

O SILÊNCIO QUE SOBREVÉM À CADEIA SURDA

Antônio Leandro Gomes de Souza Barros¹

No século XVIII, Giambattista Vico elaborou um novo modelo histórico epistemológico no estudo das obras de arte. Sua *Ciência Nova* é até hoje reconhecidamente inovadora pela investida em desfazer duas cismas: a da suposta irrelevância científica da arte, fosse como ingenuidade de um saber não racional fosse como mera diversão social e popular, ou ainda a cisma da sua suposta sabedoria esotérica, fosse como inalcançável mistério fosse por impossibilidade histórica de compreensão. Vico as desautoriza por considerá-las a ilegítima dupla face de um mesmo uso impróprio: a serventia transcendente da arte, resumida como de uma maneira ou de outra sempre a substituir alguma coisa em seu lugar (cópia, imitação...). No entanto, isso só é possível para ele a partir de uma pirueta metafísica admirável que estabelece o mundo civil como obra inteiramente humana porém ainda segundo uma estruturação transcendente conforme a Providência Divina. Em outras palavras, as realizações humanas seriam obras diretas, resultados práticos do desenvolvimento mental dos homens, produções destes e não mais imitações ou substitutos, ao passo que esse desenvolvimento mesmo se daria de acordo com a guia Providencial, com a estrutura de desenvolvimento dada e exercida pelo divino. Dessarte, abre-se propriamente a linha e o percurso histórico, ou a história das Ideias Humanas – o objeto desta *nova ciência*² cujo objetivo era “descobrir os princípios dentro das modificações da nossa própria mente humana”. Um projeto extremamente sofisticado e bonito legando uma historiografia estética em que a mente investiga a ela mesma em todos os seus processos fora dela mesma.

A pirueta, no entanto, já não nos surpreende de todo depois das revisões seculares operadas pela mastodônica ciência hegeliana do espírito e todo seu desdobramento no século XIX. Apesar disso, alguns dos recursos que constroem o edifício labiríntico e barroco da *Ciência Nova* continuam bastante surpreendentes e inovadores – em especial, os princípios do *verum-factum* e do *scire-fare* (ambos retomados da escolástica), bem como a estrutura dos *corsi/ricorsi* (celebrada por ninguém menos que Joyce) e a ressignificação dos mitos como *vera narratio* (fundamental para os investimentos de B. Croce e a tradição historiográfica italiana). Todavia, o que destaco para esta comunicação é com que surpreendente consciência filosófica e intuição histórica Vico insiste ao longo da obra em confrontar-se com as escolas helenísticas que buscaram reverter totalmente o sentido da transcendência na filosofia antiga. É como se, de tempos em tempos, o projeto viquiano precisasse abafar os perigosos ruídos das lógicas e de uma possível estética completamente imanente. Em suma, ela qualifica pejorativamente o atomismo dos seguidores de Epicuro

¹ Doutorando em História/UNICAMP, e bolsista FAPESP.

² Em contraponto com as “velhas”, isto é, as ciências do mundo natural. Conforme a lógica viquiana, por sua vez, estas só diriam respeito a Deus sendo ele o único autor do mundo natural e, portanto, o único capaz de conhecê-lo na sua totalidade.

como um “concurso cego” e o elemento destinal do estoicismo como uma “cadeia surda”.³ A retórica por si mesma é interessante porque, sem se preocupar em discutir seus respectivos argumentos, ataca na própria corporalidade essas filosofias da imanência ao mesmo tempo com que legitima a própria necessidade de uma consciência transcendente que fosse capaz de ver e de ouvir (e dar sentido) os acontecimentos mundanos – na exata medida da relação entre o seu mundo civil e a Providência Divina. Nesse sentido, e em consideração ao tema deste XII EHA e ao subtema “O silêncio e os discursos nos tratados”, propomos pensar um pouco mais sobre a qualificação viquiana do estoicismo, e de sua possível estética antiga, à luz do que desde então se atualizou do entendimento da escola.

Em linhas muito gerais, os adeptos da *Stoa* assumiam que *tudo o que existe é corporal*, e que os corpos são causas, causas uns em relação aos outros, uns para os outros. O Destino, então, seria a ligação de todas as causas no presente cósmico, uma grande cadeia ou encadear sempre atual. Isso era possível por um princípio ativo que permeava toda a matéria passiva dando a cada qual o seu *lógos*, que efetivamente estabelece os limites de um corpo. Todavia, a novidade mais surpreendente é justamente que este princípio ativo, esta ligação era pensada e assumida como também puramente corporal. Portanto, eles tinham sim uma providência ativando e encadeando todos os corpos, isto é, todos os existentes, mas uma providência totalmente natural; a tal ponto que eles puderam por vezes identificá-la a Zeus sem constrangimento ou contradição, mas apenas enquanto elemento divino imanente a todos os existentes. É a isso, essa falta de plano prévio ou elemento transcendente nas relações entre os existentes, o que Vico qualifica de “cadeia surda”.

Todavia, das escolas antigas a *Stoa* foi tomada muitas vezes como a mais favorável à arte como um todo. Dentre seus adeptos eram comuns citações de poetas em argumentos filosóficos, além de exemplos positivos e importantes advindos dos processos artísticos (o sábio como ator⁴ é possivelmente o mais decisivo deles, mas estava longe de ser o único). A própria história de formação da escola estava intimamente vinculada à arte desde a consulta oracular que marca a chegada de Zenão à Grécia e sua interpretação múltipla. Chegaram, inclusive, a alguns extremos: sustentaram de certa forma que o próprio Homero teria sido filósofo, e Cleantes (seu segundo escolarca) não só escreveu um famoso *Hino a Zeus* como também teria sugerido que a poesia seria um meio ainda mais adequado de expressão de verdades filosóficas.⁵ Tudo isso teve grandes consequências no longo desenvolvimento do corpo de estudos e doutrinas da escola – que exporemos aqui resumidamente e na medida do possível. Todavia, o fato mais relevante e primeiro da relação estoica para com a arte é, por assim dizer, a centralidade com que as

³ 2005: pp. 7, 182-183, e 844.

⁴ Teoria longamente exposta por Panécio (originalmente, aluno de Crates de Mallos em Pérgamo (cf. GOURINAT & BARNES, 2013: p.26); e apresentada por Cícero no *De Officiis*, I, xxviii-xxxiii), e que marca uma fundamental atitude artística para com a filosofia como modo de vida. A encontramos repetidas vezes e em variadas e elegantes formas em diferentes autores, como Epicteto (*Manual* 17; *Diatribes* I.29; IV.2; IV.7), Sêneca (*Epístula* LXXVII), e Mco Aurélio (XI.6).

⁵ Cf. SÊNECA, *Epístola* 108.10.

questões de expressão e de representação ocupam a estrutura filosófica da escola: o uso lógico das representações.

O problema é que os estoicos afirmam o destino, porém em clara e flagrante oposição à necessidade. Isso é possível graças a uma cisão totalmente nova da relação causal: a separação das causas dos efeitos, ou a invenção de dois tipos diferentes de causalidade. As ditas “simples” se referem às misturas corporais, aos corpos com suas tensões, suas qualidades físicas, suas relações, suas ações e paixões e os estados de coisas correspondentes. Não há, porém, causas e efeitos entre os corpos: todos os corpos são causas, causas uns em relação aos outros, uns para os outros. Em consequência, os estoicos remetem os efeitos aos efeitos e colocam certos laços dos efeitos entre si. Mas não o fazem, absolutamente, da mesma maneira das causas: pois os efeitos são incorporais, isto é, não *existem* mas *insistem* nos corpos, de forma que não são jamais causas uns em relação aos outros. São distribuídos então conforme conjugações de efeitos, em *confatalia* ou causalidade “complexa”.⁶ É, então, que se apresenta o exercício de liberdade dos *logos* singulares através do “uso das representações”. O que acontece entre os corpos, entre os existentes, é o efeito, ou seja, um puro resultado que enquanto incorporal (insistente nos corpos) é envolto ou só *aparece* ao pensar. Como só poderia ser, para os estoicos, assim como para os epicuristas, a origem de nossos pensamentos encontra-se inteiramente na percepção sensível. Não existe ideia inata ou contato com uma realidade inteligível qualquer. Porém, diferente do caso epicurista, eles admitiam que nem todas as impressões sensíveis eram verdadeiras ou confiáveis. Portanto, sua epistemologia era fundada numa complexa “teoria das representações” em que era necessário toda uma artesanaria dessas impressões para o apuro do conhecimento natural e daquilo que está de fato sob nosso encargo e o que não está.⁷ O que resultará numa verdadeira arte filosófica da representação encontrada variadas vezes, por exemplo, nos textos de Epiteto e Marco Aurélio. Um tipo básico de contra-efetuação não exatamente das aparências, mas dos nossos assentimentos a elas, isto é, contra-efetuação das aparições ou impressões, literalmente da *phantasia*.⁸ Em outras palavras, temos então que rever a surdez do encadear estoico, posto que à sua aparente força de coação sobrevém um grande exercício de liberdade.

Mais do que isso, através de uma fonte fragmentada redescoberta dez anos após a morte de Vico sabemos agora uma rica gama de detalhes dos desenvolvimentos diretos do estoicismo na crítica de arte. Conforme o “Sobre a Poesia”, de Filodemo de Gadara, nos últimos séculos a.C. havia requintadas e

⁶ Cf. CÍCERO, *De Fato*, Livro I.

⁷ “Pois os estoicos asserem que aquele que tem uma impressão apreensiva [*phantasia kataleptiké*] se fixa na diferença objetiva das coisas com a habilidade de um artesão” (SEXTO: *Contra os Matemáticos* vii 252). Hankinson ressalta ainda a definição estoica de *tékhnē* como um “sistema de impressões exercidas conjuntamente” (in. INWOOD, 2006: p.69).

⁸ Obviamente, não se trata então de uma irrealidade ou falsidade ou mentira, mas de um traço (incorporal) do real (que engloba então tantos os existentes quanto os inexistentes). Mas um conceito trabalhado profundamente pela *Stoa* e tornado decisivo para toda a crítica literária e oratória da antiguidade, bem como figura nos estudos estéticos de Hegel, Croce, e do próprio Vico.

acaloradas disputas estéticas entre peripatéticos, epicurista e estoicos.⁹ Na visão do autor, estes últimos se fiavam numa posição aparentemente ambígua como meio termo às reivindicações das outras duas escolas da disputa. Em suma, concordavam com os peripatéticos de que o juízo crítico da obra de arte era fundado na percepção sensível, e concordavam com os epicuristas de que o decisivo nesse juízo era o pensar da obra em questão. Ou: discordavam dos primeiros sobre a necessidade de critérios técnicos para a avaliação artística, tomando por base uma regulação prévia de qualquer tipo; e discordavam dos segundos quanto à alternativa apresentada em critérios não-técnicos.¹⁰ Assim, os pensamentos de um poema não seriam julgados neles mesmos, mas também o som dele não seria julgado sem seus pensamentos. Em especial, o que propõe Crates de Mallos é que há sim uma diferença natural (diga-se, imanente e própria à obra, e não à técnica) entre um bom e um mau poema, e que é o ouvido que discerne essa diferença. A obra é avaliada na resposta subjetiva do ouvido, mas com base nos princípios que existem objetivamente no próprio poema (ao invés de fora, regulatórios ou transcendentais) e que são discernidos pelo próprio ouvido. Conforme Asmis, tais princípios são “teoremas” [θεωρήματα] da construção poética, e constituem assim um verdadeiro e imanente “logos” [λόγος] singular da obra.¹¹ Logo, eles existem naturalmente e suas presenças em poemas é julgada empiricamente pelo ouvido. Paradoxalmente, Crates se posiciona então como um *euphonista* não-técnico.¹² A sutileza é que o “bom som” já não é produção objetiva de uma composição bem arquitetada segundo regras e tecnicidades, mas, ao contrário, o “bom som” é um puro efeito, puro resultado que percorre todos os elementos existentes da composição lhe atribuindo um sentido imanente. Logo, é isto que “sobrevém” à cadeia compositiva, isto que é avaliado e que a avalia. No entanto, não pode ser confundido com pura reação sensorial.¹³ Trata-se, enfim, de um ponto surdo do ouvido: que pensa a própria articulação do som e do significado (dois corporais estoicos) em um incorporeal nunca apreendido mas encarnado, delimitado, abordado. Isto, esse algo, é o sentido: um “princípio” sempre expresso em toda e em cada enunciação, mas sempre silenciado. Sabemos o quanto os antigos faziam caso sobre o sentido da audição, e que os estoicos, em particular, faziam ainda mais.¹⁴ Sem dúvida, ainda haveria muito a observar nesse aspecto. Bastaria talvez lembrarmos a pergunta retórica que encerra a profunda e completa crítica da vida e da prática literária do período neroniano que é a *Sátira I*, de Persius, o mais estoico dos poetas: *vidi, vidi ipse, libelle: auriculas*

⁹ Filodemo foi um filósofo e poeta epicurista que viveu no século I a.C., sendo muito próximo de Lúcio Piso e certamente influente na corrente poética que se desenvolverá até fins do império de Augusto. Depois da famosa explosão do Vesúvio em 79 a.C., seus textos só foram encontrados em 1754, na assim chamada Vila dos Papiros, em Herculano, dentre os quais o pequeno grupo de fragmentos mencionado.

¹⁰ Filodemo advoga pelas “noções comuns”, uma saída sofisticada para a questão, mas que, infelizmente, para explicá-la devidamente exigiria espaço que não temos aqui.

¹¹1992: 155-156.

¹² Primeiro, uma recusa da proposta da poesia como reprodução de procedimentos técnicos; mas também e conseqüentemente, recusa da poesia como veículo a serviço da transmissão de qualquer tópico científico ou filosófico, ou mesmo político.

¹³ By using the phrase "through perception" (δι' αἰσθήσεως) Crates makes clear that the principles, however "rational," are judged by an act of perception. He also makes clear that in an act of perception the **mind judges "through" perception**. (ASMIS, 1992: p. 159)

¹⁴ FOUCAULT: 2006, pp.400-422.

asini quis non habet? (Sat.I, 120)¹⁵ Contudo, nos limites do texto seria mais oportuno apontar duas outras coisas mais pertinentes.

A primeira é que Crates não era propriamente um filósofo da escola, mas, em oposição aos gramáticos, se declarava um “crítico”; o que se compreende por sua posição contrária aos juízos técnicos e às regulações artísticas (base do ofício dos gramáticos e linguistas de então), mas também como certo distanciamento das posições doutrinárias ou mais dogmáticas da parte dos próprios estoicos, isto é, fazendo do critério não-técnico uma afirmação contra qualquer ingerência moralista ou conceitual dos filósofos da escola sobre os poemas. O conteúdo era sim importante para o pensar do poema, mas apenas enquanto corpo de seu bom som, não como âncora moral ou exemplar para os fins da própria escola.¹⁶ Por outro lado, e sem menosprezar esse distanciamento, é preciso destacar essa oposição rotineira dos estoicos contra os gramáticos: era preciso saber viver ou experimentar a leitura e o lido em vez de apenas discorrer sobre elas “de fora”.¹⁷ Ponto extremamente importante, porque à luz da própria lógica da escola, não há nada mais decisivo para o bem viver do que saber experimentar

profundamente uma representação enquanto tal para poder jogar com ela na vida prática (ou ainda, na vida enquanto prática, por certo, filosófica).¹⁸ Logo, a segunda observação é que Crates é por vezes reconhecido historicamente como geógrafo, posto que teria criado o mais antigo globo terrestre. Ele teria redirecionado os abusos e insanidades da leitura alegórica dos grandes poemas para a tentativa de através de suas representações atualizar as possibilidades do conhecimento do mundo – assim, por exemplo, a atualização do modelo planetário junto às suas minuciosas leituras de Homero. Portanto, mais do que simples alteração de foco da crítica literária, do reconhecimento moral da *Stoa* para o reconhecimento científico da escola, o que se relevava com Crates era o esforço da crítica e a capacidade das próprias obras em atualizar o real em suas possibilidades, em recolher em si uma *phantasia*, uma operação de redistribuição do sentido das coisas. Enfim, nem como imitação da efetividade das coisas, nem como contra-efetuação das práticas de vida filosóficas. Mas enquanto a circunscrição desse *inefetável* que percorre os dois lados ao mesmo tempo e sem cessar. O encarnar da superfície como superfície, limite de. Permite ao acontecimento não se confundir com sua efetuação nem diretamente entrar em contra-efetuação. Se na poética Filodemo celebra a posição epicurista da *parrhesia* (franco-falar) como eliminação da distância entre forma e conteúdo;¹⁹ os do Pórtico parecem celebrar não só o cuidado, a atenção e o reconhecimento do vão, mas a própria natureza poética de no expresso expressar o vão, de operar o não-dado.²⁰ Elevando o som ao inaudível, o visível ao invisível.²¹ Talvez devêssemos mesmo tomar

¹⁵ Em trad. livre: “Eu vi, meu livro, eu mesmo o vi: Quem está lá que não tenha orelhas de asno?”.

¹⁶ ASMIS, p. 161.

¹⁷ Toda a sátira de Persius, citada acima, é uma afirmação disso. Epicteto, porém, resume assim o ponto: “se eu me ater ao mero poder expositivo, chegamos ao ponto de que eu me transformo num gramático ao invés de um filósofo; apenas neste caso eu interpreto Crisipo no lugar de Homero. Portanto, quando alguém diz pra mim “leia-me Crisipo”, acaso eu não possa apontar as ações que não estão em harmonia e correspondência com o seu ensinamento, então eu certamente me sentirei envergonhado.” (*Manual*, 49.)

¹⁸ HADOT, Pierre. *O que é a filosofia antiga?* São Paulo: Loyola, 1999.

¹⁹ Ibid: pp. 258, e 263.

²⁰ Ibid: p. 263.

ao pé da letra Epiteto: “A *Iliada* não é nada senão uma *phantasia* de *phantasias* e seus resultados”.²² Os signos são, de fato, indiferentes, até nulos. O decisivo é o algo que lhes sobrevém insistentemente e que só então os configura. Assim, a revisão trágica de Sêneca, que já não quer nenhum acontecimento mas o puro pensar deles, aquilo que acontece nos acontecimentos, o inefetuável do pensamento como aquilo que “não pode ser realizado a não ser por ele e não se realiza senão nele”.²³

É então muito interessante de observar que conhecemos a noção do ator como problema ético dos estoicos a partir de Panécio, um aluno de Crates. Bem como, reconhecer a grande diferença entre essa artesanaria representativa do sábio ator em relação a rede de artifícios da personagem exemplar que era a Medeia. Aquele atenta para o inefetuável da representação e a opera visando o não-visado, isto é, o próprio ator e o próprio representar. Ele permanece no instante presente enquanto faz o personagem que desempenha reunir todo o futuro e o passado nesse instante. É assim que o ator representa, pois não se identificando nunca ao personagem mantém sempre em vista o estado da representação, como quem enquanto atua não deixa atentar para o posicionamento no palco, ajeita o figurino e corrige uma fala ou jogo de luz. Já Medeia ainda vislumbra o jogo da representação mas justo então é que decide mais se identificar à sua personagem (essa é a crítica de Crisipo contra os platônicos) e então, por mais artifícios que tenha à mão, já não representa mas reproduz, imita, copia simplesmente as suas paixões mais terríveis. Medeia então assume o encadear do destino como coação fatalista (a crítica de Epiteto) ao passo que o sábio ator faz sobrevir a esse encadear o jogo puro da liberdade, jogo do não-audível no som, do não-visível no visto. Ora, e não é com um “terrível” silêncio, providencial, em lugar de lamentos e revoltas celestes que termina a Medeia da revisão senequiana? E, por sinal, um silêncio que nenhum dos personagens escuta.²⁴

²¹ Mesmo Heidegger (*A Questão da Técnica*) se encantou com a forma com que ninguém menos que Platão o reconhecia afirmando: “Poesia é toda ação que promove a passagem do não ser ao ser” (*Banquete*, 205b).

²² *Discursos* 1.28.12.

²³ DELEUZE: 2015, p.228. Um detalhe sutil porém fundamental que ilustra e justifica esse tipo de *in media res* da crítica artística segundo Crates encontramos na famosa sentença na abertura do *Manual* de Epiteto (1.5): “Então pratica dizer prontamente a toda *phantasia*: “És *phantasia* e, de modo algum, o *phainomenon*”. Sabemos das dificuldades de precisar o significado do último termo. A tradução extremamente cuidadosa e elegante do professor Dinucci o verteu como “o que se afigura” (2012, p.15). Mas ele mesmo explica em todos os pormenores os debates envolvidos e, em especial, as duas leituras diferentes que Hadot estabeleceu para o termo: a) “o que parece ser”, significando o objeto como apresentado na *phantasia*; b) “o que o objeto realmente é”, significando o objeto representado objetivamente na *phantasia*. (2017 A, p.109) Todavia, qualquer que seja a opção escolhida o que aqui é decisivo é que Crates, segundo Filodemo (ibid: pp.263-265), se diferencia dos demais *euphonistas* justamente por concentrar sua crítica do “bom som” não na composição mas naquilo que lhe sobrevém: não no *phainomenon*, mas no *EPIphainomenon*. Logo, nem efetuação, e nem a contra-efetuação do filósofo estoico, mas a busca pelo próprio inefetuável, apenas pelo *epi*. (ASMIS: pp.143-144)

²⁴ Cf. GILL: 1983; DINUCCI: 2017 B; e SENECA: 2014.

Referências Bibliográficas

- ARRIANO FLÁVIO. *O Encheirídion de Epicteto*. Edição Bilíngue. Tradução do texto grego e notas Aldo Dinucci; Alfredo Julien. São Cristóvão. Universidade Federal de Sergipe, 2012.
- ASMIS, Elizabeth. *Crates on Poetic Criticism*. in.: Phoenix, Vol. 46, No. 2 (Summer, 1992), pp. 138-169.
- BATINSKI, Emily E. *Seneca's Response to Stoic Hermeneutics*. in: Mnemosyne, Fourth Series, Vol. 46, Fasc. 1 (Feb., 1993), pp. 69-77.
- DELEUZE, Gilles. *Lógica do Sentido*. São Paulo: Perspectiva, 2015.
- DINUCCI, Aldo. Phantasia, Phainomenon and Dogma in Epictetus. In: Athens Journal of Humanities and Arts, April 2017 A.
- _____. *Sêneca, Epicteto, Medeia e a dissolução do trágico*. In: *O Livro do Tempo: Escritas e reescritas. Teatro Greco-Latino e sua recepção I*. Coimbra: Universidade de Coimbra, 2017 B, pp. 331-340.
- FOUCAULT, Michel. *A Hermenêutica do Sujeito*. São Paulo: Martins Fontes, 2006.
- GAZOLLA, Rachel. *O ofício do filósofo estóico*. São Paulo: Ed. Loyola, 1999.
- GILL, Christopher. *Did Chrysippus Understand Medea?* In: Phronesis, Vol. 28, No. 2 (1983), pp. 136-149.
- GOURINAT & BARNES (orgs.). *Ler os estoicos*. São Paulo: Ed. Loyola, 2013.
- INWOOD, Brad (org.). *Os Estóicos*. São Paulo: Odysseus, 2006.
- _____. *Philodemus, On Poems Book 5*. in: OBBINK (org.). *Philodemus and Poetry*. New York: Oxford University, 1995.
- SENECA. *Complete Works*. Delphi Classics, 2014.
- VICO, Giambattista. *Ciência Nova*. Lisboa: Calouste Gulbenkian, 2005.