Bauhaus workshops, they must be part artists and part artisans, taking into account at

once the ideal project and the technical aspects of the execution. Finally, the concluding sentence of the quotation above indicates that the sailors cannot let the ship drift, given the facts that the ship is admittedly not in perfect conditions and that there are always storms approaching, with heavy gales and thundering waves. Thus, it is the fate of the sailors to carry out the reconstruction. Given such a fate, Neurath's standpoint is that the community of sailors cannot just wait and hope for some once-and-for-all solution to appear, for there is no such thing: our ship will always need repairs and we will never be able to bring the ship to an ideally safe bay. So, utopianists are not the ones to give ready solutions, but they should present possibilities – the decision as to which possibility is to be implemented is a responsibility of the whole community. Nevertheless, Neurath contends that it is of greatest importance to create and discuss utopias, plans for transformations.

Concluding remarks

Following Galison and Dahms, this paper has showed Carnap's 1929 Bauhaus conferences as the display of a form of life that underlies the scientific world-conception of the Vienna Circle. This form of life brings together the Bauhaus artists and the Vienna Circle philosophers in a common modernism, a part of the cultural movement known as *Neue Sachlichkeit*. I argued that this can be understood as the presentation of a utopia in Neurath's sense, and, therefore, as I have argued elsewhere, as a model of social science and technology. Neurath's utopianism appears as a way to solve some not-unrelated problems that concerned social scientists in early 20th Century: the complexity of social situations, the difficulty for devising nomological generalizations and predictions, and the split between theorizations and perspectives of interventions. Utopias deal with these problems altogether, performing a role which is similar to the part played by models in current-day natural science. This point of view connects science and techno-

logy in the social domain – in other words, it emphasizes the technological aspect of social science.

By investigating the bridge between Neurath's utopianism and Carnap's Bauhaus conferences, I presented the conclusion that utopias deal with values – something which is coherent with the technological perspective on social science brought by this point of view. The problem of values in technology is a contemporary concern of philosophy of science and it is commonly understood that Vienna Circle authors, such as Carnap and Neurath, do not have much to say on that topic. Indeed, such authors are often dismissed in the recent debates because they seem to present a hard and fast delimitation between facts and values – something which is regarded either as inadequate or as problematic. We have seen, however, that such a dichotomy in the Vienna Circle works might not be so sharp, since utopias can include proposals of forms of life. And, since forms of life necessarily have to do with values, we have to concede that scientific utopianism has implications towards the domain of values. The separation is still on, but there is no reason to see it as a litigious divorce, since there is communication between the parts.

Nevertheless, we must agree that the Vienna Circle has not written much on the subject.¹¹ In order to develop a more thorough discussion of the matter, we have to take up other, more recent authors. My investigation seems to suggest, however, the hypothesis that the modernist points of view of Carnap and Neurath might still be of some help in this contemporary debate. But this is a theme for another paper.

¹¹ Carnap (1934) discusses facts and values and he reassesses his position later in life in a debate with Abraham Kaplan, published in Schilpp (1963, p. 827-856/999-1013). Cartwright *et al.* (1996, p. 111-113) point out that Neurath discusses values in his earlier texts, those published before WWI; he also makes some brief remarks in Neurath ([1944] 1970, §§ 17-19).

Acknowledgments

A previous version of this paper was presented at the XVII Meeting of the Brazilian National Association of Philosophy Research (ANPOF), Aracaju, Brazil, October 2016. I thank the audience in that occasion for their questions and remarks. I also thank Alexander Linsbichler (University of Vienna) for important discussions and for reading the manuscript. I am also greatly indebted to the work of the Archives of Scientific Philosophy, Special Collections Department, University of Pittsburgh, for deciphering, transcribing, and making available Carnap's shorthand notes of the Bauhaus conferences (and many other documents).

References

- BERNERI, M. L. [1950]. *A journey through utopia*. New York: Schocken, 1971.
- CARNAP, R. [1928]. *Der logische Aufbau der Welt*. Hamburg: F. Meiner, 1998.
- CARNAP, R. Überwindung der Metaphysics durch logische Analyse der Sprache. *Erkenntnis*. v. 2, n. 4, 1931a, p. 219-241.
- CARNAP, R. Die physikalische Sprache als Universalsprache der Wissenschaft. *Erkenntnis*. v. 2, n. 5/6, 1931b, p. 432-465.
- CARNAP, R. Theoretische Fragen und praktische Entscheidungen. *Natur und Geist*. v. 2, n. 9, 1934, p. 257-260.
- CARNAP, R. [RCP]. *Rudolf Carnap papers*. Archives for Scientific Philosophy. Special Collections Department, Hillman Library, University of Pittsburgh. Available: < <http://www.library.pitt.edu/archives-service-center> >. Accessed: 1 sept. 2015.
- CARTWRIGHT, N. *The dappled world*. Cambridge: Cambridge University Press, 1999.

CARTWRIGHT, N.; CAT, J.; FLECK, L.; UEBEL, T. *Otto Neurath: philosophy between science and politics*. Cambridge: Cambridge University Press, 1996.

CUNHA, I. F. Neurath e H.G. Wells: em direção a uma ciência social utópica. *Gavagai*. v. 2, n. 2, 2014, p. 40-53.

CUNHA, I. F. Utopias and dystopias as models of Social Technology. *Principia*. v. 19, n. 3, 2015, p. 363-377.

DAHMS, H. J. (2004). 'Neue Sachlichkeit' in the Architecture and Philosophy of the 1920s. In: AWODEY, S.; KLEIN, C. (Ed.). *Carnap brought home: the view from Jena*. Chicago: Open Court, 2004. p. 357-375.

DAHMS, H. J. Carnap's early conception of a 'System of the Sciences': the importance of Wilhelm Ostwald. In: DAMBÖCK, C. (Ed.). *Influences on the Aufbau*. Dordrecht: Springer, 2016. p. 163-185.

DAVIS, J. C. Thomas More's *Utopia*: sources, legacy, and interpretation. In: CLAEYS, G. (Ed.), *The Cambridge Companion to utopian literature*. Cambridge: Cambridge University Press, 2010. p. 28-50.

DROSTE, M. [1992]. *Bauhaus 1919-1933*. Köln: Taschen; Bauhaus Archiv, 2013.

FRIEDMAN, M. The Aufbau and the rejection of metaphysics. In: FRIEDMAN, M.; CREATH, R. (Ed.), *The Cambridge Companion to Carnap*. Cambridge: Cambridge University Press, 2007. p. 129-152.

GALISON, P. Aufbau/Bauhaus: Logical Positivism and Architectural Modernism. *Critical Inquiry*. v. 16, n. 4, 1990, p. 709-752.

GALISON, P. Constructing Modernism: the cultural location of Aufbau. In: GIERE, R.; RICHARDSON, A. W. (Ed.), *Origins of Logical Empiricism*. Minnesota Studies in the Philosophy of Science, Vol. XVI. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1996. p. 17-44.

GLOCK, H. J. *A Wittgenstein dictionary*. Oxford: Blackwell, 1996.

GROPIUS, W. (1919). Manifesto of the Staatliches Bauhaus in Weimar. Available: <<http://bauhaus-online.de/atlas/das-bauhaus/idee/manifest>>. Accessed: 31 oct. 2015.

HAHN, H.; NEURATH, O.; CARNAP, R. [1929]. Wissenschaftliche Weltauffassung: der Wiener Kreis. In: HEGSELMANN, R. (Ed.), *Wissenschaftliche Weltauffassung, Sozialismus und logischer Empirismus*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1979. p. 81-101.

KANDINSKY, W. [1975]. *Curso da Bauhaus*. Transl. E. Brandão. São Paulo: M. Fontes, 1996.

MORE, T. [1516]. *Utopia*. Trans. D. Baker-Smith. London: Penguin, 2012.

MORMANN, T. Carnap's *Aufbau* in the Weimar context. In: DAMBÖCK, C. (Ed.), *Influences on the Aufbau*. Dordrecht: Springer, 2016. p. 115-136.

NEMETH, E. [1982]. Otto Neurath's utopias: the will to hope. Transl. T. Uebel. In: UEBEL, T. (Ed.), *Rediscovering the forgotten Vienna Circle*. Dordrecht: Kluwer, 1991. p. 285-292.

NEURATH, O. [1919]. Die Utopie als gesellschaftstechnische Konstruktion. In: HEGSELMANN, R. (Ed.), *Wissenschaftliche Weltauffassung, Sozialismus und logischer Empirismus*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1979. p. 235-241.

NEURATH, O. [1921] (1973). Anti-Spengler. In O. Neurath, *Empiricism and Sociology* (pp. 158-213). Translation by P. Foulkes and M. Neurath. Dordrecht: D. Reidel.

NEURATH, O. [1930]. Bürgerlicher Marxismus. In: NEURATH, O. *Gesammelte philosophische und methodologische Schriften*. Wien: Holder-Pichler-Tempsky, 1981. p. 349-356.

NEURATH, O. [1944]. Foundations of the Social Sciences. In: NEURATH, O.; CARNAP, R.; MORRIS, C. (Ed.). *Foundations of the Unity of Science: toward an International Encyclopedia of Unified Science*. v. 2. Chicago: Chicago University Press, 1970. p. 1-52.

SCHILPP, P. A. (Ed.). *The philosophy of Rudolf Carnap*. La Salle: Open Court, 1963. (The Library of Living Philosophers, Vol. XI)

STADLER, F. The Vienna Circle: context, profile, and development. In: RICHARDSON, A.W.; UEBEL, T. (Ed.), *The Cambridge Companion to Logical Empiricism*. Cambridge: Cambridge University Press, 2007. p. 13-40.

UEBEL, T. Carnap and the Vienna Circle: rational reconstructionism refined. In: FRIEDMAN, M.; CREATH, R. (Ed.), *The Cambridge Companion to Carnap*. Cambridge: Cambridge University Press, 2007. p. 153-175.

WITTGENSTEIN, L. [1953]. *Philosophical Investigations*. Transl. G. E. M. Anscombe, P. M. S. Hacker and J. Schulte. 4th ed. Oxford: Wiley-Blackwell, 2009.

Artigo recebido em 25/08/2017, aprovado em 20/11/2017

