

Entre o Belo e o Verdadeiro – Perseguição e Fuga em “Ode sobre uma Urna Grega”

Sueli Cavendish, Profa. Doutora - UFPE

Resumo:

A idéia estética dinamiza a mente, ocasionando (Kant) um fluxo de reflexões que jamais é abarcado por um conceito. Ou seja, o entendimento luta por oferecer um conceito a uma intuição estética, que sempre escapa, porém, à apreensão cognitiva. Há, do mesmo modo, idéias da razão que permanecem indeterminadas, posto que indemonstráveis por qualquer intuição sensível. No primeiro caso o movimento parte do sensível ao pensamento; no segundo parte do pensamento a uma apresentação na forma de uma intuição sensível. Ao afirmar que o belo é um símbolo do bem moral, Kant atribui ao símbolo a capacidade de dar acesso sensível a algo que é supra-sensível. Dessa forma, a impossibilidade de subsumir a idéia estética sob um conceito simboliza, ou demonstra fenomenologicamente, a incapacidade de se demonstrar o conceito de moral. É por essa via que o belo aponta para o bem. Considerando que a expressão simbólica da idéia de imaginação foi a busca por excelência da poesia romântica, o objetivo do trabalho aqui submetido é examinar a “Ode sobre uma Urna Grega”, de John Keats, à base das questões mencionadas.

Palavras-chave: Keats, Kant, Imaginação, Estética, Filosofia

Introdução

O texto que aqui se lerá privilegia um encontro: de um lado a criação poética, representada pela “Ode sobre uma Urna Grega”, de *John Keats*. De outro o pensamento filosófico e propriamente estético do final do XVIII, na figura central de *Immanuel Kant*. Esperamos que “encontro” designe desde já a recusa do método que consiste em interpretar pela aplicação de uma teoria. Na verdade não é uma interpretação do poema que é visada, mas sim a ênfase nos termos com que o enlace filosófico-poético assumiu fecundidade inusitada. Do iluminismo, como registra *James Engell* (1999), nasce a idéia de imaginação, que vem a articular filosofia e crítica literária a partir da ‘virada’ subjetiva empreendida por *Kant*, quando, por especulações sucessivas, avançou desde a fuga da imaginação à apreensão por conceitos até a universalidade “muda” do juízo estético, assim expressa: “O belo é aquilo que, sem qualquer conceito, agrada universalmente” (*Kant*. CJ, ¶ 9, citado por HAMMERMEISTER, 2002, p.31). A imaginação é a idéia destinada a instituir os nexos entre os mais variados corpora do conhecimento; a converter-se em motor do processo de auto-exploração do sujeito humano e a engendrar a união feliz entre a criação artística e a reflexão estética. Como observa *Cassirer* (1966. p. 278), a permeabilidade entre forma artística e contemplação filosófica “resulta diretamente da interação dinâmica de suas forças formativas fundamentais” (*idem*), evidente no impulso de fusão que viria a nomear aquele século como a “era da crítica”. O poeta *John Keats*, da segunda geração de românticos ingleses, é especialmente vocacionado a dar corpo ao pensamento a partir do qual a imaginação emerge como valor mais alto. Antes de nos acercarmos da sua Ode, algumas anotações nos servirão de suporte.

A Beleza é a Verdade, a Verdade Beleza

O primeiro verso do dístico final da “Ode sobre uma Urna Grega” nos remete a uma das tensões comumente apontadas no texto da Terceira Crítica. Embora assevere com vigor a independên-

cia do juízo estético (CJ¶ 16 *apud* HAMMERMEISTER, 2002, p.27), cuja subordinação a qualquer interesse infringiria a pureza que o constitui, Kant não cessará de sugerir uma aproximação entre o bom e o belo. O exercício regular de juízos estéticos cria no indivíduo o hábito de deleitar-se mais profundamente com as idéias morais que com as sensoriais, posto que a contemplação do belo e a ativação do interesse desinteressado que convoca, já é em si uma transição para o supra-sensível. Outro argumento é o de que em uma hierarquia das belas formas a figura humana alcança o topo, porque um elemento extra-sensorial, a moral, visível apenas nesta forma, a distingue entre todas as outras. Por outro lado, o prazer que sentimos diante do belo nos dirige inevitavelmente à moral, porque somente as idéias morais podem ser consideradas como uma finalidade sem fim:

Quando as belas artes não estão, nem próxima nem remotamente, ligadas às idéias morais, as quais somente são contempladas com um prazer auto-suficiente, um descontentamento com o objeto é o destino que em última instância as espera. (CJ¶ 52, 1999. P. 38)

Observe-se preliminarmente que a Kant não interessam os objetos, mas tão somente os **juízos** que deles se faz, consistindo esta mudança de perspectiva na famosa “virada auto-reflexiva da estética.” Entretanto a admissão da subjetividade desse juízo, de que não há conceito do entendimento que lhe seja adequado, não o exime de ser validado universalmente. A transcendência do juízo estético será então atribuída ao caráter comunal do prazer que esse juízo envolve, constituindo-se enquanto universalidade subjetiva, ou universalidade ‘muda’(cf. COSTA LIMA, 1993, p.124-125). A comunicação humana estimulada pelo estético, a sociabilidade que engendra, é um valor moral residual do belo.

A operação mais complexa que Kant empreenderá, porém, no sentido de encontrar a procura da articulação será encontrada no parágrafo 59, cujo título, “O Belo como Símbolo da Moral” já denota o passo lógico-formal a que não se furtará, com a finalidade de encontrar uma passagem mais solidamente fundada entre um e outro. Hammermeister registra que a compreensão da passagem requer uma definição precisa do que para Kant é o símbolo: “Um símbolo aqui é definido como algo que dá lugar a uma experiência sensorial de algo mais que é extra-sensório” (p. 38).

Kant desenvolveu a sua teoria do simbolismo com referência aos conceitos indeterminados, ou às idéias indeterminadas da razão. São eles disponíveis para a consciência sem que “nenhuma intuição sensível lhes seja adequada” (ZAMMITO, 1992, p, 274). O bem moral é para Kant a idéia extra-sensorial, ou esta idéia da razão, que sempre escapa à representação sensível. Inversamente, a idéia estética sempre escapa à representação por meio de um conceito do entendimento. O termo comum da analogia – **sempre escapa a** – permite que o belo, passível de apresentação, aponte simbolicamente para a moral: “a impossibilidade de subsumir a idéia estética sob um conceito simboliza, ou demonstra experiencialmente, o fracasso complementar do conceito de moral, ou seja, a sua indemonstrabilidade” (HAMMERMEISTER, 2002, p.39).

Mas aqui uma observação se faz necessária. A primeira é a de que a relação de simetria inversa encontrada é apenas formal, em nada afetando o conteúdo das representações. A segunda é a de que o próprio símbolo em muito excede aquilo que representa. Sendo assim a articulação entre o belo e a moral, em termos de perfeita simetria analógico-formal, também fracassa. Mas o fracasso dará lugar a uma nova tentativa de articulação, desta vez, segundo Zammito, ultrapassando o formalismo da simetria e avançando na direção de uma relação substancial:

“Kant chamou a idéia estética de uma ‘contrapartida (pendant¹) de uma idéia racional’. De fato, é fácil observar a simetria formal das duas noções, sua relação inversa. Mas é bem diferente quando se trata de forçar a idéia mais além, e ela é, de fato, forçada mais além por Kant através da inserção parentética da palavra ‘pen-

¹ pingente

dant'[. . .] Não apenas a faculdade da razão é mobilizada pela inadequação do entendimento, ela é de fato a origem do próprio empreendimento, e a idéia estética é seu próprio projeto simbólico (1992, p.287)

Kant procede por uma série de tentativas, sobre as quais se pode dizer que fracassam, de unir o belo e o verdadeiro. A prova do fracasso é o retorno repetido às tentativas e a sucessão ininterrupta de fracassos, movimento que ilustra aquilo que ele mesmo afirmara de uma idéia estética: “por uma idéia estética eu compreendo aquela representação da imaginação que ocasiona muito pensamento, sem que, contudo qualquer pensamento definido, i. e., qualquer *conceito*, seja capaz de lhe ser adequado” (CJ¶ 49 *apud* ZAMMITO, 1992, p.286) . Entretanto é mais importante notar que o pensamento kantiano – entre tentativas e fracassos - cai num mecanismo pendular de circuito fechado, ou seja, em um movimento reflexivo, ou auto-reflexivo, em que a infinitude, ou a idéia de totalização, é representada no sujeito. Observa-se, então, que o movimento do pensamento do filósofo se articula ao movimento do conteúdo do pensado, criando-se por essa via um circuito cuja origem é indiscernível, justamente porque é na esfera subjetiva, no domínio do eu, que o movimento tem lugar. Esta mesma mecânica que impede que um terceiro termo se instale, será reproduzida no dístico final da Ode de Keats, indefinidamente remetendo a beleza à verdade e a verdade à beleza, uma armadilha que sequestra a subjetividade, revelando as ilusões em que o eu incorre ao tomar-se a si mesmo como objeto.

Voltemo-nos então para outra instância da manifestação desse mecanismo que Benjamin (1993, p. 36) caracterizara, ao escrever sobre os primeiros românticos, como sendo o da reflexão, o pensar do pensar do pensar, o paradoxo da consciência. Antes, porém, é necessário retornar ao que constitui o conhecimento de algo, validado por um conceito e de universalidade indiscutível, para que as diferenças quanto ao juízo estético sejam estabelecidas. Há, para Kant, três faculdades envolvidas no conhecimento que depende da experiência: a sensibilidade (recepção passiva de estímulo sensorial), a imaginação (ordenação do múltiplo sensorial em uma unidade) e o entendimento (oferta de um conceito em que caiba a síntese da imaginação). Mas, conforme adverte Hammermeister, é próprio do estético jamais ultrapassar o segundo estágio, em que reina a imaginação, em direção ao terceiro, em que o entendimento impera. Não alcançar a conceitualização em nada diminui o juízo estético, é o contrário o que ocorre:

“A natureza do prazer estético pode ser encontrada na tentativa constante de passar da imaginação para o entendimento sem jamais alcançá-lo. Esse jogo livre das faculdades, como Kant o chama, produz um sentimento de prazer que resulta de um ‘aguçamento’ das faculdades. Não importa quantos conceitos o entendimento ofereça àquela unidade estética que a imaginação lhe entrega como candidata à conceitualização, nenhum conceito jamais é suficiente. [. . .] Esse processo é, em princípio, interminável, porque não pode jamais ser trazido a uma conclusão satisfatória. O prazer estético, portanto, sempre se renova”(2002, p.30)

Assim é possível propor uma analogia entre o mecanismo de perseguição e fuga, da imaginação pelo conceito, e o próprio procedimento epistemológico de Kant, conforme acima sugerido. É o que se verá também na Ode, perseguição e fuga entre sátiros e ninfas na borda de um friso circular, que resulta na afirmação de que beleza e verdade constituem uma identidade... circular. Em cada caso a infinitude é o que se faz apresentar na consciência na figura de uma circularidade, instalando a sensação de prazer sempre renovada, o adiamento indefinido da significação. O jogo livre entre as faculdades, do qual resulta a cornucópia de prazeres – sensações, sentimentos, pensamentos – infinitos, não será assim tão livre se considerarmos que deste jogo não está ausente certo maquinismo, uma mecânica que se repete e em que o sujeito reflexionante, o que pensa a si mesmo, recai. Kant reconhece a existência de certo grau de mecanismo na arte, mas que se deve ao elemento da regra, do modelo, do artifício, do academicismo. Aquele a que nos referimos diz respeito, ao contrário, à oscilação entre dois termos, no interior do sujeito que se pensa e que mobiliza certas faculdades nesse processo, por meio de uma linguagem que o constitui e na qual ele se constitui; ela mesma,

linguagem, em suas oscilações, também, em parte, mecanismo. Mas tal mecanismo, justamente porque se traduz em uma oscilação em aberto (Cf. ISER, 1996), permite que o humano seja encenado na arte não como totalidade, mas como diferença, como essa fenda e refenda que marcam o ser.

Com respeito à reflexividade, ela é por certo proliferadora de paradoxos. Wellbery esclarece que *amour-propre* é o conceito que a prepara na antropologia seiscentista. Por um lado “‘amor próprio’ designa uma auto-relação (*self-relation*), uma relação do eu consigo mesmo. Por outro lado, designa uma diferença em relação a si mesmo (*self-difference*), uma distinção em que o eu se separa de si mesmo, uma não-coincidência interna” (1999, p.180). Dessa assimetria nasce a inquietude que caracteriza o humano, um impulso para coincidir consigo mesmo, no corpo de suas objetivações. Como tal projeto é irrealizável, a inquietude permanece, como um excesso de pulsão que nenhuma objetivação é capaz de representar (ou um excesso de pensamentos do eu sobre o si). De uma perspectiva diversa vemos aqui o mesmo sistema que apontávamos com relação à impossibilidade de articulação entre o bem e o belo, que sempre se repete, e à incapacidade da imaginação de adequar-se ao conceito, cujas tentativas não cessam, i.e., a inarredável diferença do humano com relação a si mesmo, todos eles “problemas constitutivos do sistema, problemas cujas soluções os reproduzem” (p.181). A oscilação, que nada mais é que a oscilação entre a diferença e a tentativa de erradicação da diferença, impõe, nesse caso, um ritmo ao humano e à sua arte. E é nesse ritmo que ambos se constituem.

Perseguição e Fuga

Tomando por objeto a arte mesma, assim como o papel da imaginação na reflexão, ou seja, buscando a auto-exploração da psique pela imaginação, *Keats* se apresenta como uma instância privilegiada para o encontro entre poesia e pensamento filosófico. Do mesmo modo a sua “Ode Sobre uma Urna Grega”, que juntamente com a “Ode a um Rouxinol”, figuram na crítica especializada do poeta como símbolos da arte. Sobre a última *Engell* nos dirá que não atinge o anseio de *Keats* por uma reconciliação entre “a humanidade e a dor e o prazer transitório da vida terrena” (1999, p. 293-294). Mas a Ode oferece uma resolução mais segura, embora

“a urna também congele a vida numa postura trágica, tanto quanto bela. Sua melodia, não ouvida, se interpõe entre os eventos do real e um ambiente eterno, imaginativo, mas nada de fato acontece. O conforto que a urna oferece nada mais é que a afirmação de que a vida é difícil e de que a grande poesia libera algo próximo do que *Keats* obtivera do Rei Lear: “A doce amargura desse fruto Shakespereano.”

O leitor desta Ode não deixará de sofrer os efeitos das alternâncias com que é tão efetuosa-mente construída, confrontado com a difícil escolha entre o real da vida e o real da arte, de um diferimento do desejo que se produz justamente porque a eternidade da primavera, a eternidade da juventude, a eternidade do amor, conquistados pelo insulamento do tempo no mármore em que se insculpem as suas imagens representativas são mais verdadeiros, embora talvez mais amargos, que o que a realidade oferta. A imaginação, tanto do poeta quanto do leitor, alcança a sua mais alta capacidade produtiva, demonstrando aqui o que pode e a que vem. Que paradoxo maior a imaginação que se dedica ao auto-escrutínio produzirá que aquele em que a felicidade resulta de uma absoluta frustração? O fracasso recorrente na “Ode a uma Urna Grega”, estará do lado do entendimento e o movimento de jogo de suas tentativas, o mecanismo oscilatório, não estará ausente. Veremos, com *Spitzer* (2002), como o poeta da Ode constrói as alternâncias entre a busca de conhecimento e o fruir estético:

“É, em primeiro lugar, a descrição de uma urna – isto é, pertence ao gênero, conhecido na literatura ocidental de Homero e Teócrito até os parnasianos e a *Rilke*, da *ecphrasis*, descrição poética de uma obra de arte pictórica ou escultural, [. . .] a reprodução, por meio de palavras, de *objets d’art* perceptíveis pelos sentidos (*ut pictura poesis*)” (2002, p. 349).

Afirma Spitzer que se trata, em primeiro lugar, da descrição de um objeto. Mas, nos lembra o filólogo que não é apenas o objeto e sim o que o poeta escolhe transmitir-nos sobre ele, chamando nossa atenção para a descrição mesma: o poema, perfeitamente circular, reproduz simbolicamente a forma do friso da urna, esta destinada às cinzas de uma pessoa morta. Acrescentamos, porém, que o que é tomado como simples descrição do objeto é na verdade uma reflexão e um juízo. O poeta é flagrado no ato mesmo de emití-lo, sendo que a natureza de tal juízo é estética, uma vez que o objeto é uma urna grega cujo friso é ricamente ornado por entalhaduras. Dizemos que o poema se concentra no drama que se desenrola na subjetividade do observador, a partir do que vê, drama que se inscreverá no corpo do poema. Tal juízo e observação, tal reflexão, tem um caráter produtivo, uma vez que a partir de algo mais algo novo se cria. O novo objeto é ainda uma promessa que se atualizará pela linguagem poética – a serviço da imaginação - o que nos leva a discordar de Spitzer quanto à natureza da enunciação, que é na verdade performativa, ao invés de descritiva, uma vez que se realiza enquanto ação reflexiva e judicativa. Feitas as ressalvas, reproduzimos de Spitzer a sistematização proposta quanto ao conteúdo das estrofes:

“No interior da franja de folhas, o friso representa três cenas “pastorais” gregas: (1) estrofe I: a selvagem perseguição de donzelas por seres alucinados de amor; (2) estrofes II e III: a terna sedução de uma donzela por um jovem; (3) estrofe IV: a solene cerimônia de sacrifício celebrada por um sacerdote, num altar, perante a comunidade de uma cidade. A forma circular do friso faz necessário que os principais elementos da primeira cena reapareçam na V estrofe (‘with brede of marble men and maidens’, ‘forest branches and the trodden weed’) (p. 350).

CENA 1

Estrofe I

Ode on a Grecian Urn

Ode sobre uma Urna Grega

John Keats

*Thou still unravish’d bride of quietness,
Thou foster-child of silence and slow time
Sylvan historian, who canst thus express
A flowery tale more sweetly than our rhyme:
What leaf-fring’d legend haunts about thy shape
Of deities or mortals, or of both,
In Tempe or the dales of Arcady?
What men or gods are these? What maidens loth?
What mad pursuit? What struggle to scape?
What pipes and timbrels? What wild ecstasy?*

*Tu, ainda inviolada noiva da quietude,
Tu, filha adotiva do silêncio e do tempo
vagaroso,
Silvestre historiadora, que podes assim
narrar
Um conto florido mais docemente do que os
nossos versos:
Que legenda orlada de folhas povoa teu
contorno
De deidades ou mortais, ou de ambos,
No Tempe ou nos vales da Arcádia?
Que homens ou deuses são estes? Que
donzelas relutantes?
Que louca perseguição? Que luta para
escapar?
Que flautas e pandeiros? Que desvairado
êxtase?*

Observamos que nos primeiros quatro versos a urna é saudada amorosamente pelo poeta, que assim não deixa dúvida de que é um objeto estético que endereça com a doce ironia do epíteto **historiadora silvestre**. O que Spitzer afirma que o poeta não consegue decifrar, causando-lhe inquietação, está nos últimos seis versos da primeira estrofe, que compõe a cena um, assim como na quarta estrofe que compõe a cena três: “incerteza, ou hesitação que se torna mais evidente com a repetição da conjunção *or* (ou): (1) *What leaf-fring’d legend.../Of deities or mortals, or of both, /In Tempe or the dales of Arcady?/ What men or gods are these?* (estrofe I); (2) *What little town by river or sea shore,/Or mountain-built with peaceful citadel...?* (estrofe IV)” (p. 350).

Não há como negar que, começando todos esses versos por perguntas, **what, who, to what**, indiquem eles a incerteza do poeta quanto à identidade da urna, assim como afirma Spitzer. Porém as indagações sequenciadas em ritmo frenético falam também do assombro pelo que vê. E o que vê é a louca perseguição de donzelas por seres embriagados de amor: *What mad pursuit?/ What struggle to scape?/What pipes and timbrels? /What wild ecstasy?* É esse o ponto magnetizado da cena. Com perguntas sôfregas e ininterruptas, o poeta reduplica em palavras a louca perseguição, desta vez por um sentido que lhe escapa como escapam as donzelas aos seus perseguidores. O uso do **or, or** (ou) (ou) manifesta não apenas a hesitação, mas a proliferação de imagens, produzidas numa oscilação, abarcando quase tudo entre o céu e a terra, com que a imaginação excede a capacidade de compreensão. Há dúvidas no poeta de que as respostas que demanda com tanto ímpeto pudessem, ao contrário do que afirma Spitzer, ser fornecidas pelo olhar da ciência, uma vez que vacilando entre deuses e mortais, imanência e transcendência - *What leaf-fring’d legend haunts about thy shape/Of deities or mortals, or of both,/In Tempe or the dales of Arcady?/What men or gods are these?* - a inquirição reitera a crença de que é do território do mito que lhe fala a urna. A incerteza é parte já da perpétua inquirição do entendimento quanto ao prazer - aqui manifestamente o **aguçamento** das faculdades - causados pela contemplação do belo. Na subjetividade do poeta se encena o drama do “jogo livre” entre as faculdades, que semelha em violência as forças da natureza em confronto.

Discordamos, portanto, de Spitzer, quanto a passarem, a perseguição e a luta selvagens, “*por nós, pelo poeta e por nós, sem o menor apelo à “empatia” do poeta (apenas talvez à sua atenção*” (p.352). Assim como sugerimos ser equivocada a inferência de uma neutralidade com relação ao “*ecstasy*”, que ocorreria apenas nas figuras representadas no friso: “*não no poeta e ainda menos nos ‘símbolos’*”(idem) posto que “*é tão incompreensível como angustiante para o poeta, que registra a sua reação em perguntas sem verbo, em staccato: ‘What maidens loth? What mad pursuit?’ (o clima, neste ponto, é inteiramente ‘dionisíaco’)*” (idem).

Ao contrário, ser afetado pelo som e a fúria desta primeira cena, ser impelido à ação – a proferir frases sem verbo, em *staccato*, na pressa por alcançar um significado em fuga, que a imaginação produz em escala impossível de ser subsumida em uma unidade, ser o actante de uma enunciação performativa, produtiva dessa busca – é o que marca o envolvimento primeiro do poeta com a urna e a nossa entrada no poema.

O ímpeto do poeta é abrandado na cena dois, composta das estrofes II e III, em que a excitação da cena anterior alterna para uma fruição serena, apreciativa, a outra face mesmo da beleza, cujo poder sobre nós é tanto de acordar-nos quanto de infundir-nos extrema quietude. A transição da primeira para a segunda cena é devida ao retorno do entendimento ao seu ponto de partida, à sua temporária desistência. Mas consiste também, contraditoriamente, em uma nova investida, em nova versão, do movimento oscilatório, posto que se contrapõe, pela enunciação tranqüila, ao ritmo frenético da cena anterior. Assim registramos dois tipos de oscilação: as elocuições contraditórias intra-estrofe e as alternâncias entre excitação e calma entre as cenas. Como registra com adequação Spitzer, “na segunda estrofe temos um novo começo.”(idem *ibidem*)

Estrofe II

*Heard melodies are sweet, but those unheard
Are sweeter; therefore, ye soft pipes, play on;
Not to the sensual ear, but, more endear'd
Pipe to the spirit, ditties of no tone:
Fair youth, beneath the trees, thou canst not leave
Thy song, nor ever can those trees be bare;
Bold Lover, never, never, canst thou kiss,
Though winning near the goal – yet, do not
grieve;
She cannot fade, though thou has not thy bliss,
For ever wilt thou love, and she be fair!*

*Doces são as melodias ouvidas, mas as não
ouvidas/
São mais doces; continuai pois, a soar
amenas flautas;/
Não para o ouvido sensual e sim, mais
gratas./
Tocai para o espírito canções insonoras: /
Belo jovem sob as árvores, tu não podeis
deixar/
Tua canção, nem jamais poderão aquelas
árvores desnudar-se;/ Ousado amante,
nunca, nunca poderás beijar/
Posto que te aproximes do alvo—mas não te
lamentes;/Ela não pode esvaecer-se, ainda
que não alcances tua felicidade,/
Para sempre haverás de amar, e ela será
bela!!*

Estrofe III

*Ah happy, happy boughs! That cannot shed 21
Your leaves, no ever bid the Spring adieu;
And, happy melodist, unwearied,
For ever piping songs for ever new;
More happy love! more happy, happy love! 25
For ever warm and still to be enjoy'd,
For ever panting, and for ever young;
All breathing human passion far above,
That leaves a heart high-sorrowful and cloy'd,,
A burning forehead and a parching tongue. 30*

*Ah ditosos, ditosos ramos! Que não podeis
largar/vossas folhas, nem jamais dizer adeus
à Primavera;/E, ditoso, infatigável
melodista,/Para sempre tangendo canções
eternamente novas;/Mais ditoso amor! Mais
ditoso, ditoso amor!/Para sempre ardente e
ainda por fruir,/Para sempre ofegante e para
sempre juvenil:/ Toda a palpitante e
arrebata da paixão humana/ que deixa o
coração oprimido e farto de pesar,/
A fronte abrasada e a língua ressequida*

Renúncia, ultrapassagem do desejo humano, interesse desinteressado, não significam aqui que a arte ou a beleza jamais cessem de nos instigar o gozo, que se realimenta, paradoxalmente, de sua impossibilidade de satisfação mesma: *Mais ditoso amor! Mais ditoso, ditoso amor!/Para sempre ardente e ainda por fruir/*. Ainda por fruir, ou seja, inviolado, significa mantido em estado de suspensão por obra do fracasso mesmo em realizar-se. Assim, é o próprio tempo seqüestrado por uma série de oposições paradoxais tais como *canções insonoras; ousado amante, nunca, nunca poderás beijar/posto que te aproximes do alvo; infatigável melodista,/Para sempre tangendo canções eternamente novas*. É a própria promessa de felicidade – *promesse de bonheur* – contaminada imediatamente pela frustração - *Ah ditosos, ditosos ramos! Que não podeis largar/vossas folhas, nem jamais dizer adeus à Primavera* – de ser tão somente uma idéia que não acede à realização, que a urna oferece como consolo e como vitória, de sabor doce e amargo, em face da mortalidade. Spitzer fará menção aqui à equação pitagórica, de que lançaria mão Keats a fim de resolver os paradoxos:

Pela equação pitagórica do silêncio e da harmonia celestial que não é ouvida pelo homem, Keats está em condições de resolver o paradoxo da urna silenciosa mas ‘falante’, e também de encontrar a transição das coisas vistas (com os olhos) para as coisas ouvidas (com o espírito)“. (idem *ibidem*)

Dizemos, porém, que Keats não está interessado em resolver paradoxos, mas em equilibrar-se na sua fina lâmina. Interessado na sua produção e intensificação, a fim de que o efeito sobre nós seja o de recuperar, na passagem mesma para o oposto, o termo anterior. Aquilo que na proposição de Wellbery consiste na reinserção da distinção em si mesma, o que produz uma versão intensificada da oscilação. (Cf. WELLBERY, 1999, P.185). Daí resulta que ao lermos as duas estrofes da segunda cena, termos a sensação de que somos transportados a uma atmosfera idílica, a do tempo vagaroso e do silêncio, interrompidos bruscamente e por contraste pela reintrodução da diferença, a paixão humana, *that leaves a heart high-sorrowful and cloy'd/ A burning forehead and a parching tongue*. (*Que deixa o coração oprimido e farto de pesar/A fronte abrasada e a língua ressequida*.) Essa investida do entendimento, introduzindo *ex abrupto* a realidade factual, traz de volta ao ponto inicial o empreendimento do poeta, estabelecendo entre as faculdades outro equilíbrio.

Mas o empreendimento será retomado numa nova cena, em tudo distinta da anterior, composta pelas estrofes IV e V. Desta vez é uma cena sacrificial em que a imaginação nos transporta para uma ambiência longínqua e remota que Spitzer qualifica como sendo a de “*um clima de mistério e estranheza impenetráveis, de fria desolação, aquilo que eu chamaria ‘o silêncio da história’, sem possibilidade de comunicação.*” (idem *ibidem* 354). Aqui, diz ele, o grau de identificação do poeta com o objeto é o “*mais baixo quanto à compreensão histórica*” [...] *neste momento em que a religião de uma civilização passada não acorda resposta no poeta e em que nenhuma mensagem histórica se deixa ouvir* [...] (idem *ibidem* p. 355). Há um verde altar, um sacerdote misterioso, uma novilha com sedosas ilhargas ornadas de grinaldas e aqueles que chegam para o sacrifício. Todo o restante, a cidadela, o vilarejo, as ruas, o rio, a beira-mar, não se encontra no friso. As perguntas retornam ainda mais conturbadas que na cena primeira, e o poeta se agita tanto, ou mais ainda, quanto ali. É que o vácuo aberto por séculos de distanciamento instala o sorvedouro em que a imaginação do poeta será convocada a esculpir, em palavras e imagens, a cidadela ausente.

O que dizemos, ao contrário de Spitzer, é que a arrancada da imaginação, aqui fortalecida pelo dinamismo das tentativas anteriores, ganha em *momentum*, não apenas franqueando-nos acesso à atmosfera de tempos antigos, cuja beleza deriva de sua própria estranheza, mas forjando, na ausência de objetos, a sua própria apresentação, traduzida em termos de idéia estética, ou seja, tornando presente o ausente ou o não-dado. É assim que a cidadela, esvaziada de seus habitantes, atraídos que foram pelo sacrifício é apenas intuída pelo poeta: *What little town by river or sea shore,/Or mountain-built with peaceful citadel,/Is emptied of this folk, this pious morn?* A imaginação que nos faz vislumbrar realidade tão remota realiza, nos últimos versos, sua maior façanha, despregando-se do modelo esculpido para ganhar vôo próprio.

Cena 3

Estrofe IV

*Who are these coming to the sacrifice?
To what green altar, O mysterious priest,
Lead'st thou that heifer lowing at the skies,
And all her silken flanks with garlands drest?
What little town by river or sea shore, 35
Or mountain-built with peaceful citadel,
Is emptied of this folk, this pious morn?
And, little town, thy streets for evermore
Will silent be; and not a soul to tell
Why thou art desolate, can e'er return. 40*

*Quem são esses que chegam para o
sacrifício?/
A que verde altar, O misterioso sacerdote, /
Conduzes tu aquela novilha que muge aos
céus, / Com suas sedosas ilhargas ornadas de
grinaldas?/Que vilarejo à beira-rio ou beira-
mar,/Ou erguido na montanha com pacífica
cidadela, /
Está vazio de sua gente, nesta pia manhã?
E, vilarejo, tuas ruas para todo o sempre/
Silenciosas ficarão; e nem uma só alma para
contar/*

Por que estás ermo, jamais regressará.

*O Attic shape! Fair attitude! With brede 41
Of marble men and maidens overwrought,
With forest branches and the trodden weed;
Thou, silent form, dost tease us out of thought
As doth eternity: Cold Pastoral! 45
When old age shall this generation waste,
Thou shalt remain, in midst of other woe,
Than ours, a friend to man, to whom thou say'st,
Beauty is truth, truth beauty – that is all
Ye know on earth, and all ye need to know. 50*

Estrofe V

*Ó ática forma! Bela atitude! Com friso/
De homens e donzelas no mármore
insculpidos,/*
*Com ramagens de arvoredos e a erva pisada;
Tu, forma silente, por zombaria nos
desatinas*
*Como faz a eternidade: Fria pastoral!/
Quando a velhice destruir esta geração,/*
*Tu ainda serás, em meio a outras aflições/
Que não as nossas, uma amiga do homem, a
quem dirás:/
A beleza é a verdade, a verdade beleza –eis
tudo/
Que sabeis na terra, e tudo que precisais
saber*

Tradução de **José Laurênio de Melo**

Conclusão

Partíamos do impulso de fusão que no XVIII, sob a égide da imaginação, favorecia a permeabilidade entre forma artística e contemplação filosófica. **A Ode sobre uma Urna Grega**, de Keats, foi eleita para o exame dessa união em razão de seu especial feitio - o poeta flagrado no ato mesmo de refletir sobre o objeto estético torna acessíveis os movimentos das faculdades da alma que o fazer poético também engendra. Já nas notas que antecedem a abordagem propriamente dita, pudemos observar simetria e analogia entre a busca de Kant por um elo entre o belo e a moral, um padrão recorrente de tentativas e fracassos, e a noção que fornece do prazer estético: “A natureza do prazer estético pode ser encontrada na tentativa constante de passar da imaginação para o entendimento sem jamais alcançá-lo“. O mesmo mecanismo que torna análogos o movimento do pensamento do filósofo e o movimento do conteúdo do pensado será reproduzido no dístico final da Ode de Keats, em que verdade e a beleza são termos cambiáveis no espectro de uma oscilação. Passando agora à esfera da identidade humana, concluimos, com Wellbery, que ela se constitui tanto por uma relação do eu consigo mesmo quanto por uma diferença de si mesmo. A inquietude humana, uma noção antropológica, jamais é erradicada, uma vez que o eu sempre excede as suas objetivações, reproduzindo a diferença. Tentativas e fracassos, num movimento pendular infinito, são o fulcro das relações entre o bom e o belo, entre imaginação e conceito e entre o eu e o eu mesmo, problemas cujas soluções os reproduzem. Perseguição e fuga compõem uma equação que bem substitui o mecanismo referido, sobretudo quando aplicada à **Ode Sobre uma Urna Grega**, que abre a cena com a perseguição de donzelas por seres alucinados de amor assim como pela fuga das mesmas donzelas. Observamos que o poema segue um padrão de alternâncias, intra-estrofe e entre estrofes, em termos de ritmo e conteúdo semântico, que Leo Spitzer organiza em termos de cenas, seguindo a ordem das cenas esculpidas no friso circular do vaso grego. Perseguição da imaginação pelo entendimento, tentativas e fracassos do entendimento, tentativas e fracassos do poeta, se alternam e oscilam, de uma cena para a seguinte, conotando que o sujeito observador, que emitirá um juízo estético na transcrição de um objeto de arte pela

palavra escrita, eckphrasis, ou ut pictura poesis, na forma portanto de um poema, ocupa-se não apenas do objeto mas do reflexo do objeto sobre si mesmo, tratando-se de um sujeito ocupado na constituição de si próprio. Após uma série de tentativas e fracassos a imaginação por fim, na quarta estrofe, se desgarrar do modelo esculpido e põe em presença o que estava ausente. A vitória será, porém, temporária, uma vez que o dístico final recompõe a oscilação sem saída, **a beleza é a verdade, a verdade beleza**. O modo performativo de que Keats faz uso, através da elocução de um sujeito actante, assim como a perfeita e minuciosa construção da ode, deixam entrever o sólido criticismo do poeta inglês. Filosofia e poesia tem cada uma a outra inscrita no seu dorso. Do recorrente mecanismo de oscilações e alternâncias nasce uma realidade estética resplendente.

Referências Bibliográficas

- BENJAMIN, Walter. **O conceito de crítica de arte no Romantismo alemão**. São Paulo, Iluminuras, 1999. (Biblioteca Pólen)
- CASSIRER, Ernst. **The Philosophy of the Enlightenment**. Boston, Beacon Press, 1966
- COSTA LIMA, L. **Limites da Voz**. Vol. 1. Rio de Janeiro, Rocco, 1993.
- ENGELL, James. **The Creative Imagination: Enlightenment to Romanticism**. Cambridge/London: Harvard University Press,
- HAMMERMEISTER, Kai. **The German Aesthetic Tradition**. Cambridge, New York, Melbourne, Madrid, Cape Town, Singapore, São Paulo, 2002
- ISER, Wolfgang. **O Fictício e o Imaginário**. Rio de Janeiro, EdUERJ, 1996
- SPITZER, Leo. “‘A Ode sobre uma Urna Grega’ ou Conteúdo versus Metagramática.” In: **Teoria da Literatura em suas Fontes**, vol. 1/ seleção, introdução e revisão técnica de Luiz Costa Lima. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 2002.
- WELLBERY, David. “O que é (e não é) antropologia literária”. In: **Teoria da Ficção: Indagações à Obra de Wolfgang Iser**. Org. João Cezar de Castro Rocha. Rio de Janeiro, EdUERJ, 1999.
- ZAMMITO, John H. **The Genesis of Kant’s Critique of Judgment**. Chicago and London, The University of Chicago Press, 1992.