

ABSTRACT: The philosophical analysis of the aesthetic representation of the death of Agamenon it exhibits complex and subtle relationships that they link the sensitive experience to the understanding and the reason, creating a sinuous entail between the determinations of the sensibility and knowledge (what is really sees and the positive concepts built about of these realities), with the ideas of the reason (the potentialities of the things that they are not given directly in the experience, but that just appear in the thought).

KEY WORDS: Work of art interpretation, aesthetic concepts, ethics, art critic, philosophy of the art.

RESUMO: A análise filosófica da representação estética da morte de Agamenon suscita relações complexas e sutis que vinculam a experiência sensível ao entendimento e à razão, criando assim um sinuoso vínculo entre, as determinações da sensibilidade e do conhecimento (aquilo que é realmente visto e os conceitos e conhecimentos positivos que se tecem em torno destas realidades), com as idéias da razão (isto é, as potencialidades das coisas que não são diretamente dadas na experiência, mas que surgem apenas no pensamento).

PALAVRAS-CHAVE: Interpretação de obra de arte, conceitos estéticos, ética, crítica de arte, filosofia da arte.

KATHRIN H. ROSENFELD

Nas malhas da morte

AS TRAMAS ÉTICAS
DA FIGURA ESTÉTICA



A imagem aqui reproduzida é um detalhe de uma pintura num vaso grego do início do século quinto - a *cratera* de Boston, que é anterior ou contemporânea da *Orestia* de Ésquilo, encenada em 458.¹ Ambas representam a morte de Agamenon. O artista plástico captou o momento em que o

herói de Tróia, ferido no coração, desmorona. Suas pernas, às quais o traço firme do desenhista experiente deu uma beleza musculosa e ágil, cedem e o corpo forte e viril cai para trás, enquanto os braços movimentam, em vão, uma rede que encobre a figura como uma túnica fechada. Em pé, firmemente plantado diante do agonizante, está Egisto, com o punhal ainda



levantado. O contraste é doloroso entre o tropeço desamparado do magnífico chefe de guerra e seu assassino, soberanamente ereto, embora seja um covarde, traiçoeiramente acomodado na casa do seu rival, dividindo o leito da rainha apaixonada e esperando, na posição feminina do "homem de dentro", arredio a um combate honesto, o momento da sua vingança.

A imagem coloca, de imediato, uma questão - e quase uma revolta - de ordem moral. Como é possível que um herói, sob todos os pontos de vista superior, um guerreiro experiente que conquistou com suor e sangue a vitória sobre Tróia, morra da mão de um adversário abjeto, frouxo como uma mulher e inapto às duras provas da guerra? Mas, ao mesmo tempo, a imagem dá uma resposta a esta pergunta - uma resposta estática, entretanto, que não diz claramente uma verdade unívoca, porém estiliza o juízo racional ou moral nos seus mais requintados aspectos. Sem negar a validade dos conceitos ou das idéias racionais, a obra de arte trabalha com a técnica das evocações lacunares, isto é, com não-ditos que pairam, silenciosa e indiretamente articulados em torno de metáforas e imagens que se espelham mutuamente conteúdos de extrema complexidade, mas que não são explicitados em proposições claras. Esta densidade não-dita e, quem sabe, indizível, brota da evocação de lembranças crepusculares,

de imagens subliminares que chamem pensamentos longínquos, combinando inúmeros elementos num ricocheteamento de associações, num reverberar de reflexos tão ricos e tão rápidos que o pensamento tentaria em vão nomeá-los ou reuni-los num conceito.

Este modo insólito de produzir significações e pensamentos intimamente ligados a um certo prazer sensível, Kant o resume na noção de "idéia estética".² Essa se distingue da idéia racional, porque não permite a subsunção dos seus múltiplos fenômenos sob um conceito. A idéia estética, diria Hölderlin aprofundando o conceito kantiano, faz sentir o quanto é labiríntica, sinuosa e acidentada a passagem que leva dos infinitos fenômenos vividos à unidade da idéia ou ao conceito.³ Ela faz sentir que há armadilhas e impasses neste caminho, ameaçando impedir que um juízo moral discrimine e delibere adequadamente sobre circunstâncias por demais complexas. A arte de apresentar certas circunstâncias que exigem dos conceitos e das idéias o mais extremo rigor é o que dá à representação estética seu poder não só sobre o raciocínio, mas também sobre os nossos sentimentos. Ela provoca a vertigem de ver todo o alcance dos conceitos e das idéias - e a ameaça de vê-los inoperantes para o entendimento finito. Assim, ela nos engaja num processo de incontáveis pensamentos que se associam, conjugam e reforçam mutua-



mente, sem que nenhum conceito do entendimento possa resumir este trabalho de condensação ou de densificação.⁴

O que a idéia estética faz pensar? Antes de tudo, certas *relações complexas e sutis* que vinculam a experiência sensível ao entendimento e à razão, criando assim um sinuoso vínculo entre, de um lado, as determinações da sensibilidade e do conhecimento (aquilo que é realmente visto e os conceitos e conhecimentos positivos que se tecem em torno destas realidades), do outro, as idéias da razão (isto é, as virtualidades ou potencialidades das coisas que não são diretamente dadas na experiência, mas que surgem apenas no e para o pensamento). Para abordar a idéia estética e a relação entre os modos de pensar estético e ético precisamos somente seguir este caminho labiríntico, acatando as sugestões associativas que uma imagem - gráfica ou textual - nos propõe.

Voltemos, portanto, à imagem da morte, de Agamenon. A beleza do corpo atlético, apanhada com suprema economia gráfica, aumenta a sensação do espectador de que Agamenon se debate menos com uma rede de caça ou pesca do que com um delicadíssimo véu que o envolve como uma sombra clara, uma aura, um halo que dá singular realce e brilho ao corpo cadente. O desenho transmite com extraordinária argúcia e habilidade técnica a *sensação*

enigmática de que a túnica arditosamente estendida sobre o valente guerreiro após o banho pela esposa e seu amante é algo mais do que uma simples rede na qual Agamenon tivesse sido abatido como um animal. No desenho específico do vaso, esta rede é tão sutil, tão fina e transparente quanto o próprio ar. Ela não parece impedir os movimentos da vítima, mas, ao contrário, sustentá-los como a atmosfera na qual vivemos. Assim, ela não evoca tanto um instrumento mecânico subjungando a vítima, mas parece ser a imagem de um outro tipo de cercada na qual o herói se prendeu de modo estranho a uma teia imaterial que os carascos teceram, atribuindo às ações, aos gestos e movimentos do herói significações equívocas.

É esta a idéia que sugere também a tragédia de Ésquilo. Ela representa menos o ardil material do assassinato do que a pérfida trama simbólica que Clitemnestra urdiu ao apresentar todas as ações do seu marido - a decisão de partir contra Tróia, o sacrifício de Ifigênia, o sítio e a tomada da cidade inimiga - como gestos nos quais se revelaria uma intrínseca maldade, como manifestações e provas da sua carência de virtudes e de piedade.⁵ A arditosa retórica da rainha antes da chegada do herói é cheia de insinuações que secretamente acusam o marido e o exército grego de múltiplos atos da bestialidade ímpia.⁶ Agamenon está portanto



sob uma dupla ameaça: além da teia da morte física, há a teia de uma morte simbólica, o "assassinato" da aura gloriosa do herói que Clitemnestra quer destruir com a difamação do seu nome, condenando a sombra do seu marido à impotência total e ao esquecimento.

Com efeito, Clitemnestra prendeu Agamenon na rede de Hades (*Haidou diktuon*, Ag 1126); numa armadilha (*méchanêma*) que é uma verdadeira trama sem limite e sem saída (*apeiron*), porque ela é feita - como todos os processos de intenção - com imponderáveis: atribuindo às ações objetivas certas inclinações secretas, intenções vis e virtualidades nefastas. Todas estas suspeitas parecem bem possíveis, porém impossíveis a calcular e provar para o entendimento finito. A imagem assim construída projeta e estabiliza os avessos mais silentes e obscuros da vítima, ameaçando destruir qualquer outra imagem. Quem saberia dizer o que moveu Agamenon ao sacrificar sua filha Ifigênia no altar de Artemisa? Seu motivo foi o desespero de uma calmaria que ameaça todos os guerreiros da expedição ou a ambição de obter a glória diante de Tróia? Será verdade que ele foi levemente brutal durante o sacrifício ou ele se impôs uma frieza e um pragmatismo abrupto para poder fazer o que é infinitamente difícil para um pai? O saque de Tróia foi ou não foi inusitadamente bestial, confirmando assim a impiedade, a *hybris* repreensível do sacri-

fício precedente? Suscitando sempre a pior visão, Clitemnestra sorratamente dispõe seus ouvintes contra o marido, semeando amargos ressentimentos e surdas revoltas na cidade duramente posta à prova pela longa ausência e pela morte dos homens.

O processo de intenção destilado em subentendidos tem um fundamento aparentemente real e sólido. Clitemnestra julga seu marido como *mãe* ultrajada pela morte de Ifigênia, ultraje esse que, de fato, parece exigir uma compensação. Os ardis com os quais Clitemnestra se faz instrumento ou braço da justiça implacável das Erínies, entretanto, tem um sabor por demais demoníaco.

Clitemnestra recebe Agamenon como fiel esposa, intendente vigilante da sua casa, dedicada ao zelo dos interesses e das prerrogativas de seu marido como um nobre cão zela pelo bem do seu dono. Com este simulacro de entrega amorosa, ela suscita o amor do esposo enternecido e o incita à desmedida de aceitar honrarias excessivas e reservadas aos deuses (o tapete de púrpura). Quando Agamenon hesita e recusa, ela consegue fazê-lo crer que seria *ela, esposa orgulhosa do marido*, quem se sentiria honrada por esta magnificência do seu mestre, e, movido pela sedução, ele desce do seu carro de guerra sobre o caminho forrado de púrpura.

O virtuosismo deste duplo discurso e da execução fria e certa da



vingança deixa o coro atônito: *amechanô*, sem saber o que dizer e pensar. As ardilosas redes feitas de meias palavras, subentendidas, mágoas e esperanças imobilizaram não só Agamenon, mas também o coro. Os cidadãos de Argos parecem estar presos num indefinível horror diante da obscura paixão, frenesi inominável que transparece na audácia inquietante de Clitemnestra - sua tomada do poder, sua determinação viril, seu sangue frio no adultério. Ésquilo representa Clitemnestra como grandiosa e terrível na sua paixão cega e inquietante que ela soube ardilosamente projetar sobre as ações de Agamenon, justificando assim sua própria ira e dando razão às piores transgressões.

Com efeito, ela armou um discurso que inspira tantos medos e tantas dúvidas, apresentando o que parecia bom e louvável como altamente duvidoso, que seus ouvintes perdem a justa noção de onde está a razão, do que seria bem e mal agir. Diante deste suprasumo das "artes" da persuasão (*peitho*) - insinuações que mobilizam múltiplos ressentimentos e pressionam simpatias a cederem sob o peso de obscuros receios e angústias, artifícios retóricos que transformaram as virtudes e os méritos de um herói em vícios e abjeção -, o coro resente a vertigem do desamparo, os anciãos se sentem paralizados e sem "arte": *amechano phrontidos*. Esta fórmula tem conotações muito mais amplas que a tradução "o

espírito vazio" deixa entender. O coro parece sentir-se transportado para o mesmo espaço sem saída (*apeiron*) que a pintura do vaso inscreve em torno de Agamenon. O *apeiron* - o sem caminhos - em que Agamenon está preso é a cercada de quem perdeu todo e qualquer ponto de referência que norteasse seus movimentos e ações. Ele é o espaço da morte simbólica, do não saber como agir, pensar e sentir, que subjuga protagonistas e espectadores.

A "rede de Hades" (*Haidou diktuon*) não é uma mera rede de pesca, porém metaforiza um certo estado de alma sem saída, o estofado dos pesadelos que tende a paralisar nosso raciocínio, sombrias coisas invisíveis que, no entanto, nos atingem como abalos surdos e cegos. Inomináveis, eles agem nas profundezas mais remotas da paixão, nas trevas da sensibilidade exposta a ondulações indiscriminadas - naquele "além" de terrores e elãs assombrosos que escapam às distinções e à ordenação racionais. Os gregos captam estes estados - que a psicologia moderna aborda como fenômenos de descompensação psíquica (pânico, autismo, surto psicótico) - nos modos de agir que caracterizam certos deuses - Dionysos, Phobos, Hades, entre outras - e que estes inspiram aos mortais. Com extrema sutileza, as figuras, ações e movimentos destes personagens descrevem a lógica de certos processos da alma nos quais se desenham de modo



angustiante os limites do nosso domínio físico e intelectual, isto é, a finitude do entendimento e da razão humanos. O delírio, o autismo ou aquelas estranhas fugas com as quais certos jovens abandonam suas famílias, fazendo sentir o quanto pertencem a um outro mundo - vago, incompreensível e avesso às regras da sua comunidade -, não são só para nós perturbações psíquicas. Os antigos também os concebiam como loucura, porém como loucura *sagrada*. Esta representa, apesar do desastre que ela produz no mundo tão limitado dos efêmeros, uma "dádiva" divina, dom de uma força venerável que revela as leis imutáveis do cosmos. Estas irrompem desastrosamente apenas porque as limitadas capacidades humanas (o entendimento e o tempo finito que são nossa porção) não conseguem adequadamente aproveitá-los.⁷ A arte de Homero, Píndaro e dos trágicos consiste no modo indireto, amável e prazeroso de transpor estes abalos intoleráveis da vida em histórias e imagens aparentemente simples.

PERSÉFONA

- O ENIGMA SILENTE DA MORTE

Nestas histórias, as figuras divinas permitem ampliar e dar corpo a certas tendências demasiadamente tênues e a fenômenos de extrema intensidade, porém tão secretos e fugazes

da vivência humana que resistem à percepção e à compreensão. Quanto mais secretos, obscuros e enigmáticos estes aspectos, mais silente, lacunar e alusiva é também a narrativa que os envolve. A elaboração do mito de Hades e Perséfone no *Hino homérico a Demeter*⁸ é um bom exemplo da representação poética de um registro da alma que permanece quase totalmente avesso a ponderações racionais ou éticas.

Como compreender a contradição que encarna *Hagnê Persephoneia*: Perséfone a pura - Perséfone a abominável, o enigma da "moça jovem e da morte", o paradoxo da "moça jovem" que é também uma terrível deusa da vingança?⁹

No hino homérico, Perséfone é a menina ainda toda entregue ao carinho materno, a moça jovem por excelência, estranha aos papéis e às funções sociais que definem a feminidade madura. Ela representa o suprassumo da "moça jovem" (*kore*) que vive normalmente no espaço reservado do gineceu, sob a proteção materna. Mas, às vezes, essas moças escapam à vigilância da mãe e se evadem para os deleites dos campos abertos. Toda suave e alva ela brinca com suas amigas, abandona-se ao prazer de colher as flores do prado - lírios, rosas, jacintos e narcisos. Com as meninas e as flores está reunida toda a beleza fugaz e estéril da primavera, que esboça belamente todas as virtualidades,



porém carece de estabilidade e de definição. Fugazes e estéreis, as moles flores primaveris eclodem e desaparecem sem deixar nada de "real", sólido e definível. A beleza, as cores, as texturas e os perfumes - tudo nelas é tão momentâneo quanto inebriante, movendo elãs temíveis. É este estado tênue porém intenso, totalmente pleno, porém sem espessura real e sem permanência no tempo, que iguala a meninice às flores da primavera e aparece nas metáforas da têt de pétalas, rósea e cheirosa das moças na "flor da idade". Para esta pletora virtual - que a pequena Perséfona é *ela mesma* -, ela estende também a sua mão. Ela colhe mais um narciso e aí a terra se abre e das profundezas obscuras, invisíveis sob a amena pradaria surge Hades e rapta a menina na sua carruagem veloz.

Seria o hino homérico somente a história de um simples rapto, da violência imposta à inocência? Tudo indica que o artista transformou esta história "simples" numa sinfonia de ressonâncias secretas, num quadro matizado por nuances tênues que fazem brilhar inomináveis afinidades. Na versão homérica, a risonha menina torna-se cúmplice do sombrio Hades. A mãe desconsolada, Demeter, a procura durante longo tempo, sem obter a menor informação - todos os deuses mantêm absoluto silêncio sobre o paradeiro da filha, condenando Demeter ao desconsolo mais insuportável que o luto -, verdadeiro

transe de angústias e esperanças que lembra bem o estado enlouquecedor que costuma destroçar a saúde física e psíquica dos pais de meninos fugidios.

Entretanto, os deuses eternos são mais felizes que os humanos, o Tempo sem fim lhes permite obter soluções que os efêmeros nem sempre conseguem. Demeter termina por implorar Zeus e ameaça esterilizar os campos e as mulheres. Aí o soberano do Olimpo envia seu mensageiro Hermes para elaborar um acordo com o deus das trevas. Pressionado pelo seu irmão olímpico, Hades concede este acordo - o retorno de Perséfona para o mundo da luz durante dois terços do ano. Ele o concede *rindo e levantando as sobrancelhas*.

Porque o deus sempre-sério ri e concede a exigência do seu irmão? O modo como ele envia sua esposa de volta sobre a terra insinua grande convivência entre as esposas. Acompanhando seu discurso de louvor e honra, ele oferece a Perséfona sementes de granada - alimento esse que prende quem o coma para sempre ao mundo infernal. Mas além desta significação simbólica, as sementes de granada estão contidas em cápsulas suculentas de um róseo-escarlate vivíssimo, um fruto que a própria Afrodite não despreza como incremento dos prazeres amorosos que ela dispensa. Não haveria um secreto acordo entre a menina toda infantil (em aparência!) e seu sério seqüestrador?



Não existiria uma afinidade profunda e quase incompreensível entre os elãs infantis e a morte? Não seria a infância de fato um estado de certa indistinção e indiferença quanto às ponderações e normas, quanto a raciocínios e estratégias pragmáticas que visam a conservação real dos membros da comunidade e da sua ordem simbólica? Homero guarda silêncio sobre estas questões - ele apenas diz que Hades oferece e que Perséfone come as doces sementes e que o sombrio esposo promete à esposa "as maiores honrarias entre os Imortais", o que insinua um perfeito entendimento e um livre acordo no casamento.

Entretanto, quando a "menina" reencontra sua mãe, ela relata insistentemente a violência do rapto e - fato curioso - a imposição "por força" das sementes que Hades a teria obrigado a comer. A cena anterior não deixava realmente entrever nada desta brutal impostura... Mas as palavras da filha diante da mãe traem um tom bem conhecido nos hinos homéricos: o tom do discurso ardiloso, da mentira mascarada como a mais sincera e ingênua verdade. Perséfone fala como Hermes, famoso e amado pelos deuses pelas suas mentiras divinamente graciosas. Ela apresenta como violência "que ele me forçou a provar" os deliciosos grãos de granada, que ela mesma, num lapso verdadeiramente ingênuo, chamou, imediatamente antes da acusação do "doce ali-

mento": doce o suficiente para agradar a "inocente" menina que parece ter aceito de bom grado as honrarias e os deleites do seu poderoso marido. O quanto a meiguice infantil participa desta potência assombrosa, mostra-o outro episódio do ciclo mítico de Perséfone. Quando Afrodite lhe confia seu futuro amante Adonis, a deusa do mundo ífero conhece uma paixão frenética que se iguala, num registro estranhamente enigmático, às tempestades passionais de Afrodite.

Nas delicadas aparências de meiguice, o humor homérico riscou os traços discretos de obscuras paixões: vultos grandiosos que olhos "superiores" a acostumados com distinções luminosas, mal conseguem discernir. É muito provável que o sábio Hades ria como cúmplice de sua esposa, porque sabe que esta, retornando ao mundo luminoso de cores e formas nítidas, não poderá dizer aos olímpicos o que são exatamente os deleites de Hades. Ele ri, porque só ela entende este seu segredo e porque já imagina a graça divina e verdadeiramente civilizada com que sua esposa - capaz, no mundo infernal, de uma violência da paixão semelhante ao movimento dos impetuosos cavalos de Hades - assumirá, no mundo luminoso dos deuses olímpicos, o singelo papel da "moça jovem" (*kore*). E ele sorri também porque sabe que seria em vão tentar explicar aos deuses da *polis*, das leis da cidade e dos pro-



cedimentos racionais, que nos deleites das meninas com flores primaveris circulam paixões totalmente avessas ao regramento. Neste mundo avesso da meninice, o narciso é como uma chave para frenesis abissais que a põem em contato com Hades, com quem ela dividirá - de bom grado e em perfeita reciprocidade - deleites temíveis para a ordem superior.

A "MORAL" DA HISTÓRIA

Com a artística economia do riso, do humor e da ironia, o hino homérico faz sentir certas qualidades remotas dos sentimentos e esboça um pensamento adequado às coisas da alma.¹⁰ Ele nos lembra de sensações-limites que fogem da percepção, da deliberação e da consciência, indispensáveis à ação moral. Na apresentação poética deste mundo aquém do alcance dos conceitos e das idéias racionais, mas cujas representações "giram em torno"¹¹ dos eixos da reflexão, as categorias do justo ou injusto, do adequado e bom ou excessivo e ilícito são simultaneamente válidas e sem pertinência. Esta suspensão parcial de exigências éticas abstratas é próprio do espaço da ficção, do riso e do prazer. A arte treina nossa capacidade de distinção e educa nosso juízo ético ao conectar conhecimentos e idéias racionais com sentimentos - fazendo sorrir nosso senso *estético* e

nossa sensibilidade *poética*. Esta sensibilidade não é o contrário da razão e do entendimento, ela não é ignorante das leis do conhecimento e da razão, porém manifesta sua independência - o "livre jogo das faculdades do ânimo" -, operando livremente com elas.

Por isto, Aristóteles considera a *mimesis* (a poesia e a arte em geral) como eticamente neutra:¹² ela não diz o que e como devem ser as coisas, porém faz ver e sentir as relações complexas que se tecem entre a imaginação, o entendimento e a razão. Neste emaranhado de determinações, de causalidades reais e virtuais, a ação ética aparece tanto mais admirável e divina quanto mais se revela como é difícil julgar o valor exato de certos atos, cujos motivos e justificativas se perdem na multiplicidade de infinitas relações que o entendimento finito tem dificuldade de abranger na sua totalidade. Mas esta neutralidade ou indiferença da imaginação poética e artística não é jamais ignorância. Aristóteles sabe bem que o prazer propriamente poético não é divertimento imediato ou agrado sensual (por exemplo, o simples prazer dos efeitos visuais ou dos "efeitos especiais" da encenação espetacular, das violências praticadas no palco).¹³ A representação artística abre mão da exemplificação de normas e valores convencionais apenas para confrontar estes valores éticos, estabelecidos e assegurados na ordem da *polis*, aos seus limites,



contrastando-os com estados da alma que não são alcançados por estas construções racionais, mas que subjazem a elas e emprestam aos esforços racionais seus valiosos princípios. A "indiferença" estética somente impõe ao poeta e ao espectador um grande esforço de discriminação e uma rigorosa disciplina da percepção do objeto estético.

Em outras palavras, por mais que o poeta construa uma trama arredia a um unívoco juízo ético, a beleza desta trama depende inteiramente do conhecimento apuradíssimo das leis e regras do mundo racional

(daí a importância do conhecimento e do domínio técnico do artista) e de uma poderosa intuição em relação às idéias racionais. Sentir o "prazer adequado"¹⁴ no espetáculo trágico exige do espectador que ele perceba a ordenação exata das metáforas, dos jogos com palavras a duplo (ou múltiplo) sentido e da sua exploração oblíqua dos conceitos do entendimento.

Para Platão, educador preocupado com a formação das virtudes racionais e cívicas, a elegante e quase soberba "indiferença" poética, que brinca e faz jogos e ginásticas imaginárias com conceitos e conhecimentos, é percebida como um perigo, senão como um escândalo.¹⁵ Platão percebeu bem que a

representação artística é intelectualmente exigente - quem sabe, exigente demais para ser bem absorvida e utilmente digerida pelo grande número, as "massas" da cidade democrática. Platão viu como ninguém que não é de todo fácil compreender adequadamente as metáforas moventes e os equívocos sentidos da tragédia.

Aristóteles considera a mimesis como eticamente neutra: ela não diz o que e como devem ser as coisas, porém faz ver e sentir as relações complexas que se tecem entre a imaginação, o entendimento e a razão.

Os poetas trágicos desenvolveram um virtuosismo técnico tão sutil das insinuações e dos não-ditos que a expressão poética permite, graças à sua elegante economia e concisão alusiva, chegar a um

grande número de exegeses e interpretações, abrindo as portas a manipulações do sentido e da "moral" da história. Infinidamente mais rápida do que as laboriosas proposições do pensamento racional, a poesia capta em constelações de metáforas inúmeras relações virtuais e incontáveis possibilidades do agir. O prazer estético depende precisamente desta economia de embutir em escassos meios múltiplas possibilidades de sentidos que tocam subliminarmente nossa percepção, porém escapam vigilância da lenta verificação racional graças ao instantâneo ricochetear desta pletera de relações virtuais.

Quando Platão fala das histórias escandalosas e repreensíveis dos mitos



ou acusa a tragédia de atribular nossa alma com falsas aparências,¹⁶ ele se refere ao perigo dos curto-circuitos no manejo e na compreensão das complexas guirlandas metafóricas. De fato, o que o espectador ingênuo, jovem ou mal formado nos seu juízos morais deveria pensar dos gestos e das palavras equívocas de Clitemnestra e de Agamenon?

Sobre o cadáver do seu marido, Clitemnestra pronuncia um juramento solene - isto é, um pronunciamento sagrado que engaja toda sua pessoa em relação à ordem do seu reino, ou seja, ao pacto social. Invocando as Erínies, ela procura restabelecer a confiança do coro, prometendo-lhe com uma audácia entre heróica e demoníaca que ela manterá o coração sereno "enquanto Egisto acenderá o fogo do meu lar e permanecerá bom para mim como até então estive" (Ag, 1432-1437). Além das conotações claramente eróticas, esta fórmula, que faz do homem o detentor do centro religioso da casa (o fogo-lar, normalmente vigiado pela mulher) e do leito da rainha viril, inscreve-se no modo mais arcaico - para não dizer caótico - de transmissão do poder. No mito de fundação babilônico, a grande mãe do caos primordial, o monstro Tiamat, delega seu poder a um guerreiro empossado através do leito real. A esta investitura - ilegítima, monstruosa, destruidora -, opõe-se a tomada de poder de Marduk: escrupulosamente conforme as regras, respeitosa de todas as honras e

privilégios, ordenador. O herói construtor do novo cosmos é escolhido numa assembléia de todos os deuses, solene e ritualmente investido de sua missão, a batalha contra o exército de Tiamat.

Sob as aparências de uma justa compensação do sangue derramado de Ifigênia e do ultraje das prerrogativas maternas, Clitemnestra leva ao trono (e ao leito) um homem ainda mais comprometido com poluições religiosas que Agamenon. Filho de Tieste, do antropófago, incestuoso, fraticida e blasfemador de ritos sagrados, Egisto faz retornar a ameaça do caos provocado quando o povo de Micenas escolheu como rei Tieste, seu pai. No momento em que este tomou o poder, o próprio Zeus se revoltou invertendo o curso dos astros.

Compreender o sentido secreto deste emaranhado de figuras, decifrar o ponto de fuga dos jogos indiretos com metáforas e associações, pressupõe muita agilidade mental, treino da percepção, conhecimentos múltiplos, experiência e bom senso. Platão duvidou, quem sabe com muita razão, de que o público que assistia aos concursos trágicos fosse capaz de tanto discernimento e ele temia os abusos e as manipulações dos inúmeros aedos de reduzida competência poética e duvidosa integridade moral, que costumam explorar as respostas emocionais dos seus ouvintes¹⁷ e pouco se preocupavam com o "reconhecimento" (*anagnorisis*) da forma e do sentido da representação.¹⁸



NOTAS

¹ A reprodução foi tirada da capa do livro de J. P. Vernant e P. Vidal Naquet, *Mythe et tragédie en Grèce ancienne*, Paris, Maspéro, 1989. A tragédia de Ésquilo, *Agamenon*, será citada a partir da edição Les Belles Lettres, Paris, 1981.

² Cf. I. Kant, *Crítica da faculdade do juízo*, São Paulo, Forense, 1993, # 49 (B 192). Kant descreve a atividade artística como "livre jogo" das faculdades do ânimo, isto é, da imaginação, do entendimento e da razão. Conhecimentos e idéias tornam-se "estéticas" quando são animados pelo "espírito", o "princípio vivificante no ânimo" (CJ B 192). As representações artísticas não são, portanto, nem totalmente arbitrárias (puras fantasmagorias imaginativas), nem totalmente determinadas pelas representações que fornece a experiência empírica e que se plasmam nos conceitos do conhecimento, nem, tampouco, pelas idéias racionais. A imaginação é "poderosa na criação como que de uma outra natureza a partir da matéria que a natureza efetiva lhe dá. [...o artista] toma emprestado da natureza a matéria, a qual porém pode ser reelaborada por nós para algo diverso, a saber, para aquilo que ultrapassa a natureza." (CJ B 193).

³ Cf. Friedrich Hölderlin, *Sämtliche Werke*, Kleine Stuttgarter Ausgabe, W. Kohlammer, 1965, 6 vol., vol. 5, p. 296: "[Trata-se de] não só compreender o espírito do tempo, porém de captá-lo e de senti-lo, uma vez que fora compreendido e apreendido com meios conceituais."

⁴ Cf. Kant, loc. cit., B 194-195, "[Quando a representação artística] amplia esteticamente o próprio conceito de maneira ilimitada, então a faculdade da imaginação é criadora e põe em movimento a faculdade de idéias intelectuais (a razão), ou seja, põe a pensar, por ocasião de uma representação (o que na verdade pertence ao conceito do objeto), mais do que nela pode ser apreendido e distinguido."

⁵ O ciclo mítico anterior a Ésquilo relata que Agamenon teria ofendido a deusa Artemisa durante uma caça. Esta se vinga no momento da partida do exército argivo que Agamenon lidera como chefe de guerra. A grande massa dos aliados é presa numa calmaria, e o oráculo coloca o chefe diante da seguinte alternativa: se ele quiser vencer a cidade de Troya, ele terá de sacrificar sua filha Ifigênia no altar de Artemisa. Este ato se situa para além da normalidade regada do humano; relacionando-se, entretanto, com a vontade divina, ele se situa também além da capacidade humana de julgar. Clitemnesta se arroga, portanto, uma capacidade e um direito igualmente desmedido, quando ela monta arditamente o processo do herói.

⁶ Clitemnestra insinua, com efeito, que o herói vitorioso retorna, na verdade, como religiosamente poluído pelos atos de impiedade contra os deuses de Troya. Isto significa no imaginário clássico que sua terra e seu reino serão doravante objetos de uma vingança divina - o que coloca Clitemnestra e Egisto na confortável posição de poderem se apresentar como um poder alternativo, capaz de despoluir a mácula. O assassinato é assim apresentado como um ato ritual de despoluição.



⁷ O entendimento demorou milênios para desenvolver técnicas científicas de elucidação destes fenômenos-limites que se desenham nos mitos e, sobretudo, nas obras de arte da antiguidade. Os métodos estatísticos, a seriação de experiências psicológicas, as construções especulativas da psicanálise, etc., produziram o que R. Musil chama de "espelhos cerebrais" que mostram e explicam até um certo ponto o que é impossível ver claramente na experiência empírica imediata. Mas apesar das vantagens surpreendentes que estas técnicas oferecem, muitas vezes, na prática terapêutica, elas não conseguem eliminar totalmente o temor admirativo-e-agustante que abala os envolvidos destas experiências-limites da alma.

⁸ Os hinos "homéricos" não são da mão de Homero, mas aproximam-se, do ponto de vista do estilo, da sutileza e do humor, da obra do Poeta dos poetas. Não há, a nosso conhecimento, nenhuma tradução brasileira do hino a Demeter. Remetemos, portanto, às traduções em francês e inglês dos Hinos homéricos nas edições Les Belles Letters e Loeb.

⁹ Na farta literatura sobre esta figura mitológica, destacamos o verbete "Persephone" em Pauly-Wissoma, *Der Kleine Pauly*, München, DTV, 1976; Ch. Kerényi, "La jeune fille divine" em: C.G. Jung et Ch. Karényi, *Introduction à l'essence de la mythologie*, Paris, 1953, pp. 127-187; o verbete "Mort" em *Dictionnaire des Mythologies*, Paris, Flammarion, 1981.

¹⁰ Numa anotação de diário de R. Musil encontra-se um reflexo interessante sobre a especificidade do pensamento estético. Associando livremente em torno da concepção platônica do conhecimento como processo retroativo de reconhecimento, Musil anota: "Tudo o que se diz da alma, não o compreendemos com o entendimento, tal como sempre compreendemos a filosofia científica à condição de prestar atenção. Os pensamentos respectivos são, em parte, sentimentos; nós os compreendemos quando desperta em nós-mesmos o sentimento respectivo. Como eles [os pensamentos respectivos à alma] apenas indicam a direção, é necessário que nós tenhamos sentido anteriormente este sentimento ou um análogo de intensidade menor." Cf. *Tagebücher*, Rowohlt, Hamburg, 1976, vol. 1, p. 148.

¹¹ A propósito do conceito aristotélico *symperilambanousin* (girar em torno, desenhar-se), cf. nota seguinte.

¹² Aristóteles, na capítulo 6 da *Poética*, elabora detalhadamente o estatuto específico da obra de arte e da poesia. Este difere de "excelência ética" (virtude, *arete*) porque sua função é a de representar ("imitar") "ações, vida, felicidade", isto é, efeitos produzidos na vivência empírica, não uma "excelência" ou "qualidade ética" abstratas, "o alvo visado é uma ação, não uma qualidade. [...] Portanto eles [os personagens] não agem para representar caracteres, mas é através das suas ações que se desenham seus caracteres." (50 a 14-23). O termo *sumperilambanousin* (girar em torno, desenhar, delinear) aproxima-se da idéia do "livre jogo" da imaginação e do entendimento kantiano.

Cf. também *Ética a Nicômanos*, Editora Universidade de Brasília, 1985, cap. 6, 2, 1139 a-b, sobre a diferença entre o intelecto poético e o prático (isto é, o pensamento poético como distinto do ético).



¹³ Cf. Aristóteles, *Poética*, cap. 26, 61 b 26, sobre o mero prazer sensível dos efeitos visuais do espetáculo que não deve ser confundido com o "prazer adequado" da tragédia que exige a compreensão intelectual, a *anagnorisis* (reconhecimento que sabe decifrar o sentido das relações entre metáforas e imagens). Cf. também, cap. 14, 53 b 1 e cap. 13, 53 a 34 sobre a diferença entre o espetáculo visual e o "sistema de fatos" - isto é, a organização lógica da trama que o olhar inteligente deve decifrar, enquanto o espectador ingênuo ou inculto apenas se distrai com efeitos visuais, sensíveis.

¹⁴ Cf. nota anterior.

¹⁵ Cf. Platão, *La République*, Paris, Les Belles Lettres, 1985, livro X, 604 d - e, 605 e sobre os escandalosos deleites teatrais com vergonhosas circunstâncias e escandalosas personagens. Sobre a relação entre o prazer estético e a reflexão ética, cf. *La République*, livro V, 475 d - 476 c, *Les Lois*, 667 c - e, sobre a excelência da *mimesis* que não se deve ao prazer que produz, mas à capacidade "de falar em geral [de modo universalmente válido], produzindo a exata correspondência sob a relação da quantidade e da qualidade, mais do que do prazer." (667 d)

¹⁶ Cf. nota anterior.

¹⁷ Cf. em particular o diálogo socrático *Ion*, Paris, Les Belles Lettres, 1956, onde Sócrates ridiculariza a estultice dos aedos e rapsodos que, ao contrário do grande Homero, são carentes de conhecimentos precisos, da *thechne* (531 a - 533 c) e confundem seus ouvintes com entusiasmos desordenados, que facilmente pode transformar-se em história coletiva. Cf. 535 c - d, a exploração retórica do deslize gradativo do *enthousiasmos*, inspiração divina nobre, ao *eleinon* (patético), ao carente de *emphronos* (sem razão) e à descrição hilariante da histeria do rapsodo: *phobêtai pleon* e *en dismurióis anthropois estekôs philíois* (o ator sente terror diante de mais de vinte mil pessoas bem dispostas a seu respeito).

Vigorosamente empenhado contra estes abusos dos "poetastros" - rapsodos, Platão eclipsa de certa maneira a outra face da moeda; o fato que a educação arcaica e ainda a clássica é fundamentalmente sediada pela poesia, fato este, que Aristóteles leva em consideração ao distinguir os "melhores" poetas e espectadores dos que apenas vão ver um espetáculo sensacional. Cf. nosso artigo "Sófocles e a lógica da beleza" in: *Novos Estudos*, São Paulo, julho 1997.

¹⁸ A propósito do conceito aristotélico do reconhecimento (*anagnorisis*) cf. *Poética*, caps. 6, 10, 11 e 16. Quanto ao "prazer adequado" (*oikeia hedone*) ligado ao reconhecimento da forma, cf. cap. 13, 53 a 36 e cap. 14, 53 b 10.