

LUCAS DRUMOND MATOSINHOS

**“ONDULAÇÕES DO DEVANEIO”:
A CRIAÇÃO SUBLIME ENTRE KANT E BAUDELAIRE**

Belo Horizonte
Faculdade de Letras – UFMG
2014

LUCAS DRUMOND MATOSINHOS

**“ONDULAÇÕES DO DEVANEIO”:
A CRIAÇÃO SUBLIME ENTRE KANT E BAUDELAIRE**

Tese apresentada ao Programa de Pós-graduação em Estudos Literários da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais como requisito parcial à obtenção do título de doutor.

Orientador: Georg Otte

Belo Horizonte

2014

AGRADECIMENTOS

Agradeço profundamente ao professor Georg Otte pela orientação, pela constante disponibilidade e, principalmente, pela coragem de me apoiar quando decidi mudar completamente os rumos desta tese. À professora Virgínia Figueiredo pelas importantes contribuições dadas durante o exame de Qualificação. À professora e amiga Maria Juliana Gambogi a quem devo, mais do que os preciosos conselhos oferecidos no exame de Qualificação, uma boa parte da minha formação intelectual e acadêmica desde a graduação no curso de História. Ao professor André Guyaux pela recepção em Paris e pelas orientações em terras estrangeiras. À minha orientadora de mestrado Adriana Romeiro por ter me acolhido em um momento crítico da minha trajetória acadêmica. Aos funcionários do pós-lit, sobretudo à Letícia, pelas ajudas e pela paciência.

Ao amigo e professor Gustavo Naves Franco pelas inúmeras conversas, por aguentar e tentar compreender o meu falatório, muitas vezes, desconexo. Ao meu companheiro de Baudelaire Eduardo Nassif, que generosamente abriu as portas para a realização do meu estágio doutoral na França.

À Simone Fonseca pela revisão rápida e cuidadosa da tese.

Por me ensinarem durante um ano intenso desse doutorado a usar a faca, a fazer sushi, e compartilharem comigo uma vida completamente estranha e avessa ao ambiente acadêmico, agradeço especialmente aos amigos Edimar, Siri, Jânio, Cabeça de Côco e Adílio.

Aos amigos César, Magela, Ricardo e Felipe pelas conversas, pelas cervejas e pelas músicas. Ao amigo Aiano (pai do Roy Brown) pelas conversas sobre Kant em um inglês alternativo. Ao amigo Clebim pelos bons momentos vividos na faculdade de Letras e pelas longas conversas acadêmicas.

À Juliana Bemfica pela amizade, carinho e incentivo, além das inúmeras ajudas sem as quais nem mesmo o meu mestrado teria chegado ao fim.

À Imara, minha bela companheira, agradeço especialmente pela dedicação e paciência, e por compartilhar sem restrições de todas as partes da minha vida.

Às minhas queridas irmãs Fábiana e Izabella que, mesmo à distância, sempre torceram por mim.

Aos meus pais, Hélio e Socorro pelo carinho, por todo apoio, agradeço com admiração.

*Mon Dieu! Seigneur, mon Dieu! Faites
que le diable me tienne sa parole!
(Charles Baudelaire. Le joueur généreux)*

RESUMO

Esta tese se dedica ao estudo do sublime em Kant e em Baudelaire vinculado, principalmente, ao tema da criação artística. O trabalho tem como principal objetivo a análise de algumas reflexões “teóricas” de Baudelaire utilizando como contraponto a dinâmica estabelecida pela filosofia kantiana entre o belo e o sublime, de maneira específica, e entre as faculdades do conhecimento, de forma geral. A partir da leitura de alguns ensaios críticos do poeta, procurou-se, de um lado, relacioná-los com a “tradição francesa” do sublime e, de outro, estabelecer um diálogo entre esses textos e algumas concepções de Kant que se encontram, sobretudo, na *Crítica da Faculdade do Juízo* e na *Antropologia de um ponto de vista pragmático*. Partindo de uma interpretação da filosofia estética kantiana inspirada, de modo geral, pelas leituras de alguns textos de Friedrich Schiller, Martin Heidegger e de uma pequena parte da filosofia francesa da segunda metade do século XX, foi possível identificar e analisar algumas afinidades entre o filósofo e o poeta – sobretudo no que diz respeito aos papéis desempenhados pela sensibilidade, pela imaginação e pela natureza na criação artística – no âmbito das discussões sobre o sublime.

Palavras-chave: Baudelaire. Kant. Sublime. Imaginação. Natureza.

RESUME

Cette thèse est consacrée à l'étude du sublime liée au thème de la création artistique chez Kant et chez Baudelaire. Le but principal de ce travail c'est d'analyser quelques réflexions "théoriques" de Baudelaire à la lumière de la dynamique créée par la philosophie kantienne entre le beau et le sublime, en particulier, et entre les facultés de la connaissance, en général. Ayant comme point de départ la lecture de certains essais critiques du poète, on a cherché, d'une part, à les mettre en rapport avec la "tradition française" du sublime, et d'autre part, à établir un dialogue entre ces textes et quelques conceptions de Kant, trouvées surtout dans la *Critique de la faculté de juger* et dans *L'anthropologie au point de vue pragmatique*. Grâce à une interprétation de la philosophie esthétique kantienne qui en général s'est inspirée de la lecture de quelques textes de Friedrich Schiller, Martin Heidegger et d'une petite partie de la philosophie française de la seconde moitié du XX^e siècle, il a été possible d'identifier et d'analyser des affinités entre le philosophe et le poète sous la portée du sublime, particulièrement en ce qui concerne les rôles joués par la sensibilité, par l'imagination et par la nature dans la création artistique.

Mots-clés: Baudelaire. Kant. Sublime. Imagination. Nature.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	9
CAPÍTULO 1: Sobre a desgraça e a dignidade: os caminhos do sublime na França.....	16
1.1 O apêndice de Kant.....	47
CAPÍTULO 2: O sublime entre a concentração e a vaporização do “moi”: Baudelaire e Kant.....	54
2.1 Baudelaire ou a força da fraqueza.....	54
2.2 Victor Hugo ou a autoderrisão de Baudelaire.....	58
2.3 Os enganos de Kant.....	67
2.4 Os Paraísos Artificiais e o sublime kantiano.....	80
CAPÍTULO 3: O dom sublime e a imaginação.....	95
3.1 Questões preliminares.....	95
3.2 Das maneiras de não sair de si ou de não ser outra coisa: o egoísmo da razão teórica em Kant via dois exemplos de Schiller.....	105
3.2.1 Primeiro exemplo.....	109
3.2.2 Segundo exemplo.....	118
3.3 A lógica divina do progresso.	131
3.4 O círculo de fogo.	135
3.5 Baudelaire e Delacroix.....	146
3.6 A presença de espírito.....	159
CONCLUSÃO.....	190
REFERÊNCIAS	196

INTRODUÇÃO

Ó humanidade!... Ver Kant comover-se, inquietar-se, ir pelas estradas, como uma mulher, em busca de notícias, não era esta uma mudança surpreendentemente prodigiosa?... Pois bem, não, não havia nenhuma mudança nisso. Esse grande espírito seguia o seu caminho. O que até ali buscara em vão na ciência, a unidade espiritual, ele a observava agora constituindo-se por si mesma pelo coração e pelo instinto.

(Jules Michelet. *História da Revolução Francesa*)¹

Nessa imagem pintada por Jules Michelet, Immanuel Kant teria sido, ao mesmo tempo, comovido e convencido de que a Revolução Francesa finalmente havia realizado a tão sonhada unidade *espiritual humana*: natureza e liberdade, sujeito e objeto, os homens e o ritmo do mundo encontrariam, na prática, a conciliação que o filósofo tanto perseguiu, sem sucesso, em sua teoria. Para Michelet, a Revolução foi *sublime* a ponto de reclamar a máxima atenção de Kant para os acontecimentos contemporâneos, chegando a transformar aquele a quem denomina, em outro momento, de “rochedo do Báltico”, em uma mulher à procura de notícias.² De fato, mesmo antes da Revolução, Kant parece ter se interessado razoavelmente pela França e por alguns dos seus autores; referências a Voltaire e a Rousseau, por exemplo, não são incomuns em suas obras.

Contudo, o interesse de Kant não é correspondido. Conforme nos lembra Dominique Bourel, na França entre o final dos anos 1780 e início de 1790, o nome e a obra do filósofo alemão quase sempre são lembrados na base do simples rumor.³ Mesmo até a primeira metade do século XIX francês, marcada por um “ambiente filosófico” trazido na esteira da Revolução,⁴ Kant parece ter pouca circulação entre os intelectuais e artistas daquele país. Certamente, algumas reflexões do “célebre metafísico alemão” já circulavam na pena de Mme de Staël desde 1800, no seu *De l’Allemagne*, nos cursos de “filosofia transcendental” de

¹ MICHELET, Jules. *História da Revolução Francesa*, p.412.

² “O mestre do Dever (esse rochedo do Báltico), Kant, comoveu-se”. MICHELET, Jules. *História da Revolução Francesa*, p.29.

³ “En 1878, Mirabeau notait que le nom de Kant ‘est à peine connu en France. (...)’. C’est donc sur la mode de la rumeur qu’on parle de Kant”. BOUREL, Dominique. Les premières pas de Kant en France. In: QUILLIEN, Jean. *La réception de la philosophie allemande en France aux XIX et XX siècles*, p.16.

⁴ A esse respeito ver: BERTRAND, Jean-Pierre; RÉGNIER, Philippe; VAILLANT, Alain. *Histoire de la littérature française du XIX siècle*. Sobre tudo o terceiro capítulo, “L’effervescence philosophique”.

Hoehne Wronski em 1811 e nos seminários oferecidos por Victor Cousin na Sorbonne, a partir de 1818. Em 1835, a respeito da imagem de Kant – e da filosofia alemã como um todo – oferecida por Mme de Staël aos franceses, vale a pena recuperar a ironia de Heinrich Heine em seu livro homônimo, *De l'Allemagne*:

Dans ce livre, qui fait toujours sur moi une impression aussi comique que fâcheuse, je vois la femme passionnée s'agiter avec tout sa fougue impétueuse, je vois cette tempête en jupons tourbillonner à travers notre tranquille Allemagne, en s'écriant partout avec ravissement: ô quelle douce paix je respire ici! – elle s'était échauffée en France, et elle vint chez nous pour rafraîchir. Le chaste souffle de nos poètes fit tant de bien à son coeur bouillant et embrasé! Elle regardait nos philosophes comme autant de sortes de glaces, elle humait Kant en sorbet à vanille, et Fichte en pistache!⁵

Seja como for, diante de outros representantes do “idealismo alemão” e também nacional – notadamente Descartes –, além da crescente influência das teorias sociais de autores como Auguste Comte, Charles Fourier e Saint-Simon, por exemplo, a filosofia crítica kantiana pareceu desempenhar um papel secundário na França:

Cependant, faute de compétence ou d'intérêt, on se préoccupe peu de questions logiques ou de la philosophie critique. Pendant longtemps, Kant passera en France pour le continuateur du scepticisme anglais. (...) En fait, les doctrines allemandes les plus connues en France sont celles de l'idéalisme qui s'élabore autour de Fichte, de Schelling et de Hegel.⁶

Não é de se estranhar que Charles Baudelaire ignore completamente a filosofia kantiana. Referências muito esparsas às reflexões de Kant podem ser encontradas em alguns artistas franceses que tiveram uma considerável influência sobre o poeta; dentre, eles, por exemplo, Honoré de Balzac e Eugène Delacroix. Balzac, no seu romance *Le curé de village* – publicado em folhetim no jornal *La presse* a partir de 1838 –, curiosamente coloca na boca de um engenheiro seguidor de Saint-Simon a filosofia moral de Kant como contraponto aos distúrbios sociais presentes na França daquela época:

La quantité déplorable de délits et de crimes accuse une plaie sociale dont la source est dans cette demi-instruction donnée au peuple, et qui tend à détruire les liens sociaux en le faisant réfléchir assez pour qu'il déserte les croyances religieuses favorables au pouvoir et pas assez pour qu'il s'élève à la théorie de l'obéissance et du devoir, qui est le dernier terme de la philosophie transcendante. Il est

⁵ HEINE, Heinrich. De l'Allemagne. In: *Oeuvres de Heinrich Heine*, p.251-252.

⁶ BERTRAND, Jean-Pierre; RÉGNIER, Philippe; VAILLANT, Alain. *Histoire de la littérature française du XIX siècle*, p.44.

impossible de faire étudier Kant à toute une nation; aussi la croyance et l'habitude valent-elles mieux pour les peuples que l'étude.⁷

Delacroix, por sua vez, a quem Baudelaire deve boa parte das suas concepções estéticas, sobretudo no que diz respeito ao tema da imaginação, inclui no seu caderno de anotações uma breve reflexão sobre a filosofia kantiana utilizada para combater o realismo e o utilitarismo praticados pelos artistas contemporâneos.⁸ Em todo caso, a única menção a Kant encontrada nas obras de Baudelaire, pertence a Thomas de Quincey; trata-se, ironicamente, da tradução para o francês do livro *Confessions of an english opium eater*, publicada junto com a edição dos *Paradis artificiels* de 1860: “Loin, bien loin d’Oxford, (...), enfermé dans une retraite au fond des montagnes, que fait maintenant notre héros (certes, il mérite bien ce titre)? Eh mais! Il prend l’opium! Et quoi encore? Il étudie la métaphysique allemande; il lit Kant, Fichte, Schelling”.⁹ Assim, conforme nos lembra Philippe Lacoue-Labarthe, ao comentar sobre Baudelaire e a recepção da filosofia alemã no século XIX francês:

(...) à peine a-t-il eu, par intermédiaire de De Quincey, quelques échos de Coleridge et de la “métaphysique allemande”; mais il n’a que mépris pour le “hégélianisme” et le nom de Schopenhauer, apparemment, lui est inconnu. Au reste il ne faut pas oublier que malgré Nerval et la vulgarisation des thèses du romantisme d’Iéna par Mme Staël, la France, en général, vit dans l’ignorance de ce que l’idéalisme spéculatif a produit en fait de théorie de l’art. Le romantisme français, s’il est une figure du romantisme européen, n’a guère de rapport qu’avec le seconde romantisme allemand (Hoffmann par exemple); et si l’on peut en effet considérer comme le premier écrivain français à retrouver quelque chose de l’inspiration philosophique originelle du romantisme, c’est à son génie propre qu’il faut l’imputer, non à sa connaissance des théories.¹⁰

Portanto, cumpre assinalar que este trabalho não se justifica e nem foi motivado pela análise de possíveis influências, diretas ou indiretas, exercidas por Kant sobre Baudelaire. Antes, a realização desta pesquisa deve-se ao intuito de ler alguns ensaios críticos do poeta – constantemente acusados de inconsistência teórica por parte da crítica – à luz de uma filosofia estética que, malgrado o seu relativo desconhecimento em território francês, está irremediavelmente inserida no seio das discussões sobre a arte moderna.¹¹ Entretanto, a

⁷ BALZAC, Honoré. *Le curé de village*, p.186.

⁸ A esse respeito ver: DELACROIX, Eugène. *Oeuvres littéraires*, p.57-68. Algumas questões levantadas pelas reflexões do pintor foram analisadas no terceiro capítulo deste trabalho.

⁹ BAUDELAIRE, Charles. *Les paradis artificiels*. In: BAUDELAIRE, Charles, *Œuvres Complètes* (vol. I), p.472.

¹⁰ LACOUE-LABARTHE, Philippe. *Musica ficta: figures de Wagner*, p.37.

¹¹ Certamente, este trabalho não busca conferir a Baudelaire o estatuto de filósofo ou o rigor teórico de Kant. As “fraquezas” teóricas apontadas em Baudelaire por parte da crítica têm suas razões de ser, mas elas não inviabilizam a análise e a comparação de alguns ensaios de Baudelaire com certas correntes ou teorias filosóficas consideradas mais “sólidas” e “consolidadas”. Entre os autores que, em diferentes momentos,

escolha de Kant como “interlocutor” de Baudelaire não se deve apenas ao peso e abrangência da sua filosofia; de forma específica, tal escolha foi motivada pela afinidade de ambos os autores em duas questões fundamentais, quais sejam: a importância atribuída, de maneira geral, à imaginação, considerada por Baudelaire no *Salon de 1859* como a “rainha das faculdades” e promovida por Kant, desde a *Crítica da razão pura*, ao estatuto de faculdade transcendental; e, principalmente, uma concepção da criação artística como essencialmente sublime.

Levando em conta essa última observação, buscou-se fundamentar o “diálogo” entre os dois autores através da pesquisa do tema do sublime partindo de algumas referências próprias ou próximas a Baudelaire. Nesse sentido, a proposta do primeiro capítulo da tese foi a de fazer uma espécie de “história” do sublime na França. A construção de tal história teve seu pontapé inicial nas análises empreendidas por Baudelaire sobre Victor Hugo. Essas análises, nos parece, apresentam um léxico quase completo próprio à “tradição” do sublime desde o seu desembarque em território francês. A partir das próprias referências indicadas por Victor Hugo – mais especificamente, no Prefácio ao drama *Cromwell* –, procurou-se remontar, retrospectivamente, uma pequena parte dessa tradição, ciente do caráter relativamente arbitrário de todo tipo de “reconstituição histórica”. Paralelamente a isso, é importante assinalar que, do ponto de vista teórico, esse primeiro capítulo está baseado na ideia de uma “partilha do sensível”, tal como proposta por Jacques Rancière. Isso significa que, ao longo da “história” que se pretendeu narrar, procurou-se destacar as diferentes configurações estéticas e políticas que se agruparam em torno da etiqueta do sublime ao longo do tempo: isto é, tratou-se de observar através dessa “etiqueta” as divisões operadas entre “o que se vê” e “o que se pode dizer sobre o que é visto”, entre “quem tem competência para ver e qualidade para dizer”, entre “as propriedades do espaço e os possíveis do tempo”.¹² Ao final desse capítulo consta uma espécie de anexo no qual procurou-se introduzir muito brevemente a reflexão de Kant presente na “Análítica do Sublime” da *Crítica da faculdade do juízo*.

O segundo capítulo busca, num primeiro momento, precisar as relações entre algumas concepções estéticas “próprias” de Baudelaire e a “tradição” francesa do sublime. Dentre essas concepções, considerou-se de significativa importância a cisão empreendida pelo poeta, ao longo dos seus escritos íntimos, entre dois modos antagônicos de criação artística: um

acusam as deficiências filosóficas de Baudelaire, podemos citar como exemplo: BENJAMIN, Fondane. *Baudelaire et l'expérience du gouffre*. BENJAMIN, Walter. *Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo*; COMPAGNON, Antoine. Baudelaire devant l'éternel. In: BERCOT, Martine; GUYAUX, André. *Dix études sur Baudelaire*. SARTRE, Jean Paul. *Baudelaire*.

¹² A esse respeito ver: RANCIÈRE, Jacques. *A partilha do sensível*.

baseado numa espécie de “ginástica moral”, na força de vontade e de trabalho e, portanto, afeito a certa *concentração de si*; outro, vinculado ao vício, ao prazer e ao jogo, isto é, à *vaporização* da consciência operada em toda criação imaginativa. Ao que parece, algumas análises empreendidas pelo poeta sobre Victor Hugo – das quais também se ocupa o segundo capítulo – carregam justamente essa dupla tensão. Baudelaire parece ter enxergado no autor dos *Misérables* simultaneamente com desprezo e admiração certa imagem do criador *sublime*: trata-se do artista autossuficiente e produtivo, o “senhor de si mesmo” que se move com tranquilidade no infinito e misterioso dicionário da natureza. Porém, o *humor* do poeta desfaz essa relação saudável e bem sucedida. A *ironia* de Baudelaire tende a criar um descompasso entre os homens e o funcionamento da natureza e do mundo. Esse descompasso que procede, em termos kantianos, a uma verdadeira quebra da harmonia entre as faculdades do espírito humano, zomba da placidez poética e da caridade política presentes em Victor Hugo.

Em um segundo momento, procurou-se operar uma primeira aproximação entre Baudelaire e Kant. Nessa primeira “experiência”, a *Antropologia de um ponto de vista pragmático* do filósofo alemão ganhou posição de destaque: apesar de o *ponto de vista da Antropologia*, como indica o próprio nome, ser *pragmático* e não *transcendental*, aí foi possível identificar certa política entre as faculdades do conhecimento, ou ainda, para falar novamente com Rancière, uma “partilha do sensível” promovida e dramatizada, de maneira geral, nas relações estabelecidas entre razão, imaginação e entendimento. Assim, a relativa falta de rigor que se costuma atribuir a *Antropologia* de Kant – na qual em alguns momentos o filósofo abre mão da rigidez conceitual que marcou a sua obra –, parece ter jogado a nosso favor: o “desprendimento” e o tom leve que aí se encontram foi justamente o que nos sugeriu, por exemplo, uma breve reflexão sobre o *humor* de Kant; reflexão essa que se tornou importante, no contexto geral deste trabalho, para pensar, para além do *humor*, uma série de questões sobre o sublime em Baudelaire.

Ao final desse capítulo consta, ainda, uma leitura dos *Paradis Artificiels* de Baudelaire, utilizando como contraponto a dinâmica estabelecida por Kant entre o belo e o sublime na *Crítica da faculdade do juízo*. Nesse sentido, procurou-se demonstrar que o estabelecimento de uma escala entre as drogas operada pelo poeta – mais especificamente, vinho, haxixe e ópio –, apresenta um movimento análogo ao descrito por Kant na terceira *Crítica*, qual seja: um movimento que vai da harmonia (bela) entre as faculdades do espírito, ao conflito (sublime) entre as mesmas; da reflexão tranquila e serena, à desordem e turbulência dos pensamentos; da conciliação prazerosa entre os homens e a natureza (da forma) ao conflito doloroso entre ambos (ao informe ou disforme). Com isso, vale notar, não

se pretendeu associar o “próprio” sublime kantiano ao “barômetro espiritual” constituído pelas drogas do poeta, muito embora tenha sido ressaltado, nesse mesmo capítulo, que o tema dos entorpecentes não é estranho a Kant e que as opiniões do filósofo a esse respeito apresentam algumas afinidades com as reflexões de Baudelaire. Em todo caso, sabe-se que Kant, sob um ponto de vista transcendental, jamais permitiria a associação do belo e do sublime a qualquer tipo de entorpecente visto que, nesse caso, o juízo de gosto seria determinado pelo agrado sensível e não por um princípio *a priori*. Portanto, a analogia da qual nos servimos para essa reflexão, serve apenas para pensar os *Paradis Artificiels* de Baudelaire e não para determinar a filosofia estética de Kant presente na terceira *Crítica*. Ou seja, trata-se de uma simples analogia em termos propriamente kantianos: comparação entre duas causalidades, entre dois modos de reflexão, e não entre dois objetos idênticos ou afins.

O terceiro e último capítulo concentra, por sugestão da própria banca examinadora durante o Exame de Qualificação, a maior parte da tese. Basicamente, esse capítulo se dedica a refletir sobre as relações entre *criação* artística, *técnica*, *imaginação* e *natureza*, em ambos os autores, no âmbito geral de uma discussão sobre o sublime. Assim, a partir de algumas leituras de Schiller e de Heidegger, procurou-se analisar o papel da sensibilidade, de maneira geral, tanto na filosofia teórica quanto na filosofia prática de Kant. Essa investigação nos permitiu aproximar o filósofo alemão um pouco mais das “problemáticas” de Baudelaire; dentre elas, principalmente, a oposição promovida pelo poeta entre a *concentração* e a *vaporização* de si. A esse respeito, novamente tomando como ponto de partida uma questão sugerida pela *Antropologia*, tentou-se identificar em Kant a presença de um certo “egoísmo” próprio da razão teórica que afeta, ao mesmo tempo, as relações dos homens com a natureza e com a liberdade. Ao que nos parece, esse “egoísmo” kantiano – que se insinua nas *objeções* dirigidas à sensibilidade pelo entendimento ou pela consciência de si – apresenta várias características em comum com o desejo de *sistematização* e de *apropriação da matéria* instaurado, segundo Baudelaire, pela moderna filosofia do *progresso*. Nos termos do poeta, o desenvolvimento da técnica que, supostamente, permite uma apropriação indefinida da natureza, embota a sensibilidade e atrofia a imaginação. Mais ainda: a ideologia do progresso funda a distinção entre o *artista* ou *fabricante* moderno – uma “criança mimada” ou um “bruto hábil”, capaz de dominar com precisão a técnica, mas incapaz de *sair de si* –, e o *homem do mundo*, isto é, o criador de caráter cosmopolita que mantém os sentidos abertos às impressões oferecidas pela *vida universal* ou pela *existência* como um todo.

A última sessão desse capítulo busca reunir, como havíamos anunciado, todas essas questões sob uma reflexão centrada no sublime e na criação artística. Ali procurou-se discutir

a relação fundamental estabelecida entre esses dois termos tanto por Kant, nas suas reflexões sobre a arte bela e sobre o gênio, quanto por Baudelaire, sobretudo, em seus ensaios críticos dedicados a Constantin Guys e a Eugène Delacroix.

CAPÍTULO 1

SOBRE A DESGRAÇA E A DIGNIDADE: OS CAMINHOS DO SUBLIME NA FRANÇA

A política e a estética se definem em uma disputa por termos: ambas se engajam numa batalha pela ocupação do mundo sensível que, mais propriamente, manifesta-se nas tensas relações estabelecidas entre a ordem das palavras e a das coisas. As guerras desencadeadas em torno do direito de conferir um significado às palavras sem corpo – ou de oferecer um “espaço homogêneo e neutro onde as coisas viessem ao mesmo tempo manifestar a ordem contínua de suas identidades ou de suas diferenças e o campo semântico de sua denominação”¹³ – são mais do que meras especulações de filósofos e teóricos da literatura. Para ficarmos apenas nos últimos dois séculos, basta citar as inúmeras disputas travadas em torno de grandes palavras errantes tais como progresso, democracia, igualdade, dentre outras. O mundo sensível não é preenchido apenas pela materialidade desacompanhada da natureza ou do engenho humano: mais secretamente, ele ganha substância pelas palavras que julgam, definem, nomeiam, ou confundem as coisas.¹⁴

Desde os seus primeiros passos em território francês, ainda no século XVII, o *sublime* figura como uma dessas noções limites. A sua acolhida ou recusa recobre um conflito que também se estende nas zonas fronteiriças entre a estética e a política. Ora, não se trata de outra coisa quando o que está em jogo é a discussão sobre os limites das artes e suas correspondências com uma hierarquia social fundada sob os privilégios aristocráticos e sob os valores religiosos da cristandade. É assim pelo menos que esse conflito parece se desenrolar mais intensamente desde a tradução de Boileau do *Traité du sublime* de 1674.¹⁵ No auge do

¹³ FOUCAULT, Michel. *As palavras e as coisas*, p.13.

¹⁴ A esse respeito ver: RANCIÈRE, Jacques. *A partilha do sensível*. Ver também: RANCIÈRE, Jacques. *Políticas da escrita*.

¹⁵ No seu artigo, *Rhétorique d'école et rhétorique d'adulte: remarques sur la réception européenne du traité "du sublime" au XVI et au XVII siècle*, Marc Fummarolli lembra que o *Tratado do Sublime* de Longino já havia sido lido e comentado em traduções neo-latinas por uma “*res litteraria savante*” bem antes da tradução de Boileau. A essa discussão doutra alguns autores franceses tiveram acesso, gerando inclusive um debate anterior à publicação do tratado em língua vulgar. Em todo caso, a generalização da polêmica e a intensificação das discussões em torno da recepção do tratado de Longino se devem efetivamente à tradução de Boileau: “Pour peu qu’il n’y eût d’histoire littéraire que nationale, il était vrai que Le traité Du Sublime n’avait été reconnu et réfléchi expressément en français qu’après sa traduction par Boileau. Et c’est bien encore dans sa traduction française que le traité alors attribué à Longin et daté du IIIe siècle, a été lu par l’Europe des

classicismo francês, o sublime se integrará ao cerne das *Querelles entre les Ancienes et les Modernes* de uma forma específica, qual seja: servindo de referência tanto ao ataque quanto à defesa de uma Antiguidade modelar.

Já na Introdução à tradução do *Traité* podemos ter uma ideia da confusão. Nesse texto, Boileau define o sublime enquanto uma espécie de “efeito maravilhoso” do discurso que pretensamente supera a aridez das regras prescritas pelos manuais de retórica. Mais do que um compêndio de prescrições sobre o discurso elevado, o *Traité* de Longino é lido como uma obra de eloquência cujo ensinamento não é a *persuasão*.¹⁶ O sublime não diz respeito à exposição clara e minuciosa de argumentos, antes, ele exige pura e simplesmente uma adesão imediata do ouvinte diante da surpresa e do impacto causado pelas palavras:

Il faut donc savoir que par sublime Longin n’entend pas ce que les orateurs appellent le style sublime, mais cet extraordinaire et ce merveilleux qui frappe dans le discours, et qui fait qu’un ouvrage enlève, ravit, transporte. Le style sublime veut toujours de grands mots; mais le sublime se peut trouver dans une seule pensée, dans une seule figure, dans un seul tour de paroles. Une chose peut être dans le style sublime et n’être pourtant pas sublime, c’est-à-dire, n’avoir rien d’extraordinaire ni de surprenant.¹⁷

A economia nas palavras é inversamente proporcional à concentração de força que se encontra nas imagens sublimes do discurso e é justamente neste ponto que Boileau pretende investir a carga metafísica própria à natureza do assunto. Assim, os exemplos utilizados por Longino, “bien que très-sublimes, ne laissent pas que d’être simples et naturels, et qui saisissent plutôt l’âme qu’ils n’éclatent aux yeux”.¹⁸ De alguma forma, pode-se sentir aqui que a velha hierarquia metafísica estabelecida entre os conhecimentos de ordem sensível e inteligível parece ameaçada. Ainda que a revelação sublime procure um caminho direto para a alma do ouvinte, é preciso reconhecer que esta experiência não fala à razão; antes, ela é da ordem dos desígnios da *Providência* que, por sua vez, não se demonstra e nem se explica, mas

Lumières, qui acceptait la langue et les lettres françaises comme les héritières de fait de la Republica litteraria néo-latine du XVIIe siècle”. A esse respeito ver: FUMAROLI, Marc. Rhétorique d’école et rhétorique d’adulte: remarques sur la réception européenne du traité “du sublime” au XVI et au XVII siècle. In: *Revue d’histoire littéraire de la France*, p.35.

¹⁶ No próprio tratado de Longino encontramos essa dimensão do sublime capaz de ultrapassar as categorias retóricas do discurso. A radicalidade e a imediatez da atração exercida pelo sublime requer muito mais força e violência do que qualquer astúcia que o mais hábil orador possa empregar: “Pois não é a persuasão, mas ao êxtase que a natureza sublime conduz os ouvintes. Seguramente por toda parte, acompanhado do choque, o maravilhoso sempre supera aquele que visa a persuadir e a agradar; já que o ser persuadido, na maior parte do tempo, depende de nós, enquanto aquilo de que falamos aqui, trazendo um domínio e uma força irresistíveis, coloca-se bem acima do ouvinte”. A esse respeito ver: LONGINO. *Do sublime*, p.44.

¹⁷ BOILEAU, Nicolas. Préface du Traducteur, p.294-295.

¹⁸ BOILEAU, Nicolas. Préface du Traducteur, p.293-294.

“se faz sentir”.¹⁹ Tais desígnios seriam fortes o suficiente inclusive para revelar ao autor pagão a verdade da fé professada pelo Antigo Testamento. As “luzes da razão”, que supostamente teriam banhado Longino, são indiscerníveis das “luzes do evangelho”, ou ainda, do sopro do Espírito Santo responsável por ditar o *Traité* ao autor da Antiguidade.²⁰ Não é de graça que o *fiat lux* bíblico, citado como exemplo pelo próprio Longino, será escolhido por Boileau como o caso privilegiado de manifestação do sublime. Por um paradoxo digno do próprio tema, a ocorrência da luz reveladora, no lugar de esclarecer a razão, impõe o mistério, o caráter insondável e obscuro da vontade divina. Tal efeito, mais uma vez, se apresenta através de um estilo simples, breve, enérgico e incisivo:

(...) On y sent toutefois une certaine force énérgique qui, *marquant l'horreur de la chose qui y est énoncée, a je ne sais quoi de sublime*. Examinons maintenant les paroles qui font le sujet de notre contestation (...). Les voici: “Au commencement, dit Moïse, Dieu créa ‘le ciel et la terre. La terre étoit informe et toute ‘nue. Les ténèbres couvraient la face de l’abyme, ‘et l’esprit de Dieu étoit porté sur les eaux”. Peut-on rien voir, dites-vous, de plus simple que ce début? *Il est fort simple, je l’avoue, à la réserve pourtant de ces mots, “et l’esprit de Dieu étoit ‘porté sur les eaux,” qui ont quelque chose de magnifique, et dont l’obscurité élégante et majestueuse nous fait concevoir beaucoup de choses au-delà de ce qu’elles semblent dire* (...). Passons aux paroles suivantes, puisque ce sont celles dont il est question. Moïse ayant ainsi expliqué dans une narration également courte, simple et noble, les merveilles de la création, songe aussitôt à faire connoître aux hommes l’auteur de ces merveilles. *Pour cela donc, ce grand prophète n’ignorant pas que le meilleur moyen de faire connoître les personnages qu’on introduit, c’est de les faire agir, il [a] met d’abord Dieu en action, et le fait parler. Et que lui fait-il dire? Une chose ordinaire, peut-être? Non, mais ce qui s’est jamais dit de plus grand, ce qui se peut dire de plus grand, et ce qu’il n’y a jamais eu que Dieu seul qui ait pu dire: QUE LA LUMIÈRE SE FASSE. Puis tout-à-coup, pour montrer qu’afin qu’une chose soit faite, il suffit que Dieu veuille qu’elle se fasse, il ajoute avec une rapidité qui donne à ses paroles mêmes une ame et une vie, ET LA LUMIÈRE SE FIT, montrant par là qu’au moment que Dieu parle, tout s’agite, tout s’émeut, tout obéit.*²¹

Toda essa argumentação é construída por Boileau sob um debate fundamentalmente teológico em resposta a Charles Perrault e Pierre-Daniel Huet.²² Poderíamos resumi-lo muito

¹⁹ BOILEAU, Nicolas. *Réflexions critiques sur quelques passages du rhéteur Longin*, p.298.

²⁰ “J’ai la satisfaction au moins que des personnes, non moins considérables par leur piété que par leur profonde érudition, qui nous ont donné depuis peu la traduction du livre de la Genèse, n’ont pas été de l’avis de ce savant homme; et dans leur préface, entre plusieurs preuves excellentes qu’ils ont apportées pour faire voir que c’est l’Esprit saint qui a dicté ce livre, ont allégué le passage de Longin, pour montrer combien les chrétiens doivent être persuadés d’une vérité si claire, et qu’un païen même a sentie par les seules lumières de la raison”. A esse respeito ver: BOILEAU, Nicolas. Préface du Traducteur, p.298.

²¹ BOILEAU, Nicolas. *Réflexions Critiques sur le Rhéteur Login*, p.308. Grifos meus. Indicarei apenas os “grifos meus”, grifos não indicados são dos respectivos autores.

²² De acordo com Michel Delon, as *Réflexions Critiques sur le Rhéteur Login* de Boileau inserem-se num debate do autor com Charles Perrault e com Pierre-Daniel Huet, partidários dos *Modernos*, para os quais a bíblia é fundamentalmente um texto pautado pela simplicidade e que, portanto, necessariamente recusa qualquer efeito retórico em sua estrutura. Nesse caso, para Pierre-Daniel Huet, por exemplo, segundo os termos de Michel Delon, “la Bible n’a que faire du sublime; la grandeur de Dieu s’exprime d’autant mieux que la narration s’efface en tant que telle; il ne s’agit même plus de clarté, mais de simplicité”. A esse respeito ver: DELON,

grosseiramente em uma questão: como é possível a manifestação da essência divina no seio do mundo perecível? Este problema é tanto mais sério quando se sabe que, desde a *queda* do Paraíso, as palavras se esvaziaram do seu conteúdo essencial, perderam a potência do nome próprio, o lastro imediato com o Criador que as tornavam coincidentes com as coisas.²³ Essa *desconformidade*, esse descompasso entre a transcendência e a finitude, desdobrado posteriormente no abismo estendido entre a *liberdade e a natureza*, no divórcio *entre o homem e o ritmo do mundo*, entre a *razão e a sensibilidade*, será um problema com o qual, diante do sublime, todas as gerações futuras terão de lidar.

Quanto a Boileau, ele confia no “mistério da meditação através da qual o verbo divino transita no texto (...)”.²⁴ Moisés, tal como Homero, faz o deus falar, mas suas palavras não se limitam a representar a criação: elas são contemporâneas ao ato, são palavras vivas que guardam em potência a energia original geradora do universo. Nesse caso, a *palavra viva*, quer dizer, a palavra animada pelo *sopro do Criador*, traz em sua bagagem um *je ne sais quoi*, espécie de instância da graça divina que transcende os signos linguísticos, evidência da presença contraditória de algo que não se apresenta.²⁵ Esta experiência transcendente impregnada de caracteres místicos se revela ainda na desproporção entre a simplicidade de algumas passagens do texto bíblico e a potência dinâmica de suas imagens.

Nota-se facilmente até aqui que Boileau reúne algumas das principais armas que constituirão o arsenal futuro do sublime: a simplicidade, o horror sensível, a obscuridade, a grandeza dinâmica, a palavra viva, a energia e o *je ne sais quoi*. Para Michel Delon, são essas duas últimas características, inclusive, que transformam o sublime em “um caso limite de

Michel. Le sublime et l'idée d'énergie: de la théologie au matérialisme. In: *Revue d'histoire littéraire de la France*, p.63.

²³ No seu ensaio *Sur le langage en général et sur le langage humaine*, Walter Benjamin acentua a correlação entre a perda do poder de comunicação essencial das palavras com o significado do pecado original: “Dans cette connaissance, le nom sort de lui-même: le péché originel est l'heure natale du *verbe humain*, celui en qui le nom ne vivait plus intact, celui qui était sorti du langage qui nomme, du langage qui connaît, on peut dire de sa propre magie immanente, pour se faire magique expressément, en quelque sorte du dehors. Le mot doit communiquer *quelque chose* (en dehors de lui-même). Tel est réellement le péché originel de l'esprit linguistique. En tant qu'il communique extérieurement, le mot est en quelque façon la parodie par le verbe expressément médiat du verbe expressément immédiat, du verbe créateur, du verbe divin, et c'est la déchéance du bienheureux esprit du langage, de l'esprit adamique, situé entre les deux. Car sont fondamentalement identiques le verbe qui, selon la promesse du serpent, connaît le bien et le mal, et le verbe qui communique extérieurement”. A esse respeito ver: BENJAMIN, Walter. *Sur le langage en général et sur le langage humaine*, p.159-160.

²⁴ DELON, Michel. Le sublime et l'idée d'énergie : de la théologie au matérialisme. In: *Revue d'histoire littéraire de la France*, p.64.

²⁵ De acordo com Domna C. Stanton, o *je ne sais quoi*, cuja origem remonta ao Renascimento, é vinculado no classicismo francês para expressar o inexprimível: “The existence of a linguistic signifier to denote all esthetic effects that defy linguistic description conveyed a double message, however: the inability to put a sublime essence into words, on the one hand, and on the other, the conviction of one's personal awareness of its presence”. STANTON, Domna C. *The aristocrat as art*, p.207.

comunicação”, um intervalo no *corpus* do classicismo, uma tensão interna que “designa seus limites”: “Elles délimitent un champ qui est à la fois infra-rationnel (la sensibilité, l’imagination) et supra-rationnel (le divin) et mettent en relation ce qui doit être, pour les adversaires du sublime, radicalement séparé”.²⁶ Os partidários dos *Anciens* resgataram o sublime e o autor do *Traité* das “trevas pagãs” e o ergueram qual bandeira contra o racionalismo dos *Modernes*: “l’enthousiasme est suspect aux gardiens de l’orthodoxie rationaliste et chrétienne. Si les Dieux antiques pouvaient se commettre avec les poètes et les devins, le Dieu des chrétiens ne le doit pas”.²⁷

Por um momento, temos a impressão de que os papéis foram invertidos e que os *Anciens*, anacronicamente, se tornaram mais modernos que os *Modernes*; o sublime parece embaralhar esse estado das coisas. E assim a *graça* “fala à imaginação”, a essência divina é transformada em um “efeito do discurso”, a retórica praticada por Longino foi relativamente descaracterizada, a mimese foi investida de uma carga mística:²⁸ “Lieu d’ancrage futur d’une conception antagoniste de la langue et de l’art, le sublime n’en recrute pas moins ses défenseurs, à la fin du XVIIe siècle, parmi les partisans des Anciens”.²⁹

Nem tanto ao mar nem tanto à terra. Se olharmos com mais cuidado para esse contexto, perceberemos que ao sublime foram dedicados muitos esforços para fixá-lo nos quadros modelares do classicismo. Em momento algum, a sua *dignidade* é colocada em questão, o sublime de Boileau não diz respeito a um rebaixamento temático do discurso *alto*, ele não desclassifica a correspondência entre autores e destinatários autorizados. Longe disso,

²⁶ DELON, Michel. Le sublime et l’idée d’énergie : de la théologie au matérialisme. In: *Revue d’histoire littéraire de la France*, p.63.

²⁷ DELON, Michel. Le sublime et l’idée d’énergie : de la théologie au matérialisme. In: *Revue d’histoire littéraire de la France*, p.64.

²⁸ Marc Fumaroli descreve alguns acentos místicos que perpassam todo o campo semântico e técnico dos *Anciens* relativamente ao sublime: “Les ‘mots’ les plus simples, les moins ‘ornés’, peuvent rayonner de cette lumière qui n’est pas en eux, mais qui, prenant appui sur eux, renvoie ceux qui sont ‘transportés’ par cette épiphanie au grand esprit qui en a été d’abord le lieu. Du sublime, ou de la numinosité dans le discours. Que cette numinosité soit plus divine (Platon) ou plus profane et ‘civile’ (Cicéron), elle n’en transcende pas moins pour Pellisson les mots et les figures qui la portent, elle n’en instaure pas moins une contagion magnétique et irrésistible entre ‘l’orateur’ et ‘l’auditeur’, effaçant les limites du temps et de la distance. Aux yeux de l’auteur du Discours, le texte de Platon ou celui de Xénophon, miroirs de la parole vive de Socrate, happe le lecteur vers la présence numineuse de Socrate parlant, et lui fait souhaiter d’ ‘avoir vécu’ avec ce sage, de l’avoir ‘vu de ses propres yeux’ (...) Le sublime – dont le nom n’est prononcé par Pellisson qu’avec sprezzatura – abolit la béance entre présence et représentation. Et c’est bien cet effet ‘merveilleux’ et le ‘souhait’, euphorique parce que d’abord comblé, qui l’accompagne, qui soutiennent, dans le texte de ‘Longin’ traduit par Boileau, l’imitation des grands écrivains: leurs oeuvres irradiant leur propre présence contagieuse, et inversement l’admiration (...) que cette présence fait naître ont un effet d’exhortation féconde”. FUMAROLI, Marc. Rhétorique d’école et rhétorique d’adulte: remarques sur la réception européenne du traité “du sublime” au XVI et au XVII siècle. In: *Revue d’histoire littéraire de la France*, p.37-38.

²⁹ DELON, Michel. Le sublime et l’idée d’énergie: de la théologie au matérialisme. In: *Revue d’histoire littéraire de la France*, p.63.

podemos perceber, ao contrário, a tentativa do tradutor francês em integrar o *Traité*, bem como o seu autor, aos limites de uma comunicação ainda mais hierarquizada e restrita. É assim, por exemplo, que Longino será transformado no tipo ideal do aristocrata do século XVII, qual seja, o *honnête homme*:

Par là on peut voir que Longin n'étoit pas seulement un habile rhéteur, comme Quintilien et comme Hermogène, mais un philosophe digne d'être mis en parallèle avec les Socrate et avec les Caton. *Son livre n'a rien qui démente ce que je dis. Le caractère d'honnête homme y paraît partout; et ses sentiments ont je ne sais quoi qui marque non-seulement un esprit sublime, mais une âme fort élevée au-dessus du commun.*³⁰

Ancestral antigo do dândi – que praticamente dois séculos depois também será pensado na chave do sublime –, o *honnête homme* é um personagem típico do século XVII que procede a uma verdadeira estetização de si: ele reúne entre os seus traços de imitação a simplicidade dos grandes filósofos gregos, a urbanidade e moderação de Cícero, a eloquência de Quintiliano e o ideal cortesão de Castiglione.³¹ O *je ne sais quoi* é uma constante no dicionário deste personagem, ele indica uma *grça* que é simultaneamente espiritual e estética, revelada no charme encantador afetado pela conversação das *honnêtes gens*. O encanto do charme junto ao impacto do *je ne sais quoi* tem a função de esconder o emaranhado de regras as quais se submete esta aristocracia ideal. Acima de tudo o *honnête homme* deve demonstrar naturalidade. Se para Longino “nos discursos, o patético e o sublime colocam-se bem mais perto de nós, graças a uma afinidade natural e ao brilho, mostram-se sempre antes das figuras e cobrem de sombra sua técnica e, por assim dizer, conservam-nas no estado de coisas ocultas”,³² a espontaneidade do *honnête homme* tampouco deve deixar transparecer os mecanismos da sua atuação.³³ É nesse sentido que Boileau condena os preceitos de Aristóteles e Hermógenes. A sua aridez deixa a nu um puro esqueleto de regras que, devido à sua apresentação, perdem a eficácia:

³⁰ BOILEAU, Nicolas. Préface du Traducteur, p.290. Grifos meus.

³¹ A esse respeito ver: STANTON, Domna. *The aristocrat as art*.

³² LONGINO. *Tratado do sublime*, p.75.

³³ “The eloquence to which the rethor aspires in speaking or writing requires a ‘priestly’ dedication, and involves a spiritual labor which is rewarded by supreme virtue and the highest art. In the image of the ideal rethor, theorists of honnêteté found a human work of art, able to captivate the will of his audience and cast a charm over the most resistant antagonist. (...) this appearance of naturalness conceals his effort and care, and accounts for his grace, ease, and elegance. Specifically, he must cultivate the urbanity of the Roman accent and articulate simply, distinctly and smoothly, with a musicality that charms the ear and stirs the soul. (...) A consummate actor, he must control his emotions the better to display his verbal art”. A esse respeito ver: STANTON, Doman C. *The aristocrat as art*, p.16-17.

...Longin ne s'est pas contenté, comme Aristote et Hermogène, de nous donner des préceptes tout secs et dépouillés d'ornements. Il n'a pas voulu tomber dans le défaut qu'il reproche à Cécilius, qui avoit, dit-il, écrit du sublime en style bas. En traitant des beautés de l'élocution, il a employé toutes les finesses de l'élocution. Souvent il fait la figure qu'il enseigne; et, en parlant du sublime, il est lui-même très-sublime. Cependant il fait cela si à propos et avec tant d'art, qu'on ne sauroit l'accuser en pas un endroit de sortir du style didactique.³⁴

Nota-se que o que está em jogo aqui é a *técnica* e não a validade ou o fundamento das regras: “le sublime n'est pas proprement une chose qui se prouve et qui se démontre (...)”. Isso não quer dizer que ele não possa ser “comunicado”. Mas o sucesso dessa empreitada requer uma arte ou, mais precisamente, artifícios poéticos e retóricos que permitam desvelar a sua essência. No entanto, esses artifícios devem, necessariamente, vestir o manto de uma *natureza polida*. O *honnête homme* é naturalmente delicado, o sublime se mostra através dele mais pela *sutileza* do que pela *força*, mais pelo *charme* do que pelo *choque*; mesmo porque, para agir, ele pressupõe certa comunidade entre receptores e destinatários, além de não prescindir de uma articulação exata entre tempo e espaço: “il ne faut pas simplement regarder la chose qu'on dit, mais la personne qui la dit, la manière dont on la dit, et l'occasion où on la dit (...)”.³⁵ Filtrado pelos códigos de conduta do *honnête homme*, o sublime se restringe ao ambiente comum aos *doutos*:

Cela va de soi: cette norme “naturelle” de “langage des honnestes gens” est elle-même à ce point pénétrée de valeurs rhétoriques (d'ascendance cicéronienne ou érasmiennne) qu'elle peut s'offrir le luxe de les tenir pour seconde nature, simple passage à l'acte de la nature en puissance, informe et grossière, mais appelant cette forme policée. C'est ce “langage des honnestes gens” qui sert de référent à l'art des grands classiques, en même temps que de voile qui dissimule et qui rend d'autant plus présent leur art.³⁶

Talvez haja algum sentido na ideia de que “a arte faz política antes que os artistas o façam”.³⁷ Se a introdução do sublime nos quadros de pensamento e nos códigos estéticos dos principais representantes do classicismo francês exigiu esforço e *poiesis*, isso não diminui em

³⁴ BOILEAU, Nicolas. Préface du Traducteur, p.286-287.

³⁵ BOILEAU, Nicolas. *Réflexions Critiques sur le rhéteur Login*, p.310

³⁶ FUMAROLI, Marc. Rhétorique d'école et rhétorique d'adulte: remarques sur la réception européenne du traité “du sublime” au XVI et au XVII siècle. In: *Revue d'histoire littéraire de la France*, p.49.

³⁷ Conforme Jacques Rancière, a “idéia de uma política da arte é (...) bastante distinta da idéia de um trabalho que visa tornar as frases de um escritor, as cores de um pintor ou os acordes de um músico adequados à difusão de mensagens ou a produção de representações apropriadas a servir uma causa política”. Ou seja, a política da arte se faz presente menos nas intenções de um autor do que na “partilha do sensível” proposta pelas representações. É por isso, por exemplo, que, segundo o autor, Flaubert – ideologicamente reacionário – pôde ser acusado por seus contemporâneos como um representante da democracia nas letras: “O privilégio absoluto do estilo indiferente ao tema e a recusa de todo julgamento, de toda mensagem social, é justamente isso que aparece para os críticos amedrontados com o triunfo da supressão democrática das diferenças”. RANCIÈRE, Jacques. *Política da arte*, p.8-9. Ver também: RANCIÈRE, Jacques. *Políticas da escrita*.

nada a carga de tensão que essa noção carrega, mas, pelo contrário, mostra a sua força. Não fosse esse o caso, a sua recepção sequer seria alvo de polêmica, quanto menos seria capaz de abrir caminho até o século XIX, nomeando diferentes reconfigurações das experiências estéticas e sociais. É assim, por exemplo, que durante o Século das Luzes, o sublime também lançará sombras sobre a *incredulidade* dos seus contemporâneos. O diagnóstico do empirista irlandês Edmund Burke, em 1757, a respeito do sublime não é menos adequado (ou talvez irônico) à descrição do ambiente de ideias no qual ele se insere: “A luz excessiva, ao ofuscar a vista, oblitera todos os objetos, fazendo com que seu efeito se assemelhe exatamente ao das trevas. Depois de olhar durante algum tempo para o sol, duas manchas negras, a única impressão que dele fica, parecem dançar diante de nossos olhos”.³⁸ Ora, é no mínimo digno de curiosidade que a potência misteriosa do sublime retome seus plenos poderes em um pensador herdeiro do ceticismo inglês e que, logo depois, sob influência deste, reapareça nas reflexões do “iluminista” Diderot.

Na análise de Burke, o sublime diferencia-se radicalmente do belo. Ao fazê-lo, ele escapa ao domínio dos *doutos*. A vida cortesã e a sociabilidade aristocrática cabem agora à beleza cujos atributos são bem definidos: graça, delicadeza e fragilidade. Já o sublime é da ordem da *robustez, força e violência*, características incompatíveis com a sensibilidade da corte. Aos olhos do autor inglês, o *je ne sais quoi* ainda empresta algum charme e encanto às formas belas, mas elas não parecem capazes de acrescer a carga mística e metafísica aos discursos, à sociabilidade, ou às artes em geral. Antes, quando o belo se associa à graça, por exemplo, ele é reduzido a um conjunto de técnicas discursivas e corporais que não denotam muita profundidade de ordem espiritual ou estética. O seu raio de influência parece feito para atuar nos *salões*, lugares onde se exercitam as conversações e nos quais a *graciosidade* imprime aos ritos de socialização naturalidade e harmonia aparente. A *atuação* em sociedade é gratuita e tem um fim em si mesma; o seu princípio motor é o prazer. A “beleza aristocrática” de Burke é o sublime das *honnêtes gens* sem o seu conteúdo essencial. Talvez esse seja um dos motivos pelos quais o belo se encontre, dentro da análise do autor inglês, tão facilmente delimitável, cercado de todos os lados pelas certezas da experiência.³⁹ Isso significa muita coisa:

³⁸ BURKE, Edmund. *Uma investigação filosófica sobre as nossas ideias do sublime e do belo*, p.87.

³⁹ Eis como Burke define, sem o menor embaraço, a beleza: “Em suma, como qualidades meramente sensíveis, as características da beleza são as seguintes. Em primeiro lugar, os objetos belos devem ser comparativamente pequenos. Em segundo, lisos. Em terceiro, a direção de suas partes deve variar; mas, em quarto, estas não devem ser angulosas, e sim como que fundidas umas nas outras. Em quinto, sua estrutura deve ser delicada, sem qualquer aparência evidente de força. Em sexto, suas cores devem ser puras e luminosas, mas não muito

A *graciosidade* não é uma ideia muito diferente da beleza; seus componentes são em grande parte os mesmos. A ideia de graça diz respeito à *postura* e ao *movimento*. Quanto a esses dois aspectos, a condição necessária à graciosidade é a total ausência de dificuldade aparente; exige-se uma flexibilidade do corpo e um domínio dos membros, de modo a que eles não deem a impressão de se estovarem mutuamente nem dividir-se por ângulos bruscos e agudos. Nessa desenvoltura, nessa harmonia, nessa delicadeza de atitude e de movimento é que consiste toda a magia da graça e é o que se chama seu *não-sei-quê*, visível a quem quer que observe atentamente a Vênus de Médicis, o Antínoo ou qualquer outra estátua reconhecidamente muito graciosa”.⁴⁰

A saída do sublime dos domínios aristocráticos vai de par com certa *dessubstancialização* da vida cortesã. Desprovida do seu substrato profundo, ela sofre uma espécie de desclassificação. Se esse rebaixamento é, num primeiro momento, apenas teórico, tão logo, como se sabe, ele será colocado à prova na prática. Nas análises de Burke, essa *queda* apenas se insinua em vários lugares pelos quais passa a beleza, sobretudo nos momentos em que ela aparece associada a uma “qualidade social”, ou ainda, a “alguma qualidade dos corpos que age mecanicamente sobre o espírito humano, mediante a intervenção dos sentidos”.⁴¹ Mas, se isso de fato acontece, é provável que seja à revelia das intenções do próprio autor. Em todo caso, o tema estava no ar e certamente não era estranho a Burke, pois, alguns anos antes, Rousseau já havia feito a crítica fundamental à sociabilidade do Antigo Regime. No seu *Discurso sobre a origem da desigualdade entre os homens*, o filósofo francês insiste exatamente nessa tecla: a vaidade e o orgulho resultaram na alienação de cada um dos homens em sua própria aparência; o efeito é o completo esvaziamento das relações sociais e a consequente crítica das suas convenções: “Cada qual principia a olhar os outros e a querer que o olhem, e a estima pública teve um preço. (...) este foi o primeiro passo para desigualdade e, ao mesmo tempo para o vício”.⁴²

Também não é menos digno de nota, e de ironia, o fato de que a *natureza*, que serve de instância crítica para Rousseau, ganhe um peso definitivo no campo semântico do sublime. Por um movimento curioso, podemos perceber duas coisas a partir das *Reflexões* de Burke. Primeiro, na medida em que o sublime é revelado no poder irresistível da *natureza*, esta, por sua vez, é alçada a uma condição de igualdade com a potência Divina. Aqui, surgem algumas

fortes e brilhantes. Em sétimo, caso sua cor seja vívida, ela deve ser compensada por outras”. A esse respeito ver: BURKE, Edmund. *Uma investigação filosófica sobre as nossas ideias do sublime e do belo*, p. 124.

⁴⁰ BURKE, Edmund. *Uma investigação filosófica sobre as nossas ideias do sublime e do belo*, p.126.

⁴¹ BURKE, Edmund. *Uma investigação filosófica sobre as nossas ideias do sublime e do belo*, p.51 e 118 respectivamente.

⁴² ROUSSEAU, Jean-Jacques. *Discurso sobre a desigualdade*. In: ROUSSEAU, Jean-Jacques. *O contrato social e outros escritos*, p.181.

objeções do tipo: não se trata de uma disputa entre a natureza e Deus, pois a primeira tem sua origem no Segundo; logo, toda e qualquer manifestação do poder natural é inseparável dos desígnios da Providência. Isso não estaria incorreto e talvez o autor inglês não discordasse dessa argumentação.⁴³ Entretanto, em um segundo momento, é possível notar que a associação entre sublime, natureza e divindade, acaba por desgastar um pouco a imagem de Deus. Ora, a sublimidade dessas instâncias não reclama compreensão ou convencimento, mas tampouco demonstra “justiça” ou “sabedoria”. O sublime tem seu lugar no horror, na incomensurabilidade de um poder contra o qual não possuímos qualquer defesa; mas acrescenta-se ainda que, entre os seus atributos, a “fealdade” se mostra “bastante compatível”. Tudo isso cai muito bem à natureza em fúria, mas será que podemos dizer o mesmo de Deus? Entregue às mãos tanto de um quanto de outro, nos encontramos em total insegurança, sem qualquer notícia de uma ordem superior benevolente. Podemos perceber isso a partir da simples justaposição de dois exemplos. O primeiro diz respeito a sublimidade da natureza:

A paixão a que o grandioso e o sublime na *natureza* dão origem, quando essas causas atuam de maneira mais intensa, é o assombro, que consiste no estado de alma no qual todos os seus movimentos são sustados por um certo grau de horror. Nesse caso, o espírito sente-se tão pleno de seu objeto que não pode admitir nenhum outro nem, conseqüentemente, raciocinar sobre aquele objeto que é alvo de sua atenção. Essa é a origem do poder do sublime, que, longe de resultar de nossos raciocínios, antecede-os e nos arrebatava com uma força irresistível. O assombro, como disse, é o efeito do sublime em seu mais alto grau; os efeitos secundários são a admiração, a reverência e o respeito.⁴⁴

O segundo exemplo aponta a sublimidade em Deus. Note-se que o poder da divindade, da mesma forma que o da natureza, revela-se à sensibilidade. Tal como nos representantes do classicismo francês, o canal privilegiado dessa conexão é a imaginação. Envolvida no contato direto com os desígnios da Providência, esta faculdade oblitera o entendimento ou razão, motivo pelo qual a vontade divina se apresenta na mais pura desordem:

⁴³ Em sua doutrina sobre as correspondências publicada no ano de 1744, Swendenborg acaba por radicalizar a separação entre a natureza e Deus. Ainda que a divindade se manifeste no mundo natural, tal manifestação não é o índice de uma ligação essencial entre estas duas instâncias. Antes, ela diz respeito exclusivamente ao homem: “Il y a aussi un rapport, ou analogie continue; par exemple, comme le monde est à l’homme, ainsi l’homme est à Dieu, et de là on doit conclure que Dieu ne pénètre ni se manifeste dans le monde que par le moyen de l’homme. Ainsi, par cette raison on doit voir que Dieu n’a rien de commun avec la nature, si ce n’est par l’homme que lui sert de moyen; de là encore il est évident que la perfection de la nature dépend de la perfection de l’homme; car Dieu étant la sentinelle de la nature ne dispose pas du monde autrement que par son intermédiaire qui est l’homme, par le moyen duquel il communique avec le monde”. A esse respeito ver: SWEDENBORG, Emmanuel. *La clef hiéroglyphique des arcanes naturels et spirituels, par voie des représentations et des correspondances*, p.53.

⁴⁴ BURKE, Edmund. *Uma investigação filosófica sobre as nossas ideias do sublime e do belo*, p.65.

Assim, quando contemplamos a Divindade, ao virem simultaneamente ao espírito, seus atributos e seus efeitos formam uma espécie de imagem sensível e, como tal, possuem a capacidade de impressionar a imaginação. Ora, não obstante em uma ideia correta da Divindade talvez nenhum desses atributos predomine, *para nossa imaginação, contudo, seu poder é, decididamente, o mais portentoso de todos. É necessária alguma reflexão, alguma comparação para nos convencer de sua sabedoria, equidade e bondade; para que fiquemos estarecidos com seu poder, basta apenas que nossos olhos se abram.* Mas quando contemplamos um objeto tão incomensurável, sob a força, por assim dizer, do poder absoluto, e totalmente envolvidos por sua onipresença, recolhemo-nos à insignificância de nossa própria natureza e somos como que anulados perante ele. *E, embora a consideração de seus outros atributos possa até certo ponto abrandar nossos temores, ainda assim nenhuma certeza da justiça com que ela se exerce, nem da misericórdia pela qual é suavizada pode afastar completamente o terror que nasce naturalmente de uma força que nada pode deter.*⁴⁵

O “Ente Supremo”, enquanto “objeto do entendimento”, mostra todos os seus atributos superiores ligados à “sabedoria, equidade e bondade”; o que significa que Ele, de alguma maneira, deixa-se enquadrar na ideia superior de uma ordem e harmonia supremas. Mas essas qualidades excepcionais, exatamente como no exemplo da natureza, aparecem como tão somente “efeitos secundários” análogos à “*admiração, a reverência, e ao respeito*”. A Providência que se faz presente nas categorias estáveis do conhecimento humano, muito embora se revele “sob um ângulo sutil e abstrato”, “causa pouca ou nenhuma impressão sobre a imaginação e as paixões”. Nesse caso, para uma comunicação mais essencial dos assuntos de ordem espiritual a Divindade parece evitar o caminho supostamente certo da razão. Ou talvez simplesmente lhe seja impossível tomar essa direção, “dado que somos obrigados, pela condição de nossa natureza, a nos alçar a essas ideias puras e intelectuais mediante imagens sensíveis e a avaliar essas qualidades divinas por seus atos e manifestações visíveis (...)”.⁴⁶ Não é de se estranhar que a sublimidade, seja ela divina ou natural, entre em uma analogia direta com a experiência estética cuja *comoção* depende, com muito mais força do que no classicismo, que se evite a clareza na exposição de ideias:

Uma coisa é tornar clara uma ideia e outra torná-la *impressionante* para a imaginação. Se faço um desenho de um palácio ou um templo ou uma paisagem, apresento uma ideia bastante clara desses objetos; mas, nesse caso (levando em conta o efeito da imitação, que é importante), a impressão causada pelo meu quadro seria, no máximo, a mesma que o palácio, o templo ou a paisagem produziram na realidade. Por outro lado, a mais vívida e expressiva descrição verbal que posso fazer dá apenas uma *ideia* muito obscura e imperfeita de tais objetos; porém, nesse caso, está em meu poder suscitar uma *emoção* mais forte pela descrição do que através da pintura mais perfeita. Essa experiência invariavelmente o comprova. A maneira adequada de transmitir os *sentimentos* de um espírito a outro é através de palavras; todos os outros meios de comunicação ficam muito aquém do desejável;

⁴⁵ BURKE, Edmund. *Uma investigação filosófica sobre as nossas ideias do sublime e do belo*, p.74-75. Grifos meus.

⁴⁶ BURKE, Edmund. *Uma investigação filosófica sobre as nossas ideias do sublime e do belo*, p.74.

además, a clareza das imagens é tão pouco necessária para incitar as paixões que se pode prescindir desse auxílio, mediante o recurso a certos sons apropriados àquele objetivo, como provam os efeitos reconhecidos e poderosos da música instrumental. Na verdade, uma grande clareza pouco contribui para incitar as paixões, pois é de certo modo inimiga de todo e qualquer entusiasmo.⁴⁷

É interessante notar que a imaginação cumpre aqui um papel *ativo*. Sendo a ponte de contato com a potência da divindade ou da natureza, ela oferece ao próprio homem “o poder de suscitar uma *emoção* mais forte”. É ela quem completa as lacunas deixadas pelas palavras e, ao fazê-lo, exercita o espírito do humano, à diferença das imagens claras e bem definidas. A monotonia e regularidade próprias à vida “real” são conquistadas sem muito esforço aparente, fazem parte do ciclo rotineiro da experiência cujas mãos, auxiliadas pela razão e pelo entendimento, colocam todas as coisas nos seus devidos lugares. Estas faculdades dissecam, separam e sistematizam qualquer objeto que se encontre no caminho. A imaginação reúne, ela é da ordem da *fantasia* e do *engenho*, faculdade poética de condensar imagens absolutamente estranhas umas as outras; é ela ainda que encontra as *correspondências* entre os mundos natural e espiritual. Mesmo que Burke procure limitar a imaginação à qualidade de “simples representante dos sentidos”, a atividade criativa que é assinalada a essa faculdade supera secretamente a sua função *reprodutiva*, qual seja, de “apenas variar a disposição das ideias que recebeu dos sentidos”:⁴⁸

Quando dois objetos distintos são dessemelhantes, não contrariam nossa expectativa: eles mostram-se tal como são comumente e, portanto, não causam nenhuma impressão à imaginação; mas, quando dois objetos diferentes apresentam alguma semelhança, ficamos maravilhados, atentos e sentimos prazer. O espírito humano experimenta uma alegria e uma satisfação inatas muito maiores em encontrar semelhanças do que em procurar diferenças, porque, compondo-as, produzimos *novas imagens*, unimos, criamos, ampliamos nossa reserva de ideias; ao passo que, ao estabelecer distinções, não alimentamos absolutamente a imaginação: a tarefa em si é mais rigorosa e maçante e o prazer que dela obtemos tem uma natureza um tanto negativa e indireta. Recebo uma notícia pela manhã; por si só, como um fato adicionado ao que já sei, ela me dá um certo prazer. À noite, venho a saber que não era verdade. O que ganho com isso, senão o desgosto de descobrir que fui enganado? Por conseguinte, os homens são mais naturalmente inclinados à crença do que à *incredulidade*. É sob esse princípio que os povos mais ignorantes e bárbaros muitas vezes se mostraram admiráveis na descoberta de semelhanças, comparações, metáforas e alegorias, porém ineptos e lentos na distinção e classificação de suas ideias.⁴⁹

Diante do sublime, Burke transformou a clareza em sombras: a *incredulidade* é parente do tédio, ela se acomoda ao lado da repetição mecânica, do andamento habitual do

⁴⁷ BURKE, Edmund. *Uma investigação filosófica sobre as nossas ideias do sublime e do belo*, p. 67-68.

⁴⁸ BURKE, Edmund. *Uma investigação filosófica sobre as nossas ideias do sublime e do belo*, p.26.

⁴⁹ BURKE, Edmund. *Uma investigação filosófica sobre as nossas ideias do sublime e do belo*, p.27.

mundo desprovido da capa do mistério. O elogio da crença trai uma certa alegria na ilusão. Mesmo o preconceito dirigido aos “povos mais ignorantes”, que aponta para a ausência de atividade do *entendimento* e da *razão*, deixa escapar que, ao fim e ao cabo, não se trata de uma falta grave, pois, relativamente ao essencial, essas duas faculdades parecem desempenhar apenas funções de segunda ordem:

Todas as vezes que nosso Criador, em sua sabedoria, visou a que algo nos impressionasse, não confiou a execução de seu intuito à atuação lenta e incerta de nossa razão, mas dotou-a de poderes e de propriedades que obstam o entendimento e até mesmo a vontade, pois, apoderando-se dos sentidos e da imaginação, cativam a alma antes que o entendimento esteja apto ou a aderir ou a opor-se a eles.⁵⁰

De volta à França, podemos perceber que o ensaio de Burke surtiu efeito. O terror, a obscuridade, a potência da natureza, a atividade da imaginação, e talvez, principalmente, o desgaste da Divindade, retornam sob a pena de Diderot. No seu *Salon de 1767*, em diversas passagens, o sublime é discutido exatamente nos mesmos termos que os do ensaio do autor irlandês: “Tout ce qui étonne l’âme, tout ce qui imprime un sentiment de terreur conduit au sublime”, ou ainda, “Les idées de puissance ont aussi leur sublimité mais la puissance qui menace émeut plus que celle qui protège (...)”,⁵¹ etc. O conflito entre *clareza* e *comoção* será transformado no *Salon* em uma inimizade generalizada entre a filosofia e a arte, entre a imaginação e o juízo. Com um tom crítico acentuado – à diferença do ensaio de Burke –, Diderot imprime um movimento no qual o progresso das luzes, a *credulidade* nas ciências e na razão, torna-se equivalente à queda do *entusiasmo*, ao esvaziamento de uma dimensão profunda do homem que diz respeito à sensibilidade, mas cuja essência é no mínimo agressiva à ortodoxia religiosa: sob o jugo do sublime é o homem que “vira eterno” e a “obra da Natureza” é por ele transformada em “uma produção da arte”.⁵² Voltarei a essa questão. Por ora, vale a pena ressaltar que o progresso da “razão” desde sempre é associado no *Salon* a um movimento de decadência cujos indícios são legíveis em letras maiúsculas na *civilidade* dos costumes modernos. Algo que não é de se estranhar dada a proximidade física e intelectual entre Diderot e Rousseau:

Partout décadence de la verve et de la poésie, à mesure que l’esprit philosophique a fait des progrès on cesse de cultiver ce qu’on méprise. Platon chasse les poètes de sa cité. L’esprit philosophique veut des comparaisons plus resserrées, plus strictes, plus rigoureuses sa marche circonspecte est ennemie du mouvement et des figures. Le règne des images passe à mesure que celui des choses s’étend. Il s’introduit par la

⁵⁰ BURKE, Edmund. *Uma investigação filosófica sobre as nossas ideias do sublime e do belo*, p.113.

⁵¹ DIDEROT, Denis. *Salon de 1767*. In: DIDEROT, Denis. *Œuvres Complètes*, p.146 e 148 respectivamente.

⁵² DIDEROT, Denis. *Salon de 1767*. In: DIDEROT, Denis. *Œuvres Complètes*, p.106.

raison une exactitude, une précision, une méthode, pardonnez- moi le mot, une sorte de pédanterie qui tue tout. Tous les préjugés civils et religieux se dissipent; et il est incroyable combien l'incrédulité ôte de ressources à la poésie. Les mœurs se policent, les usages barbares, poétiques et pittoresques cessent et il est incroyable le mal que cette monotone politesse fait à la poésie. L'esprit philosophique amène le style sentencieux et sec. Les expressions abstraites qui renferment un grand nombre de phénomènes se multiplient et prennent la place des expressions figurées. Les maximes de Sénèque et de Tacite succèdent partout aux descriptions animées, aux tableaux de Tite-Live et de Cicéron Fontenelle et La Motte à Bossuet et Fénelon. (...) Le philosophe raisonne, l'enthousiaste sent. Le philosophe est sobre, l'enthousiaste est ivre. (...) Le génie crée les beautés; la critique remarque les défauts. Il faut de l'imagination pour l'un, du jugement pour l'autre.⁵³

A radicalidade desse discurso não deve passar despercebida: a filosofia, no lugar de encontrar a terra natal da verdade, congela o espírito, ela é inimiga do movimento; a razão é acusada de pedantismo e entra no rol dos exercícios mecânicos exigidos pelas convenções sociais. Da mesma forma que no classicismo, a *palavra viva* é contraposta às prescrições retóricas, com a diferença fundamental que Diderot não pretende abolir tais regras para reconstituí-las sobre uma base mais elevada. Mas, ao percorrermos as páginas do *Salon* dedicadas a Vernet, começamos a desconfiar das afinidades intelectuais entre Diderot e Rousseau: “Je substitue l’art à la nature, pour en bien juger”, declara o autor do *Salon* em tom polêmico.⁵⁴ Entretanto, isto não significa uma oposição definitiva entre estas duas instâncias, quanto menos uma superioridade da cultura sobre a natureza. Não é nesse ponto que se pode acusar uma diferença sobre os dois autores, pois a natureza em Diderot continua a ter uma função crítica. Se a arte serve de parâmetro para o seu julgamento, talvez seja porque a *natureza bruta* fosse mais acessível através de um produto da imaginação artística do que nas proximidades da civilização, lugares nos quais a desordem natural foi contida pela simetria e pela regularidade entediante própria ao entendimento.⁵⁵ Mas ainda resta um descompasso entre os dois autores que não deixa de ser significativo. A natureza promove um encontro mais originário do homem consigo mesmo, contudo ela não necessariamente abriga em seu seio apenas a árvore de todas as virtudes, apesar de persistir o clichê do “bom selvagem”.⁵⁶

⁵³ DIDEROT, Denis. Salon de 1767. In: DIDEROT, Denis. *Œuvres Complètes*, p 131.

⁵⁴ DIDEROT, Denis. Salon de 1767. In: DIDEROT, Denis. *Œuvres Complètes*, p 107.

⁵⁵ “Voilà la vraie vie, le vrai séjour de l’homme. Tous les prestiges de la société ne purent jamais en éteindre le goût. Enchaînés dans l’enceinte étroite des villes par des occupations ennuyeuses et de tristes devoirs, si nous ne pouvons retourner dans les forêts, notre premier asile, nous sacrifions une portion de notre opulence à appeler les forêts autour de nos demeures. Mais, là, elles ont perdu sous la main symétrique de l’art leur silence, leur innocence, leur liberté, leur majesté, leur repos”. A esse respeito ver: DIDEROT, Denis. Salon de 1767. In: DIDEROT, Denis. *Œuvres Complètes*, p.112.

⁵⁶ “Ô sauvages habitants des forêts, hommes libres qui vivez encore dans l’état de nature, et que notre approche n’a point corrompus, que vous êtes heureux, si l’habitude qui affaiblit toutes les jouissances, et qui rend les privations plus amères, n’a point altéré le bonheur de votre vie”. DIDEROT, Denis. Salon de 1767. In: DIDEROT, Denis. *Œuvres Complètes*, p.129.

C'est que si elle a ordonné le paysage pour vous, elle aura aussi ordonné pour vous le tourbillon. Allons, mon ami, faisons un peu moins les importants. Nous sommes dans la nature; nous y sommes tantôt bien, tantôt mal; et croyez que ceux qui louent la nature d'avoir au printemps tapissé la terre de vert, couleur amie de nos yeux, sont des impertinents qui oublient que cette nature, dont ils veulent retrouver en tout et la bienfaisance, étend en hiver, sur nos campagnes, une grande couverture blanche qui blesse nos yeux, nous fait tournoyer la tête, et nous expose à mourir glacés. La nature est bonne et belle, quand elle nous favorise; elle est laide et méchante, quand elle nous afflige. C'est à nos efforts mêmes qu'elle doit souvent une partie de ses charmes.⁵⁷

Assim, temos uma natureza envolta em obscuridade e que assume as mesmas características da Divindade de Burke sob os efeitos do sublime: o charme e as virtudes requerem esforço, a manifestação dinâmica do seu poder é imediata. Ela não se apresenta como a fonte da inocência e da transparência; no mínimo poderíamos dizer que aqui a moral se coloca de maneira peculiar. Burke já havia definido o medo e o perigo como componentes essenciais do sublime, mas em algumas passagens do *Salon* essa “potência que ameaça” parece significar que entre a beleza e a sublimidade existe uma gradação que vai da virtude ao crime, da docilidade à raiva: “Le taureau est plus beau que le boeuf; (...) l'onagre, que l'âne; le tyran que le roi; le crime, peut être, que la vertu; les dieux cruels que les dieux bons; et les législateurs sacrés le savaient bien”.⁵⁸ Por aí se percebe que o sublime passou a abarcar também os domínios do mal. Não se trata apenas da sublimidade que se libera nas tragédias, na injustiça infligida contra homens virtuosos ou nas duras provas e sofrimentos pelos quais eles têm de passar. Há uma certa grandeza no mal que independe do confronto tenaz entre o destino e a coragem e que não atua de maneira apenas acessória, residual, seja captando nossa simpatia pelo sofrimento alheio, seja para glorificar a determinação da virtude que não cede diante da iniquidade e da violência. Diderot reconhece essa característica, ainda que somente somente a título de concessão: “Une seule chose peut nous rapprocher du méchant; c'est la grandeur de ses vues, l'étendue de son génie, le péril de son entreprise”.⁵⁹ Essa grandeza talvez seja fruto da energia de um ódio implacável, ou ainda, de “toute plainte qui cesse et qui reprend avec éclat”. Nesse contexto a natureza serve de palco onde se representa a pantomima dos malefícios sublimes, templo no qual a imaginação envolta em trevas provoca um verdadeiro “estremecimento sagrado”, para utilizar uma expressão de Kant:⁶⁰

La nuit dérobe les formes, donne de l'horreur aux bruits ne fût-ce que celui d'une feuille, au fond d'une forêt, il met l'imagination en jeu; l'imagination secoue

⁵⁷ DIDEROT, Denis. Salon de 1767. In: DIDEROT, Denis. *Œuvres Complètes*, p.109.

⁵⁸ DIDEROT, Denis. Salon de 1767. In: DIDEROT, Denis. *Œuvres Complètes*, p.148.

⁵⁹ DIDEROT, Denis. Salon de 1767. In: DIDEROT, Denis. *Œuvres Complètes*, p.118.

⁶⁰ KANT, Immanuel. *Crítica da faculdade do juízo*, p.162.

vivement les entrailles; tout s'exagère. L'homme prudent entre en méfiance; le lâche s'arrête, frémit ou s'enfuit, le brave porte la main sur la garde de son épée. Les temples sont obscurs. Les tyrans se montrent peu; on ne les voit point, et à leurs atrocités on les juge plus grands que la nature. Le sanctuaire de l'homme civilisé et de l'homme sauvage est rempli de ténèbres. (...) Prêtres, placez vos autels, élevez vos édifices au fond des forêts. Que les plaintes de vos victimes percent les ténèbres. Que vos scènes mystérieuses, théurgiques, sanglantes, ne soient éclairées que de la lueur funeste des torches. La clarté est bonne pour convaincre; elle ne vaut rien pour émouvoir. La clarté, de quelque manière qu'on l'entende, nuit à l'enthousiasme. Poètes, parlez sans cesse d'éternité, d'infini, d'immensité, du temps, de l'espace, de la divinité, des tombeaux, des mânes, des enfers, d'un ciel obscur, des mers profondes, des forêts obscures, du tonnerre, des éclairs qui déchirent la nue. Soyez ténébreux. Les grands bruits ouïs au loin, la chute des eaux qu'on entend sans les voir, le silence, la solitude, le désert, les ruines, les cavernes, le bruit des tambours voilés, les coups de baguette séparés par des intervalles, les coups d'une cloche interrompus et qui se font attendre, le cri des oiseaux nocturnes, celui des bêtes féroces en hiver, pendant la nuit, surtout s'il se mêle au murmure des vents, la plainte d'une femme qui accouche, toute plainte qui cesse et qui reprend, qui reprend avec éclat, et qui finit en s'éteignant; il y a, dans toutes ces choses, je ne sais quoi de terrible, de grand et d'obscur.⁶¹

A parte inicial dessa citação é praticamente uma paráfrase de um trecho do ensaio de Burke.⁶² Nas reflexões do autor inglês, este trecho termina com uma apreciação sobre a sublimidade contida em uma cena do *Paradise Lost* na qual o poeta descreve a Morte: “Ninguém parece ter compreendido melhor do que Milton o segredo de intensificar ou de mostrar coisas terríveis, se me permitem a expressão, sob seu ângulo mais brilhante, através de uma obscuridade sabiamente utilizada”.⁶³ O acréscimo do “sabiamente utilizada” indica que Burke não tem a menor intenção em agredir a Divindade, pois ele sabe, como Longino, que “essas coisas são terríveis e, a menos que sejam tomadas de maneira alegórica, perfeitamente ímpias e sem respeito à conveniência”.⁶⁴ Diderot, por sua vez, não parece preocupado com as conveniências: da paráfrase ele passa à proposição: “Soyez ténébreux”. Como lembra Michel Delon a respeito do autor francês: “Le sublime caractérise l’effroi qui saisit l’homme perdu au milieu d’une nature immense, ou plutôt dans un coin de cette nature, car l’effroi est d’autant plus grand qu’aucun Dieu, aucun centre n’ordonne cet univers et

⁶¹ DIDEROT, Denis. Salon de 1767. In: DIDEROT, Denis. *Œuvres Complètes*, p.147.

⁶² “Os governos despóticos, que se fundam nas paixões humanas e principalmente na paixão do medo, protegem seu dirigente, tanto quanto possível da vista do público. A conduta é a mesma em muitas religiões. Quase todos os templos pagãos eram obscuros. Até mesmo nos templos bárbaros dos americanos atuais, seu ídolo é mantido em uma parte escura da cabana consagrada à sua adoração. Com esse mesmo objetivo, os druidas realizavam todas as suas cerimônias no seio das florestas mais penumbrosas e à sombra dos carvalhos mais velhos e frondosos”. BURKE, Edmund. *Uma investigação filosófica sobre as nossas ideias do sublime e do belo*, p.67.

⁶³ BURKE, Edmund. *Uma investigação filosófica sobre as nossas ideias do sublime e do belo*, p.67.

⁶⁴ LONGINO. *Tratado do sublime*, p.56.

n'accorde à l'homme une place privilégiée".⁶⁵ Seja como for, uma curiosa reflexão de Longino parece dizer a primeira e a última palavra a esse respeito. Ela contém uma verdade que se aplica melhor ao mundo cristão do que ao paganismo dos antigos; a representação dos deuses cegos como a natureza em fúria contra os homens sempre corre o risco de revelar uma precária condição da instância divina:

Pois Homero, penso, quando nos apresentava as feridas dos deuses, suas cóleras, suas vinganças, suas lágrimas, suas cadeias, suas paixões confusas, fez dos homens que foram a Tróia, a medida que pôde, deuses, e dos deuses fez homens. Mas a nós, na infelicidade, resta um refugio a nossos males; é a morte; enquanto aos deuses, não foi tanto sua natureza quanto sua miséria que Homero fez eterna.⁶⁶

Com efeito, podemos extrair outra consequência importante a partir do *Salon* de Diderot, qual seja, a de que o artista estabelece uma relação mais arcaica com a natureza via imaginação e que o seu campo de atuação são os extremos e não o terreno da equidade ou da justa medida.⁶⁷ A agilidade e disposição dessa faculdade são excitadas pela própria natureza que oferece aos homens o *dom da criação*. Sob o êxtase do sublime ele é capaz de congelar os seres, captar a essência profunda do espaço e de fazer parar o tempo: "L'immobilité des êtres, la solitude d'un lieu, son silence profond, suspendent le temps; il n'y en a plus. Rien ne le mesure; l'homme devient comme éternel".⁶⁸ Esse dom que se apodera da sensibilidade do artista incumbe a imaginação, a despeito da sua limitação teórica,⁶⁹ da tarefa de revelar a própria natureza. Nesse sentido, a mimese imaginativa possui a estrutura, como diria Phillipe Lacoue-Labarthe, de um "suplemento necessário", isto é, trata-se de uma *técnica* não fortuita, sem a qual a própria natureza bruta – ou seja, a natureza ainda não ordenada pelo pensamento e pelas mãos dos homens – jamais se revelaria.⁷⁰ É nesse contexto que intervém mais uma vez o exemplo do *fiat lux*. Porém, a argumentação de Diderot modifica sensivelmente o sentido pelo qual essa passagem bíblica mereceu tanto destaque nas reflexões de Boileau:

⁶⁵ DELON Michel. *Le sublime et l'idée d'énergie : de la théologie au matérialisme*. In: Revue d'histoire littéraire de la France, p.68.

⁶⁶ LONGINO. Tratado do sublime, p.56.

⁶⁷ "Oui, mon ami, j'ai bien peur que l'homme n'aille droit au malheur par la voie qui conduit l'imitateur de la nature au sublime. Se jeter dans les extrêmes, voilà la règle du poète. Garder en tout un juste milieu, voilà la règle du bonheur. Il ne faut point faire de poésie dans la vie. Les héros, les amants romanesques, les grands patriotes, les magistrats inflexibles, les apôtres de religion, les philosophes à toute outrance, tous ces rares et divins insensés font de la poésie dans la vie, de là leur malheur". DENIS, Diderot. *Salon de 1767*, p.124-125.

⁶⁸ DIDEROT, Denis. *Salon de 1767*. In: DIDEROT, Denis. *Œuvres Complètes*, p.106.

⁶⁹ "L'imagination ne crée rien, elle imite, elle compose, combine, exagère, agrandit, rapetisse". DIDEROT, Denis. *Salon de 1767*. In: DIDEROT, Denis. *Œuvres Complètes*, p.131.

⁷⁰ Ver Lacoue-Labarthe e terceiro capítulo.

Ce qu'il y a d'étonnant, c'est que l'artiste se rappelle ces effets à deux cents lieues de la nature, et qu'il n'a de modèle présent que dans son imagination; c'est qu'il peint avec une vitesse incroyable; c'est qu'il dit Que la lumière se fasse, et la lumière est faite; que la nuit succède au jour, et le jour aux ténèbres, et il fait nuit, et il fait jour; c'est que son imagination, aussi juste que féconde, lui fournit toutes ces vérités; c'est qu'elles sont telles, que celui qui en fut spectateur froid et tranquille au bord de la mer, en est émerveillé sur la toile; c'est qu'en effet ces compositions, prêchent plus fortement la grandeur, la puissance, la majesté de la nature, que la nature même.⁷¹

Em primeiro lugar, vê-se que o foco da análise é colocado sobre o artista e não sobre Deus; aliás, nessa citação percebe-se que a divindade foi completamente ignorada. Isso faz sentido, pois não se trata mais da criação da natureza, mas da criação *sobre* a natureza. A experiência *sobrenatural* proporcionada pelo sublime de Diderot não apresenta uma qualidade transcendente do homem em relação à Providência, mas, antes, um ultrapassamento em relação a si mesmo. O artista aparece como criador original, ele promove uma refundação da natureza acrescentando grandiosidade e potência ausentes nas partes dela que já foram tocadas pelas mãos da civilização ou antecipadas pelas regras do pensamento. Aqui podemos notar que a imaginação é posta em cena de forma bastante contundente: ela cria sem um modelo presente diante dos olhos, ela é capaz de oferecer verdades “justas e fecundas”, enfim, ela confere a concentração de *energia* que dá ao verbo – esse “anjo do movimento”, segundo Baudelaire – a mesma velocidade e intensidade da criação: “Que la lumière se fasse, et la lumière se fit!”.

Terror, energia, surpresa, encantamento e, sobretudo após Diderot, a grandeza do mal, são algumas características que se acumularam sob a noção de sublime e que, fatalmente, alguns anos depois serviriam também para qualificar a Revolução Francesa. O Mal ligado à Revolução pode ser compreendido de duas maneiras complementares: uma teológica e outra social. O sentido teológico que liga a Revolução ao sublime nos é fornecido pelos principais teóricos da contrarrevolução. Dentre eles novamente Burke⁷² e Joseph de Maistre. Por essa

⁷¹ DIDEROT, Denis. Salon de 1767. In: DIDEROT, Denis. *Œuvres Complètes*, p.142.

⁷² Eis como Burke descreve, a partir de uma terminologia rigorosamente sublime, o advento da Revolução francesa: “(...) il est dans notre nature d'éprouver une mélancolie profonde, quand on a sous les yeux un spectacle qui rappelle l'instabilité d'un bonheur périssable, et l'incertitude effrayante de la grandeur humaine; parce que dans ces émotions naturelles, nous recevons de grandes leçons; parce que dans des événements comme ceux-là, nos passions instruisent notre raison; parce que lorsque des rois sont ainsi précipités du haut de leur trône par le directeur suprême de ce grand théâtre du monde; lorsqu'on l'expose ainsi à devenir l'objet des dédains des méchants, et de la pitié des bons, cela fait au moral le même impression que les miracles dans l'ordre physique des choses. Ces alarmes nous conduisent à réfléchir; nos esprits comme on l'a observé depuis long-temps sont purifié par la terreur et par la pitié; notre faible et vain orgueil est humilié à la vue des dispensations d'une sagesse mystérieuse. Si un tel spectacle eût été donnée au théâtre, des larmes n'auroient-elles pas coulé de mes yeux?” A esse respeito ver: BURKE, Edmund. *Réflexions sur la Révolution de France et sur les procédés de certaines sociétés à Londres relatifs à cet événement, en forme d'une lettre qui avait dû être envoyée d'abord à un jeune homme à Paris, par le right honourable Edmund Burke*, p.166.

via, o sublime será incorporado a uma retórica fundamentalmente conservadora e religiosa dentro da qual a Revolução ganhou, por vezes, ares de um *juízo final sem fim*. A eterna miséria dos deuses migrou para o mundo dos homens. Como lembra Antoine Compagnon a respeito de De Maistre, o caráter “satânico” dos eventos revolucionários “atesta a irrupção do Mal na história”.⁷³ A energia sanguinária dos jacobinos causa simultaneamente *admiração* e *terror*, ela denota os desígnios divinos que se fazem presentes sob a forma de um castigo dirigido à humanidade decaída: “La Révolution entraîne le génie; elle est sublime à cause de sa pureté maléfique, de son satanisme sans mélange et elle fait toucher à l’essence du Mal”.⁷⁴ Mesmo Tocqueville não deixa de se admirar, alguns anos depois, com o caráter providencial da Revolução, cuja força misteriosa e irresistível arrasta violentamente os homens para sua direção e parece executar sobre a humanidade uma pena perpétua. Nesse caso, os atores revolucionários têm praticamente o mesmo mérito que os *méchants* de Diderot, ou seja, *la grandeur de ses vues, l’étendue de son génie, le péril de son entreprise*:

Será que os senhores não sentem por uma espécie de intuição instintiva que não pode ser analisada, mas é segura, que o chão estremece outra vez na Europa? (*Movimento*). Será que os senhores não sentem – como direi? – um vento de revoluções no ar? Esse vento, não sabemos de onde nasce, de onde vem, nem, estejam certos, quem ele carrega [...] As revoluções nascem espontaneamente de uma doença geral dos espíritos, induzida de repente ao estado de crise por uma circunstância fortuita que ninguém previu; quanto aos pretensos inventores ou condutores dessas revoluções, nada inventam ou conduzem; seu único mérito é o dos aventureiros que descobriram a maior parte das terras desconhecidas: atrever-se sempre ir em linha reta, para frente, com o favor do tempo.⁷⁵

⁷³ COMPAGNON, Antoine. *Les antimodernes: de Joseph de Maistre à Roland Barthes*, p.114.

⁷⁴ COMPAGNON, Antoine. *Les antimodernes: de Joseph de Maistre à Roland Barthes*, p.114. Se, de um ponto de vista conservador e negativo, a Revolução foi ajuizada como sublime em função da “grandeza do mal”, do lado daqueles que não enxergavam nos eventos desencadeados em 1789 apenas um movimento inexorável de violência sanguinária, ela será avaliada como sublime, sobretudo, pela dimensão heróica por ela despertada. Jules Michelet, por exemplo, associa a sublimidade da Revolução a um certo desinteresse – podemos dizer, quase kantiano – em questões estritamente privadas por parte de alguns dos seus principais atores. No prefácio à edição de 1868 da *História da Revolução Francesa* essa característica aparece de forma notável por duas vezes: 1) “Em meu primeiro volume (1847), indiquei a que ponto as ideias de interesse e bem-estar, que não podem faltar em nenhuma Revolução, na nossa, no entanto, permaneceram secundárias, e quanto é preciso distorcê-la e falseá-la, para nela encontrar já os sistemas de hoje. (...) Sim, a Revolução foi desinteressada. Esse é o seu lado sublime e o seu sinal divino. Brilhante clarão no céu. O mundo estremeceu com ele”. 2) “O absoluto, o infinito do sacrifício em sua grandeza, o dom de si que não guarda nada, mostrou-se mais sublime no ímpeto de 1792: guerra santa pela paz, pela libertação do mundo”. Não por acaso, Miguel Abensour, apoiado justamente em Michelet, considera que a Revolução despertou nos seus principais atores a “dimensão heróica da grandeza”. Grandeza essa que se revela na capacidade de arrancar subitamente os homens do mundo privado – “da obscuridade de suas carreiras laboriosas”, diria o autor – lançando-os diretamente no palco onde se decide os destinos da esfera pública. A esse respeito ver respectivamente: MICHELET, Jules. *História da Revolução Francesa*, p. 27 e 29 (grifos meus); ABENSOUR, Miguel. O heroísmo e o enigma do revolucionário. In: NOVAES, Adauto. *Tempo e história*, p.215.

⁷⁵ TOCQUEVILLE, Aléxis. *Memórias de 1848*, p. 43-58.

O segundo significado está ligado à irrupção dos socialmente deserdados ou do “povo” na cena política graças à Revolução que se arrasta por todo século XIX. Em 1848, por exemplo, os contrarrevolucionários de primeira ordem não economizaram no repertório semântico monstruoso ou infernal para qualificar os trabalhadores engajados nos conflitos de junho daquele ano. E assim vemos uma nova horda de bárbaros, de homens bestializados e grotescos tomarem as ruas de Paris. Como lembra Dolf Oehler:

Bárbaros, bestas, demônios, uma tríade hierárquica das imagens dos inimigos sociais do século XIX. O bárbaro é concebido como ameaça a ser repelida (...); a besta significa, em todos os casos, um inimigo a que se tem de dar caça, ou antes abater; as duas imagens do inimigo implicam a necessidade de uma autodefesa contra os poderes naturais grosseiros que irrompem. Na imagem do demônio, o aspecto escatológico dessa luta passa para primeiro plano; pense-se na tradição dos processos católicos e cristãos contra os heréticos ou pagãos. O adversário social e ideológico, o que se pensa de forma diversa, é designado sem rodeios como uma criatura, um instrumento ou um serviçal do diabo.⁷⁶

Mas entre um momento e outro dessa história, existem ainda algumas nuances que agregam elementos importantes à trajetória do sublime no território francês; são elas que preenchem o caminho que levará o sublime a ser associado a temáticas não necessariamente previstas pela tradição que, ao menos desde Longino, tende a articular o “discurso alto” com a representação de personagens e temas “elevados”.⁷⁷ Num primeiro momento, vale a pena destacar a análise de Mme de Staël, ainda em 1800, no ensaio *De la littérature considérée dans ses rapports avec les institutions sociales*. Neste texto, especialmente no capítulo intitulado *Des ouvrages d’imagination*, a autora analisa quais são as possibilidades de sobrevivência das obras imaginativas num contexto adverso à impressão profunda que se costuma atribuir aos produtos da arte. Na sua argumentação, ela retoma o principal mote da discussão sobre o sublime desde sua entrada na França, a saber, a ideia de que o espírito filosófico obstrui o *entusiasmo*. A Revolução seria culpada de entravar a imaginação na

⁷⁶ OEHLER, Dolf. *O velho mundo desce aos Infernos: auto-análise da modernidade após o trauma de junho de 1848*, p.39-40.

⁷⁷ Essa característica pode ser encontrada em várias passagens no tratado de Longino. A título de exemplo, citarei apenas duas: 1) “Primeiramente, portanto, é preciso tomar isso como princípio: o verdadeiro orador não deve ter pensamento baixo e ignóbil. Pois não é possível que pessoas que destinam seus pensamentos e seus cuidados a preocupações vis e próprias de escravos, ao longo da vida, produzam alguma coisa espantosa e digna de qualquer época. Mas são grandes os discursos, como é normal, daqueles que são capazes de ter pensamento que tenham peso”. 2) “Não se deve, com efeito, no sublime, descer até a sujeira e as coisas desprezíveis, a menos que se seja absolutamente forçado por alguma necessidade; mas seria conveniente ter expressões dignas do assunto e imitar a natureza que fabricou o homem e não colocou, em nós, as partes inomináveis na testa, nem as excreções de toda a massa do corpo, mas escondeu-as tanto quanto pôde, e, segundo Xenofonte, desviou os esgotos para o mais longe possível, sem aviltar de alguma forma a beleza do conjunto do ser vivo”. LONGINO, *Do sublime*, p. 54 e 105 respectivamente.

medida em que as instituições se tornaram mais simples e racionais.⁷⁸ O humor ácido de Voltaire, por exemplo, só faria sentido quando jogado sob o pano de fundo do Antigo Regime, uma vez que diante de uma sociedade sustentada por hierarquias rígidas o contraste entre a razão e os privilégios hereditários favoreceria o jogo corrosivo da imaginação: “Enfin la plupart de ses écrits supposent des institutions toujours contraires à la raison; et des institutions assez puissantes pour donner à la plaisanterie qui les attaque le mérite de l’hardiesse”.⁷⁹ Em contrapartida, no momento em que a sátira corrige os vícios das instituições da cidade, o riso escarneador perde completamente o sentido: “Toutes les plaisanteries qui portent sur les institutions civiles et politiques contraires à la raison naturelle, perdent leur effet dès qu’elles atteignent leur but, la réformation de l’ordre social”.⁸⁰ As reformas da ordem social responsáveis por suprimir os privilégios aristocráticos são análogas à mediocridade espiritual, tema corrente na retórica conservadora que atravessa todo o século XIX.

No mesmo sentido vai a argumentação de Mme de Staël, que fundamenta a crítica dirigida à redução, operada na França, da tragédia ao drama. Os efeitos sublimes colocados em cena pelas grandes tragédias supõem o suplício de uma personagem nobre de espírito e de nascença. O impacto e a empatia por ela causada se devem ao fato de que o sofrimento ainda não havia se tornado um destino comum. Nas grandes tragédias, a fatalidade sublime afeta alguns poucos privilegiados, ela ainda não havia sido vulgarizada e estendida ao âmbito dos homens ordinários. No Antigo Regime, até mesmo o direito a uma desgraça digna consta entre as propriedades exclusivas da nobreza:

(...) les distinctions de rang rendoient encore plus sensibles les peines attachées aux revers du sort , elles mettaient entre l’infortune et le trône un immense intervalle que la pensée ne pouvoit franchir qu’en frémissant. (...) La royauté avoit été souvent bannie, souvent détruite par les gouvernemens anciens; mais de nos jours elle a été analysée, et c’est ce qu’il peut y avoir de plus contraire aux effets de l’imagination. La splendeur de la puissance, le respect qu’elle inspire, la pitié qu’on ressent pour ceux qui la perdent quand on leur suppose un droit à la posséder, tous ces sentimens agissent sur l’ame , indépendamment du talent de l’auteur, et leur force s’affoibliroit extrêmement dans l’ordre politique que je suppose. Déjà même l’homme a trop souffert comme homme pour que les dignités, le pouvoir, les circonstances enfin qui

⁷⁸ “La poésie d’imagination ne fera plus de progrès en France: l’on mettra dans les vers des idées philosophiques, ou des sentimens passionnés; mais l’esprit humain est arrivé, dans notre siècle, à ce degré qui ne permet plus ni les illusions, ni l’enthousiasme qui crée des tableaux et des fables propres à frapper les esprits”. Staël-Holstein, Germaine de. *De la littérature considérée dans ses rapports avec les institutions sociales*, p.187.

⁷⁹ STAËL-HOLSTEIN, Germaine de. *De la littérature considérée dans ses rapports avec les institutions sociales*, p.161.

⁸⁰ STAËL-HOLSTEIN, Germaine de. *De la littérature considérée dans ses rapports avec les institutions sociales*, p.162.

sont particulières à quelques destinées seulement, ajoutent beaucoup à l'émotion causée par le malheur. Il faut cependant éviter de faire de la tragédie un drame...⁸¹

A desgraça nobre, sublime, que se apresenta nas tragédias deve sua profundidade tanto à dignidade daqueles que sofrem – à “altura das suas ideias” –, quanto ao envolvimento dessas personagens na “pompa pública”, a sua localização no centro dos acontecimentos que dizem respeito aos destinos da “nação”: “les circonstances de la vie privée suffisent à l'effet du drame, tandis qu'il faut, en général, que les intérêts des nations soient compromis dans un événement, pour qu'il puisse devenir le sujet d'une tragédie”.⁸² A nobreza foi destituída desta posição privilegiada. Ela agora se mistura à banalidade do drama, restringindo-se aos fatos da vida corriqueira, o solo comum da pretensa igualdade. Sem contar que estes mesmos fatos, por não serem contrários à razão e à simplicidade da natureza, não possuem a menor profundidade espiritual e dispensam a arte clássica da sociabilidade. Enfim, eles não trazem em sua bagagem o *je ne sais quoi* que, além de acrescentar às relações sociais uma quantidade considerável de *graça*, impediria os impulsos violentos contra a ordem política estabelecida:

Toutes les splendeurs qui dérivent des rangs suprêmes, introduisent dans les sujets tragiques une sorte de respect qui ne permet pas à l'homme de lutter corps à corps avec l'homme; ce respect doit jeter quelquefois du vague dans la manière de caractériser les mouvemens de l'ame. Les expressions voilées, les sentimens contenus, les convenances ménagées supposent un genre de talent très-remarquable; mais les passions ne peuvent être peintes au milieu de toutes ces difficultés, avec l'énergie déchirante, la pénétration intime que la plus complete indépendance doit inspirer.⁸³

Mas é preciso aceitar os desafios do tempo e Mme de Staël não se recolhe à resignação. Ela propõe duas soluções possíveis para o futuro da comédia e da tragédia respectivamente. No caso da comédia, seria preciso mudar o foco de ataque. Se o humor relativo às instituições políticas foi esgotado em tempos de igualdade – e já que a moral pública coloca a virtude e o bem comum como os pilares da nova civilização –, cumpre dirigir a derrisão contra os vícios permanentes da natureza humana, colocar, tal como Molière, diante dos olhos dos homens virtuosos a “maldade natural”. Poderíamos mesmo dizer que o efeito cômico surge da união contrastante entre um ideal sublime e seu reverso corrompido: “dans une république, des traits de la moquerie, ce sont les vices de l'ame qui nuisent au bien

⁸¹ STAËL-HOLSTEIN, Germaine de. *De la littérature considérée dans ses rapports avec les institutions sociales*, p.175-176.

⁸² STAËL-HOLSTEIN, Germaine de. *De la littérature considérée dans ses rapports avec les institutions sociales*, p.179.

⁸³ STAËL-HOLSTEIN, Germaine de. *De la littérature considérée dans ses rapports avec les institutions sociales*, p.180.

general”.⁸⁴ Quando a virtude militante se apresenta vestida pelo manto da transparência o que lhe falta é justamente a *grâce* em sentido cômico e estético: “L’esprit républicain exige des vertus positives, des vertus connues. Beaucoup d’hommes vicieux n’ont d’autre ambition que d’échapper au ridicule; il faut leur apprendre (...) que le succès du vice prête plus à la moquerie que la mal-adresse de la vertu”.⁸⁵ A oposição entre a virtude e a impureza de princípios complementa-se pela exposição dos ideais elevados e graves ao ridículo, à imbecilidade, que forma, de acordo com as novas exigências da razão, um quadro completo da nossa natureza:

On veut donner à la vertu l’air de la duperie, et faire passer le vice pour la grande pensée d’une ame forte; il faut que la comédie s’attache à faire sentir avec talent que l’immoralité du coeur est aussi la preuve des bornes de l’esprit; il faut qu’elle parvienne à mettre en souffrance l’amour propre des hommes corrompus, et qu’elle fasse prendre au ridicule une direction nouvelle. On aimoit jadis à peindre la grâce de certains défauts, la niaiserie des qualités estimables; mais ce qui est désirable aujourd’hui, c’est de consacrer l’esprit à tout rétablir dans le sens vrai de la nature, à montrer réunis ensemble le vice et la stupidité, le génie et la vertu.⁸⁶

No que diz respeito à tragédia, a discussão é parecida. O movimento inicial é de reconhecimento e aceitação das condições impostas pelo contexto atual: “L’esprit philosophique qui généralise les idées, et le système de l’égalité politique, doivent donner un nouveau caractère à nos tragédies”.⁸⁷ Em primeiro lugar, este novo caráter significa um duplo desafio: “trouver l’art de donner de la dignité aux circonstances communes, et de peindre avec simplicité les grands événements”.⁸⁸ Tudo isso deve ser feito levando em conta as convenções estabelecidas pelos autores da tragédia clássica francesa, sobretudo Racine.⁸⁹ Tais convenções

⁸⁴ STAËL-HOLSTEIN, Germaine de. *De la littérature considérée dans ses rapports avec les institutions sociales*, p.169.

⁸⁵ STAËL-HOLSTEIN, Germaine de. *De la littérature considérée dans ses rapports avec les institutions sociales*, p.170.

⁸⁶ STAËL-HOLSTEIN, Germaine de. *De la littérature considérée dans ses rapports avec les institutions sociales*, p.170 -171.

⁸⁷ STAËL-HOLSTEIN, Germaine de. *De la littérature considérée dans ses rapports avec les institutions sociales*, p.181.

⁸⁸ STAËL-HOLSTEIN, Germaine de. *De la littérature considérée dans ses rapports avec les institutions sociales*, p.181.

⁸⁹ “Le public français accueille difficilement au théâtre les essais dans un genre nouveau; admirateur, avec raison, des chefs-d’oeuvre qu’il possède, il pense qu’on veut faire rétrograder l’art, quand on s’écarte de la route que Racine a tracée. Je ne crois pas impossible cependant de réussir dans une route nouvelle, en sachant ménager avec talent quelques effets non encore risqués sur la scène; mais pour que cette entreprise ait du succès, il faut qu’elle soit dirigée par le goût le plus sévère. Une connoissance générale des préceptes de la littérature suffit pour ne pas s’égayer, en se soumettant aux règles reçues. Mais lorsqu’on veut triompher de la répugnance naturelle aux spectateurs français, pour ce qu’ils appellent le genre anglais ou le genre allemand, l’on doit veiller avec un scrupule extrême sur toutes les nuances que la délicatesse du goût peut réprouver. Il faut être hardi dans la conception, mais prudent dans l’exécution, et suivre à cet égard en littérature un principe qui seroit également vrai en politique: plus l’ensemble du projet est hasardé, plus les précautions de détail

servem como instâncias de referência que permitem a introdução de temas vulgares, próprios ao drama, na cena trágica, sem exceder os padrões consagrados de gosto entre os franceses. Contudo, visto que, na visão de Mme de Staël, as prescrições clássicas são indissociáveis de um regime hierárquico, é preciso reconhecer que o papel das mesmas, em um contexto de pretensa igualdade política, se encontra relativamente reduzido. Essa redução que abre espaço para a *sensibilidade* e para a *filosofia* se desdobra em uma importante consequência, que tange as novas possibilidades de existência da tragédia:

La nature de convention, au théâtre, est inséparable de l'aristocratie des rangs dans le gouvernement: vous ne pouvez soutenir l'une sans l'autre. L'art dramatique, privé de toutes ces ressources factices, ne peut s'accroître que par la philosophie et la sensibilité: mais, dans ce genre, il n'a point de bornes; car la douleur est un des plus puissans moyens de développement pour l'esprit humain.⁹⁰

Esse “recuo” das regras aristocráticas da arte no drama revela aos homens duas poderosas tendências contraditórias: uma dirigida ao sofrimento, que é incumbida à imaginação, e a outra voltada para a virtude, cuja responsabilidade foi dada à faculdade das ideias. Eis que o contexto contemporâneo enquadra-se perfeitamente em um esquema típico do sublime de Burke, o qual, como vimos, opõe a manifestação imediata da fúria e do poder da divindade, por via da imaginação, à equidade da mesma que se revela de forma mediata ao pensamento: “Sous un gouvernement républicain, ce qu'il doit y avoir de plus imposant pour la pensée, c'est la vertu, et ce qui frappe le plus l'imagination, c'est le malheur”.⁹¹ Isto significa que o teatro deve executar o famoso exorcismo trágico-sublime no qual a expiação sensível dá origem à grandeza moral. Nesse caso, é preciso elevar à máxima potência o elogio à virtude e o sentimento do mal-estar. O sofrimento experimentado pela imaginação aprofunda o pensamento, desdobra a sua força. A imposição de limites à sensibilidade é proporcional à ilimitação do caráter moral. Nesse sentido, nada mais propício à tragédia do que a turbulência e o clima de insegurança instaurados pela Revolução:

La vie s'écoule, pour ainsi dire, inaperçue des hommes heureux; mais lorsque l'ame est en souffrance, la pensée se multiplie pour chercher un espoir, ou pour découvrir un motif de regret, pour approfondir le passé, pour deviner l'avenir; et cette faculté d'observation, qui, dans le calme et le bonheur, se porte presque entièrement sur les objets extérieurs, ne s'exerce dans l'infortune que sur nos

doivent être soignées, presque timidement”. STAËL-HOLSTEIN, Germaine de. *De la littérature considérée dans ses rapports avec les institutions sociales*, p.182-183.

⁹⁰ STAËL-HOLSTEIN, Germaine de. *De la littérature considérée dans ses rapports avec les institutions sociales*, p.182-183.

⁹¹ STAËL-HOLSTEIN, Germaine de. *De la littérature considérée dans ses rapports avec les institutions sociales*, p.180.

propres impressions. L'action infatigable de la peine fait passer et repasser sans cesse dans notre coeur des idées et des sentimens qui tourmentent notre être en dedans de nous mêmes, comme si chaque instant amenoit un événement nouveau. Quelle inépuisable source de réflexions pour le génie!⁹²

O sofrimento, portanto, seria a única ferramenta capaz de assegurar às manifestações artísticas, na era filosófica, alguma dose de encanto. Para cumprir essa tarefa é necessário expor a imaginação ao suplício e cercar constantemente a virtude com as barras da corrupção. “De nos jours, l’imagination doit être aussi détrompée de l’espérance que la raison: c’est ainsi que cette imagination philosophe peut encore produire de grands effets”, afirma Mme de Staël.⁹³ A violência exercida contra a imaginação a obriga a ultrapassar, ainda que provisoriamente, o estado de limitação no qual se encontra encerrado o espírito. Nesse ponto, curiosamente, Mme de Staël irá convocar Kant para confirmar a sua argumentação. O “célebre metafísico alemão” será colocado em cena como um *Deus ex machina* para anunciar duas coisas diferentes, mas articuladas entre si. A primeira é o advento da melancolia como atributo essencial da arte. A melancolia devolve aos homens por alguns momentos a “ilusão” que lhes havia sido tomada pelas certezas filosóficas; ela significa um ponto de descanso na dor que abre as janelas do infinito:

Le célèbre métaphysicien allemand, Kant, en examinant la cause du plaisir que font éprouver l'éloquence, les beaux arts, tous les chefs-d'oeuvre de l'imagination, dit que ce plaisir tient au besoin de reculer les limites de la destinée humaine; ces limites qui resserrent douloureusement notre coeur, une émotion vague, un sentiment élevé les fait oublier pendant quelques instans; l'ame se complaît dans la sensation inexprimable que produit en elle ce qui est noble et beau; et les bornes de la terre disparaissent quand la carrière immense du génie et de la vertu s'ouvre à nos yeux. En effet, l'homme supérieur ou l'homme sensible se soumet avec effort aux lois de la vie, et l'imagination mélancolique rend heureux un moment, en faisant rêver l'infini. (...) Il faut qu'au milieu de tous les tableaux de la prospérité même, un appel aux réflexions du coeur vous fasse sentir le penseur, dans le poète. A l'époque où nous vivons, la mélancolie est la véritable inspiration du talent: qui ne se sent pas atteint par ce sentiment, ne peut prétendre à une grande gloire comme écrivain; c'est à ce prix qu'elle est achetée.⁹⁴

A segunda coisa é anunciada indiretamente: a melancolia concentra bastante energia em suas vítimas e, como não poderia deixar de ser, esse indício confere ao sublime ares providenciais. “Le premier effet du sublime est d'accabler l'homme, et le second, de le

⁹² STAËL-HOLSTEIN, Germaine de. *De la littérature considérée dans ses rapports avec les institutions sociales*, p.184.

⁹³ STAËL-HOLSTEIN, Germaine de. *De la littérature considérée dans ses rapports avec les institutions sociales*, p.196.

⁹⁴ STAËL-HOLSTEIN, Germaine de. *De la littérature considérée dans ses rapports avec les institutions sociales*, p.195-196.

relever”, definiu Mme de Staël, interpretando Kant alguns anos depois.⁹⁵ Mas, em 1800, a filosofia do “melancólico” filósofo alemão, ainda que de forma oblíqua, trazia efetivamente a esperança de salvação próxima para uma aristocracia supostamente isolada em um contexto de mediocridade e degradação espiritual: “L’inquiétude qui nous dévore finira par un sentiment vif et décidé, dont les grands écrivains doivent se saisir d’avance. L’époque du retour à la vertu n’est pas éloignée, et déjà l’esprit est avide des sentimens honnêtes, si la raison ne les a pas encore fait triompher”.⁹⁶

Já no fim da década de 1820, retomando a discussão sobre os gêneros teatrais, Victor Hugo tentará dar uma cara mais definida para o “sublime moderno” na França. A reflexão desenvolvida pelo autor, que se encontra no prefácio ao drama *Cromwell*, passa por quase todos os pontos discutidos por Mme de Staël, porém a sua argumentação parece aprofundar um pouco mais o rebaixamento temático do sublime. Desde o princípio, Hugo estabelece uma divisa: “c’est de la féconde union du type grotesque au type sublime que naît le génie moderne, si complexe, si varié dans ses formes, si inépuisable dans ses créations, et bien opposé en cela à l’uniforme simplicité du génie antique”.⁹⁷ Essa sentença simples e direta está assentada sobre três pressupostos básicos. O primeiro é que os modernos são superiores aos antigos; o segundo é que essa superioridade se funda sobre uma complexidade desconhecida aos homens do passado; já o terceiro nos mostra que esse caráter complexo foi acrescido pela introdução do grotesco ao sublime. Vamos por partes.

Nos termos de Hugo, o sublime figura em uma nova *Querelle* entre antigos e modernos. Mais precisamente, trata-se de demonstrar a superioridade da civilização cristã em relação às sociedades antigas regidas pelo paganismo. Assim, Hugo divide a história da arte e dos homens em três eras que fundamentam a sua interpretação: “la poésie a trois âges, dont chacun correspond à une époque de la société: l’ode, l’épopée, le drame. Les temps primitifs sont lyriques, les temps antiques sont épiques, les temps modernes sont dramatiques. L’ode chante l’éternité, l’épopée solennise l’histoire, le drame peint la vie”.⁹⁸ A primeira idade da poesia assemelha-se a infância da civilização e corresponde à época do Gênesis no Antigo Testamento. Ela é caracterizada pela ingenuidade e se parece com uma extensão do Paraíso ou mesmo com o *estado de natureza*. Nela, não há leis e nem propriedade privada, o sopro divino atravessa tudo, a transparência reina na terra; a proximidade com a criação ainda

⁹⁵ STAËL-HOLSTEIN, Germaine de. *De l’Allemagne*, p.186.

⁹⁶ STAËL-HOLSTEIN, Germaine de. *De la littérature considérée dans ses rapports avec les institutions sociales*, p.197.

⁹⁷ HUGO, Victor. *La préface de “Cromwell”*, p.193.

⁹⁸ HUGO, Victor. *La préface de “Cromwell”*, p.214.

concede ao homem o benefício da *palavra viva*: “sa lyre n’a que trois cordes, Dieu, l’Ame, la création; mais ce triple mystère enveloppe tout, mais cette triple idée comprend tout. (...) Voilà le premier homme; voilà le premier poète. Il est jeune, il est lyrique. La prière est toute sa religion, l’ode est toute sa poésie”.⁹⁹

A segunda idade da civilização é marcada pela epopeia, que corresponde à Antiguidade. Ela é análoga a um primeiro escorregão no Paraíso, pois, muito embora Hugo caracterize esta fase da humanidade pela “castidade”, ela já é fruto do crescimento das sociedades que trouxeram em seu bojo as guerras e os grandes impérios: “La poésie reflète ces grands événements; des idées elle passe aux choses. Elle chante les siècles, les peuples, les empires. Elle devient épique, elle enfante Homère”.¹⁰⁰ A epopeia assume dois atributos principais, a grandiosidade e a simplicidade. Por via desses atributos, todos os gêneros teatrais e literários da Antiguidade apresentariam uma tonalidade épica. A grandiosidade empresta o caráter solene a temas e personagens trágicos e cômicos, além de subsidiar as proporções exageradas do teatro antigo.¹⁰¹ Já a simplicidade é o reflexo de uma sociedade pagã incapaz de captar a dualidade do homem, a cisão profunda entre corpo e alma, permanecendo limitada ao mundo sensível, à materialidade das coisas. Não é de se admirar que os poetas fornecessem carne e corpo às verdades etéreas e que colocassem os seus deuses no mesmo nível dos homens:

Du reste, rien de plus matériel que la théogonie antique. Loin qu’elle ait songé, comme le christianisme, à diviser l’esprit du corps, elle donne forme et visage à tout, même aux essences, même aux intelligences. Tout chez elle est visible, palpable, charnel. Ses dieux ont besoin d’un nuage pour se dérober aux yeux. Ils boivent, mangent, dorment. On les blesse, et leur sang coule; on les estropie, et les voilà qui boient éternellement. (...). Aussi le paganisme, qui pétrit toutes ses créations de la même argile, rapetisse la divinité et grandit l’homme. Les héros d’Homère sont presque de la même taille que ses dieux.¹⁰²

O terceiro momento decisivo da história, como já se deve adivinhar, é o advento do cristianismo: “Epicure, Socrate, Platon, sont des flambeaux; le Christ, c’est le jour”.¹⁰³ Mas, apesar do verbo encarnado representar o clarão definitivo para a humanidade, curiosamente,

⁹⁹ HUGO, Victor. *La preface de “Cromwell”*, p.176-177.

¹⁰⁰ HUGO, Victor. *La preface de “Cromwell”*, p.179.

¹⁰¹ “Le théâtre des anciens est, comme leur drame, grandiose, pontifical, épique. Il peut contenir trente mille spectateurs; on y joue en plein air, en plein soleil; les représentations durent tout le jour. Les acteurs grossissent leur voix, masquent leurs traits, haussent leur stature; ils se font géants, comme leurs rôles. La scène est immense. Elle peut représenter tout à la fois l’intérieur et l’extérieur d’un temple, d’un palais, d’un camp, d’une ville. On y déroule de vastes spectacles”. HUGO, Victor. *La preface de “Cromwell”*, p.181.

¹⁰² HUGO, Victor. *La preface de “Cromwell”*, p.185-186.

¹⁰³ HUGO, Victor. *La preface de “Cromwell”*, p.185.

ele também parece corresponder à verdadeira *queda*. O espírito foi definitivamente separado da matéria, assim como foi aberto um abismo intransponível entre o homem e Deus. Em todo caso, é esta condição que coloca o homem em uma posição singular: é a partir da consciência dessa cisão original que ele é capaz de perceber a sua duplicidade, de intuir, através do mundo sensível, a eternidade que o ronda. Diante da *queda* o homem representa o elo entre dois mundos: “il est le point d’intersection, l’anneau commun des deux chaînes d’êtres qui embrassent la création, de la série des êtres matériels et de la série des êtres incorporels, la première partant de la pierre pour arriver à l’homme. La seconde partant de l’homme pour finir à Dieu”.¹⁰⁴ Nesse caso, a única maneira viável da linguagem compensar a perda da sua virgindade é, de certa forma, se tornando mais promíscua: a poesia “verdadeira” instaurada pelo cristianismo exige a representação do homem “real”.¹⁰⁵ Isto significa que, ao lado da dimensão espiritual, deve-se honrar a face *grotesca* da humanidade. Entretanto, ao contrário do “materialismo” dos antigos, o grotesco dos modernos não é simples. O seu caráter terrível é infinitamente mais poderoso e variado, a sua restrição ao mundo dos homens evoca e conserva ao mesmo tempo a divindade em seu mistério insondável; por fim, o horror não procura se esconder atrás de uma beleza inepta, artificial e simétrica da mesma forma como supostamente concebiam os antigos:

Le beau n’a qu’un type ; le laid en a mille. C’est que le beau, à parler humainement, n’est que la forme considérée dans son rapport le plus simple, dans sa symétrie la plus absolue, dans son harmonie la plus intime avec notre organisation ; Aussi nous offre-t-il toujours un ensemble complet, mais restreint comme nous. Ce que nous appelons le laid, au contraire, est un détail d’un grand ensemble qui nous échappe, et qui s’harmonise, non pas avec l’homme, mais avec la création tout entière.¹⁰⁶

Tal como em Mme de Staël, o sublime de Victor Hugo surge de um extremo contraste. Porém, a princípio, o grotesco não deve temer chocar o bom gosto e nem deve levar em conta os preceitos clássicos. Ele retoma seus direitos primeiramente na comédia e depois no drama, acrescentando a esses gêneros atualidade e aprofundando a dimensão metafísica própria à era cristã. O surgimento do cristianismo e do grotesco é comparável à Revolução que, aliás, em momento algum é lembrada explicitamente. Assim, o advento do grotesco é relacionado às invasões bárbaras, metáfora já utilizada por Mme de Staël para qualificar os eventos de

¹⁰⁴ HUGO, Victor. *La préface de “Cromwell”*, p.183-184.

¹⁰⁵ “Le christianisme amène la poésie à la vérité. Comme lui, la muse moderne verra les choses d’un coup d’œil plus haut et plus large. Elle sentira que tout dans la création n’est pas humainement beau, que le laid y existe à côté du beau, le difforme près du gracieux, le grotesque au revers du sublime, le mal avec le bien, l’ombre avec la lumière”. HUGO, Victor. *La préface de “Cromwell”*, p.191.

¹⁰⁶ HUGO, Victor. *La préface de “Cromwell”*, p.207.

1789:¹⁰⁷ “C’est une étude curieuse que de suivre l’avènement et la marche du grotesque dans l’ère moderne. C’est d’abord une invasion, une irruption, un débordement; c’est un torrent qui a rompu sa digue”.¹⁰⁸ Já o cristianismo – religião da “igualdade, liberdade a caridade” – responde por um mudança profunda na estrutura da sociedade, ele parece anunciar que o mal faz parte de uma “aventura comum”. É o cristianismo ainda que coloca a melancolia novamente em cena:

D’ailleurs, en ce moment-là même, le monde subissait une si profonde révolution, qu’il était impossible qu’il ne s’en fit pas une dans les esprits. Jusqu’alors les catastrophes des empires avaient été rarement jusqu’au coeur des populations: c’étaient des rois qui tombaient, des majestés qui s’évanouissaient, rien de plus. La foudre n’éclatait que dans les hautes régions, et, comme nous l’avons déjà indiqué, les événements semblaient se dérouler avec toute la solennité de l’épopée. Dans la société antique, l’individu était placé si bas, que, pour qu’il fût frappé, il fallait que l’adversité descendit jusque dans sa famille. Aussi ne connaissait-il guère l’infortune, hors des douleurs domestiques. Il était presque inouï que les malheurs généraux de l’Etat dérangeassent sa vie. Mais à l’instant où vint s’établir la société chrétienne, l’ancien continent était bouleversé. Tout était remué jusqu’à la racine. Les événements, chargés de ruiner l’ancienne Europe et d’en rebâtir une nouvelle, se heurtaient, se précipitaient sans relâche et poussaient les nations pèle-mêle, celles-ci au jour, celles-là dans la nuit. Il se faisait tant de bruit sur la terre, qu’il était impossible que quelque chose de ce tumulte n’arrivât pas jusqu’au cœur des peuples. Ce fut plus qu’un écho, ce fut un contrecoup. L’homme, se repliant sur lui-même en présence de ces hautes vicissitudes, commença à prendre en pitié l’humanité, à méditer sur les amères dérisions de la vie. De ce sentiment, qui avait été pour Caton païen le désespoir, le christianisme fit la mélancolie.¹⁰⁹

A confluência dessas duas “revoluções” fundará o drama, gênero teatral assumido por Victor Hugo como o mais apropriado à experiência moderna. O drama moderno é sublime, pois, ao incorporar o grotesco em sua constituição, é capaz de transcender o tipo de beleza unilateral dos antigos: “Type d’abord magnifique, mais, comme il arrive toujours de ce qui est systématique, devenu dans les derniers temps faux, mesquin et conventionnel. Le christianisme amène la poésie à la vérité”.¹¹⁰ O efeito das “revoluções” grotesca e cristã sobre o drama é a abolição das regras clássicas de representação, a crítica aos sistemas artísticos e filosóficos; tema que circula em boa parte da retórica romântica no século XIX. Porém, aqui há uma diferença significativa em relação à discussão sobre o sublime no classicismo francês. Certamente, o “*corpus* clássico” de regras da literatura não é substituído pelo caos, pela pura espontaneidade e a completa negação da retórica. Mas, para além de reforçar o estereótipo

¹⁰⁷ “Nous sommes arrivés à une période qui ressemble, sous quelques rapports, à l’état des esprits au moment de la chute de l’empire romain, et de l’invasion des peuples du nord”. STAËL-HOLSTEIN, Germaine de. *De la littérature considérée dans ses rapports avec les institutions sociales*, p.197.

¹⁰⁸ HUGO, Victor. *La préface de “Cromwell”*, p.208.

¹⁰⁹ HUGO, Victor. *La préface de “Cromwell”*, p.187-188.

¹¹⁰ HUGO, Victor. *La préface de “Cromwell”*, p.190-191.

que opõe *romantismo* e *classicismo*, a encruzilhada entre sublime, grotesco e drama, tal como aparece no prefácio de Hugo, aponta para uma desconformidade entre forma e conteúdo através da qual os eventos ordinários e os homens “vis” de fato entrarão definitivamente no rol das representações literárias. Isto, é claro, a despeito das convicções políticas do autor, que declara:

Nous n’hésitons pas, et ceci prouverait encore aux hommes de bonne foi combien peu nous cherchons à déformer l’art, nous n’hésitons pas à considérer le vers comme un des moyens les plus propres à préserver le drame du fléau que nous venons de signaler, comme une des digues les plus puissantes contre l’irruption du commun, qui, ainsi que la démocratie, coule toujours à pleins bords dans les esprits.¹¹¹

Ao atacar as regras do *classicismo*, Hugo e seus contemporâneos seguramente não estavam lutando pela democratização da arte. Mas a literatura romântica inspirada pelo drama tende a colocar em primeiro plano a vida prosaica e a reclamar mais a paternidade de Shakespeare do que de Racine: “Les personnages de l’ode sont des colosses, — Adam, Caïn, Noé; ceux de l’épopée sont des géants, — Achille, Atrée, Oreste; ceux du drame sont des hommes, — Hamlet, Macbeth, Othello. L’ode vit de l’idéal, l’épopée du grandiose, le drame du réel”.¹¹² O real aqui, não diz respeito à cópia fiel da natureza, como Hugo faz questão de indicar.¹¹³ O drama, segundo sua própria definição, é um “espelho de concentração”, ele pretende refletir e abarcar toda a vida: “Tout ce qui existe dans le monde, dans l’histoire, dans la vie, dans l’homme, tout doit et peut s’y réfléchir, mais sous la baguette magique de l’art”.¹¹⁴ O artista, nesse caso, deve ordenar o caos da vida fluida, da dispersão da história e da natureza. O sublime informado pelo disforme e pela fealdade descobre e destaca nesse fluxo desordenado a singularidade, a variedade infinita da vida que se faz presente nas suas produções grotescas. Sem dúvida, tudo isso deve ser feito com muito cuidado e sob as rédeas curtas do autor, figura onipresente que procura se substituir a Deus: “le vulgaire et le trivial même doit avoir un accent. Rien ne doit être abandonné. Comme Dieu, le vrai poète est présent partout à la fois dans son oeuvre. Le génie ressemble au balancier qui imprime

¹¹¹ HUGO, Victor. *La preface de “Cromwell”*, p.267.

¹¹² HUGO, Victor. *La preface de “Cromwell”*, p.215.

¹¹³ “La poésie née du christianisme, la poésie de notre temps est donc le drame; le caractère du drame est le réel; le réel résulte de la combinaison toute naturelle de deux types, le sublime et le grotesque, qui se croisent dans le drame, comme ils se croisent dans la vie et dans la création. Car la poésie vraie, la poésie complète, est dans l’harmonie des contraires. Puis, il est temps de le dire hautement, et c’est ici surtout que les exceptions confirmeraient la règle, tout ce qui est dans la nature est dans l’art”. HUGO, Victor. *La préface de “Cromwell”*, p.223.

¹¹⁴ HUGO, Victor. *La preface de “Cromwell”*, p.263.

l'effigie royale aux pièces de cuivre comme aux écus d'or".¹¹⁵ Seja como for, a pretensão de incluir a dinâmica da vida "real" inteira no drama, o desejo vão de "harmonizar os contrários" que se encontram na existência comum dos homens e na natureza, tem efeitos que escapam à autoridade do autor e que agem à revelia da "boa fé" do poeta.¹¹⁶ Como lembra o próprio Victor Hugo:

Car les hommes de génie, si grands qu'ils soient, ont toujours en eux leur bête qui parodie leur intelligence. C'est par là qu'ils touchent à l'humanité, car c'est par là qu'ils sont dramatiques. "Du sublime au ridicule il n'y a qu'un pas" disait Napoléon, quand il fut convaincu d'être homme; et cet éclair d'une âme de feu qui s'entr'ouvre illumine à la fois l'art et l'histoire, ce cri d'angoisse est le résumé du drame et de la vie.¹¹⁷

E assim, o cristianismo, que inicialmente surge para o autor como um clarão dissipando as trevas da Antiguidade pagã, termina sua trajetória de forma "ameaçadora", com um tenebroso e irônico *éclair d'une âme de feu* na encruzilhada entre sublime, grotesco e drama. No seu Prefácio, Victor Hugo retoma inclusive uma das divisas da *Querelle* do século XVII, a saber, a ideia de que os contemporâneos fazem parte da verdadeira velhice da civilização e que, portanto, os *Modernes* seriam os legítimos *Anciens*. A diferença é que essa velhice no século XIX aparece sempre aparece tingida pela melancolia, o "demônio da reflexão" que há muito desvirginou a inocência do homem. A melancolia é uma intuição do advento do Juízo Final. Pode-se dizer que a irrupção do *grotesco sublime* que se dá na cena pública, na literatura e nos palcos de teatro, é um claro indício, para Victor Hugo, de que as portas do inferno já estão devidamente abertas:

Notre époque, dramatique avant tout, est par cela même éminemment lyrique. C'est qu'il y a plus d'un rapport entre le commencement et la fin; le coucher du soleil a quelques traits de son lever; le vieillard redevient enfant. Mais cette dernière enfance ne ressemble pas à la première; elle est aussi triste que l'autre était joyeuse. Il en est de même de la poésie lyrique. Eblouissante, rêveuse à l'aurore des peuples, elle reparait sombre et pensive à leur déclin. La Bible s'ouvre riante avec la Genèse, et se ferme sur la menaçante Apocalypse.¹¹⁸

¹¹⁵ HUGO, Victor. *La préface de "Cromwell"*, p.267.

¹¹⁶ "L'art feuillette les siècles, feuillette la nature, interroge les chroniques, s'étudie a reproduire la réalité des faits, surtout celle des moeurs et des caractères, bien moins léguée au doute et à la contradiction que les faits, restaure ce que les annalistes ont tronqué, harmonise ce qu'ils ont dépouillé, devine leurs omissions et les répare, comble leurs lacunes par des imaginations qui aient la couleur du temps, groupe ce qu'ils ont laissé épars, rétablit le jeu des fils de la Providence sous les marionnettes humaines, revêt le tout d'une forme poétique et naturelle à la fois, et lui donne cette vie de vérité et de saillie qui enfante l'illusion, ce prestige de réalité qui passionne le spectateur, et le poète le premier, car le poète est de bonne-foi". HUGO, Victor. *La préface de "Cromwell"*, p.264.

¹¹⁷ HUGO, Victor. *La préface de "Cromwell"*, p.228-229.

¹¹⁸ HUGO, Victor. *La préface de "Cromwell"*, p.218-219.

Apesar das reservas de Hugo, a fealdade sublime e multifacetada toma conta das ruas e da literatura: “Il n’y a pas jusqu’aux plus naïves légendes populaires qui n’expliquent quelquefois avec un admirable instinct ce mystère de l’art moderne”,¹¹⁹ escreve o autor. Mas o Juízo Final com seu potencial conciliador não veio conforme o esperado: “Il est vrai de dire qu’à l’époque où nous venons e nous arrêter, la prédominance du grotesque sur le sublime, dans les lettres, est vivement marquée. Mais c’est une fièvre de réaction (...). Le type du beau reprendra bientôt son rôle et son droit (...)”.¹²⁰ Victor Hugo viveu tempo suficiente para, no decorrer da sua longa trajetória, tomar em piedade o quadro “grotesco” que estampa a face dos *Misérables*. De qualquer maneira, desde a Revolução se instalaram definitivamente o “mal” e o “feio” na história e é pelo menos a partir de 1830 que eles ganharão o corpo e a cara que irá assombrar o cenário político da França em todo século XIX.¹²¹

Para terminar, deixo apenas à leitura, sem comentários, um misterioso *poema em prosa* de Baudelaire que, ironicamente, se chama *Le miroir*:

Un homme épouvantable entre et se regarde dans la glace. “– Pourquoi vous regardez-vous au miroir, puisque vous ne pouvez vous y voir qu’avec déplaisir ?” L’homme épouvantable me répond: “– Monsieur, d’après les immortels principes de 89, tous les hommes sont égaux en droits; donc je possède le droit de me mirer; avec plaisir ou déplaisir, cela ne regarde que ma conscience”. Au nom du bon sens, j’avais sans doute raison; mais, au point de vue de la loi, il n’avait pas tort.¹²²

1.1 O APÊNDICE DE KANT

Na *Crítica da Faculdade do Juízo* Kant, a princípio, parece atribuir um lugar menor ao sublime dentro da reflexão estética. Contrariamente ao belo que, segundo o filósofo, “inclui uma conformidade a fins em sua forma, pela qual o objeto, por assim dizer, parece

¹¹⁹ HUGO, Victor. *La preface de “Cromwell”*, p.212.

¹²⁰ HUGO, Victor. *La preface de “Cromwell”*, p.212-213.

¹²¹ De acordo com Pierre Ronsavallon, os “proletários” e as organizações populares entraram no início da década de 1830 definitivamente na cena pública. A aparição desses novos atores políticos, como era de se esperar, rapidamente foi qualificada enquanto uma nova invasão bárbara: “Les années 1831-1834 marquent l’irruption de nouveaux acteurs sur la scène politique, comme la Société des amis du peuple, puis la Société des droits de l’homme. Ces sociétés republicaines et populaires, qui seront la matrice du mouvement ouvrier et du socialisme français, n’expriment pas seulement une protestation politique. Elles traduisent également les revendications sociales d’un petit peuple durement touché par la crise économique qui secoue alors l’économie française. (...) Mais en 1831 les Barbares sont comme les prolétaires et les ilotes: les laissés-pour-compte de l’économie et les exclus de la vie politique”. A esse respeito ver: RONSAVALLON, Pierre. *Le sacre du citoyen*, p.332 e 336 respectivamente.

¹²² BAUDELAIRE, Charles. *Le spleen de Paris (Le miroir)*, p.344.

predeterminado para a nossa faculdade de juízo”, o sublime inicialmente se mostra inconveniente a essa mesma faculdade dado o seu caráter informe e violento, transgressor da ordem e da regularidade que se exige dos produtos da natureza.¹²³ Assim, enquanto o primeiro sentimento seria capaz de revelar uma “beleza auto-subsistente” da natureza, isto é, uma ordem própria da mesma que é independente de conceitos determinados e do agrado sensível que se pode obter em uma representação, o segundo seria incapaz de compreendê-la – ainda que de forma subjetiva e indeterminada, como é o caso do belo – enquanto um sistema regido por leis.

O belo, portanto, apresenta um acordo entre a nossa faculdade de regras – aquilo que Kant chama de entendimento ou de consciência lógica – e a imaginação: a faculdade das imagens propõe suas livres associações na representação dos objetos, e o entendimento supõe que elas não sejam livres, mas que, antes, atendam a uma exigência da razão – muito embora indeterminada – para fins do conhecimento de forma geral. Quando há esta combinação subjetiva extremamente frágil e contingente tem-se o sentimento do prazer. Não por acaso, segundo Kant, este prazer nos convida a refletir sobre a possibilidade das formas particulares de uma natureza apreendida fora da causalidade objetiva e mecânica que costumamos lhe atribuir.¹²⁴ Inversamente, conforme nos lembra o filósofo:

(...) naquilo que nela costumamos denominar sublime não há por assim dizer absolutamente nada que conduza a princípios objetivos especiais e a formas da natureza conforme a estes, de modo que a natureza, muito antes, em seu caos ou em suas mais selvagens e desregradas desordem e devastação, suscita as ideias do sublime quando somente poder e grandeza podem ser vistos. Disso vemos que o conceito do sublime na natureza não é de longe tão importante e rico em consequências como o do belo na mesma; e que ele em geral não denota nada conforme a fins na própria natureza, mas somente no uso possível de suas intuições, para suscitar em nós próprios o sentimento de conformidade a fins totalmente independente da natureza.¹²⁵

Portanto, a princípio Kant considera a teoria sublime apenas enquanto um “simples apêndice com vistas ao ajuizamento da conformidade a fins da natureza, por que assim não é representada nenhuma forma particular” da mesma.¹²⁶ Antes de apontar a importância central que o “apêndice” assume na estética kantiana – que estende seu raio de influência sobretudo nas reflexões do filósofo sobre a arte bela – é necessário expor, em linhas gerais, os termos que se encontram na *Analítica do sublime* da terceira *Crítica*.

¹²³ KANT, Immanuel. *Crítica da faculdade do juízo*, p.90.

¹²⁴ KANT, Immanuel. *Crítica da faculdade do juízo*, p.91.

¹²⁵ KANT, Immanuel. *Crítica da faculdade do juízo*, p.91-92.

¹²⁶ KANT, Immanuel. *Crítica da faculdade do juízo*, p.92.

Segundo Kant, o sentimento do sublime é um “prazer indireto” que tem sua origem inicial em um desprazer: trata-se de um misto de “atração e repulsão” por um objeto que se mostra, como vimos, contrário a fins. Essa contrariedade se expressa de duas maneiras: matemática ou dinamicamente. O sublime matemático diz respeito à apreensão de um objeto imenso. Diante de um tal objeto, a imaginação “falha” na tentativa de conferir uma forma ao mesmo. Assim, por exemplo, olhadas de uma certa distância uma pirâmide ou uma cordilheira não podem ser captadas em sua totalidade, isto é, não podem ser capturadas da base ao topo com apenas uma mirada. Se uma das atividades próprias da imaginação consiste em conferir forma aos objetos no espaço, essa impossibilidade de apreensão imediata de um objeto imenso violenta nossa sensibilidade e, portanto, constitui um desprazer. De uma maneira geral, como diria Schiller, o sublime matemático agride e contraria o nosso “impulso de representação”,¹²⁷ impulso esse que consiste justamente em oferecer um limite e uma estabilidade aos objetos que nos são apresentados por meio da afecção sensível.¹²⁸ Entretanto, essa impossibilidade formal nos leva, segundo Kant, a considerar subjetivamente o objeto apreendido como uma *medida absoluta*, isto é, como algo incomparavelmente grande diante do qual tudo mais se torna pequeno. Essa consideração é determinada pela própria razão “a qual exige a totalidade para todas as grandezas dadas, mesmo para aquelas que na verdade jamais podem ser apreendidas inteiramente”.¹²⁹ Assim, o máximo esforço da imaginação em apreender um objeto imenso desperta no ânimo um padrão para a avaliação estética das grandezas completamente diverso daquele oferecido pela sensibilidade. Esse padrão é uma ideia da razão, qual seja, a do substrato suprassensível da natureza que se encontra na base de todos os fenômenos. Nesse caso, a desconformidade a fins de um objeto desvela uma conformidade a fins no uso de nossas faculdades, conformidade essa que consiste em ultrapassar as barreiras da sensibilidade com as ideias da razão:

Nossa faculdade da imaginação, (...) prova, mesmo no seu máximo esforço com respeito à por ela reclamada compreensão de um objeto dado em um todo da intuição (por conseguinte, para a apresentação da ideia da razão), suas barreiras e inadequação, contudo ao mesmo tempo sua determinação para a efetuação da adequação à mesma como uma lei. Portanto, o sentimento do sublime na natureza é respeito por nossa própria destinação, que testemunhamos a um objeto da natureza por uma certa sub-repção (confusão de um respeito pelo objeto como respeito pela

¹²⁷ SCHILLER, Friedrich. Sobre o sublime. In: SCHILLER, Friedrich. *Do sublime ao trágico*, p.66.

¹²⁸ Como nos lembra Kant, o belo da natureza, cujo prazer não é misturado a qualquer tipo de sofrimento ou dor, “concerne à forma do objeto, que consiste na limitação; o sublime, contrariamente, pode também ser encontrado em um objeto sem forma, na medida em que seja representada ou que o objeto enseje representar nele uma *ilimitação*, pensada, além disso, em sua totalidade (...)”. KANT, Immanuel. *Crítica da faculdade do juízo*, p.90.

¹²⁹ KANT, Immanuel. *Crítica da faculdade do juízo*, p.100.

humanidade em nosso sujeito) o que por assim dizer torna-nos intuível a superioridade da determinação racional de nossas faculdades de conhecimento sobre a faculdade máxima da sensibilidade.¹³⁰

No *sublime dinâmico*, o raciocínio de Kant segue mais ou menos na mesma linha. Porém, aqui a natureza não nos dá a conhecer esse sentimento por meio da sua imensidão e sim em função do seu *poder*. Ou seja, não se trata de uma grandeza geométrica (de um *quantum*, diria Kant), mas de uma grandeza apreendida em sua *intensidade*. Assim, no sublime dinâmico é preciso considerar a natureza enquanto um poder diante do qual toda a nossa capacidade de resistência física é limitada. Nesse caso, diz Kant, “para a faculdade de juízo estética a natureza somente pode valer como poder, por conseguinte como dinamicamente-sublime, na medida em que ela é considerada como objeto de medo”.¹³¹ Nesse ponto Kant certamente se aproxima das análises empreendidas por Burke, uma vez que o autor irlandês compreende o sublime essencialmente como um sentimento originado do medo que, por sua vez, está ligado ao nosso instinto primário de autoconservação.¹³² Porém, à diferença de Burke, como o próprio Kant faz questão de explicitar, o ponto de vista da terceira *Crítica* não é empírico e nem fisiológico, ou seja, o sentimento do sublime não pode ser determinado *a priori* por qualquer atrativo.¹³³ O medo despertado pela natureza sublime revela aos homens uma capacidade de resistência de ordem completamente distinta da força física e que, nesse caso, coloca a preocupação com a sobrevivência num plano totalmente secundário. Como dissemos ainda há pouco, trata-se de um raciocínio análogo ao empreendido na reflexão sobre o sublime matemático:

Pois, assim como na verdade encontramos a nossa própria limitação na incomensurabilidade da natureza e na insuficiência da nossa faculdade para tomar um padrão de medida proporcionado à avaliação estética da grandeza de seu *domínio*, e contudo também ao mesmo tempo encontramos em nossa faculdade da razão um outro padrão de medida não sensível, que tem sob si como unidade aquela própria infinitude e em confronto com o qual tudo na natureza é pequeno (...); assim também o caráter irresistível de seu poder dá-nos a conhecer, a nós considerados como entes da natureza, a nossa impotência física, mas descobre ao mesmo tempo uma faculdade de ajuizar-nos como independentes dela e uma superioridade sobre a natureza, sobre a qual se funda uma autoconservação de espécie totalmente diversa daquela que possa ser atacada e posta em perigo pela natureza fora de nós, com o que a humanidade em nossa pessoa não fica rebaixada, mesmo que o homem tivesse que sucumbir àquela força.¹³⁴

¹³⁰ KANT, Immanuel. *Crítica da faculdade do juízo*, p.103.

¹³¹ KANT, Immanuel. *Crítica da faculdade do juízo*, p.107.

¹³² BURKE, Edmund. *Uma investigação filosófica sobre as nossas ideias do sublime e do belo*, p.48.

¹³³ KANT, Immanuel. *Crítica da faculdade do juízo*, p.123-125.

¹³⁴ KANT, Immanuel. *Crítica da faculdade do juízo*, p.107-108.

Assim, percebe-se facilmente que tanto o sublime matemático quanto o dinâmico são capazes de despertar um sentimento que nos dá a conhecer a nossa própria destinação racional ou suprassensível. Mas essa destinação não diz respeito à razão teórica, isto é, a capacidade dos homens de refletir indefinidamente sobre as formas da natureza e de apreendê-las, subjetiva ou objetivamente, enquanto partes de um sistema passível de ser determinado pelo pensamento. Antes, aqui se trata de um sentimento que é próprio da racionalidade prática, ou seja, do *sentimento moral* que atua imediatamente – “sem raciocínio”, diria Kant – contra todas as representações da consciência lógica e contra todo interesse dos sentidos vinculados ao bem-estar físico, à felicidade e a outras amenidades que integram a vida dos homens inseridos no meio da sociedade e da natureza. Entretanto, à diferença da moralidade explorada na *Crítica da razão prática*, o sublime não comanda e nem determina a ação, apenas nos obriga a “pensar subjetivamente a própria natureza em sua totalidade como apresentação de algo supra-sensível, sem poder realizar *objetivamente* essa apresentação”.¹³⁵ Por outras palavras, trata-se de um sentimento que nos comanda a apreender a natureza independente da cadeia de condições impostas aos objetos da experiência pelo nosso entendimento em ligação com a sensibilidade. Nesse sentido, podemos dizer que o sublime é uma espécie de liberação do nosso *si mesmo* em favor da apreensão de uma presença incondicionada e imediata, algo que será explorado no último capítulo desse trabalho. Por ora interessa apenas reter que se, para Kant, a reflexão estética serviria como uma espécie de passagem entre o conceito da natureza (determinada em sua causalidade objetiva e condicionada pelas regras do entendimento, assim como proposto na *Crítica da razão pura*) e o conceito da liberdade (pensado como um *dever* assinalado pela razão que nos obriga agir contra todo tipo de interesse ou condicionamento, tal como proposto na *Crítica da razão prática*), o sentimento do sublime se mostra muito mais adequado a essa tarefa do que o do belo, dada a radicalidade do seu caráter sacrificial.¹³⁶

O objeto de uma complacência intelectual pura e incondicionada é a lei moral em seu poder, que ela exerce em nós sobre todos e cada um dos motivos do ânimo que a antecedem; e visto que esse poder só se dá a conhecer esteticamente por sacrifícios (o que é uma privação, embora em favor da liberdade interna e que, em compensação, descobre em nós uma profundidade imperscrutável desta faculdade supra-sensível com suas consequências que se estendem até o imprevisível): assim a complacência do lado estético (em referência à sensibilidade) é negativa, isto é, contrária a esse interesse, porém do lado intelectual é positiva e ligada a um interesse. Disso segue-se que o (moralmente) bom intelectual e em si mesmo

¹³⁵ KANT, Immanuel. *Crítica da faculdade do juízo*, p.114-115.

¹³⁶ Sobre a lógica sacrificial presente na analítica kantiana do sublime ver: LYOTARD, Jean-François. L'intérêt du sublime. In: DEGUY, Michel et.al. *Du sublime*.

conforme a fins, se ajuizado esteticamente, tem que ser representado não tanto como belo quanto, antes, como sublime, de modo que ele desperta mais o sentimento de respeito (o qual despreza o atrativo) do que o de amor e da inclinação íntima (...).¹³⁷

Seja como for, se, nesse “apêndice” da *Crítica da Faculdade do Juízo*, Kant parece apresentar um conceito que apenas em alguns poucos aspectos remonta à tradição que, em parte, procuramos apresentar nesse primeiro capítulo – tais como, por exemplo, a ideia de uma grandeza absoluta, o reconhecimento de uma simplicidade própria à apresentação do sublime, ou ainda, a oposição entre uma natureza bruta (sublime) e outra mais “comportada” e favorável à reflexão serena e indefinida (bela) –, nas análises presentes na terceira *Crítica* sobre as belas artes podemos encontrar alguns outros elementos que nos permitem vincular as reflexões de Kant àquela tradição.

Ora, Kant considera que a arte bela é um produto do gênio, isto é, do artista que recebe as regras da sua *poiesis* diretamente da natureza e que, portanto, não se presta à imitação. O dom natural que serve à criação artística consiste justamente na capacidade do gênio de conferir espírito ou alma às suas representações, isto é, de dotá-las, na expressão de Kant, de um “princípio vivificante do ânimo” que transforma as mesmas em algo mais do que uma imitação inerte da natureza.¹³⁸ Esse princípio poderia facilmente ser associado ao *je ne sais quoi* de Boileau que, como vimos, apresenta uma longa carreira, ou ainda, conforme Phillipe Lacoue-Labarthe, a um “suplemento ou acréscimo de vida – pois esta é sempre, ou quase sempre, a lógica do sublime – que excede o que se poderia chamar, de acordo com Diderot, a simples ‘técnica’”. Nesse sentido, continua o autor, “a alma é simples e literalmente, o que anima: um poema, uma narração, um discurso e até uma conversa”.¹³⁹ Entretanto, aqui é preciso notar que essa capacidade de animar as representações artísticas, oferecida pela natureza ao gênio, não dispensa as regras objetivas da arte – ou a simples técnica de Diderot – mas, necessariamente, tem por efeito escondê-las. Aliás, no parágrafo 45 da terceira *Crítica* Kant apresenta uma paráfrase de um princípio básico que se encontra no tratado de Longino, segundo o qual a “arte é então acabada, quando parece ser natureza e, inversamente, a natureza atinge o fim, quando envolve a arte sem que se veja”.¹⁴⁰

A natureza era bela se ela ao mesmo tempo parecia ser arte; e a arte somente pode ser denominada bela se temos consciência de que ela é arte e de que ela apesar disso nos parece ser natureza. (...) Portanto, embora a conformidade a fins no produto da arte bela na verdade seja intencional, ela contudo não tem que parecer intencional;

¹³⁷ KANT, Immanuel. *Crítica da faculdade do juízo*, p.118.

¹³⁸ KANT, Immanuel. *Crítica da faculdade do juízo*, p.158-159.

¹³⁹ LABARTHE-LACOUÉ, Phillipe. A verdade sublime. In: *A imitação dos modernos*, p.226.

¹⁴⁰ LONGINO. *Do sublime*, p.78.

isto é, a arte bela tem que *passar por natureza*, conquanto a gente na verdade tenha consciência dela como arte. Um produto da arte, porém, aparece como natureza pelo fato de que na verdade foi encontrada toda a *exatidão* no acordo com regras segundo as quais, unicamente, o produto pode tornar-se aquilo que ele deve ser, mas sem *esforço*, sem que transpareça a forma acadêmica, isto é, sem mostrar um vestígio de que a regra tenha estado diante dos olhos do artista e tenha algemado as faculdades do seu ânimo.¹⁴¹

Apesar de racionalizar a reflexão de Longino – inserindo a necessidade de uma consciência, por parte do espectador, da arte como arte e não como natureza –, Kant considera, assim como o autor do tratado *Do sublime*, que o dom da criação próprio ao gênio não é uma regra arbitrária ou casual, antes, trata-se de um presente necessário da natureza através do qual unicamente a representação artística se torna aquilo que ela “deve ser”. Aqui, talvez, essa necessidade seja justamente aquilo que permite ao artista conferir às suas representações, tal como pretendia Diderot, “a grandeza, a potência e a majestade da natureza” com mais força que se encontra na própria natureza, uma vez que ela é constantemente antecipada, organizada e dissecada pelas mãos dos homens ou pelas regras que a ela impomos através da nossa consciência ou do nosso pensamento teórico. Ao longo dos próximos capítulos, sobretudo no terceiro, procuraremos analisar com mais detalhes essa questão que, nos parece, está enraizada no centro da reflexão estética kantiana assim como em quase toda a tradição do sublime que desembarca no território francês.

¹⁴¹ KANT, Immanuel. *Crítica da faculdade do juízo*, p.152.

CAPÍTULO 2

O SUBLIME ENTRE A CONCENTRAÇÃO E VAPORIZAÇÃO DO “MOI”: BAUDELAIRE E KANT

*Le ciel, dont la bonté s'étend sur la nature,
Refuse ses bienfaits à la littérature.*

(Charles Baudelaire, *Élégie refusée aux jeux floraux*)

2.1 BAUDELAIRE OU A FORÇA DA FRAQUEZA

Sabe-se que, através de uma linguagem rigorosamente inscrita nos quadros do pensamento sobre o sublime, Baudelaire procurou conferir um significado à sua própria estética e procedimentos artísticos. Mesmo as suas definições sobre a beleza aparecem sempre atravessadas pelos temas que gravitam em torno da sublimidade: concentração, energia, excesso, simplicidade, sofrimento, etc. Não menos conhecida é a prática do poeta de atribuir a outros as qualidades e os defeitos que ele reconhece em si mesmo; ou ainda, inversamente, é comum surpreendermos Baudelaire tomando de “empréstimo” alguns vícios e virtudes que irremediavelmente lhe faltam.¹⁴² Procedimento *sui generis* do qual ele mesmo oferece uma versão no poema em prosa “A uma hora da manhã”: “Recapitulemos o dia de hoje: (...) ter me

¹⁴² Esse é o caso, por exemplo, do plágio realizado por Baudelaire de um trecho do *Poetic Principle* de Edgar Allan Poe, ironicamente, em um artigo dedicado a este mesmo ensaio do poeta norte-americano. Contrariamente a Paul Valéry, que interpreta o plágio a partir dos inúmeros motivos anamnésicos oferecidos por Baudelaire – ou seja, o poeta teria se apropriado de algo que ele reconhece imediatamente como parte de sua propriedade íntima –, Benjamin Fondane oferece a seguinte explicação: “Mais c’est le cas de Baudelaire. Il ne loue pas les qualités qu’il possède en quantité presque superflue. Il s’approprie, en tant que critique, cela seul qui lui semble si peu fait pour lui, que, l’eut-il trouvé par lui-même, il l’eut considéré comme *fait par un autre*. Et c’est pourquoi il se félicite de ce que Poe lui ait appris à raisonner; c’est pourquoi il fait un tel cas du texte du *Poetic Principle*. *Jamais il n’aurait trouvé cela tout seul*. Il n’est pas besoin de plagier une chose que l’on aurait aussi bien trouver seul; mais une chose que jamais ne vous serait venue à l’esprit, qui cache si bien ce que vous voulez dérober aux autres, et si belle, si pompeuse, si érudite comme ‘L’intellect pur vise la vérité, le Goût nous montre la beauté, le Sens Moral, nous enseigne le Devoir...’ Voilà ce dont on n’est jamais certain que ce sera aussi bien fait, si on se mettait à le refaire! Et puisqu’on loue, précisément, ce *dont on manque*, pourquoi résister à la tentation – ou à l’humour – de prendre cette pensée qui vous manque, à ceux-là mêmes qui l’ont créée?”. A esse respeito ver, respectivamente: VALÉRY, Paul. Situação de Baudelaire. In: VALÉRY, Paul. *Variedades*; FONDANE, Benjamin. *Baudelaire et l’expérience du gouffre*, p.66.

vangloriado (por quê?) de várias ações vis que jamais cometi e ter negado covardemente alguns outros malfeitos que eu cometera com prazer, delitos de fanfarronadas, crimes de respeito humano”.¹⁴³ O poeta das *Flores do mal* teria sido capaz de transformar as virtudes ausentes, o desejo de ordem e unicidade na criação e a vocação para o trabalho produtivo em objetos de uma busca desesperada, condenada de antemão ao fracasso; de maneira que, talvez, pudéssemos dizer, sem exagero, que essa característica peculiar de Baudelaire – qual seja, a sua suposta impotência artística aliada às imposturas pessoais e aos constrangimentos da vontade – atravessou grande parte da fortuna crítica dedicada ao poeta francês. Fortuna essa que se dividiu em uma gradação que vai dos juízos severos acusando no autor a pura estagnação política e poética, até o reconhecimento – como diria Lyotard em um contexto radicalmente distinto – de uma “fraqueza” que “constitui, assim, sua força”.¹⁴⁴

“De la vaporisation et de la concentration du Moi. Tout est là”.¹⁴⁵ o ponto de discórdia – estético ou moral – de uma parte da crítica relativamente ao sucesso ou ao fracasso de Baudelaire, e a encruzilhada que permite ao poeta uma concepção artística essencialmente sublime. Concepção essa cuja imagem cristalizada é a figura arquetípica e paradoxal do dândi: “Voilà peut-être un homme riche, mais plus certainement un Hercule sans emploi”.¹⁴⁶ Esta pequena fórmula por si só é capaz de colocar com precisão de termos a personagem do dândi no seio da discussão sobre o sublime na França, de Boileau a Victor Hugo. Nela encontramos representada a força colossal, a grandeza dinâmica na carne de Hércules; mas, essas potencialidades extraordinárias foram recalçadas, o herói antigo foi rebaixado e perdeu seu emprego na modernidade.¹⁴⁷ O dândi é uma figura trágica e *patética* por excelência;

¹⁴³ BAUDELAIRE, Charles. A uma hora da manhã. In: *Pequenos poemas em prosa*, p.59.

¹⁴⁴ LYOTARD, Jean-François. *Lições sobre a analítica do sublime*, p.10. Para citar apenas alguns exemplos de estudos críticos que, de formas diversas, se encaixam nessa gradação entre a impotência paralisante e a “fraqueza criativa” de Baudelaire temos: AUERBACH, Erich. As Flores do mal e o sublime. In: *Ensaio de literatura ocidental*, p.303-332. BATAILLE, Georges. Baudelaire. In: *A literatura e o mal*, p.29-54; BLANCHOT, Maurice. O fracasso de Baudelaire. In: *A parte do fogo*, p.131-150; CAMUS, Albert. *O homem revoltado*; BLIN, Georges. *Baudelaire*; FONDANE, Benjamin. *Baudelaire et l'expérience du gouffre*; SARTRE, Jean Paul. *Baudelaire*.

¹⁴⁵ Esse princípio, Baudelaire tomou emprestado de Emerson. Entre seus *Fusées* o poeta cita trechos da obra *Conduct of life* do autor norte-americano. Entre as citações encontramos a seguinte reflexão: “The one prudence in life is concentration; the one evil is dissipation”. Logo no início dos *Fusées* Baudelaire “traduz” da seguinte maneira essa passagem: “Le goût de la concentration productive doit remplacer, chez un homme mûr, le goût de la déperdition”. A esse respeito ver, respectivamente: BAUDELAIRE, Fusées. In: BAUDELAIRE, Charles. *Œuvres Complètes*, p.649 e 674.

¹⁴⁶ BAUDELAIRE, Charles. Le peintre de la vie moderne. In: BAUDELAIRE, Charles. *Œuvres Complètes*, p.712.

¹⁴⁷ Durante o período da Restauração, Alfred Musset já havia fornecido a imagem grandiloquente de uma geração de escritores e intelectuais cuja força e entusiasmo já não mais possuíam aplicação em uma época dominada pelo tédio e pela incredulidade: “Condenados ao repouso pelos soberanos do mundo, entregues a bedéis de toda espécie, à ociosidade e ao enfado, os jovens viam-se distanciar-se as vagas escumantes contra as

historicamente, como define o próprio Baudelaire, ele é herdeiro de uma aristocracia decadente cuja dignidade reside na resistência à massificação promovida pelas forças providenciais da igualdade: “Le dandysme est un soleil couchant; comme l’astre qui décline, Il est superbe, sans chaleur et plein de mélancolie. Mais, hélas! La marée montante de la démocratie, qui envahit tout et qui nivelle tout, noie jour à jour ces deniers représentants de l’orgueil humain (...)”.¹⁴⁸ A glória do dândi é permanecer *uno*, evitar a dispersão própria ao fluxo do progresso e ao mundo das mercadorias. Dada a grandeza absoluta dos inimigos, a empreitada é obviamente heroica e descomunal: “Pour soulever un poids si lourd, / Sisyphe, Il faudrait ton courage!”.¹⁴⁹ Levar a cabo essa missão requer do dândi, seguindo o exemplo do *honnête homme*, o uso adequado da estetização de si. Porém, à diferença do seu ancestral clássico, ele não demonstra naturalidade nem polimento, antes, essa personagem assume sem restrições o lado mais artificial do artifício – qual seja, a afetação de uma postura provocativa e excêntrica – como a única maneira de evitar a “vaporização”, a perda definitiva de si que se insinua na banalidade e na volúpia do mundo moderno:¹⁵⁰ “Le dandy doit aspirer à être sublime sans interruption; Il doit vivre et dormir devant un miroir”.¹⁵¹

Julgar os méritos pessoais dessa empreitada diante dos seus sucessos e fracassos confirmados ou abortados pela história e pelos críticos não é o objetivo deste trabalho. O dândi nos interessa aqui apenas na medida em que ele parece condensar a contradição original própria ao sublime de Baudelaire, ou melhor, apenas enquanto ele representa o conflito entre dois modos de compreensão da criação artística que são inconciliáveis. O poeta faz questão de manter, tanto quanto possível, lado a lado os dois termos da contradição sem resposta: a imagem do criador original e autossuficiente – cultivador do “rico metal da vontade” – vai de par com outra, a da grandeza dinâmica que se extrai do vício, do gozo oferecido pelo *frenesi*,

quais haviam preparado os seus braços. Todos esses gladiadores untados de azeite sentiam no fundo da alma uma miséria insuportável. (...) A hipocrisia mais severa reinava nos costumes. As ideias inglesas juntaram-se à devoção e a alegria desapareceu”. A esse respeito ver: MUSSET, Alfred. *A confissão de um filho do século*, p. 22-23.

¹⁴⁸ BAUDELAIRE, Charles. Le peintre de la vie moderne. In: BAUDELAIRE, Charles. *Œuvres Complètes*, p.712.

¹⁴⁹ BAUDELAIRE, Charles. Les fleurs du mal. In: BAUDELAIRE, Charles. *Œuvres Complètes*, p.17.

¹⁵⁰ Para Albert Camus, os procedimentos estéticos adotados pela figura do dândi, fazem parte de uma “ascese degradada”, que procura manter a unidade do poeta por força da negação: “Disperso, na qualidade de pessoa privada de regra, ele será coerente como personagem. Mas um personagem pressupõe um público; o dândi só pode desempenhar um papel quando se opõe. Ele só pode assegurar-se de sua própria existência reencontrando-a no rosto dos outros. Os outros são o seu espelho. Espelho logo ofuscado, é bem verdade, pois a capacidade de atenção humana é limitada. Ela deve sempre ser despertada, incitada pela provocação. O dândi, portanto, é sempre obrigado a impressionar”. A esse respeito ver: CAMUS, Albert. *O homem revoltado*, p.70-71.

¹⁵¹ BAUDELAIRE, Charles. Mon coeur mis a nu. In: BAUDELAIRE, Charles. *Œuvres Complètes*, p.678.

pela multiplicação da personalidade, pela “beleza do mal”. Em todo caso, cumpre notar que, a despeito das intenções mais explícitas de Baudelaire, o sublime do poeta está longe de representar unicamente a sua vitória orgulhosa sobre a natureza, ou ainda, o isolamento glorioso do artista misantropo que sofre de alergia pela humanidade decaída. A ginástica espiritual do dandismo, o regime sadio das orações e da elevação da vontade, que aparecem inúmeras vezes nos escritos íntimos de Baudelaire como rasgos de uma resolução estoica inabalável, nem sempre parecem capazes, como deveriam, de aceder ao sublime na sua máxima potência.¹⁵² Quanto mais o dândi sai derrotado da sua ingrata missão, tanto mais Baudelaire inscreve sua “filosofia estética” nas vias de um sublime *problemático*.

Nesse caso, podemos dizer que o sublime baudelaireano se instala justamente no limite, na zona de embate entre duas concepções artísticas que, como lembra Bataille, são colocadas nos termos de uma “economia moral”. O prazer e o trabalho funcionam como “modelos” poéticos que equacionam a posse ou a perda de si, o primado do presente ou do futuro na luta obstinada contra as determinações absolutas do tempo: “À chaque minute nous sommes écrasés par l’idée et la sensation du temps. Et il n’y a que deux moyens pour échapper à ce cauchemar, – pour l’oublier: le Plaisir et le Travail. Le Plaisir nous use. Le Travail nous fortifie. Choisissons”.¹⁵³ A utilização da letra maiúscula para nomear os dois polos do conflito nos lembra que ele é travado entre potências absolutas. Nominalmente, por diversas vezes o poeta escolheu o trabalho: “Le jeu, même dirigé par la science, force intermittente, sera vaincu, si fructueux qu’il soit, par le travail, si petit qu’il soit, mais continu”.¹⁵⁴ Mas, ao que parece, tudo se passa aí, diante de escolhas que Baudelaire jamais pôde levar às últimas consequências, que foram constantemente minadas e abandonadas pela metade: “La vie n’a qu’un charme vrai; c’est le charme du jeu”.¹⁵⁵

A partir disso, também se segue a atitude complexa que Baudelaire assume ante Victor Hugo. Nem sempre é fácil discernir os elogios falsos dos sinceros, os interesses por trás dos julgamentos e das dedicatórias, as qualidades que Baudelaire empresta ou imputa ao autor. Como acontece, por exemplo, quando logo depois de publicar uma resenha crítica elogiosa dos *Misérables*, Baudelaire escreve à Mme Aupick: “ce livre est immonde et inepte. J’ai montré a ce sujet, que je possédais l’art de mentir. Il m’a écrit, pour me remercier, une lettre

¹⁵² “Connais donc les jouissances d’une vie âpre; et prie, prie sans cesse. La prière est réservoir de force. (*Autel de la volonté. Dynamique morale. La sorcellerie des sacrements. Hygiène de l’âme.*). A esse respeito ver: BAUDELAIRE, Charles. Fusées. In: BAUDELAIRE, Charles. *Œuvres Complètes*, p.653.

¹⁵³ BAUDELAIRE, Charles. Fusées. In: BAUDELAIRE, Charles. *Œuvres Complètes*, p.669.

¹⁵⁴ BAUDELAIRE, Charles. Fusées. In: BAUDELAIRE, Charles. *Œuvres Complètes*, p.660.

¹⁵⁵ BAUDELAIRE, Charles. Fusées. In: BAUDELAIRE, Charles. *Œuvres Complètes*, p.654.

absolument ridicule. Cela prouve qu'un grand homme peut être un sot".¹⁵⁶ Ora, como já vimos no capítulo anterior, a imbecilidade que serve como paródia à inteligência dos grandes homens é, precisamente, uma das definições de Victor Hugo para o fenômeno moderno do sublime. Baudelaire acusa esse "defeito" em Hugo com a mesma facilidade que, quase imediatamente, ele o reconhece em si mesmo: "Maintenant j'ai toujours le vertige, et aujourd'hui, 23 janvier 1862, j'ai subi un singulier avertissement, j'ai senti passer sur moi le vent de l'aile de l'imbécillité".¹⁵⁷ Isso sugere que Victor Hugo funcionou, de alguma maneira, como uma espécie de espelho para Baudelaire. Espelho diante do qual ele talvez tenha visto refletido, ao mesmo tempo com *prazer* e *desgosto*, um dos modos sublimes da criação poética: a grandiosidade do trabalho e da força de vontade. Seja como for, é útil termos em mente uma observação de Jean Starobinski: "lié au dandysme, à un étrange plaisir de la toilette, le regard au miroir est le privilège aristocratique de l'individu qui sait se faire le comédien de soi-même".¹⁵⁸ Ou ainda, é preciso guardar as seguintes recomendações de Baudelaire: "Que le lecteur ne se scandalise pas de cette gravité dans le frivole, et qu'il se souvienne qu'il y a une grandeur dans toutes folies, une force dans tous les excès".¹⁵⁹

2.2 VICTOR HUGO OU A AUTODERRISÃO DE BAUDELAIRE

A primeira imagem que Baudelaire nos oferece de Victor Hugo, na série de artigos *Réflexions sur quelques-uns des mes contemporains*, é, sob vários aspectos, sublime. Por mais que se procure a ironia habitual do poeta francês – e de fato, ela jamais está ausente –, a descrição dada é absolutamente adequada à resolução heroica que, em parte, o dândi assume na modernidade, qual seja, o trabalho árduo capaz de domar as inclinações ao devaneio, ou ainda, a manutenção da integridade e da unidade artística nos limites da dispersão oferecida pela eterna agitação das grandes cidades:

Depuis bien d'années déjà Victor Hugo n'est plus parmi nous. Je me souviens d'un temps où sa figure était une des plus rencontrées parmi la foule; et bien des fois je

¹⁵⁶ BAUDELAIRE, Charles. Correspondance. In: BAUDELAIRE, Charles. *Œuvres Complètes*, p.254.

¹⁵⁷ BAUDELAIRE, Charles. Fusées. In: BAUDELAIRE, Charles. *Œuvres Complètes*, p.668. A carta citada anteriormente data de agosto de 1862.

¹⁵⁸ STAROBINSKI, Jean. *La mélancolie au miroir: trois lectures de Baudelaire*, p.25.

¹⁵⁹ BAUDELAIRE, Charles. Le peintre de la vie moderne. In: BAUDELAIRE, Charles. *Œuvres Complètes*, p.711.

me suis demandé, en le voyant si souvent apparaître dans la turbulence des fêtes ou dans le silence des lieux solitaire, comment il pouvait concilier les nécessités de son travail assidu avec ce goût sublime, mais dangereux, des promenades et des rêveries. Cette apparente contradiction est évidemment le résultat d'une existence bien réglée et d'une forte constitution spirituelle qui lui permet de travailler en marchant, ou plutôt de ne pouvoir marcher qu'en travaillant.¹⁶⁰

Victor Hugo ou, segundo Baudelaire, “la statue de la Méditation qui marche” apresenta a imagem de um sublime não problemático, conciliador das duas tendências contraditórias que habitam o homem. A sua “ginástica moral” é digna de um verdadeiro dândi cuja principal divisa, *perinde ac cadaver*, comanda a impassibilidade da estátua ou do defunto diante da multidão; atitude que, ao mesmo tempo, encobre ou trai uma efervescente atividade espiritual. Mas não é apenas essa contradição interna que o sublime Victor Hugo é capaz de apaziguar. O gênio ou o criador sublime, que, de Longino à Kant, recebe as regras da sua *poiesis* diretamente das mãos da natureza, tem o poder mágico de harmonizar os homens com o ritmo secreto do mundo. Tudo isso, claro, se “exprime com a obscuridade necessária” que descortina a moral imutável de todas as coisas. Note-se que, nesse caso, Victor Hugo aparece numa singular mistura dos predicados que Baudelaire costuma atribuir a Edgar Allan Poe e a Eugène Delacroix:

(...) forme, attitude et mouvement, lumière et couleur, son et harmonie. La musique des vers de Hugo s'adapte aux profondes harmonies de la nature; sculpteur il découpe dans ses strophes la forme inoubliable des choses; peintre, il les illumine de leur couleur. Et, comme si elles venaient directement de la nature, les trois impressions pénètrent simultanément le cerveau du lecteur.¹⁶¹

Baudelaire aceita a definição de Victor Hugo a respeito do drama enquanto um *espelho de concentração*¹⁶² e atribui ao autor dos *Misérables* a pretensão ou capacidade de refletir todos os aspectos da vida, sem restrições impostas por sistemas filosóficos, gêneros artísticos ou mesquinhas pessoais.¹⁶³ “Sectário da imaginação”, Hugo é chamado ao campo de batalha para combater a clareza e a incredulidade de Voltaire, sendo que, nesta jornada, ele é guiado pelas analogias e correspondências que recortam a “forma inesquecível das coisas”, dicionários hieroglíficos capazes de transformar o poeta em um “tradutor” da natureza e da

¹⁶⁰ BAUDELAIRE, Charles. Réflexions sur quelques-uns des mes contemporains: Victor Hugo. In: BAUDELAIRE, Charles. *Œuvres Complètes*, p.129.

¹⁶¹ BAUDELAIRE, Charles. Réflexions sur quelques-uns des mes contemporains: Victor Hugo. In: BAUDELAIRE, Charles. *Œuvres Complètes*, p.132.

¹⁶² Ver primeiro capítulo da tese.

¹⁶³ “Ah! Avec Victor Hugo nous n'avons pas à tracer ces distinctions, car c'est un génie sans frontières. Ici nous sommes éblouis, enchantés et enveloppés comme par la vie elle-même”. A esse respeito ver: BAUDELAIRE, Charles. Réflexions sur quelques-uns des mes contemporains: Victor Hugo. In: BAUDELAIRE, Charles. *Œuvres Complètes*, p.135.

vida. Esses dicionários são inesgotáveis, eles possuem uma grandeza quase absoluta, segundo os ensinamentos de Swedenborg (“le ciel est un très grand homme”).¹⁶⁴ Para um poeta sadio e bem exercitado pelo trabalho da “tradução”, o tamanho não causa medo ou aflição, antes, é justamente aí que ele se sente em casa: “l’excès, l’immense, sont le domaine naturel de Victor Hugo; Il s’y meut comme dans son atmosphère natale. Le génie qu’il a de tout temps déployé dans la peinture de toute la monstruosité qui enveloppe l’homme est vraiment prodigieux”.¹⁶⁵ Em casa ou não, Baudelaire enquadra de maneira bastante precisa Victor Hugo nos termos da discussão sobre o sublime desde sua chegada em território francês:

(...) Victor Hugo ne tranche pas le nœud gordien des choses avec la pétulance de militaire de Voltaire; ses sens subtils lui révèlent des abîmes; il voit le mystère partout. Et, de fait, où n’est-il pas? De là dérive ce sentiment d’effroi qui pénètre plusieurs de ses plus beaux poèmes; de là ces turbulences, ces accumulations, ces écroulements de vers, ces masses d’images orageuses, emportées avec la vitesse d’un chaos qui fuit; de là ces répétitions fréquentes de mots, tous destinées à exprimer des ténèbres captivantes ou l’énigmatique physiologie du mystère.¹⁶⁶

Neste trecho quase nada parece ter sido esquecido: encontramos aí o entusiasmo contra a incredulidade, a potência dinâmica e apavorante dos versos e, enfim, a concentração de energia junto à agilidade do verbo capaz de captar a essência do caos em fuga com a mesma intensidade que tanto se atribuiu ao *fiat lux* bíblico. Esta essência é a “forma” do caos, a universalidade extraída da natureza por uma subjetividade que permanece íntegra diante do movimento infinito do mundo: “Ainsi Victor Hugo possède non seulement la grandeur, mais l’universalité. Que son répertoire est varié! et, quoique toujours un et compacte, comme Il est multiforme!”.¹⁶⁷ Se ainda for preciso mencionar de forma explícita a oposição entre a *letra morta* e a *palavra viva*, podemos também recorrer a uma parte da interpretação de Baudelaire sobre os *Misérables*, na qual o poeta encontra na personagem Javert, policial defensor da ordem *estrita*, a alegoria da lei vazia de conteúdo que enquadra, sem entusiasmo e com a mesma incredulidade dos sistemas filosóficos, a multiplicidade da vida:

Il y a dans cette galerie de douleurs et de drames funestes une figure horrible, répugnante, c’est le gendarme, le garde-chiourme, la justice stricte, inexorable, la

¹⁶⁴ BAUDELAIRE, Charles. Réflexions sur quelques-uns des mes contemporains: Victor Hugo. In: BAUDELAIRE, Charles. *Œuvres Complètes*, p.132.

¹⁶⁵ BAUDELAIRE, Charles. Réflexions sur quelques-uns des mes contemporains: Victor Hugo. In: BAUDELAIRE, Charles. *Œuvres Complètes*, p.137.

¹⁶⁶ BAUDELAIRE, Charles. Réflexions sur quelques-uns des mes contemporains: Victor Hugo. In: BAUDELAIRE, Charles. *Œuvres Complètes*, p.134.

¹⁶⁷ BAUDELAIRE, Charles. *Réflexions* Réflexions sur quelques-uns des mes contemporains: Victor Hugo. In: BAUDELAIRE, Charles. *Œuvres Complètes*, p.134.

justice qui ne sait pas commenter, la loi non interprétée, l'intelligence sauvage (...) qui n'a jamais compris les circonstances atténuantes, en un mot la Lettre sans Esprit; c'est l'abominable Javert. (...) On peut donc être agent de police *avec enthousiasme*; mais entre-t-on dans la police *par enthousiasme*?¹⁶⁸

Cabe ainda lembrar, que por diversas vezes Baudelaire parece retomar a discussão desenvolvida no Prefácio a *Cromwell* para demonstrar que a aliança entre o *belo* e o *bizarro*, ou ainda, que a admissão do *grotesco* nas altas esferas da arte é também um pacto profundamente político. A força e a grandeza de Hugo inspiram a caridade pelos fracos, pela população bestializada e decaída que irrompe na cena pública. O gosto pela fealdade é o índice de um espírito maduro – à moda dos *Anciens* – cuja virtude consiste no olhar paternal lançado sobre o abismo insondável da miséria.¹⁶⁹ Um certo rigor terminológico impressiona nessa análise de Baudelaire, cuja argumentação é tecida como se o Prefácio a *Cromwell* estivesse sempre diante dos seus olhos; mais ainda, a partir de uma discussão rigorosamente colocada nos termos do sublime, ele exagera e aponta em Hugo algumas tendências que já estavam latentes no seu Prefácio de 1828; dentre elas, o desejo secreto de *terminar a revolução*.¹⁷⁰ Isto fica claro quando notamos que a solução oferecida não é *fraterna*, o poeta e os fracos não são iguais; trata-se da conciliação social pela via da caridade:

La force l'enchanté et l'enivre; Il va vers elle comme vers une parente: attraction fraternelle. Ainsi est-il irrésistiblement emporté vers tout symbole de l'infini, la mer, le ciel; vers tous représentant anciens de la force, géants homériques ou bibliques, paladins, chevaliers; vers les bêtes énormes et redoutables. Il caresse en se jouant ce qui ferait peur à des mains débiles; il se meut dans l'immense, sans vertige. En revanche, mais pour une tendance différente dont l'origine est pourtant la même, le poète se montre toujours *l'ami attendri de tout ce qui es faible, solitaire, contristé; de tout ce qui est orphelin: attraction paternelle*. Le fort devine un frère dans tout ce qui est fort, *mais voit ses enfants dans tout ce qui a besoin d'être protégé ou consolé*. C'est de la force même, de la certitude qu'elle donne à celui qui la possède, que dérive *l'esprit de justice et charité*. Ainsi se produisent sans cesse dans les poèmes de Victor Hugo *ces accents d'amour pour les femmes tombées, pour les pauvres gens broyé dans les engrenages de nos sociétés*, pour les animaux martyrs de notre glotonnerie et de notre despotisme.¹⁷¹

¹⁶⁸ BAUDELAIRE, Charles. Les Misérables par Victor Hugo. In : BAUDELAIRE, Charles. *Œuvres Complètes*, p.223.

¹⁶⁹ “C’est surtout, dis-je, dans leur plein maturité, que les poètes sentent leur cerveau s’éprendre de certains problèmes d’une nature sinistre *et obscure, gouffres bizarres qui les attirent*”. BAUDELAIRE, Charles. Les Misérables par Victor Hugo. In: BAUDELAIRE, Charles. *Œuvres Complètes*, p.229.

¹⁷⁰ De acordo com Pierre Ronsavallon, terminar a revolução, era a palavra de ordem dos políticos conservadores no período da Restauração francesa. A esse respeito ver: ROSANVALLON, Pierre. *Le moment Guizot*, p.18.

¹⁷¹ BAUDELAIRE, Charles. Les Misérables par Victor Hugo. In: BAUDELAIRE, Charles. *Œuvres Complètes*, p.217-218. Este mesmo trecho já se encontrava em “Réflexions sur quelques-uns des mes contemporains: Victor Hugo”, porém sem os grifos do autor, o que enfatiza o novo contexto em que ressurge essa análise.

Para fechar o campo semântico da discussão, só faltava a Baudelaire comparar a grandeza de Victor Hugo com uma das imagens mais canônicas da “tradição” do sublime, a saber, o Oceano: “les couleurs de ses rêveries se sont teintées en solennité, et sa voix s’est approfondie en rivalisant avec celle de l’Océan”.¹⁷² Esta entidade que inspira desde sempre admiração e respeito, na placidez ou na fúria incontrolável, também é, como se sabe, figura comum no dicionário baudelairiano. Na calma, ela é capaz de ambientar uma das imagens sublimes possíveis para o dandismo; trata-se da alegoria de um grande navio, pleno de dignidade, partindo harmonicamente sobre as águas tranquilas para a sua terra natal: “Ces beaux et grands navires, imperceptiblement balancés (dandinés) sur les eaux tranquilles, ces robustes navires, à l’air désœuvré et nostalgique, ne nous disent-ils pas dans une langue muette: Quand partons-nous pour le bonheur?”¹⁷³

Mas os homens que se encontram eternamente aprisionados ao ritmo sincrônico das marés tendem a graves mudanças de *humor*. Tão logo se deseje trocar a tranquilidade das águas pelo caos, o sublime perde a placidez: “Le mélange du grotesque et du tragique est agréable à l’esprit comme les discordances aux oreilles blasées”.¹⁷⁴ O dândi, a despeito da sua dignidade e grandeza, encontra-se ancorado pelo tédio. Sob essas condições, a monotonia cíclica das águas em calma lhe causa enjoo. Como lembra Barbey d’Aurevilly, o dandismo introduziu “a calma antiga no seio das agitações modernas; mais a calma dos Antigos vinha da harmonia das suas faculdades e da plenitude de uma vida livremente desenvolvida; enquanto que a calma do dandismo é a pose de um espírito bastante entediado para se animar”.¹⁷⁵ Por esse motivo, a dissonância do sublime – ou do *trágico-grotesco* – passa a agradar ao poeta, e não mais o seu fluxo harmônico. A ironia permitirá essa *volta*: curioso movimento que quebra a *harmonia entre as faculdades*, que desfaz o seu *acordo* mútuo; acordo esse que, aos olhos de Kant, não é outra coisa senão o próprio sentimento do belo. A ironia é a responsável pela *queda*, pela derrisão da dignidade que acusa um irremediável descompasso estético e político. Como pensava Georges Blin, ela é uma arma que Baudelaire aponta para si mesmo, um desdobramento do seu olhar interno, ou ainda a “dor e a recusa” do poeta em aderir a um *Eu* único e estável.¹⁷⁶ De acordo com Baudelaire, ela compõe uma das duas qualidades literárias indispensáveis a qualquer escritor:

¹⁷² BAUDELAIRE, Charles. Réflexions sur quelques-uns des mes contemporains: Victor Hugo. In: BAUDELAIRE, Charles. *Œuvres Complètes*, p.130.

¹⁷³ BAUDELAIRE, Charles. Fusées. In: BAUDELAIRE, Charles. *Œuvres Complètes*, p.655.

¹⁷⁴ BAUDELAIRE, Charles. Fusées. In: BAUDELAIRE, Charles. *Œuvres Complètes*, p.661.

¹⁷⁵ AUREVILLY, Jules Barbey. *Du dandysme et de Georg Brummell*, p.57. Tradução minha.

¹⁷⁶ A esse respeito ver: BLIN, Georges. *Baudelaire*, p.33-34.

(...) surnaturalisme et ironie. Coup d’œil individuel, aspect dans lequel se tiennent les choses devant l’écrivain, puis tournure d’esprit satanique. Le surnaturel comprend la couleur générale et l’accent, c’est-à-dire intensité, sonorité, limpidité, vibrativité, profondeur et retentissement dans l’espace et dans le temps.¹⁷⁷

A ironia baudelairiana é uma *virada satânica*: o “*demônio da reflexão*” e a imbecilidade paródica que agem muitas vezes à revelia de suas vítimas. “*Le sage ne rit qu’en tremblant!*”, é a máxima “perfeitamente ortodoxa” louvada pelo poeta que revela uma estranha vocação: “Étant enfant, je voulais être tantôt pape, mais pape militaire, tantôt comédien. Jouissances que je tirais de ces deux hallucinations”.¹⁷⁸ Apesar de tudo, o sábio, ou mesmo o papa, está sujeito ao riso. Ele treme porque tem pavor da gargalhada, signo satânico da humanidade decaída, cindida pelo pecado original: “Le Sage (...) ne rit, ne s’abandonne au rire qu’en tremblant. Le Sage tremble d’avoir ri; (...) il s’arrête au bord du rire, comme au bord de la tentation”.¹⁷⁹ Mas a essência do riso, embora satânica, não é menos louvável para o dândi, pois ela funda-se no orgulho, no sentimento de superioridade do homem que faz troça dos seus “irmãos”. Superioridade tanto mais irônica, uma vez que a sua *força* tem lugar diante de um “espetáculo deplorável”: “la faiblesse se réjouissant de la faiblesse”.¹⁸⁰ Para precisar a sua teoria, Baudelaire recorre ao mesmo motivo que já se encontrava em *Cromwell*, qual seja, a ideia de que o homem – dentro da lógica do cristianismo – encontra-se no meio de duas séries distintas da criação, posição privilegiada de onde se extrai o sentimento de superioridade e do cômico:

Le rire est satanique, Il est donc profondément humain. Il est dans l’homme la conséquence de l’idée de sa propre supériorité; et, en effet, comme le rire est essentiellement humain, il est essentiellement contradictoire, c’est-à-dire qu’il est à la fois signe d’une grandeur infinie et d’une misère infinie, misère infinie relativement à l’Être absolu dont il possède la conception, grandeur infinie relativement aux animaux. C’est donc du choque perpétuel des ces deux infinis que se dégage le rire. Le comique, la puissance du rire est dans le rieur et nullement dans l’objet du rire.¹⁸¹

À diferença de Victor Hugo, o homem baudelairiano não faz o elo entre estas duas séries da criação, ele não é o *anel* capaz de harmonizar a passagem de uma à outra. Pelo contrário, ele serve de palco para o *choque*, para o embate entre dois infinitos inconciliáveis. A potência do cômico só se realiza no terreno da contradição. A associação da beleza ao

¹⁷⁷ BAUDELAIRE, Charles Fusées. In: BAUDELAIRE, Charles. *Œuvres Complètes*, p.658.

¹⁷⁸ BAUDELAIRE, Charles. Mon cœur mis à nu. In: BAUDELAIRE, Charles. *Œuvres Complètes*, p.702.

¹⁷⁹ BAUDELAIRE, Charles. De l’essence du rire. In: BAUDELAIRE, Charles. *Œuvres Complètes*, p.527.

¹⁸⁰ BAUDELAIRE, Charles. De l’essence du rire. In: BAUDELAIRE, Charles. *Œuvres Complètes*, p.530.

¹⁸¹ BAUDELAIRE, Charles. De l’essence du rire. In: BAUDELAIRE, Charles. *Œuvres Complètes*, p.532.

grotesco é irremediavelmente *disforme*, e o sublime que nasce dessa união não promete a felicidade, mas acentua o descompasso dos homens entre si e entre o ritmo do mundo.¹⁸² Se o sábio treme diante do riso, talvez isso se dê por um simples motivo: “Il y a dans l’engendrement de toute pensée sublime une secousse nerveuse qui se fait sentir dans le cervelet”.¹⁸³ Ou ainda, se quisermos, esse tremor também pode significar um frio na espinha, a náusea causada pela passagem pelo “vento das asas da imbecilidade”. A superioridade que se funda sobre a fraqueza ataca em uma dupla frente, ela é capaz de *deformar* estética e moralmente os homens acometidos pelo cômico. O humor baudelairiano é essencialmente antifilantrópico, ele despreza a *caridade* sem o mínimo constrangimento:

(...) qu’y a-t-il de si réjouissant dans le spectacle d’un homme qui tombe sur le pavé, qui trébuche au bout d’un trottoir, pour que la face de son frère en Jésus Christ se contracte d’une façon désordonnée, pour que les muscles de son visage se mettent à jouer subitement comme une horloge à midi ou un joujou à ressorts? Ce pauvre diable s’est au moins défiguré, peut-être s’est-il fracturé un membre essentiel. Cependant le rire est parti, irrésistible et subit.¹⁸⁴

Com a *virada satânica* própria à ironia de Baudelaire, eis o que acontece com a caridade de Victor Hugo: os seus ossos foram quebrados, ela rola e agoniza no passeio público; o seu espetáculo é tanto mais risível quanto mais humilhante. No *Spleen de Paris*, por diversas vezes, a “convulsão nervosa” que antecede ideias sublimes antecipa também ataques de violência, provas de disposição do ânimo daqueles que se encontram encarcerados pelo tédio, pela timidez ou pela fraqueza moral e física: “Un autre allumera un cigare à côté d’un tonneau de poudre, pour voir, pour savoir, pour tenter la destinée, pour se contraindre lui-même à faire preuve d’énergie, pour faire le joueur, pour connaître les plaisirs de l’anxiété, pour rien, par caprice, par désœuvrement”.¹⁸⁵ Esse ataques são, ora ou outra, também destinados contra uma certa “moral hipócrita”, simultaneamente revolucionária e burguesa, aos olhos de Baudelaire, fundada sobre a filantropia. Moral essa da qual, para o poeta, como se sabe, Victor Hugo tomou grande parte. Um desses ataques aparece de forma exemplar no poema em prosa *Assommons les pauvres!*, ficção que coloca em cena o *papa militar comediante*:

¹⁸² “Chose curieuse et vraiment digne d’attention que l’introduction de cet élément insaisissable du beau jusque dans les œuvres destinées à représenter à l’homme sa propre laideur morale et physique! Et, chose non moins mystérieuse, ce spectacle lamentable excite en lui une hilarité immortelle et incorrigible”. BAUDELAIRE, Charles. De l’essence du rire. De l’essence du rire. In: BAUDELAIRE, Charles. *Œuvres Complètes*, p.526.

¹⁸³ BAUDELAIRE, Charles. Fusées. In: BAUDELAIRE, Charles. *Œuvres Complètes*, p.661.

¹⁸⁴ BAUDELAIRE, Charles. De l’essence du rire. In: BAUDELAIRE, Charles. *Œuvres Complètes*, p.530-531.

¹⁸⁵ BAUDELAIRE, Charles. Le mauvais vitrier. In: BAUDELAIRE, Charles. *Œuvres Complètes*, p.285

Pendant quinze jours je m'étais confiné dans ma chambre, et je m'étais entouré des livres à la mode de ce temps-là (...); je veux parler des livres où il est traité l'art de rendre les peuples heureux, sages et riches, en vingt-quatre heures. J'avais donc digéré, – avalé, veux-je dire, – toutes les élucubrations de tous ces entrepreneurs de bonheur public, – de ceux qui conseillent à tous les pauvres de se faire esclaves, et de ceux qui leur persuadent qu'ils sont tous des rois détrônés. – On ne trouvera pas surprenant que je fusse alors dans un état d'esprit avoisinant le vertige ou la stupidité. Il m'avait semblé seulement que je sentais, confiné au fond de mon intellect, le germe obscur d'une idée supérieure à toutes les formules de bonne femme dont j'avais récemment parcouru le dictionnaire. Mais ce n'étais que l'idée d'une idée, quelque chose d'infiniment vague.¹⁸⁶

As saídas revolucionária ou reacionária aparecem como receitas de bolo ou livros de autoajuda destinados ao âmbito doméstico, aos domínios reservados especialmente às “*bonnes femmes*”, de acordo com o preconceito corrente à época. Em todo caso, nota-se que uma vez mais estamos diante de um indivíduo imerso na paralisia do tédio e da melancolia, estágio mais propício às mudanças bruscas de *humor*. A figura do poeta encarcerado em um quarto junto com as “*más leituras*” sugere a imagem, presente nas Flores do Mal, do *Mauvais Moine*: “*Mon âme est un tombeau que, mauvais cénobite, / Depuis l'éternité je parcours et j'habite; / Rien n'embellit les murs de ce cloître odieux*”.¹⁸⁷ Tradicionalmente, sabe-se que os monges são as vítimas prediletas da acídia, o demônio meridiano que solapa a meditação religiosa transformando as paredes do claustro e os contornos da alma em prisões.¹⁸⁸ Ora, no poema em prosa de Baudelaire, a materialização da vaga “*ideia da ideia*” fica a cargo justamente de um *demônio* que, por sua vez, oferece um conselho ao narrador. A ocasião é a de um encontro entre o narrador e um mendigo, a caminho de um cabaré: “*Celui-là seul est l'égal d'un autre, qui le prouve, et celui-là seul est digne de la liberté, qui sait la conquérir*”. Logo após essa sugestão, no lugar de estender as mãos ao “*pobre diabo*”, o narrador resolve espancá-lo à exaustão. Mas a energia aplicada pelo agressor *retorna* redobrada, e o narrador sente na carne a dor causada por seu próprio “*insight filosófico*”:

Tout à coup, – ô miracle! O jouissance du philosophe qui vérifie l'excellence de sa théorie! – je vis cette antique carcasse se retourner, se redresser avec une énergie que je n'aurais jamais soupçonnée dans une machine si singulièrement détraquée, et, avec un regard de haine qui me parut de *bon augure*, le malandrin décrépît se jeta sur moi, me pocha les deux yeux, me cassa quatre dents, et avec le même branche d'arbre me battit dru comme plâtre. – Par mon énergique médication, je lui avais donc rendu l'orgueil et la vie. Alors, je lui fis force signes pour lui faire comprendre que je considérais la discussion comme finie, et me relevant avec la satisfaction d'un sophiste du Portique, je lui dis : “*Monsieur, vous êtes mon égal!* veuillez me faire l'honneur de partager avec moi ma bourse; et souvenez vous, si vous êtes réellement philanthrope, qu'il faut appliquer à tous vos confrères, quand ils vous demanderont

¹⁸⁶ BAUDELAIRE, Charles. Assommons le pauvre. In: BAUDELAIRE, Charles. *Œuvres Complètes*, p.358.

¹⁸⁷ BAUDELAIRE, Charles. Les fleurs du mal . In: BAUDELAIRE, Charles. *Œuvres Complètes*, p.16.

¹⁸⁸ A esse respeito ver: AGAMBEN, Giorgio. *Estâncias*.

l'aumône, la théorie que j'ai eu la *douleur* d'essayer sur votre dos". Il m'a bien juré qu'il avait compris ma théorie, et qu'il obéirait à mes conseils.¹⁸⁹

As *viradas* da ironia baudelairiana são como jogos de espelho: “mon cerveau serait-il un miroir ensorcelé?” se pergunta o poeta.¹⁹⁰ Se quiséssemos poderíamos completar toda a *volta*, ou seja, refazer o caminho das análises de Baudelaire sobre Victor Hugo para demonstrar o contrário de tudo que ali foi dito. Mas isto não é necessário e nem mesmo é adequado. É sempre bom lembrar, existe bastante sinceridade em algumas falsidades de Baudelaire. O que realmente importa nesse caso é a percepção de que Victor Hugo realmente funcionou como um espelho para o poeta das *Flores do Mal*. Nesse caso, para retomar a imagem consagrada do Oceano, vale a pena citar uma última representação sublime da figura de Victor Hugo: “Il paraît que lui et l’Océan se sont brouillés. Ou il n’a pas eu la force de supporter l’Océan, ou l’Océan lui-même s’est ennuyé de lui”. O autor dos *Misérables* é bem um espelho para Baudelaire, ele devolve ao poeta a irônica imagem da sua própria derrisão: “Ce n’est point l’homme qui tombe qui rit de sa propre chute, à moins qu’il ne soit un philosophe, un homme qui ait acquis, par habitude, la force de dédoubler rapidement et d’assister comme spectateur désintéressé aux phénomènes de son moi”.¹⁹¹ Mas, apesar das suas próprias pretensões, Baudelaire não era filósofo; e, na qualidade de poeta, ele assistiu com bastante interesse os fenômenos do seu *moi*. Ele os observou com tanto mais entusiasmo quanto mais esse *eu* se apresentava fora da sua zona de conforto. Em última instância, este será o caso exemplar do sublime que se extrai diretamente dos balcões das farmácias, lugares onde se encontram frascos repletos de *paraísos artificiais*:

Les premières atteintes, comme les symptômes d’un orage long temps indécis, apparaissent et se multiplient au sein même de cette incrédulité. C’est d’abord une certaine hilarité, saugrenue, irrésistible, qui s’empare de vous. Ces accès de gaieté non motivée, dont vous êtes presque honteux, se reproduisent fréquemment, et coupent des intervalles de stupeur pendant lesquels vous cherchez en vain à vous recueillir. Les mots les plus simples, les idées les plus triviales prennent une physionomie bizarre e nouvelle; vous vous étonnez même de les avoir jusqu’à présent trouvés si simples. Des ressemblances et des rapprochement incongrus, impossibles à prévoir, des jeux de mots interminables, des ébauches de comique, jaillissent continuellement de votre cerveau. Le démon vous a envahi; il est inutile de regimber contre cette hilarité, douloureuse comme un chatouillement. De temps en temps vous riez de vous-même, de votre niaiserie et de votre folie, et vos camarades, si vous en avez, rient également de votre état et du leur; mais, comme ils sont sans malice, vous êtes sans rancune.¹⁹²

¹⁸⁹ BAUDELAIRE, Charles. Assommons le pauvre. In: BAUDELAIRE, Charles. *Œuvres Complètes*, p.359.

¹⁹⁰ BAUDELAIRE, Charles. Fusées. In: BAUDELAIRE, Charles. *Œuvres Complètes*, p.658.

¹⁹¹ BAUDELAIRE, Charles. De l’essence du rire. In: BAUDELAIRE, Charles. *Œuvres Complètes*, p.532.

¹⁹² BAUDELAIRE, Charles. Les paradis artificielles. In: BAUDELAIRE, Charles. *Œuvres Complètes*, p.390.

2.3 OS ENGANOS DE KANT

Apesar de ter despendido um enorme esforço no esclarecimento dos labirintos que atravessam o espírito, volta e meia Kant reconhece o caráter praticamente insondável destes abismos. A *Crítica da Razão Pura*, cuja empreitada se destina a estabelecer as bases sólidas para o conhecimento dos fenômenos da natureza, inicia-se com uma solene declaração de impotência: “La raison humaine a cette destinée particulière, (...) d’être accablée de questions qu’elle ne peut s’écarter; car elles lui sont proposées par la nature de la raison elle-même, mais elle ne peut non plus y répondre, car elles dépassent tout pouvoir de la raison humaine”.¹⁹³ Aliás, vários alicerces desta crítica surgem cercados de uma obscuridade inevitável. A função da *síntese*, por exemplo, cuja importância está colocada na raiz dos problemas enfrentados pela razão pura,¹⁹⁴ aparece por diversas vezes através de um singular embaraço: “La synthèse est, (...), le simple effet de l’imagination, une fonction de l’âme, aveugle mais indispensable, sans laquelle nous n’aurions absolument aucune connaissance, mais dont nous ne prenons que rarement quelque conscience”.¹⁹⁵ Ou ainda, no capítulo sobre o *esquematismo* – espécie de procedimento da imaginação que faz a ligação entre os conceitos do entendimento e as intuições da sensibilidade –, Kant nos mostra uma atividade do espírito velada por um mistério quase insuperável: “Ce schématisme de l’entendement pur, en vue des phénomènes et de leur simple forme, est un art caché dans les profondeurs de l’âme humaine, et dont nous aurons de la peine à arracher à la nature les secrets du fonctionnement pour les mettre à découvert sous les yeux”.¹⁹⁶ Já na *Crítica da faculdade do juízo*, onde a *imaginação* está novamente em jogo, o filósofo, admirado com seus problemas, se pergunta: “pois quem pode sacar da natureza totalmente seu segredo?”.¹⁹⁷ Por fim, na sua obra *Antropologia de um ponto de vista pragmático*, Kant expõe a profunda contradição que habita os homens, através de outra metáfora já consagrada pela tradição do sublime:

Que seja imenso o campo das nossas sensações e intuições sensíveis, isto é, das representações *obscuras* no ser humano (e também nos animais), de que não somos conscientes, ainda que possamos concluir indubitavelmente que as temos; que, ao contrário, as representações claras contêm apenas infinitamente poucos pontos

¹⁹³ KANT, Emmanuel. *Critique de la raison pure*, p.31.

¹⁹⁴ Le problème propre de la raison pure est donc contenu dans la question: *Comment des jugements synthétiques a priori sont-ils possibles?*. KANT, Emmanuel. *Critique de la raison pure*, p.78.

¹⁹⁵ KANT, Emmanuel. *Critique de la raison pure*, p.139.

¹⁹⁶ KANT, Emmanuel. *Critique de la raison pure*, p.193.

¹⁹⁷ KANT, Emmanuel. *Crítica da faculdade do juízo*, p.79.

acessíveis à consciência; que, por assim dizer, no grande *mapa* de nosso espírito só haja poucos lugares *iluminados*, isso pode causar espanto com relação ao nosso próprio ser; pois bastaria que um poder superior exclamasse “*faça-se a luz!*”, que, mesmo sem o acréscimo de quase nada (por exemplo, se tomamos um literato com tudo o que tem a sua memória) meio mundo, por assim dizer, se abriria diante de nós.¹⁹⁸

Em todo caso, é notório que Kant tematize com muito mais frequência a obscuridade e o mistério quando é a imaginação que está em jogo. As definições sobre o trabalho desta faculdade estão envoltas em incertezas com as quais seguramente o filósofo teve dificuldades em lidar. Para citar apenas um dos casos mais conhecidos, podemos nos lembrar do descompasso, presente nas duas primeiras edições da *Crítica da Razão Pura*, entre os papéis atribuídos à faculdade das imagens. Assim, na primeira edição, a *imaginação* aparece como a faculdade primordial das sínteses, e à sua atividade é reservado todo um desenvolvimento especial que a coloca na base da possibilidade do conhecimento. Esta atividade é decomposta em três momentos fundamentais, formando os *princípios a priori da possibilidade da experiência*. São eles: síntese da *apreensão* na intuição, da *reprodução* na imaginação e do *reconhecimento* no conceito.¹⁹⁹ Já na segunda edição da *Crítica*, este mesmo poder é atribuído ao *entendimento*, e no lugar da análise empreendida sobre a tripartição da atividade sintética, Kant estabelece uma reflexão sobre a unidade lógica e primordial da *consciência de si*, ou do *Eu penso*; unidade essa que subordina *a priori* toda a atividade da imaginação.²⁰⁰ Voltaremos a essa questão.

Por ora, interessa-nos apenas reter que o poder ameaçador atribuído por Kant à imaginação, localiza-se justamente no ataque à integridade e à unidade da consciência de si; isto, como se verá, possui importantes desdobramentos. Na *Antropologia*, por exemplo, este conflito é dramatizado, em termos gerais, através de uma disputa entre a passividade da *sensibilidade*, representada pela faculdade das imagens, e a atividade do *pensamento*, presidida pelo *entendimento* e os seus conceitos. A relação estabelecida entre estas duas faculdades do conhecimento revela uma “economia” própria, cumprindo o papel de conduzir o espírito pelos caminhos do livre-arbítrio e da espontaneidade legisladora. Para tanto, é preciso também resguardar a dignidade da sensibilidade face às vociferações de Leibniz e Wolff; é nesse sentido que Kant irá defini-la como uma propriedade indispensável ao

¹⁹⁸ KANT, Immanuel. *Antropologia de um ponto de vista pragmático*, p.35. Grifo meu.

¹⁹⁹ A esse respeito ver: KANT, Emmanuel. *Critique de la raison pure*, p.709-736.

²⁰⁰ Este “reco” de Kant na atribuição de importância à imaginação foi analisado sobretudo por Heidegger. A esse respeito ver: HEIDEGGER, Martin. *Kant et le problème de la métaphysique*, sobretudo no § 17.

conhecimento da natureza *enquanto fenômeno*.²⁰¹ A sua isenção de culpa nos erros de alguns juízos sobre a natureza se deve ao fato de que os sentidos apenas oferecem matéria para os conceitos, cabendo ao entendimento a aplicação correta das suas próprias categorias. Portanto, num primeiro momento, toda a aparência de confusão ou engano nas representações que tecem a experiência são colocadas na conta da faculdade das regras. À sensibilidade resta continuar exercendo suas funções com regularidade e ordem, ou seja, ela deve se restringir a receber e reproduzir os dados que servirão, no caso ideal, às ponderações justas de um entendimento legislador e sadio. Segue-se daí que a descrição da desejável harmonia interna ao homem é feita em analogia com certa ordem política e social:

O que há de *passivo* na sensibilidade, que no entanto não podemos por de lado, é propriamente a causa de todo mal que a ela se atribui. A perfeição interna do ser humano consiste nisto: ter o uso de todas as faculdades em seu poder para submetê-lo ao seu *livre-arbítrio*. Mas para isso se exige que o *entendimento* domine sem, contudo, debilitar a sensibilidade (que é em si plebe, porque não pensa), porque sem ela não haveria matéria que pudesse ser elaborada para uso do entendimento legislador.²⁰²

A passividade dos sentidos em face do entendimento, caso sejam de boa índole, torna-os perfeitamente controláveis, pois apesar da exigência de “serem ouvidos”, eles não perturbam a harmonia entre as faculdades e nem se arrogam o direito de emitir juízos. Mas, se a intuição propõe suas próprias representações ignorando as regras impostas pelos conceitos, temos aí um índice seguro da presença de um distúrbio ou de uma enfermidade mental. Seguindo a mesma linha metafórica, esse descompasso é comparável às inquietações da plebe, que nem sempre se deixa facilmente governar:

Os sentidos não têm essa pretensão e são como o povo comum, que, quando não é plebe (*ignobile vulgus*), se submete de bom grado a seu soberano, o entendimento, mas quer ser ouvido. Ora, admitir que certos juízos e conhecimentos procedem imediatamente do sentido interno (sem o intermédio do entendimento), e considerar este como comandado por si e as sensações como valendo por juízos, é um puro *desvario*, que está em parentesco próximo com a perturbação dos sentidos.²⁰³

²⁰¹ “La philosophie de Leibniz et de Wolff a donc assigné à toutes les recherches sur la nature et l’origine de nos connaissances un point de vue tout à fait faux, en considérant la différence entre la sensibilité et ce qui est intellectuel comme purement logique, tandis qu’elle est évidemment transcendante et qu’elle ne concerne pas seulement la forme de distinction ou de confusion, mais l’origine et le contenu de ces connaissances; Par suite, nous ne connaissons pas par la sensibilité la nature des choses en soi seulement confusément; mais nous ne la connaissons pas du tout; et, dès que nous faisons abstraction de notre constitution subjective, l’objet représenté, avec les propriétés qui lui attribuait l’intuition sensible, ne se trouve plus, ni ne peut plus se trouver nulle part, puisque c’est justement cette constitution subjective qui détermine la forme de cet objet comme phénomène”. A esse respeito ver: KANT, Emmanuel. *Critique de la raison pure*, p.109.

²⁰² KANT, Immanuel. *Antropologia de um ponto de vista pragmático*, p.43.

²⁰³ KANT, Immanuel. *Antropologia de um ponto de vista pragmático*, p.45.

Os sentidos se fazem representar pela imaginação, faculdade que determina o grau de intensidade das enfermidades da mente. De acordo com o filósofo, o caminho mais seguro para se chegar ao descontrole e embaralhar o curso dos pensamentos, é justamente a prática constante da observação de si mesmo.²⁰⁴ A faculdade das imagens, que tende a se fixar nos detalhes ou na multiplicidade dos fenômenos, aumenta desmesuradamente as sensações corporais e exagera os estados particulares de espírito, levando à hipocondria ou à demência. Nesse caso, é interessante notar que a imaginação cumpre aqui a função de *prestar atenção*; atividade que, via de regra, é atribuída a capacidades puramente intelectuais. Porém, a atenção pregada pela faculdade das imagens é uma espécie de “ficção involuntária”. Ela bloqueia o seu próprio fluxo tornando-se obsessiva; o que significa dizer que ela corta o envio de matéria para a ordenação legal dos conceitos. A abstração, normalmente associada aos assaltos da fantasia imaginativa, é honrada pelos cuidados do entendimento, pois como Kant faz questão de explicar, ela não acontece por descuido (distração), mas pelo esforço do pensamento em se libertar do jugo das representações oferecidas pelos sentidos. Trata-se de um ato de liberdade do espírito que está inscrito em uma das suas atuações mais próprias:

Poder abstrair de uma representação, mesmo quando se impõe ao ser humano pelo sentido, é uma faculdade bem mais ampla que a de prestar atenção: porque demonstra uma liberdade da faculdade de pensar e o poder próprio do espírito, de *ter em seu poder o estado de suas representações (animus sui compos)*. – Ora, nesse aspecto a *faculdade de abstrair* é muito mais difícil, mas também mais importante que a de prestar atenção, se concerne às representações dos sentidos. (...) Bem se vê que a faculdade de *conhecer* deve ser denominada em geral *entendimento* (na significação mais geral da palavra), este tem de conter a *faculdade de apreensão (attentio)* das representações dadas para produzir a *intuição*; a *faculdade da abstração (abstractio)* do que é comum a várias representações para produzir o *conceito*; e a faculdade da reflexão (*reflexio*), para produzir *conhecimento* do objeto.²⁰⁵

²⁰⁴ Em uma singular descrição desta prática, Kant, se fosse possível, talvez utilizasse as mesmas palavras para definir o dandismo de Baudelaire. Assim, este tipo de observação é considerada pelo filósofo como “uma combinação metódica das percepções feitas em nós mesmos, que fornece a matéria para o *diário de um observador de si mesmo* e leva facilmente ao desvario e à loucura. É de fato necessário prestar atenção (*attentio*) a si mesmo, quando se tem de lidar com seres humanos, mas isso não precisa ser visível nas relações, porque torna o indivíduo *incomodado* (embaraçado) ou *afetado* (inatural). O contrário de ambos é o *desembaraço* (o *air dégagé*): uma confiança em si mesmo de que a própria dignidade não será julgada desfavoravelmente pelos outros. Aquele que se põe diante de um espelho como se quisesse julgar a si mesmo pelo que ali vê, ou que fala como se ouvisse falar de si mesmo (e não meramente como se um outro o ouvisse), é uma espécie de ator. Ele quer *representar* e forja uma aparência de sua própria pessoa. A esse respeito ver: KANT, Immanuel. *Antropologia de um ponto de vista pragmático*, p.32.

²⁰⁵ KANT, Immanuel. *Antropologia de um ponto de vista pragmático*, p.31e 38 respectivamente. Como notou a professora Virgínia Figueiredo durante o exame de Qualificação, o trecho final dessa citação apresenta uma aparente contradição de Kant com relação à sua própria filosofia crítica. Na *Crítica da Razão Pura*, Kant estabeleceu a independência radical da sensibilidade, responsável pela intuição, em relação ao entendimento, faculdade dos conceitos, de tal maneira que, de fato, soa absurdo dizer que o entendimento “tem de conter a *faculdade de apreensão (attentio)* das representações dadas para produzir a *intuição*”. Em todo caso, aqui é preciso notar que Kant, conscientemente, se afasta da sua terminologia rigorosa e, portanto, não considera que o entendimento em si, entendido como a faculdade de regras, seja capaz de produzir a intuição. Antes, trata-se

Note-se que nessa citação, de forma resumida, Kant coloca em cena as três sínteses presentes na primeira edição da *Crítica da razão pura*. A atenção é a tarefa propriamente passiva que se encontra nas duas primeiras sínteses, ou seja, apreensão e reprodução dos fenômenos; já a abstração coloca em cena a unidade do *Eu penso*, capaz de ligar corretamente as representações ao extrair das suas particularidades os elementos comuns que permitem a configuração completa da experiência. Com isso, evita-se, ao mesmo tempo, que a consciência de si se confunda na multiplicidade dos fenômenos apresentados pela sensibilidade. A *abstração*, nesse sentido específico, pode e deve ser cultivada, pois ela aparece enquanto uma qualidade eminentemente voltada à socialização, ao convívio harmônico entre os homens nos seus espaços comuns. Por outro lado, a faculdade das imagens que, a despeito da sua passividade, muitas vezes “joga com os homens”, é considerada por esse ângulo profundamente antissocial.

Ironicamente, talvez neste ponto seja possível escutar certo rumor de uma contida risada de Kant. Mas aqui não se trata do humor *benevolente* – que tanto agrada ao filósofo – despertado pela inocência sincera, pela falta de iniciação na “*maligna arte da aparência*”. Para analisar os problemas causados pela *atenção imaginativa* no convívio social, Kant se serve de um exemplo perfeitamente de acordo com os princípios de um *cômico grotesco à la Baudelaire*: “Muitas pessoas são infelizes porque não podem abstrair. O noivo poderia fazer um bom casamento, se pudesse deixar de lado uma verruga no rosto ou uma falha nos dentes da amada”.²⁰⁶ A explicação e a análise que se seguem, obviamente, não têm tanta graça, porém são bastante sugestivas:

Mas é um costume especialmente ruim de nossa faculdade de atenção fixá-la, mesmo sem intenção, justo no que há de defeituoso nos outros, voltando os olhos para a visível falta de um botão no casaco, para falhas nos dentes ou para um habitual erro de linguagem, o que desconcerta o outro, mas também estraga o prazer que se poderia ter no convívio com ele. – Quando o principal é o bom, não é apenas justo, mas também prudente *desviar os olhos* daquilo que é ruim nos outros, e até

do entendimento, concebido de forma geral, enquanto a faculdade do conhecimento como um todo. Nesse caso, essa faculdade certamente contém a intuição, a faculdade de regras (em sentido estrito), e a reflexão que compara as representações de ambas para produzir o conhecimento. Na tradução francesa desse trecho, talvez isso apareça de forma um pouco mais clara: “D’où l’on voit que si la faculté de *connaître* en général doit s’appeler *entendement*, dans l’acception la plus vaste du mot, l’entendement doit comprendre: la *faculté* de saisir les représentations données (*attentio*), pour produire une *intuition*; la *faculté* de *séparer* ce qui est commun à plusieurs représentations (*abstractio*), pour produire une *notion*, et la *faculté* de *réfléchir* (*reflexio*), pour produire une *connaissance* de l’objet”. KANT, Immanuel. *Anthropologie considérée au point de vue pragmatique ou de l’utilité*, p.29.

²⁰⁶ KANT, Immanuel. *Antropologia de um ponto de vista pragmático*, p.31

em nosso próprio estado de infelicidade; essa faculdade de abstrair é, porém, uma força do espírito que só pode ser adquirida por meio de exercício.²⁰⁷

A fixação da imaginação nos defeitos dos outros, na “feitura” do detalhe que pode aparecer através de uma “verruca no rosto” ou de “uma falha nos dentes”; ou ainda, a atenção desconcertante que se debruça sobre a ignorância das regras de conduta ditas “civilizadas”, têm várias características em comum com o *cômico grotesco* de Baudelaire, inclusive o sentimento de superioridade fundado sobre a “estupidez” alheia: “Il est certain que si l’on veut creuser cette situation, on trouvera au fond de la pensée du rieur un certain orgueil inconscient. C’est là le point de départ: moi, je ne tombe pas; (...) Ce n’est pas moi qui commettrais la sottise de ne pas voir un trottoir interrompu...”.²⁰⁸ Uma vez que a abstração bem exercitada – característica normalmente atribuída à filosofia – arma-se para dissipar as ilusões da imaginação, percebe-se a sua profunda falta de graça. Novamente, em um movimento curioso, Kant nos adverte dos perigos oferecidos pela imaginação em desordem através de dois exemplos irônicos e muito bem-humorados:

É o que ocorre com o amor sexual, tão logo não tencione propriamente o bem-querer, mas ao contrário, o gozo do seu objeto. Quanto engenho não se despendeu desde sempre para colocar uma fina flor sobre aquilo que é, de fato, amado, mas que faz ver o ser humano num tão estreito parentesco com o gênero animal comum, que por isso se exorta ao pudor e aquilo que se diz não pode ser dito sem floreios na sociedade refinada, ainda que com transparência suficiente para fazer sorrir. – Aqui a imaginação se compraz em caminhar no escuro, e é preciso empregar uma arte incomum, se, para evitar o *cinismo*, não se quer cair no perigo de cair no *purismo* ridículo. Por outro lado com bastante frequência somos também um jogo de representações obscuras que não querem desaparecer, mesmo que o entendimento as ilumine. Estabelecer se o próprio jazigo deve ficar num jardim ou à sombra de uma árvore, no campo ou em terreno seco, é com frequência uma questão importante para um moribundo, embora, no primeiro caso, não tenha motivos para esperar desfrutar a bela vista, nem tenha, no segundo, motivo para se preocupar com a constipação devido à umidade.²⁰⁹

No primeiro exemplo citado – a saber, os artifícios utilizados para se falar sobre sexo sem ser “purista” ou “cínico” –, não deixa de ser cômico notar como Kant foi vítima do seu próprio embaraço; ele se desdobra em mil “floreios” para dizer “aquilo que se diz” e “não pode ser dito”; a mesma prolixidade usada para abordar o tema serve para caracterizar as regras das sociedades refinadas através de um tom leve e jocoso. O segundo exemplo, relativo às preocupações de um “moribundo”, é bastante direto e não consegue esconder um sarcasmo que retorna, ao menos mais uma vez, na *Antropologia*: “Que morrer seja doloroso, isso não se

²⁰⁷ KANT, Immanuel. *Antropologia de um ponto de vista pragmático*, p.31-32.

²⁰⁸ BAUDELAIRE, Charles. De l’essence du rire. In: BAUDELAIRE, Charles. *Œuvres Complètes*, p.531.

²⁰⁹ KANT, Immanuel. *Antropologia de um ponto de vista pragmático*, p.36.

pode julgar pela agonia ou convulsões do moribundo”.²¹⁰ A imaginação – que em Burke e Diderot já gozava dos seus passeios noturnos – tem lugar tanto nas obsessões de um moribundo, quanto no espírito do ridente. Esse espírito cede à risada justamente quando a ocasião exige gravidade, ou ainda, quando “mais se deveria lamentar do que dela rir”.²¹¹

Na *Crítica da faculdade do juízo*, Kant admitirá quase sem restrições o cômico enquanto um jogo das nossas representações. Porém, apesar da circunstância ameaçadora, esse jogo vinculado ao humor é considerado pelo filósofo, de forma geral, benéfico à saúde. Na *Antropologia*, o cômico aparece a contragosto, ele marca sua presença quando se trata de analisar as enfermidades da mente humana. Já na terceira *Crítica*, Kant pretende abordar diretamente o tema, partindo da análise daquilo que ele mesmo chama de um *humor abalador*. O jogo cômico despertado por essa espécie de humor deve propor representações que, necessariamente, dispensem a regularidade do entendimento. Essa comicidade também será batizada pelo próprio filósofo de *absurda*; ou seja, trata-se de um tipo de graça extraída de uma falha da *faculdade de regras* na coordenação das representações propostas pela imaginação. O primeiro sintoma desse fracasso é um “enfraquecimento pela pulsação dos órgãos” que logo é seguido pelo “restabelecimento do equilíbrio” corporal. Entre esses dois momentos ressoa a máxima adotada por Baudelaire, *Le Sage ne rit qu’en tremblant*:

Em tudo que pode suscitar um riso vivo e abalador tem que haver algo absurdo (em que, portanto, o entendimento não pode em si encontrar nenhuma complacência). *O riso é um afeto resultante da transformação de uma súbita expectativa em nada*. Precisamente esta transformação, que certamente não alegra o entendimento, alegra contudo indiretamente por um momento de modo muito vivo.²¹²

Temos aí uma explicação filosófica para o velho ditado popular segundo o qual as piadas não são feitas para serem *entendidas* ou explicadas. A inteligibilidade interrompe o fluxo da imaginação, impede as suas conexões livres, barra as analogias que colocam o sujeito em desacordo com as expectativas ou pensamentos habituais lançados sobre os objetos da experiência. Aqui, o absurdo significa normalmente algo *in-crível*, *extra-ordinário*; qualquer coisa próxima da ininteligibilidade, ou ,pelo menos, de conexões que só fazem sentido dentro de um regime particular de ordenação. No caso específico deste tipo de cômico, o filósofo comenta: “jogamos por ainda um tempo com o nosso próprio desacerto em relação a um objeto, de mais a mais indiferente a nós, ou muito antes com a ideia perseguida por nós como

²¹⁰ KANT, Immanuel. *Antropologia de um ponto de vista pragmático*, p.35.

²¹¹ KANT, Immanuel. *Antropologia de um ponto de vista pragmático*, p.33.

²¹² KANT, Immanuel. *Crítica da faculdade do juízo*, p.177.

uma bola que atiramos de um lado para outro, enquanto simplesmente temos em mente pegá-la ou segurá-la”.²¹³ Ora, se essa sentença realmente for válida, melhor seria reconhecer com Gadamer: “Todo jogar é ser-jogado”.²¹⁴ Quando Kant tenta explicar este gênero de humor, procurando demonstrar que ele também é compatível com a risada *complacente* lançada sobre a pureza, percebe-se a cilada do jogo cômico. É assim, por exemplo, que entra em cena a sombra discreta e indesejável da ironia: “então rimos e sentimos um afetuoso prazer, não porque porventura nos consideramos mais inteligentes que esse néscio (...)”.²¹⁵ De qualquer maneira, o jogo cômico é tanto mais bem sucedido, quanto menos verossímil. Mas isto não quer dizer que as representações humorísticas devam ser “irreais”; a inverossimilhança cômica significa apenas que a graça reside em um uso não determinado dos fenômenos apreendidos pela imaginação. Este uso é uma “ilusão” necessária para neutralizar a atividade conceitual do entendimento, para frustrá-lo em suas ambições determinantes e antecipatórias da experiência:

Pois se com a narração de uma história alguém suscita-nos grande expectativa e ao final já descortinamos a sua inverdade, então isto nos causa descomplacência; como por exemplo, a inverdade de que pessoas face a grande desgosto devam ter obtido em uma noite cabelos grisalhos. Se, contrariamente, como réplica a semelhante narração um finório conta muito circunstanciosamente o desgosto de um comerciante que, retornando da Índia à Europa com todo o seu capital em mercadorias, foi coagido em meio a uma forte tempestade a deitar tudo ao mar e que se entristeceu a tal ponto, que além disso a sua *peruca* ficou grisalha, então rimos e deleitamo-nos (...).²¹⁶

Não é por acaso que a experiência humorística entra em analogia com a reflexão estética. Ambas permitem ajuizar os objetos da experiência de uma forma não usual, quer dizer, não determinada pelas leis do entendimento ou, simplesmente, subjetiva. Mas, como Kant faz questão de mencionar, o humor não está à altura da “arte bela”, ele não é “puro”, pois sempre está vinculado a algum interesse como, por exemplo, aliviar certas tensões. Quando o humor é tomado em “bom sentido”, Kant considera o interesse de forma positiva, ele é uma resposta saudável ao *talento* humorístico, servindo de “contrapeso às muitas

²¹³ KANT, Immanuel. *Crítica da faculdade do juízo*, p.178.

²¹⁴ GADAMER, Hans-Georg. *Verdade e método: traços fundamentais de uma hermenêutica filosófica*, p.181.

²¹⁵ KANT, Immanuel. *Crítica da faculdade do juízo*, p.178. Aqui, Kant trata da ignorância de um índio que é, nesse caso, considerada absurda. Eis como o filósofo narra a cena completa: “Se alguém conta que um índio – que à mesa de um inglês de Surate viu abrir uma garrafa de cerveja e toda ela, transformada em espuma, derramar-se – mostrava com muitas exclamações sua grande estupefação e à pergunta do inglês – “que há aqui para surpreender-se tanto?” – respondeu: “eu também não me admiro que ela saia, mas de como vocês conseguiram mantê-la aí dentro”, então rimos (...)”. A esse respeito ver: KANT, Immanuel. *Crítica da faculdade do juízo*, p.178.

²¹⁶ KANT, Immanuel. *Crítica da faculdade do juízo*, p.178.

misérias da vida”.²¹⁷ Apesar da nobreza dos propósitos, a pureza da arte bela, em tese, recua diante de qualquer finalidade intencional. Mas não é só isso. Sabe-se que, para o filósofo, uma das características fundamentais da beleza é o acordo que ela estabelece entre o entendimento e a imaginação. Assim, na medida em que o cômico representa uma espécie de derrota momentânea do entendimento, ele oferece alguns riscos que reclamam certos cuidados, sendo, nesse caso, incompatível com a harmonia reflexiva que exigiria a arte bela. Seja como for, não deixa de ser curioso notar que os mesmos atributos da imaginação utilizados para explicar as enfermidades mentais na *Antropologia*, apareçam na terceira *Crítica* dentro de um humor ideal, cuja capacidade, sob a dosagem adequada, “equilibra as forças vitais”. Mas o risco está sempre aí, ele exige a vigilância da razão para desviá-lo dos seus “caprichos” involuntários:

Humor em bom sentido significa o talento de poder arbitrariamente transportar-se a uma certa disposição de ânimo, em que todas as coisas são ajuizadas de modo inteiramente diverso do habitual (até inversamente a ele) e contudo conformemente a certos princípios da razão em uma tal disposição de ânimo. Quem é involuntariamente submetido a tais mudanças chama-se *caprichoso*; quem, porém, é capaz de admiti-las arbitrárias e conformemente a fins (com vistas a uma apresentação viva através de um contraste suscitador de riso), chama-se – ele e seu modo de falar – *humorístico*. Esta maneira pertence contudo mais à arte agradável do que à arte bela, porque o objeto da última sempre tem que mostrar em si alguma dignidade e por isso requer uma certa seriedade na apresentação, assim como o gosto no ajuizamento.²¹⁸

Se o humor não compete em dignidade com as belas artes, ele parece ao menos partilhar com ela uma disposição que Kant considera de bom augúrio na natureza dos homens, qual seja, a inclinação ao engano. Aliás, é curioso como na *Antropologia* o homem kantiano aparece singularmente atravessado por ilusões, sejam elas boas ou más: “A natureza implantou sabiamente no homem a propensão a se deixar de bom grado enganar, quer para salvar a virtude, quer para conduzi-lo a ela”.²¹⁹ O engano é uma virtude social desde que seja praticado dentro dos limites da conveniência, caso contrário ele entra na lista dos “vícios da imaginação”. Isto nos sugere que o funcionamento mais ou menos harmônico da sociedade depende, de certa forma, de uma política das faculdades de conhecimento dos homens. Nesse caso específico, trata-se de uma espécie de pacto corrupto entre a imaginação e o entendimento, acordo que se expressa fundamentalmente em algumas convenções sociais. Ora, como a humanidade não possui mais a *transparência* que garantiria a comunicação imediata entre os homens, ou ainda, dado que a condição atual exige a iniciação na *maligna*

²¹⁷ KANT, Immanuel. *Crítica da faculdade do juízo*, p.179.

²¹⁸ KANT, Immanuel. *Crítica da faculdade do juízo*, p.180-81.

²¹⁹ KANT, Immanuel. *Antropologia de um ponto de vista pragmático*, p.51.

arte da aparência – e isto, sem dúvida, Kant aprendeu com Rousseau –, é preciso aceitar as regras do jogo e salvar a virtude nem que seja por força do *hábito*:²²⁰

Feitas as contas, quanto mais os seres humanos se tornam civilizados, tanto maior é o número de atores; eles aparentam simpatia, respeito pelos outros, recato, altruísmo, sem enganar ninguém com isso, porque cada um dos demais está de acordo que não se está sendo exatamente sincero, e também é muito bom que as coisas sejam assim no mundo. Pois, porque os homens representam esse papel, as virtudes, cuja aparência apenas afeta por um longo espaço de tempo, são por fim pouco a pouco realmente despertadas e passam a fazer parte do caráter.²²¹

Kant trata num primeiro momento de uma espécie de engano consentido: as expressões de *polidez*, por exemplo, são tomadas exatamente pelo que são, ou seja, convenções formais que possibilitam um convívio social pacífico. Nos termos de uma política entre as faculdades do conhecimento, talvez pudéssemos propor a seguinte tradução: os sentidos representados pela imaginação se entretêm com as afecções próprias às manifestações de *cortesia* ou de *galanteio*; ao mesmo tempo, o entendimento é consciente do caráter puramente protocolar dessas manifestações, mas não faz disso um problema; ele não ousa denunciar a falsidade ou a enganação, pois demonstrações tais como as de *respeito*, por exemplo, estão perfeitamente de acordo com os princípios da razão.

Mas existe ainda outro tipo de engano que é bastante recomendável aos olhos do filósofo. Kant analisa ainda na *Antropologia* uma certa ilusão destinada e ludibriar a própria “natureza” contida nos homens: “Enganar, porém, o enganador que há em nós mesmos, enganar a inclinação é, por sua vez, voltar a obedecer à lei da virtude, não engano, mas inocente ilusão de nós mesmo”.²²² Suprema astúcia da razão que engana o enganador, ou seja, as inclinações pessoais que desviam os homens dos fins últimos estabelecidos por ela mesma. Contudo, olhando de perto, podemos perceber que não é a própria razão, ao menos na prática, a verdadeira enganadora; aqui ela parece apenas encomendar o serviço que, novamente, recai sobre os ombros da imaginação. Para analisar este ardid próprio à faculdade das imagens, Kant utiliza um exemplo cuja discussão interessa de perto às problemáticas abordadas por Baudelaire. Trata-se das astúcias utilizadas para eliminar o tédio:

Assim o fastio com a própria existência, o vazio mental provocado pela falta de sensações a que se anseia sem cessar, o *tédio* em que se sente ao mesmo tempo o peso da indolência, isto é, do enfado com qualquer ocupação que poderia se chamar trabalho e que poderia acabar com aquele fastio porque está ligada a fadigas, é um sentimento sumamente repugnante, cuja causa não é outra que a inclinação natural à

²²⁰ “Todo hábito em si é condenável”. KANT, Immanuel. *Antropologia de um ponto de vista pragmático*, p.59.

²²¹ KANT, Immanuel. *Antropologia de um ponto de vista pragmático*, p.50.

²²² KANT, Immanuel. *Antropologia de um ponto de vista pragmático*, p.50.

comodidade (repouso não precedido de esforço). – Mas essa inclinação é enganosa, mesmo em vista dos fins que a razão dá como lei para que o ser humano fique satisfeito consigo mesmo, *quando ele não faz absolutamente nada* (vegeta sem finalidade), porque *não faz nada de mal*. Portanto, enganá-lo novamente (o que pode ocorrer por meio do jogo com as belas-artes, mas na maioria das vezes por meio da conversa social) se chama *passar o tempo* (...), expressão que já indica a intenção de enganar a própria inclinação para o descanso ocioso, quando as belas-artes entretêm ludicamente a mente, ou quando apenas ou mero jogo sem finalidade numa peleja amistosa produz ao menos o cultivo da mente; em caso contrário se chame *matar o tempo*. Com violência nada se conseguiu contra a sensibilidade nas inclinações; é preciso ludibriá-las e, como diz Swift, dar um tonel para a baleia brincar, a fim se salvar o navio.²²³

Não é exagero pensar que esta citação “refaz”, à sua maneira, o drama baudelairiano que encena a dualidade entre a concentração ou a vaporização do *Eu*. O tédio seria, nesse caso, a dispersão da vontade, o repouso vazio de conteúdo e de pensamentos, espécie de ausência repugnante do espírito em relação a si mesmo. Mas aqui o trabalho é descartado logo de saída enquanto uma solução possível para enganar a indolência. O primeiro sintoma manifestado por aqueles que sofrem com os ataques do *demônio meridiano* é, justamente, a incapacidade para o trabalho; é o momento em que o copista rejeita a cópia e troca as orações por um mergulho completo no vazio. No mais alto grau desta enfermidade, a única saída viável é novamente a utilização dos serviços prestados pela imaginação. O jogo sem finalidade que ela oferece – próprio às belas artes ou às conversações sociais – não parece ser outra coisa senão o princípio que rege a reflexão estética sobre o belo. Princípio esse cujo primeiro mandamento é a harmonia entre imaginação e entendimento. Para compreendê-lo, é necessário seguir a distinção inicial estabelecida na terceira *Crítica* entre os juízos determinantes e reflexivos.

No caso dos juízos determinantes, orientados para o conhecimento objetivo da natureza enquanto fenômeno, a imaginação se encontraria a serviço do entendimento, faculdade dos conceitos. Aqui o entendimento é o legislador *a priori* da natureza, oferecendo as leis universais que permitem o seu conhecimento através da subsunção da multiplicidade de fenômenos a princípios universalizantes. À primeira vista, a imaginação não apresenta nenhuma liberdade e se limita à função condicionada de reproduzir as imagens e oferecer matéria para o conceito: “A faculdade de juízo determinante, sob leis universais dadas pelo entendimento, somente subsume; a lei é-lhe indicada *a priori*, e por isso não sente necessidade de pensar uma lei para si mesma, de modo a poder subordinar o particular na natureza ao universal”²²⁴.

²²³ KANT, Immanuel. *Antropologia de um ponto de vista pragmático*, p.50-51.

²²⁴ KANT, Immanuel. *Crítica da faculdade do juízo*, p.23.

Porém, o mesmo não se passa com os juízos reflexivos em geral, os quais não dispõem de nenhuma lei determinada *a priori* para a apreensão do múltiplo na natureza. Na indisponibilidade de um conceito capaz de enquadrar os fenômenos em forma de conhecimento, a imaginação *joga* com a faculdade dos conceitos e descobre uma *finalidade sem fim*: isto é, ela apreende e dá forma à matéria dos sentidos forçando, nesse mesmo movimento, o entendimento a forjar um conceito indeterminado que sirva exclusivamente à representação subjetiva do objeto. A conformidade entre as duas faculdades, que serve a fins subjetivos e formais – portanto, sem fim –, liga-se ao sentimento de prazer na medida em que o sujeito da reflexão estética é capaz de unificar a diversidade dos fenômenos de forma incondicionada. No caso do juízo estético sobre o belo, o jogo entre imaginação e entendimento resulta ainda em uma causalidade interna, novamente *sem fim*, que se destina “a manter, sem objetivo ulterior, o estado da própria representação e a ocupação das faculdades do conhecimento”. Não por acaso, Kant nota: “Nós demoramo-nos na contemplação do belo, porque esta contemplação fortalece e reproduz a si própria”.²²⁵ Mais do que isso, a reflexão estética sobre o belo parece reproduzir um mundo feito à medida do seu próprio juiz, e quando isso acontece ele é capaz de experimentar a mesma euforia do *Homem-Deus* de Baudelaire sob os efeitos do haxixe, para quem todas as coisas do mundo têm o seu tamanho e fazem parte da sua propriedade:

(...) ces musées qui regorgent de belles formes et de couleur enivrantes, - ces bibliothèques où sont accumulés les travaux de la Science et les rêves de la Muse, - ces instruments rassemblés qui parlent avec une seule voix, - ces femmes enchanteresses, plus charmantes encore par la science de la parure et l'économie du regard, - toutes ces choses ont été créées *pour moi, pour moi, pour moi!*²²⁶

Resumidamente, esta é a proposta Kantiana para *passar o tempo*, isto é, o engano reflexivo proporcionado pelos jogos da bela aparência. Porém, a reflexão estética, para além de livrar o sujeito do tédio, parece colocar um termo na política das faculdades do conhecimento. Se nos lembrarmos das analogias estabelecidas na *Antropologia* entre a sensibilidade (plebe rude ou povo ordeiro) e o entendimento (soberano legislador), percebemos que o jogo reflexivo do belo procura fazer a mediação entre ambos; ou seja, ele deixa o soberano mais afável e suas leis menos duras, ao mesmo tempo, a imaginação passa a gozar de uma liberdade não agressiva, cujo raio de ação está restrito a regras indeterminadas deste mesmo entendimento:

²²⁵ KANT, Immanuel. *Crítica da faculdade do juízo*, p.68.

²²⁶ BAUDELAIRE, Charles. Les paradis artificiels. In: BAUDELAIRE, Charles. *Œuvres Complètes*, p.437.

Uma censura que a lógica lança contra a sensibilidade é a seguinte: reprova-se o conhecimento proporcionado pela *superficialidade* (individualidade, restrição ao singular), ao passo que o entendimento, que se dirige ao universal, mas, por isso mesmo tem de se acomodar com abstrações, é censurado por sua aridez. Mas o modo de consideração estético, cujo primeiro requisito é a popularidade, segue um caminho pelo qual se pode contornar ambos os erros.²²⁷

Não foi por acaso que Schiller, inspirado em Kant, pretendeu que a educação estética dos homens poderia abrir caminho para a liberdade. Mas, para Kant, essa educação é simplesmente um engano benfazejo constantemente repetido para passar o tempo e, simultaneamente, ostentar a aparência de virtudes ausentes na esperança de que um dia elas passem verdadeiramente a fazer parte do próprio caráter. Como diria Baudelaire: “L’idée que l’homme se fait du beau s’imprime dans tout son ajustement, chiffonne ou raidit son habit, arrondit ou aligne son geste, et même pénètre subitement, à la longue, les traits de son visage. L’homme finit par rassembler à ce qu’il voudrait être”.²²⁸ Essa disposição às ilusões que, na justa medida, pode levar as sociedades ao caminho dos princípios morais, Kant a resume com uma fórmula singular: *mundus vult decipi*, ou “o mundo quer ser enganado”. Assim, talvez à proposição de Baudelaire “comme l’imagination a créée le monde, elle le gouverne”,²²⁹ o filósofo alemão respondesse:

Aliás, um artista político pode, tão bem quanto um artista estético, reger e dirigir o mundo (*mundus vult decipi*) por ficções, com as quais ele simula a realidade, por exemplo, a da *liberdade* do povo (como no Parlamento inglês), ou a da dignidade e a da *igualdade* (como na Convenção francesa), que consistem em meras fórmulas, mas é melhor estar de posse desse bem enobecedor da humanidade, mesmo que a título de aparência, do que se sentir manifestamente privado dele.²³⁰

Ou seja, para Kant, o *governo da imaginação* é legítimo desde que respeite os princípios últimos estabelecidos pela razão. Para além disso, fica claro que a faculdade das imagens deve reger por um período provisório e entregar o poder tão logo o “hábito faça o monge”. Mas nem tudo é tão simples quanto parece e a imaginação não se contenta facilmente apenas com a regência; abrir-lhe o campo de jogo é sempre perigoso. O filósofo reconhece, como vimos, toda a potência desta faculdade para criar ficções ou ilusões.

²²⁷ KANT, Immanuel. *Antropologia de um ponto de vista pragmático*, p.46.

²²⁸ BAUDELAIRE, Charles. Le peintre de la vie moderne. In: BAUDELAIRE, Charles. *Œuvres Complètes*, p.684.

²²⁹ BAUDELAIRE, Charles. Salon de 1859. In: BAUDELAIRE, Charles. *Œuvres Complètes*, p.623.

²³⁰ KANT, Immanuel. *Antropologia de um ponto de vista pragmático*, p.80. Obviamente, associações deste tipo só podem aparecer mais claramente na Antropologia, pois o ponto de vista adotado é pragmático; enquanto que na terceira *Crítica* se supõe que o juízo de gosto seja puro e não possua por finalidade nem mesmo o bem moral, o que não ocorre exatamente.

Potência forte ao ponto de condenar à loucura – a partir do “comércio que a imaginação institui com nós mesmos” – àquele que cede aos comandos de uma faculdade das imagens desregrada. Assim como Baudelaire guarda suas reservas contra as “culposas orgias da imaginação” estimuladas pelo ópio e pelo haxixe, Kant se preocupa com uma faculdade das imagens delirantes.

Reserva por reserva, a imaginação transbordante sob o efeito dos alucinógenos ainda é capaz de revelar ao poeta o “gosto pelo infinito” e de abrir a possibilidade de uma vida radicalmente diferente “das pesadas trevas da existência comum e cotidiana”; da mesma forma a “ilusão dos desejos” – isto é, um desejo ligado a uma representação da imaginação – é considerada por Kant, senão a causa da efetividade dos objetos das representações, no mínimo um estado saudável e propício à criação que se encontra na natureza humana. Disso se segue que, para o filósofo, a imaginação se sinta mais estimulada diante da ausência de um objeto do que da sua presença²³¹ e que, mesmo com o risco constante de gerar as ilusões, ela é fundamental para o surgimento do novo:

Ao que parece se nós não nos determinássemos a aplicar as nossas faculdades antes de nos termos certificado da suficiência da nossa capacidade para a produção de um objeto, essa aplicação permaneceria em grande parte sem utilização. É que geralmente só ficamos conhecendo as nossas faculdades pelo fato de as experimentarmos. Essa ilusão dos desejos vazios é por isso somente a consequência de uma disposição benfazeja na nossa natureza.²³²

2.4 OS PARAÍÇOS ARTIFICIAIS E O SUBLIME KANTIANO

*La vengeance est sublime. Certains vices aussi.
L'assassinat est lâche et infâme. Il est des hommes qui
n'ont même pas le courage des grands vices.*

(Immanuel Kant. *Remarques touchant les observations sur
le sentiment du beau et du sublime*)

²³¹ “Porque a imaginação é mais rica e fecunda em representações que os sentidos, ela se vivificará mais pala ausência do que pela presença do objeto, se sobrevier alguma paixão, se algo ocorrer que reevoque na mente sua representação, a qual durante algum tempo parecia anulada por distorções”. A esse respeito ver: KANT, Immanuel. *Antropologia de um ponto de vista pragmático*, p.78.

²³² KANT, Immanuel. *Crítica da faculdade do juízo*, p.171.

Há uma diferença significativa estabelecida por Baudelaire e Kant entre o par vinho/cerveja, de um lado; e ópio/haxixe, do outro. Todas essas substâncias aparecem na categoria comum dos *excitantes antinaturais*. Porém, os dois autores reconhecem nas bebidas o benefício de fornecer aos homens certa harmonia interna; harmonia esta que, ao mesmo tempo, os colocaria numa espécie de *acordo* com o mundo exterior. Mais ainda, nos termos de Kant – com os quais dificilmente Baudelaire discordaria –, o descompasso fundamental entre os dois pares de excitantes se revelaria em uma escala responsável por medir o acréscimo ou decréscimo da *força vital*.²³³ Esta escala bem poderia ser o “barômetro espiritual” que Baudelaire toma emprestado a Hoffmann, ou ainda, o termômetro da imaginação ativado pelo “uso de estimulantes, dos quais alguns”, segundo Kant, “*debilitam* a força vital (certos cogumelos, (...), o ópio); outros *fortificam* ou ao menos elevam o sentimento dela (como as bebidas fermentadas, o vinho e a cerveja ou a essência espiritual delas, a aguardente).²³⁴ Por consequência, o primeiro par é favorável à sociabilidade e ao trabalho, enquanto o segundo, embriaguez “silenciosa” e solitária, “tem em si algo de abjeto”.²³⁵ Como diria Baudelaire, “(...) le hachisch est impropre à l’action. Il ne console pas comme le vin; il ne fait que développer outre mesure la personnalité humaine dans les circonstances actuelles où elle est placée”.²³⁶

De acordo com Claude Pichois, à época da publicação da primeira versão dos *Paraísos artificiais*, Baudelaire cultivava algumas convicções “democráticas” que seriam, nesse ensaio, responsáveis pelo contraste entre as características atribuídas ao vinho e ao haxixe.²³⁷

²³³ Na crítica da Faculdade do juízo, Kant usa essa mesma medida como um dos critérios de diferenciação entre o belo e o sublime: “(...) enquanto o belo comporta diretamente um sentimento de promoção da vida, e por isso é vinculável a atrativos e a uma faculdade de imaginação lúdica, o sentimento do sublime é um prazer que surge só indiretamente, ou seja, ele é produzido pelo sentimento de uma momentânea inibição das forças vitais e pela efusão consecutiva e tanto mais forte das mesmas (...)”. A esse respeito ver: KANT, Immanuel. *Crítica da faculdade do juízo*, p.90. Na comparação de Baudelaire entre o vinho e o haxixe, o poeta também utiliza uma escala parecida: “Voici une liqueur qui active la digestion, fortifie les muscles, et enrichit le sang. Prise en grande quantité même, elle ne cause que des désordres assez courts. Voilà une substance qui interrompt les fonctions digestives, qui affaiblit les membres et qui peut causer une ivresse de vingt-quatre heures. Le vin exalte la volonté, le hachisch l’annihile. Le vin est un support physique, le hachisch est une arme pour le suicide. Le vin rend bon et sociable. Le hachisch est isolant. L’un est laborieux pour ainsi dire, l’autre essentiellement paresseux. (...) Enfin le vin est pour le peuple qui travaille et qui mérite d’en boire. Le hachisch appartient à la classe des joies solitaires; il est fait pour les misérables oisifs. Le vin est utile, il produit des résultats fructifiants. Le hachisch est inutile et dangereux”. BAUDELAIRE, Charles. *Les paradis artificiels*. In: BAUDELAIRE, Charles. *Œuvres Complètes*, p.397.

²³⁴ KANT, Immanuel. *Antropologia de um ponto de vista pragmático*, p.68.

²³⁵ KANT, Immanuel. *Antropologia de um ponto de vista pragmático*, p.68.

²³⁶ BAUDELAIRE, Charles. *Les paradis artificiels*. In: BAUDELAIRE, Charles. *Œuvres Complètes*, p.390.

²³⁷ “Et c’est en 1851 que Baudelaire publie son premier essai qui confronte le vin et le hachisch, au détriment de celui-ci, – le vin étant, conformément aux convictions démocratiques de Baudelaire à ce moment, une liqueur sociale et labourieuse, tandis que le hachisch détourne du travail et des plaisirs simples de la vie collective”. A

Paralelamente a isso, é notório que o poeta partilhou por algum tempo da “*lírca ilusão*” vinculada à Revolução de 1848, e que durante a juventude sofreu influências de algumas ideias de Proudhon e Charles Fourier. Por aí se percebe que, de certa maneira, não faltou motivos a Walter Benjamin para ler no poema *Le vin des chiffonniers*, a exaltação de uma substância que seria capaz de transmitir “aos deserdados sonhos de desforra e de glórias futuras”.²³⁸ Na versão em prosa de outro poema da mesma série, *L’âme du vin*, eis como Baudelaire descreve as virtudes desta bebida:

Il me semble parfois que j’entends dire au vin: – Il parle avec son âme, avec cette voix des esprits qui n’est entendue que des esprits. – “Homme, mon bien-aimé, je veux pousser vers toi, en dépit de ma prison de verre et de mes verrous de liège, un chant plein de fraternité, un chant plein de joie, de lumière d’espérance. Je ne suis point ingrat; je sais que je te dois la vie. Je sais ce qu’il t’en a couté de labeur et de soleil sur les épaules. Tu m’a donné la vie, je t’en récompenserais. Je te payerai largement ma dette; car j’éprouve une joie extraordinaire quand je tombe au fond d’un gosier altéré par le travail. La poitrine d’un honnête homme est un séjour qui me plaît bien mieux que ces caves mélancoliques et insensibles. C’est une tombe joyeuse où j’accomplis ma destinée avec enthousiasme. Je fais dans l’estomac du travailleur un grand remue-ménage, et de là par les escaliers invisible je monte dans son cerveau où j’exécute ma danse suprême (...).”²³⁹

O vinho também serve aos ideais revolucionários e canta a fraternidade; seus efeitos maravilhosos se desenvolvem plenamente no corpo e no espírito dos trabalhadores. Aliás, o vinho faz o vínculo entre essas duas instâncias, ele é a dose de entusiasmo que transforma o ritmo do *labor*, ocupação repetitiva e embrutecedora da humanidade, numa atividade que consiste em *moldar* o mundo estética e politicamente. Trata-se de uma versão da beleza enquanto *promessa de felicidade* que ressoa, por exemplo, na embriaguez triunfante do trapeiro travestido de Napoleão: “Son coeur est heureux. Il écoute avec délice les acclamations d’un monde enthousiaste. Tout à l’heure il va dicter un code supérieur à tous les codes connus. Il jure solennellement qu’il rendra ses peuples heureux. La misère et le vice ont disparu de l’humanité”.²⁴⁰ Kant, por sua vez, também reconhece nas bebidas um impulso na direção da ação e da moralidade. Assim, ele comenta na sua *Antropologia*: “De *Catão* disse seu admirador estoico: “sua virtude se robustecia com o vinho (...)”; e dos alemães antigos

esse respeito ver: PICHOS, Claude. Notes sur les Paradis artificiels. In: BAUDELAIRE, Charles. *Œuvres Complètes*, p.1360.

²³⁸ BENJAMIN, Walter. *Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo*, p.16.

²³⁹ BAUDELAIRE, Charles. Les paradis artificiels. In: BAUDELAIRE, Charles. *Œuvres Complètes*, p.380.

²⁴⁰ BAUDELAIRE, Charles. Les paradis artificiels. In: BAUDELAIRE, Charles. *Œuvres Complètes*, p.382.

disse um moderno: “Faziam suas deliberações (sobre uma guerra) bebendo, para não perder a severidade, e refletiam sóbrios sobre elas, para não perder o entendimento”.²⁴¹

A embriaguez baudelairiana, seja ela fruto do vinho, do haxixe ou do ópio, é, quase sempre, apontada pelo poeta como sublime. No caso específico do *poema do vinho*, esta bebida, ligada indiretamente ao tema da Revolução, não poderia deixar de pagar pedágio a esta instância, como reza a tradição na França: “Le vin est semblable à l’homme: on ne saura jamais jusqu’à quel point on peut l’estimer et le mépriser, l’aimer et l’haïr, ni combien d’actions sublimes ou de forfaits monstrueux il est capable”.²⁴² Mas nessa primeira apresentação, contrariamente a Joseph de Maistre, por exemplo, o sublime aparece numa oposição radical aos “crimes monstruosos” da humanidade; ou seja, ele se define justamente no polo oposto das “ações hediondas” que, desde 1789, sugeriam aos contrarrevolucionários provas de energia e de sublimidade na Revolução.²⁴³

Dáí se percebe que o vinho de Baudelaire, em termos kantianos, talvez esteja mais próximo do belo do que do sublime, pois um dos seus principais efeitos é, justamente, a conciliação dos homens entre si e com o mundo. Aqui também poderíamos dizer que este acordo ético proposto pelo poeta também “refaz”, à sua maneira, o *jogo* da reflexão estética presente na *Crítica da faculdade do juízo*, sobretudo no que diz respeito ao papel designado à imaginação. Ora, tal como no juízo kantiano sobre a beleza, a embriaguez alcoólica dos *Paraisos artificiais* possui a virtude de atribuir uma *forma* aos fenômenos diversos e adversos da experiência, de conferir uma ordenação ao mundo sem as restrições de conceitos definidos e a despeito das inclinações naturais dos homens. Para Baudelaire, a beleza do vinho procede da *tradução* da natureza interna e externa ao homem, ainda que isto se dê apenas durante o estado de embriaguez: “(...) qui de vous aura le courage impitoyable de condamner l’homme qui boit du génie?”. Este estado favorece a imaginação sintética que, desde a primeira *Crítica*, serve ao exercício contínuo do pensamento: “Mais le vin, comme un Pactole nouveau, roule à travers l’humanité languissante un or intellectuel”.²⁴⁴ Aliás, a esse respeito, todo o trabalho do trapeiro entorpecido pelo vinho poderia, nesse caso, ser comparado com a atividade sintética exercida pela imaginação em quaisquer processos de conhecimento, sejam eles determinantes ou não. Para demonstrar essa atividade performativa, Baudelaire faz à maneira de Victor Hugo, ou seja, novamente descendo rumo aos abismos da miséria social:

²⁴¹ KANT, Immanuel. *Antropologia de um ponto de vista pragmático*, p.69-70.

²⁴² BAUDELAIRE, Charles. Les paradis artificiels. In: BAUDELAIRE, Charles. *Œuvres Complètes*, p.380.

²⁴³ Ver Capítulo 1 deste trabalho.

²⁴⁴ BAUDELAIRE, Charles. Les paradis artificiels. In: BAUDELAIRE, Charles. *Œuvres Complètes*, p.382

Descendons un peu plus bas. Contemplons un de ces êtres mystérieux, vivant pour ainsi dire des déjections des grandes villes; car il y a des singuliers métiers. Le nombre en est immense. J'ai quelque fois pensé avec terreur qu'il y avait des métiers qui ne comportaient aucune joie, des métiers sans plaisir, des fatigues sans soulagement, des douleurs sans compensation. Je me trompais. Voici un homme chargé de ramasser les débris d'une journée de la capitale. Tout ce que la grand cité a rejeté, tout ce qu'elle a perdu, tout ce qu'elle a dédaigné, tout ce qu'elle a brisé, il le catalogue, il le collectionne. Il compulse les archives de la débauche, le capharnaüm des rebuts. Il fait un triage, un choix intelligent; il ramasse, comme un avare un trésor, les ordures qui, remâchées par la divinité l'Industrie, deviendront des objets d'utilité ou de jouissance.²⁴⁵

Eis aí um exemplo da “dança suprema” executada pelo vinho. Podemos reconhecer nesse trecho várias características que normalmente são atribuídas por Kant à síntese da imaginação em todo processo cognitivo: o trapeiro ébrio absorve a diversidade dos dejetos e fragmentos das grandes cidades, depois ele encontra ou cria as afinidades entre esses destroços e, por, fim, os agrupa e os classifica fazendo uma “escolha inteligente”. Para falarmos como Kant, se esta escolha sintetiza os fenômenos dispersos em forma de “objetos de utilidade”, temos aí os traços de um uso determinante da faculdade de julgar; se, ao contrário, a forma dos dejetos serve apenas à fruição (*jouissance*), a reflexão é estética. Aliás, o próprio Baudelaire designa, no *Salão de 1859*, as mesmas atribuições do trapeiro bêbado à imaginação: “Elle est l'analyse, elle est la synthèse”; sem ela, o poeta diagnostica uma espécie de “dureza” e “esterilidade” no ânimo, características ironicamente identificadas com a doutrina protestante. Na falta da faculdade das imagens, as outras faculdades, sendo elas primárias ou secundárias, praticamente não existiriam, enquanto que sob a presença de uma “imaginação vigorosa”, todas as deficiências do espírito se tornariam um mal de segunda ordem.²⁴⁶ Os mesmos defeitos que o poeta aponta no *Salão de 1859*, resultantes da falta de imaginação, encontram-se descritos nos *Paraisos artificiais* como resultando da ausência de vinho:

N'est-il pas raisonnable de penser que les gens qui ne boivent jamais de vin, naïfs ou systématiques, sont des imbéciles ou des hypocrites, c'est-à-dire des hommes ne connaissant ni l'humanité ni la nature, des artistes repoussant les moyens traditionnels de l'art; des ouvrières blasphémant la mécanique; – des hypocrites, c'est-à-dire des gourmands honteux, des fanfarons de sobriété, buvant en cachette et ayant quelque vin occulte. Un homme qui ne boit que de l'eau a un secret à cacher de ses semblables.²⁴⁷

²⁴⁵ BAUDELAIRE Charles. Les paradis artificiels. In: BAUDELAIRE, Charles. *Œuvres Complètes*, p.381.

²⁴⁶ Salon de 1859. In: Charles. *Œuvres Complètes*, p.621.

²⁴⁷ BAUDELAIRE, Charles. Les paradis artificiels. In: BAUDELAIRE, Charles. *Œuvres Complètes*, p.382. Com relação a esta última afirmação de Baudelaire, a respeito dos segredos guardados por aqueles que evitam a bebida, Kant provavelmente estaria de acordo. Pelo menos esta é a posição adotada pela Antropologia: “As mulheres, os eclesiásticos e os judeus habitualmente não se embriagam, ao menos evitam cuidadosamente toda

Por “meios tradicionais da arte”, podemos entender simplesmente a natureza. Aqui, no vinho, como na imaginação, reside a base da técnica artística ou, como diria Kant, a base da “técnica da natureza”. Ora, se o homem ébrio de vinho “bebe o gênio”, e se nos lembrarmos que o gênio é justamente aquele que pretensamente recebe as regras da sua arte diretamente da natureza, podemos perceber que a beleza proporcionada pelo vinho de Baudelaire *traduz, adapta-se* ou *corrige* a apresentação dos fenômenos de maneira a forjar uma conformidade, de extrair do caos uma unidade satisfatória ao espírito. Não é por acaso que, ainda no poema do vinho, Baudelaire coloca a seguinte exclamação na boca de um violonista espanhol bêbado: “Je suis le maître de la nature!”. Essa maestria, tal como na reflexão kantiana sobre o belo, é a criação de uma “representação que fortalece a si mesma”, ou ainda, a composição de uma forma capaz de harmonizar mesmo as notas mais dissonantes que habitam a experiência moderna. Retomando o exemplo do violonista espanhol, Baudelaire descreve bem esse movimento. Trata-se da cena em que o poeta narra a ocasião de um concerto apresentado pelo violonista virtuoso e um fabricante de túmulos que possuía um violino, mas não sabia tocar. Os dois, obviamente, estavam bastante bêbados:

Tout à coup, une mélodie énergique et suave, capricieuse et une à la fois, enveloppe, étouffe, éteint, dissimule le tapage criard. La guitare chante si haut, que le violon ne s’entend plus. Et cependant c’est bien l’air, l’air aviné qu’avait entamé le marbrier. La guitare s’exprime avec une sonorité énorme; elle jase, elle chante, elle déclame avec une verve effrayante, et une sûreté, une pureté inouïes de diction. La guitare improvisait une variation sur le thème du violon d’aveugle.²⁴⁸

A melodia do violão espanhol dá forma à pedra bruta da sensibilidade emitida pelo violino cego; trata-se do mesmo trabalho que o escultor exerce sobre o mármore, ou, nesse caso sobre o *marmorista*. Mas, para ordenar a dispersão da natureza, o escultor deve igualmente se adaptar às condições da matéria: por mais que os sons do violão tenham sido capazes de conferir ordem aos ruídos emitidos pelo instrumento do marmorista, a melodia, no fim das contas, foi improvisada sobre o tema proposto pelo violino. Segundo Kant, uma vez que a reflexão sobre a beleza, pela qual nada de objetivo é designado no objeto, está fundada

a aparência de embriaguez, porque são fracos em sua cidadania e têm necessidade de compostura (para a qual se exige inteiramente a sobriedade). Pois seu valor externo consiste meramente na *crença* dos outros em sua castidade, devoção e legitimidade separatista. Pois, no que se refere ao último aspecto, como homens especiais e presumivelmente escolhidos, todos os separatistas, isto é, aqueles que não se submetem apenas à lei pública de um país, mas a uma lei especial (de uma seita), estão particularmente expostos à atenção sobre si mesmos, e por isso a embriaguez, que suprime esse cuidado, é para eles um *escândalo*”. KANT, Immanuel. *Antropologia de um ponto de vista pragmático*, p.69.

²⁴⁸ BAUDELAIRE, Charles. Les paradis artificiels. In: BAUDELAIRE, Charles. *Œuvres Complètes*, p.386.

no acordo entre as faculdades do conhecimento, ou ainda, na promoção de um estado de ânimo harmônico que, em tese, não se enraíza em nenhuma condição privada do sujeito – sobre suas inclinações pessoais –, o juízo do belo exige o assentimento de qualquer um. Por outras palavras, o juiz, entretido com o jogo harmônico das suas próprias faculdades e pela sintonia com o ritmo do mundo, julga a beleza “como se” esta fosse uma propriedade das próprias coisas. Em Baudelaire, este movimento fica mais claro a partir de certo estágio da embriaguez pelo haxixe. Nesse caso, sob o domínio “popular” da beleza, o “homem pavoroso” do poema em prosa *Le miroir*, “readquire” o direito de se olhar sem preocupações no espelho²⁴⁹:

L'idée de beauté doit naturellement s'emparer d'une place vaste dans un tempérament spirituel tel que je l'ai supposé. L'harmonie, le balancement de lignes, l'eurythmie dans les mouvements, apparaissent au rêveur comme des nécessités, comme des *devoirs*, non seulement pour tous les êtres de la création, mais pour lui-même le rêveur, qui se trouve, à cette période de la crise, doué d'une merveilleuse aptitude pour comprendre le rythme immortel et universel. Et si notre fanatique manque de beauté personnelle, ne croyez pas qu'il souffre longtemps de l'aveu auquel il est contraint, ni qu'il se regarde comme une note discordante dans le monde d'harmonie et de beauté improvisé par son imagination. Les sophismes du hachisch sont nombreux et admirables, tendant généralement à l'optimisme, et l'un des principaux, le plus efficace est celui qui transforme le désir en réalité. (...) D'ailleurs, comment un être si bien doué pour comprendre l'harmonie, une sorte de prêtre du Beau, pourrait-il faire une exception et une tâche dans sa propre théorie? La beauté morale et sa puissance, la grâce et ses séductions, l'éloquence et ses prouesses, toutes ces idées se présentent bientôt comme des correctifs d'une laideur indiscreète, puis comme des consolateurs, enfin comme des adulateurs parfaits d'un sceptre imaginaire.²⁵⁰

Este trecho diz respeito à fase final da embriaguez pelo haxixe, momento em que o homem eufórico diante dos seus poderes de conciliação grita: *Je suis devenu un Dieu!* Nesse estágio da “crise” causada pelo entorpecente, o haxixe se aproxima do vinho, pois ambas as substâncias possibilitam a inserção do homem no ritmo “imortal e universal” de um mundo “improvisado” pela imaginação ébria: “C’est une béatitude calme et immobile. Tous les problèmes philosophiques sont résolus. Toutes les questions ardues contre lesquelles s’escriment les théologiens et qui font le désespoir de l’humanité raisonnable, sont limpides et claires”.²⁵¹ Mas, contrariamente ao vinho, este momento final de harmonia e beleza promovido pelo haxixe é antecedido pelas complicações próprias ao sentimento do sublime. Trata-se de alucinações tirânicas que tomam conta dos homens deformando os objetos da experiência cotidiana, dotando-os de proporções assustadoras, pulverizando a *consciência de*

²⁴⁹ Capítulo I.

²⁵⁰ BAUDELAIRE, Charles. Les paradis artificiels. In: BAUDELAIRE, Charles. *Œuvres Complètes*, p.432.

²⁵¹ BAUDELAIRE, Charles. Les paradis artificiels. In: BAUDELAIRE, Charles. *Œuvres Complètes*, p.394

si numa variedade de imagens dispersas e despóticas: “Les hallucinations commencent. Les objet extérieurs prennent des apparences monstrueuses. Ils se révèlent à vous sous des formes inconnues jusque-là. Puis ils se déforment, se transforment, et enfin ils entrent dans votre être, ou bien vous entrez en eux”.²⁵² Aqui, o esfacelamento das formas e da própria subjetividade é sentido com pavor, pois o sujeito embriagado pelo haxixe é impotente contra a força dos fenômenos. Diante do sentimento do belo, o sujeito da reflexão representa sem determinar, mas esta representação possui uma certa compreensão dos fenômenos, uma vez que a imaginação se acha em um acordo livre com o entendimento. Mas, no sublime a representação não pode ser compreendida, antes, é ela que compreende tudo. Nesse caso, a sensibilidade, definida por Kant enquanto a capacidade de afecção pelos fenômenos externos, retira a medida das coisas e as apreende com uma intensidade assustadora. Esta “habilidade” deve-se novamente à atenção imaginativa, a mesma responsável pelo *humor* de Baudelaire e Kant. Este é o caso, por exemplo, do ópio que, para Baudelaire, é similar ao haxixe sob vários aspectos:

L’amant de la lumineuse Bérénice, Egoeus le métaphysicien, parle d’une altération de ses facultés, qui le contraint à donner une valeur anormale, monstrueuse, aux phénomènes les plus simples: “Réfléchir infatigablement de longues heures, l’attention rivée à quelque citation puérile sur la marge ou dans le texte d’un livre, – rester absorbé, la plus grande partie d’une journée d’été, dans une ombre bizarre s’allongeant obliquement sur la tapisserie ou sur le plancher, – m’oublier une nuit entière à surveiller la flamme droite d’une lampe ou les braises du foyer, – rêver des jours entiers sur le parfum d’une fleur, – répéter d’une manière monotone quelque mot vulgaire, jusqu’à ce que le son, à force d’être répété, cessât de présenter à l’esprit une idée quelconque, – telles étaient quelques-unes des plus communes et des moins pernicieuses aberrations de mes facultés mentales, aberrations qui, sans doute, ne sont pas absolument sans exemple, mais qui défient certainement tout explication et tout analyse”.²⁵³

A imaginação superdotada, sob os efeitos do ópio ou do haxixe, não apenas apreende os objetos da sensibilidade através de conexões extraordinárias, assim como é capaz de conferir aos fenômenos da natureza uma *potência absoluta*: “le hachisch sera, pour les impressions et les pensées familières de l’homme, un miroir grossissant, mais un pur miroir”.²⁵⁴ Essa potência corresponde ao estado de ânimo de um “sujeito em excesso”,²⁵⁵ isto

²⁵² BAUDELAIRE, Charles. Les paradis artificiels. In: BAUDELAIRE, Charles. *Œuvres Complètes*, p.392.

²⁵³ BAUDELAIRE, Charles. Les paradis artificiels. In: BAUDELAIRE, Charles. *Œuvres Complètes*, p.427. Esta descrição é bastante adequada ao belo kantiano. Como lembre Jean-Luc Nancy: “Le beau kantien, et à partir de lui, peut-être, toute simple *beauté*, relève de la jouissance de lui-même, de son unité et de sa libre légalité, raison-artiste qui s’assure contre le chaos de l’expérience sensible, et qui se redonne en cachette – grâce à sont “art caché” – les satisfactions qu’elle avait perdues avec Dieu”. A esse respeito ver: NANCY, Jean-Luc. L’offrande sublime. In: COURTINE, Jean-François *et.al.* *Du sublime*, p.56.

²⁵⁴ BAUDELAIRE, Charles. Les paradis artificiels. In: BAUDELAIRE, Charles. *Œuvres Complètes*, p.429.

é, ao invés de apresentar uma subjetividade exacerbada, o homem possuído pelo êxtase das drogas se sente, de certa forma, tragado pelos fenômenos exteriores: “Il n’y a plus équation entre les organes et les jouissances”.²⁵⁶ Este sentimento tumultuoso, diante do qual os fenômenos oferecem um “abalo” ao sujeito, impotente diante das suas próprias representações, é justamente uma das características que define, para Kant, o sublime em oposição ao belo: “Na representação do sublime na natureza o ânimo sente-se movido, já que em seu juízo estético sobre o belo ele está em *tranquila* contemplação. Este movimento pode ser comparado (...) a um abalo, isto é, a uma rápida alternância de atração e repulsão do mesmo objeto”.²⁵⁷ Mas, se o sublime kantiano é definido por sua capacidade de *mover o ânimo*, podemos perceber que a essência da arte bela é, paradoxalmente, também sublime. Na hierarquia estabelecida pelo filósofo entre as belas-artes, dentro da qual a poesia ocupa o primeiro lugar – o que não é nenhuma novidade, dado o logocentrismo que predomina na filosofia ocidental –, é possível reconhecer a mesma característica evocada pela embriaguez do ópio em Baudelaire, qual seja, a capacidade da imaginação de desencadear uma “procissão” desenfreada de pensamentos:

Entre todas as artes a *poesia* (que deve sua origem quase totalmente ao gênio e é a que quer menos ser guiada por prescrição ou exemplo) ocupa a posição mais alta. Ela alarga o ânimo pelo fato de ela por em liberdade a faculdade da imaginação e de oferecer dentro dos limites de um conceito dado sob a multiplicidade ilimitada de formas possíveis concordantes com ele, aquela que conecta a sua apresentação com uma profusão de pensamentos, à qual nenhuma expressão linguística é inteiramente adequada, e, portanto, elevar-se esteticamente a ideias. Ela fortalece o ânimo enquanto permite sentir sua faculdade livre, espontânea e independente da determinação da natureza, para contemplar e ajuizar a natureza como fenômeno segundo pontos de vista que ela não oferece por si na experiência nem ao sentido nem ao entendimento, e, portanto, para utilizá-la em vista, por assim dizer, como esquema do supra-sensível.²⁵⁸

A *comoção* causada pela poesia excita a imaginação a tal ponto que esta faculdade se torna capaz de criar imagens para as quais nem os conceitos nem as representações sensíveis são adequadas. Como no sentimento do belo, a imaginação poética é colocada em liberdade; contudo, se quisermos seguir por essa via interpretativa, será preciso reconhecer que, em grande parte, ela contraria algumas das principais definições de Kant a respeito do sublime, pois, segundo o filósofo, este sentimento “enquanto comoção não parece ser nenhum livre

²⁵⁵ LACOUÉ-LABARTHE, Philippe. *Musica ficta*.

²⁵⁶ BAUDELAIRE, Charles. Les paradis artificiels. In: BAUDELAIRE, Charles. *Œuvres Complètes*, p.393.

²⁵⁷ KANT, Immanuel. *Crítica da faculdade do juízo*, p.104. Sempre lembrando que, em Kant, tanto o belo quanto o sublime não podem ser relacionados ao consumo de qualquer substância, visto que, nesse caso, o juízo de gosto não seria puro, mas vincular-se-ia ao agrado na sensação.

²⁵⁸ KANT, Immanuel. *Crítica da Faculdade do Juízo*, p.171.

jogo, mas a seriedade na ocupação da faculdade da imaginação”.²⁵⁹ Ou seja, a comoção do sublime evocaria um “prazer negativo”, um sentimento de “inadequação da faculdade da imaginação, na avaliação estética da grandeza” que a impeliria a um abismo dentro do qual “ela própria teme perder-se”.²⁶⁰ Mas se pensarmos o sublime de forma análoga à “ideia estética”, ou seja, enquanto uma “representação da faculdade da imaginação que dá muito a pensar, sem que, contudo qualquer pensamento determinado, isto é, conceito, possa ser-lhe adequado”,²⁶¹ então a faculdade das imagens torna-se “criadora e põe em movimento a faculdade das ideias intelectuais (razão), ou seja, põe a pensar, por ocasião de uma representação (...), mais do que nela pode ser apreendido e distinguido”.²⁶² O que significa dizer, especialmente no caso da poesia, que a reflexão jamais se detém na determinação unívoca de um conhecimento, tal como acontece em juízo emitido através de conceitos. Antes, ela prossegue indefinidamente impulsionada pela imaginação no seu jogo analógico:

Assim a águia de Júpiter com o relâmpago nas garras é um atributo poderoso do rei do céu, e o pavão da esplêndida rainha do céu. Eles não representam como *atributos lógicos* aquilo que se situa em nossos conceitos de sublimidade e majestade da criação, mas algo diverso que dá ensejo à imaginação de alastrar-se por um grande número de representações afins, que permitem pensar mais do que se pode expressar em um conceito determinado por palavras; e fornecem uma *ideia estética* que serve de apresentação lógica daquela ideia da razão, propriamente, porém, para vivificar o ânimo enquanto ela abre a este a perspectiva de um campo incalculável de representações afins.²⁶³

As analogias operadas pela imaginação recriam o mundo e nesse movimento acabam por ultrapassar o campo próprio aos fenômenos, permitindo extrair da sua representação empírica ideias que não necessariamente se encontram na positividade da natureza. Aqui encontramos uma complicação de ideias que embaralha todas as definições rígidas dentro das quais Kant pretendeu opor o sentimento do belo ao do sublime. Ora, a “ideia estética” é definida por Kant enquanto um “talento da imaginação” que procura, através das suas representações, competir com “o jogo da razão no alcance de um máximo” para “torná-lo sensível em uma completude para a qual não se encontra nenhum exemplo na natureza”.²⁶⁴ Se este afã da imaginação resulta num jogo harmônico entre imaginação e entendimento, ou seja, se a procissão infinita de pensamentos apraz e sustenta a reflexão indefinidamente através de

²⁵⁹KANT, Immanuel. *Crítica da Faculdade do Juízo*, p.90.

²⁶⁰KANT, Immanuel. *Crítica da faculdade do juízo*, p.104

²⁶¹KANT, Immanuel. *Crítica da faculdade do juízo*, p.159.

²⁶²KANT, Immanuel. *Crítica da faculdade do juízo*, p.160

²⁶³KANT, Immanuel. *Crítica da faculdade do juízo*, p.160-161.

²⁶⁴KANT, Immanuel. *Crítica da faculdade do juízo*, p.160.

um curso regular de representações, ainda não saímos da chave do belo.²⁶⁵ Porém, se as representações evocadas pela atividade imaginativa apresentam-se em desordem e jogam com o sujeito a despeito e contra suas próprias determinações, temos aí um índice da presença do sublime. Em Kant, via de regra, o sujeito tomado por uma imaginação abismal é socorrido pelas ideias da razão que entram em cena para demonstrar a superioridade dos homens diante de uma natureza terrificante. Mas pelo menos num exemplo da *Crítica da Faculdade do Juízo* não é exatamente isso o que acontece. Trata-se do § 59 que explora a “ligação das belas artes em um mesmo produto”. Neste parágrafo, encontramos pela primeira e talvez única vez, a menção explícita sobre a ligação do sentimento do sublime nos produtos artísticos: “Também a apresentação do sublime, na medida em que pertence à arte bela, pode unificar-se com a beleza em uma *tragédia rimada*, em um *poema didático*, ou um *oratório*, e nessas ligações a arte bela é ainda mais artística (...)”.²⁶⁶ Porém, o mesmo elemento que torna a arte mais artística esconde um perigo:

Pois em toda arte bela o essencial consiste na forma, que convém à observação e ao ajuizamento e cujo prazer é ao mesmo tempo cultura e dispõe o espírito para ideias por conseguinte o torna receptivo a prazeres e entretenimentos diversos; não consiste na matéria da sensação (no atrativo ou na comoção), disposta apenas para o gozo, o qual não deixa nada à ideia, torna o espírito embotado, o objeto pouco a pouco repugnante e o ânimo insatisfeito consigo e instável pela consciência de sua posição adversa a fins no juízo da razão. Se as belas artes não são próxima ou remotamente postas em ligação com ideias morais, que unicamente comportam uma complacência independente, então o seu destino final é apontado por último. Elas, então, servem somente para a dispersão, da qual sempre nos tornamos mais carentes quanto mais nos servimos dela para afugentar o descontentamento do ânimo consigo próprio através de um tornar-nos sempre ainda mais inúteis e descontentes com nós próprios. Em geral as belezas da natureza são as mais suportáveis para o primeiro objetivo, se cedo nos habituamos a observá-las, ajuizá-las e admirá-las.²⁶⁷

Aqui uma objeção pode ser feita: a dispersão promovida pela arte não diz respeito propriamente ao sublime, mas antes à impureza dos produtos artísticos vinculado ao gozo pela matéria dos sentidos, daí o privilégio da natureza sobre a arte, pois a sua beleza autossustentada não exige atrativos, de tal maneira que o juízo atinge mais facilmente a forma dos fenômenos. Certamente, em parte é disto que se trata, no entanto, essa mesma pureza é

²⁶⁵ Na distinção kantiana entre “objetos belos” e “vistas belas sobre objetos” também se encontra o mesmo movimento indefinido de uma reflexão sem fim. Assim, segundo Kant, “nas últimas, o gosto parece ater-se não tanto no que a faculdade da imaginação apreende nesse campo, mas muito antes no que com isso lhe dá motivo para *compor poeticamente*, isto é, nas verdadeiras fantasias com as quais o ânimo entretém-se enquanto é continuamente despertado pela multiplicidade na qual o olho choca; como é talvez o caso na visão de figuras mutáveis de um fogo de lareira ou de um riacho murmurante, ambas as quais não constituem nenhuma beleza, todavia comportam um atrativo para a faculdade da imaginação porque entretém o seu livre jogo”. KANT, Immanuel. *Crítica da faculdade do juízo*, p.89.

²⁶⁶ KANT, Immanuel. *Crítica da faculdade do juízo*, p.170.

²⁶⁷ KANT, Immanuel. *Crítica da faculdade do juízo*, p.171.

solapada logo em seguida pela aproximação das belas-artes com ideias morais. Aliás, a rigor, para Kant, não há que se falar em pureza nos produtos artísticos. Sendo assim, é possível prosseguir a análise levando em conta a presença indiscreta nesses produtos da comoção sublime. Essa comoção que torna a arte mais “bela” é a sensibilidade de um sujeito tomado pela imaginação no seu limite, ou seja, no momento em que a reflexão escapa do ciclo *sereno* das representações propostas pela arte bela e se torna, mais do que aprazível, *comovente*. Este limite traçado pela imaginação é o que permite a Jean Luc-Nancy inverter a proposição de Kant, segundo a qual o sublime constitui apenas um “apêndice” de menor importância na reflexão estética quando comparado com o sentimento do belo:

A partir de Kant, le sublime constitue le moment le plus propre, le plus décisif d'une pensée de l'art. Il en forme le cœur – et le beau n'en est que la règle. Cela signifie non seulement que, comme je l'ai dit, la beauté seule peut toujours glisser dans l'agréable (et, par exemple, dans le “style sublime”!), mais cela signifie surtout peut-être qu'il n'y a pas de sublime “pur” purement distingué du beau. Le sublime, c'est par où le beau nous *touche*, et non comment il nous plaît. C'est la joie, non la jouissance: les deux mots sont le même mot à l'origine. Le même mot, la même limite affectée du battement de la joie et la jouissance... être touché est sublime, parce que c'est être exposé et être offert.²⁶⁸

Nesse sentido, é possível pensar a vinculação do sublime com um ato de liberdade, mas não meramente no sentido da faculdade suprassensível que é colocada em jogo quando a imaginação não é mais capaz de compreender ou de oferecer uma forma aos fenômenos exteriores. Antes, trata-se da liberdade daquele que se deixa *comover*, que se abre aos fenômenos sem as reservas ou os limites impostos pelo entendimento mesmo de forma indeterminada. Na primeira *Crítica*, Kant avalia que o pensamento depende da intuição para exercer a sua atividade própria, caso contrário ele não passaria de uma mera formalidade vazia de conteúdos; da mesma forma, a intuição sem pensamentos é, do ponto de vista do conhecimento da natureza, cega.²⁶⁹ Transpondo essa reflexão para a terceira crítica, nota-se que a forma da arte bela exige na sua apreensão certa ocupação legal com os conceitos, mesmo de forma indeterminada. Inversamente,

(...) aquilo que, sem raciocínio, produz em nós e simplesmente na apreensão o sentimento do sublime, na verdade pode, quanto à forma, aparecer como contrário a fins para a nossa faculdade do juízo, inconveniente à nossa faculdade de apresentação e, por assim dizer, violento para a faculdade da imaginação, mas apesar disso e só por isso é julgado ser tanto mais sublime.²⁷⁰

²⁶⁸ NANCY, Jean-Luc. *L'offrande sublime*, p.89.

²⁶⁹ Ver KANT, Immanuel. *Crítica da razão pura*.

²⁷⁰ KANT, Immanuel. *Crítica da faculdade do juízo*, p.91.

Essa violência, que, segundo Kant, a imaginação exerce sobre si mesma, é a produção de um limite para a compreensão, para a apreensão de uma forma adequada à sensibilidade e ao entendimento. Mas esse excesso imaginativo retoma, mais uma vez, o mote da simplicidade, comum a toda a tradição do sublime evocada até aqui: “*Simplicidade* (conformidade a fins sem artifício), é como que o estilo da natureza no sublime, e assim também da moralidade que é uma segunda natureza (...)”.²⁷¹ Ou seja, esse “estilo da natureza no sublime” é, simplesmente, curto e grosso, tal como a vontade divina que comunica as suas ordens diretamente à imaginação, sem se preocupar com maiores explicações, sem prescrever os motivos e a finalidade dos seus comandos, passando ao largo de oferecer *a priori* garantias de que essa vontade serve, em último caso, aos ideais de justiça e de benevolência. E, se esta simplicidade é comparável à moralidade talvez isto se deva ao fato de que, para o filósofo, “onde a lei moral fala não há objetivamente mais nenhuma livre escolha com respeito ao que deve ser feito”.²⁷² Da mesma forma, os objetos da experiência comum, absolutizados dinamicamente e matematicamente pela imaginação, se impõem ao sujeito da reflexão a despeito das determinações ou dos filtros que constituem a experiência: “Dans le sublime, la jouissance touche, elle émeut, c’est-à-dire aussi qu’elle commande”.²⁷³ É nesse sentido que intervém o exemplo do juízo sublime aplicado à natureza à maneira dos poetas:

Do mesmo modo não temos que considerar a vista do oceano como o *pensamos*, enriquecido com toda espécie de conhecimentos (que porém não estão contidos na intuição imediata), por assim dizer como um vasto reino de criaturas aquáticas, como o grande reservatório de água para os vapores que impregnam o ar com nuvens em benefício da terra, ou também como um elemento que na verdade separa entre si partes do mundo, conquanto porém torne possível a máxima conformidade entre eles: pois isto fornece puros juízos teleológicos; mas se tem que poder considerar o oceano simplesmente, como o fazem os poetas, segundo o que a vista mostra, por assim dizer se ele é contemplado em repouso, como um claro espelho d’água que é limitado apenas pelo céu, mas se ele está agitado, como um abismo que ameaça tragar tudo, e apesar disso como sublime.²⁷⁴

Por outras palavras, é preciso considerar o oceano à maneira de Baudelaire, que o apreende na sua “assustadora simplicidade”. Simplicidade essa que traga inclusive o próprio sujeito da reflexão o qual, diante de tal visão, recusa o bem-estar e a vida com todas as suas amenidades que se oferece em terra firme:

²⁷¹ KANT, Immanuel. *Crítica da faculdade do juízo*, p.122.

²⁷² KANT, Immanuel. *Crítica da faculdade do juízo*, p.55.

²⁷³ NANCY, Jean-Luc. *L’offrande sublime*, p.93.

²⁷⁴ KANT, Immanuel. *Crítica da faculdade do juízo*, p.117.

Semblable à un prêtre à qui on arracherait la divinité, je ne pouvais, sans une navrante amertume, me détacher de cette mer si monstrueusement séduisant, de cette mer si infiniment variée dans son effrayante simplicité, et qui semble contenir on elle et représenter par ses jeux, ses allures, ses colères et ses sourires, les humeurs, les agonies et les extases de toutes les âmes qui ont vécu, qui vivent et vivront. En disant adieu à cette incomparable beauté, je me sentais abattu jusqu'à la mort.²⁷⁵

Em Baudelaire essa simplicidade é assustadora, pois ela não é fruto da vontade, da espontaneidade criadora capaz de consagrar o gênio. Antes, o sublime do poeta parece evocar, novamente, a força da fraqueza. Ou seja, a impotência daquele que quis criar, nos seus poemas em prosa, por exemplo, “o milagre de uma prosa poética, musical, sem ritmo e sem rimas, tão macia e maleável para se adaptar aos movimentos líricos da alma, às ondulações do devaneio, aos sobressaltos da consciência”, mas acabou se afastando do seu modelo; coisa que “não pode senão humilhar profundamente um espírito que olha como a maior honra do poeta realizar *exatamente* o que projetou fazer”.²⁷⁶ O “mestre da natureza” que aparece nos *Paraísos artificiais* sob efeito do vinho – substância que se adapta bem “aos movimentos líricos da alma”, etc. – é derrotado por sua serva quando ele se encontra sob o domínio do ópio ou do haxixe: “Le vin sait revêtir le plus sordide bouge/ D’un luxe miraculeux (...)/ L’opium agrandit ce qui n’a pas de bornes/ Allonge l’illimité/ Approfondit le temps, creuse la volupté./ Et des plaisirs noirs et mornes/ Remplit l’âme au-delà de sa capacité”.²⁷⁷ Essa derrota talvez não seja apenas estética, mas também, em certo sentido, política. Na versão dos *Paraísos* de 1860, o poema do vinho com seu potencial conciliador, cede lugar à “tradução” de Baudelaire do livro de Thomas De Quincey intitulada *Un mangeur d’opium*. Lá, encontra-se, entre as frases que o poeta insere na obra de De Quincey, o seguinte comentário:

Le lecteur a déjà remarqué que depuis longtemps l’homme n’évoque plus les images, mais que les images s’offrent à lui, spontanément, despotiquement. Il ne peut pas les congédier; car la volonté n’a plus de force et ne gouverne plus les facultés. La mémoire poétique, jadis source infinie de jouissances, est devenue un arsenal inépuisable d’instruments de supplices.²⁷⁸

Faz sentido a transformação da memória poética diante do ópio em um instrumento de tortura. Em 1860, estamos já bem longe da “lírica ilusão” de 1848 e a Revolução, nesse contexto, pode novamente casar a sua sublimidade com a energia violenta que se exige dos seus participantes: “Mon ivresse en 1848. De quelle nature était cette ivresse? Goût de la

²⁷⁵ BAUDELAIRE, Charles. Déjà! In: BAUDELAIRE, Charles. *Œuvres Complètes*, p.338.

²⁷⁶ BAUDELAIRE, Charles. *Pequenos poemas em prosa*, p.17.

²⁷⁷ BAUDELAIRE, Charles. *Fleurs du mal*. In : BAUDELAIRE, Charles. *Œuvres Complètes*, p.49.

²⁷⁸ BAUDELAIRE, Charles. *Les paradis artificiels*. In : BAUDELAIRE, Charles. *Œuvres Complètes*, p. 483.

vengeance. Plaisir naturel de la démolition. Ivresse littéraire; souvenirs des lectures”.²⁷⁹ Como diria Antoine Compagnon à respeito de Baudelaire: “Le sublime est l’expérience même de la réversibilité: extase et horreur, bourreau et victime. Le poète est partout menacé par le gouffre, gouffre pire que celui de Pascal, (...), pire car gouffre plat, horizon indéfini de l’angoisse existentielle (...)”.²⁸⁰ Mas o abismo existencial do poeta, ainda que pleno de agonia e dor, foi capaz de conferir nos *Pequenos poemas em prosa* uma das imagens mais sublimes da criação artística. A reversibilidade funciona em duas vias, de tal maneira que o mesmo “instrumento inesgotável de suplícios” é perfeitamente utilizado no trabalho poético. Talvez aí resida todo o segredo de Baudelaire, mesmo sem o auxílio do vinho, do ópio ou do haxixe:

CONFITEOR DO ARTISTA

Ah! Como os fins dos dias de outono são penetrantes! Penetrantes até doer! Porque há certas sensações deliciosas cujas imprecisões não excluem a intensidade; não há ponta mais aguda do que a do infinito. Grande delícia que é a de se afogar a vista na imensidão do céu e do mar! Solidão, silêncio, a incomparável castidade do azul! Uma pequena vela tremulante que, por sua pequenez e seu isolamento, imita a minha irremediável existência; melodia monótona das vagas, todas essas coisas pensam por mim ou eu penso por elas (pois na grandeza dos devaneios, meu *eu* se perde rapidamente!); elas pensam, digo eu, mas de forma musical e pitoresca, sem perspicácias, sem silogismos, sem deduções. Todavia, tais pensamentos que saem de mim ou se projetam das coisas cedo tornam-se intensos demais. A energia na volúpia cria um mal-estar e um sofrimento positivo. Meus nervos tensos demais só dão vibrações gritantes e dolorosas. E agora a profundidade do céu me consterna; sua limpidez me exaspera. A insensibilidade do mar, a imutabilidade do espetáculo me revoltam... Ah! Será preciso sofrer ou fugir eternamente do belo? Natureza, feiticeira impiedosa, rival sempre vitoriosa, deixe-me! O estudo do belo é um duelo em que o artista grita de medo antes de ser vencido.²⁸¹

²⁷⁹ BAUDELAIRE, Charles. Mon cœur mis à nu. In : BAUDELAIRE, Charles. *Œuvres Complètes*, p.679.

²⁸⁰ COMPAGNON, Antoine. *Les antimodernes: de Joseph de Maistre a Roland Barthes*, p.131.

²⁸¹ BAUDELAIRE, Charles. *Pequenos poemas em prosa*, p.24-25.

CAPÍTULO 3

O DOM SUBLIME E A IMAGINAÇÃO

A arte é longa, a vida é curta, a ocasião é aguda.

(Hipócrates. *Aforisma I*)

*Alors, ô ma beauté! dites à la vermine
Qui vous mangera de baisers,
Que j'ai gardé la forme et l'essence divine
De mes amours décomposés!*

(Charles Baudelaire. *Une charogne*)

3.1 QUESTÕES PRELIMINARES

Em um pequeno ensaio intitulado *Kant et Goethe*, Georg Simmel pretendeu comparar os dois autores partindo de uma questão histórica bem delimitada. Ambos são convocados a responder a um enigma que seria obsessivamente recolocado pela modernidade: como operar a conciliação entre espírito e natureza, sujeito e objeto, corpo e alma, etc. Assim, supõe-se que o sentimento de uma experiência *dupla* acompanha como uma sombra a autoimagem do homem moderno. Experiência cindida entre os reclames de Deus, da razão ou do estado, e os apelos da natureza, dos desejos ou da necessidade. Conforme a tradição, Simmel constata que essa cisão original foi introduzida pelo cristianismo. No entanto, esse primeiro germe de ruptura só passou a conformar uma parte essencial da experiência da civilização ocidental quando a própria doutrina cristã foi colocada em cheque: “la religion chrétienne, (...), proposait du même geste la scission et la réconciliation. (...) il a fallu que l'avènement du temps moderne rende sa solution douteuse, pour que le problème lui-même apparaisse dans toute son étendue”.²⁸² Essa cisão, que se aprofunda e se desdobra continuamente em questões estéticas e políticas cada vez mais amplas – dentro das quais, como vimos no primeiro capítulo, também se insere a discussão sobre o sublime na França –, foi descrita nos seguintes termos por Simmel:

²⁸² SIMMEL, Georg. *Kant et Goethe*, p.20.

C'est d'abord entre le sujet et l'objet que les temps modernes construisent l'opposition la plus tranchée. Le moi pensant se sent souverain face au monde entier, tel qu'il se donne dans la représentation, le "je pense, donc je suis – et donc le monde est aussi" devient, quelque transformation, quelque développement qu'il subisse, la seule certitude inébranlable de l'existence. D'un autre côté, pourtant, ce monde objectif est d'une impitoyable factualité, et jamais le moi n'est autant apparu comme son produit, comme une figure que les forces du monde composent de la même manière qu'elles composent la forme d'une plante ou d'un nuage. Cette dichotomie n'affecte pas seulement le monde de la nature, mais aussi celui de la société. L'individu réclame le droit à la liberté et à la particularité, tandis que la société ne veut le reconnaître que comme un élément soumis à ses lois suprapersonnelles. Dans les deux cas, la souveraineté du sujet risque soit d'être engloutie par une objectivité étrangère, soit de sombrer dans un isolement et un arbitraire anarchistes.²⁸³

O autor reconhece em Kant e Goethe dois projetos opostos de reconstrução ou de reconciliação da existência. Respectivamente: o científico, que pretende compreender a natureza através de conceitos ou representações lógicas; e o "artístico", que supõe uma comunidade essencial entre espírito e natureza, comunidade essa que não se deixa perceber através de uma teorização, mas que se oferece diretamente aos sentidos do artista. A solução kantiana deve seu mérito, segundo o autor, ao fato de elevar à máxima potência o subjetivismo moderno ("a soberania do eu") sem abrir mão da objetividade própria da experiência. Assim, no lugar de uma separação radical entre o pensamento e a sensibilidade – tal como ocorre no idealismo de Descartes, por exemplo –, Kant concebe essas duas instâncias como indissociáveis na constituição da experiência objetiva: o campo do conhecimento possível só pode ser formado a partir da reunião das diversas percepções sensíveis em uma consciência única. Em outras palavras, a possibilidade de uma experiência objetiva residiria, para Kant, fundamentalmente no conceito de representação:

Il faut en effet que les choses soient des simples représentations, pour que notre faculté de représentation, dont nous sommes irrémédiablement tributaires, puisse nous donner une certitude à leur sujet; c'est seulement ainsi que nous pouvons en dire quelque chose de absolument nécessaire, à savoir énoncer les conditions dont dépend la représentation elle-même et qui doivent de toute manière s'appliquer à ce qui n'existe que dans cet élément. Si nous devons attendre que les choses soient déversées de l'extérieur dans notre esprit, comme des entités foncièrement étrangères recueillies dans un récipient inerte, la connaissance ne pourrait jamais

²⁸³ SIMMEL, Georg. *Kant et Goethe*, p.20-21. No século XIX, podemos dizer que o dândi encarna com propriedade essa dicotomia moderna, fundando-se no paradoxo de um personagem que pretende moldar sua subjetividade à maneira de uma verdadeira *fabricação*, às custas de um esforço quase tão árduo quanto o do operário na fábrica. Entre os séculos XVIII e XIX que testemunharam a vitória do trabalho e, de forma não menos decisiva, o domínio do homem sobre a matéria, o dândi traz, na fabricação de seu próprio personagem, as marcas das forças produtivas modernas: um "novo impulso criador que estimula o homem, na economia como na arte, a ultrapassar o estado da sua naturalidade, para chegar, através do trabalho, a um mundo de que ele mesmo é criador". Não por acaso, tornaram-se célebres as palavras de George Bryan Brummell, o arquetípico dândi inglês: "*it's my folly, the making of me*".

aller au-delà du cas particulier. Mais puisque c'est la activité représentative du moi qui constitue le monde, les lois de notre esprit sont les lois de choses elles-mêmes.²⁸⁴

O *eu penso* é a unidade originária da consciência que permite representar a experiência. Os dados apresentados pela sensibilidade não possuem uma ordem e uma estabilidade própria. Uma vez captados pela intuição, esses dados devem se submeter às diretrizes determinantes da consciência; ou seja, a diversidade sensível deve ser *re-apresentada* sob a unidade conceitual do pensamento como a única forma de constituir uma experiência efetivamente objetiva. A realidade objetiva é a realidade da *re-apresentação*. Isso não torna a experiência uma mera ficção, produto de uma consciência criadora e infinita que molda a seu bel-prazer o mundo. O caso é justamente o contrário. O mundo “real” continua com toda a sua “solidez”, no entanto, ele só nos é acessível, em última instância, sob a legalidade do pensamento, legalidade esta que nos permite compartilhar a experiência e transformar o mero caos sensível em *natureza*: totalidade organizada dos fenômenos regida pela unidade final da consciência. O que as coisas possam ser *em si* – independentes das condições subjetivas através das quais elas se tornam objetos da experiência (representação) – resta *problemático*. Podemos até pensar as *coisas em si* como fundamentos das nossas representações, mas não podemos conhecê-las *objetivamente*, pois o conhecimento depende, necessariamente, de *limitar* o mundo exterior às condições da nossa sensibilidade e, sobretudo, da nossa consciência. Nesse caso, argumenta Simmel:

L'interprétation científico-intellectualiste se trouve ainsi portée à son comble: ce n'est pas dans les choses, c'est dans le savoir relative aux choses que réside pour Kant le problème. Il parvient à surmonter les grandes dichotomies – la nature et l'esprit, le corps et l'âme – en se contentant d'unifier les images cognitives des instances impliquées: l'expérience scientifique, avec l'égalité universelle des ses lois, dessine le cadre qui rassemble tous les contenus de l'existence en *une seule* forme, celle de l'intelligibilité de l'entendement.²⁸⁵

Podemos dizer sem exagero que a leitura kantiana do mundo, na análise de Simmel, exclui, de maneira geral, a *aventura* da existência; isto é, a “radicalidade que se sente como tensão da vida mesma”, diria o autor em outro contexto.²⁸⁶ Nesse sentido específico, o projeto kantiano de conciliação da existência se oporia frontalmente ao projeto “artístico” encarnado por Goethe. A essência da aventura – como um evento “radical” destacado do “contexto global da vida” e, por esse mesmo motivo, vinculado originariamente ao centro da própria

²⁸⁴ SIMMEL, Georg. *Kant et Goethe*, p.23-24.

²⁸⁵ SIMMEL, Georg. *Kant et Goethe*, p.27.

²⁸⁶ SIMMEL, Georg. Para una psicología filosófica. In: SIMMEL, Georg. *Sobre la aventura*, p.40-41.

existência –, é o princípio que circunscreve o projeto de conciliação artístico. Esse princípio torna o artista capaz de encontrar a necessidade no acaso, ou, mais especificamente, a beleza. Por essa via, o belo em Goethe buscaria provar uma espécie de comunidade mística entre espírito e matéria, de tal maneira que sujeito e objeto são considerados, simultaneamente, como uma mesma “pulsção da vida universal da natureza”.²⁸⁷ A subjetividade do artista exteriorizada na obra de arte é constituída da mesma substância que conforma a natureza. Eis porque a experiência estética será, não surpreendentemente, tomada como um modo de experimentação da verdade, um encontro casual com a unidade originária do ser:

Que la nature et l'esprit, ou la réalité et la valeur, ne divergent pas essentiellement, qu'il existe entre eux une unité profonde, que dans l'oeuvre individuelle trouve seulement une expression particulièrement nette et convaincante – sur cette prémisses repose l'existence de tout artiste. Une telle existence serait vide et dénuée de sens, si l'artiste n'était convaincu que la beauté et la signification que le phénomène acquiert sous ses mains ne constituent pas un ajout extérieur, mais traduisent la vérité, l'essence de cette réalité débarrassée de toutes les falsifications.²⁸⁸

Eis aí uma tese que Simmel aplica à leitura de Goethe, mas que bem poderia, de certa maneira, resumir uma versão do seu próprio pensamento sobre o campo estético. Por ora nos interessa apenas notar que, na argumentação de Simmel, os papéis parecem estar invertidos, de tal modo que o cientificismo de Kant repara a fratura original entre sujeito e objeto equipando o sujeito com uma consciência capaz de “criar” a própria objetividade; enquanto Goethe, no sentido inverso, enfatiza a objetividade original da natureza, objetividade essa que compreende e engloba a subjetividade. Pois é exatamente isso que se passa, com o cuidado de lembrar ao leitor que o “sujeito” kantiano não é o “sujeito fortuito na sua particularidade pessoal, mas o sujeito como portador supra-individual do conhecimento objetivo”.²⁸⁹ Ou, de acordo com a terminologia kantiana, trata-se aqui do sujeito portador, em primeiro lugar, de uma consciência lógica e não psicológica. Assim, prossegue Simmel:

D'un point de vue scientifique et méthodologique, Kant est bien sûr le penseur objectif, impartial, Goethe le penseur subjectif, qui façonne l'image de l'existence d'après son individualité passionnée. Mais sur le plan de la conception du monde et du contenu final, Kant est le subjectiviste qui intègre le monde dans la conscience humaine, qui le coule dans ses moules, tandis que Goethe ne connaît que la pleine objectivité de l'existence, dans laquelle le sujet et sa vie sont une pulsation de la vie universelle de la nature.²⁹⁰

²⁸⁷ SIMMEL, Georg. *Kant et Goethe*, p.39.

²⁸⁸ SIMMEL, Georg. *Kant et Goethe*, p.33.

²⁸⁹ SIMMEL, Georg. *Kant et Goethe*, p.39.

²⁹⁰ SIMMEL, Georg. *Kant et Goethe*, p.39.

Resumidamente, esse é o tom geral da argumentação presente no ensaio de Simmel. A comparação entre os dois autores é motivada pela diferença radical entre ambos diante da tentativa comum de remediar a cisão própria à autoimagem do sujeito moderno. Podemos dizer que este ensaio nos interessa por vários motivos. Há um primeiro interesse, evidente por si, que se encontra tanto no tema geral – trata-se de um estudo comparado entre um filósofo e um escritor –, quanto no fato de que o filósofo em questão é o mesmo abordado por este trabalho. Mas para além dessa evidência óbvia, o texto de Simmel revela, de certa forma, um interesse histórico. Isto é, a sua interpretação “cientificista” da filosofia de Kant parece resumir uma certa tendência dos críticos contra a qual Heidegger se opôs radicalmente.

De acordo com Heidegger, essa tendência – talvez até hoje dominante entre os estudos kantianos – consistiria em tomar a *Crítica da Razão Pura* estritamente como uma teoria do conhecimento ôntico, positivo, etc. Nesse caso, a análise deve colocar o seu centro de gravidade na consciência lógica, na capacidade do entendimento em fundar as ciências puras – física e matemática – e de compreender a natureza como simples mecanismo. Como lembra Simmel: “c’est seulement quand l’entendement effectue la synthèse des données sensibles selon ces propres catégories que se dessine, par-delà leur caractère fortuit et subjectif, l’image cognitive fiable des objets”.²⁹¹ A imaginação, mencionada apenas uma vez de passagem pelo autor, se encontra totalmente dependente da atividade do entendimento, ou seja, da unidade originária do *Eu penso* que cria as categorias (conceitos puros) e, por essa via, coordena a síntese e a reprodução dos dados sensíveis para a formação do conhecimento. A representação objetiva, enquanto produto de uma atividade sintética, indicaria a inexistência de uma unidade original do ser capaz de superar a cisão entre sujeito e objeto. Esta unidade é forjada (sintetizada) diante da constituição da própria experiência, revelando, ao mesmo tempo, uma rígida divisão de poderes e funções entre faculdades do conhecimento: “Kant, lui, met l’accent sur la délimitation des facultés, qui subsiste malgré leur unité. La délimitation est pour lui le corrélat direct de l’unité. (...) Pour Kant la connaissance est la synthèse de facultés en réalité étrangères l’une à l’autre”.²⁹²

Essa tendência interpretativa certamente faz justiça à letra kantiana, sobretudo quando se leva em conta as diferenças entre as duas primeiras edições da *Crítica da Razão Pura*. De acordo com Heidegger, Kant teria efetuado um recuo na importância atribuída ao papel da imaginação entre a primeira e a segunda edição da *Crítica*, recuo esse que reforçaria a leitura desta obra como uma teoria do conhecimento *stricto sensu*. O que seria considerado uma

²⁹¹ SIMMEL, Georg. *Kant et Goethe*, p.56.

²⁹² SIMMEL, Georg. *Kant et Goethe*. p.54 e 56 respectivamente.

perda para Heidegger, é um “ganho” para as pretensões de uma filosofia epistemológica. Como lembra Valério Rohden:

Longe de constituir-se em simples coisa ou dado sensível, o objeto preenche certas condições de constância de tal modo que suas representações ocorrem já em certas ligações e regulações, que se distinguem de meras representações e associações subjetivas. O objeto é um fenômeno submetido a regras. O conhecimento de objetos supõe uma atividade de nossa consciência, ligando representações segundo certas regras necessárias. Em consequência disso Kant pôde escrever nos *Princípios Metafísicos da Ciência Natural* (1786) que o “juízo é uma ação pela qual representações dadas tornam-se pela primeira vez conhecimento de um objeto”. A descoberta dessa concepção marca um dos principais progressos da segunda edição (1787) sobre a primeira edição da *Crítica da Razão Pura*, interpretada por Heidegger como um retrocesso, por eliminar a supremacia da faculdade da imaginação na articulação das faculdades de conhecimento ente si.²⁹³

A tese heideggeriana sobre Kant concentra-se basicamente na ideia de que a *Crítica da Razão Pura* não diz respeito a uma simples “teoria do conhecimento” ôntico da natureza, mas antes, ela procederia a uma completa refundação da metafísica a partir da redescoberta dos seus próprios fundamentos ontológicos. Isto significa dizer que todo o conjunto de faculdades do ânimo erigidas na primeira *Crítica* visa esclarecer, antes do conhecimento objetivo, a estrutura da transcendência, isto é, a constituição do *ser* do *ente* que, por sua vez, unicamente torna possível a representação objetiva da experiência: “La connaissance ontique ne peut s'égaliser à l'étant (aux “objets”) qui si cet étant est déjà manifeste auparavant comme étant, c'est-à-dire si la constitution de son être est connue. C'est à cette dernière connaissance que les objets, (...), doivent se conformer”.²⁹⁴

Portanto, se pudéssemos incluir a leitura de Heidegger na mesma problemática levantada por Simmel, teríamos uma proposta diferente de conciliação entre sujeito e objeto. Tal proposta não estaria mais centrada na autonomia do pensamento lógico, da consciência que limita e assegura a experiência excluindo, ao mesmo tempo, o conhecimento do ser para o campo *problemático* das coisas em si. Inversamente, é o “conhecimento” ontológico que desvelaria uma afinidade arcaica entre espírito e sensibilidade anterior à união dessas duas instâncias diante das representações objetivas. O elemento capaz de dar coerência a essa afinidade original concentra-se na radical *finitude* humana; isto é, na relação necessária que os homens devem estabelecer com o mundo exterior, com o *ente* ao qual eles estão destinados a existir, depositar suas ações e representar suas experiências. Em função dessa finitude está orientada toda a nossa transcendência.

²⁹³ ROHDEN, Valério. As aparências estéticas não enganam. In: DUARTE, Rodrigo (Org.). *Belo, Sublime e Kant*, p.57.

²⁹⁴ HEIDEGGER, Martin. *Kant et le problème de la métaphysique*, p.73.

É nesse sentido que Heidegger irá destacar a importância capital das primeiras linhas da *Estética Transcendental*. Segundo o próprio autor, elas foram solenemente ignoradas pelos críticos: “De quelque manière et par quelque moyen qu’une connaissance puisse se rapporter à des objets, le mode par lequel elle se rapporte immédiatement à des objets, et que toute pensée, à titre de moyen, prend pour fin, est l’intuition”.²⁹⁵ A partir dessa sentença Heidegger afirma categoricamente: “connaître est premièrement intuitionner”.²⁹⁶ A prioridade da intuição no conhecimento não se deve à anterioridade cronológica da afecção sensível em relação à representação conceitual. No argumento de Heidegger essa anterioridade empírica vincula-se ao simples fato de que o homem, como ser finito, deve orientar-se dentro de um mundo exterior que existe por si mesmo, possuindo uma autonomia frente a qual ele necessariamente tem de se adaptar. Enfim, se todo conhecimento começa pela intuição, isto se deve à *finitude* radical da nossa própria condição de existência:

C’est parce que notre existence est finie – existante au milieu de l’étant qui est déjà et auquel elle est abandonnée – qu’elle doit nécessairement le recevoir, ce qui signifie qu’elle doit offrir à l’étant la possibilité de s’annoncer. Des organes sont nécessaires pour que cette annonce puisse se transmettre. L’essence de la sensibilité se trouve dans la finitude de l’intuition. Les organes qui sont au service de l’affection sont donc des organes de sens parce qu’ils appartiennent à l’intuition finie, c’est-à-dire à la sensibilité. Kant trouve ainsi pour la première fois un concept ontologique et non *sensualiste* de la sensibilité.²⁹⁷

Nesse caso, a nossa constituição sensível (*sensualista*) só existe em função da necessidade ontológica, própria à *finitude*, de receber o mundo exterior. Essa necessidade primária dá origem e oferece unidade a toda a estrutura de faculdades transcendentais. Por aí se justifica não apenas a prioridade da intuição pura no conhecimento – isto é, do tempo e do espaço como possibilidades originais de anúncio dos entes –, mas também procura-se demonstrar a subordinação fundamental do pensamento às condições originárias da nossa sensibilidade: “La pensée n’existe pas seulement à côté et “en plus” de l’intuition, elle sert, par sa structure interne, ce que l’intuition a premièrement et constamment pour but”.²⁹⁸

Sob este aspecto específico, podemos dizer que tal leitura da filosofia teórica de Kant o aproximaria, de certa maneira, do Goethe interpretado por Simmel. Pelo menos é isto que sugere a observação deste último autor a respeito dos seguintes versos do poeta alemão: “Si l’oeil n’était solaire / Comment verrait-il le soleil?”. Assim, argumenta Simmel:

²⁹⁵ KANT, Emmanuel. *Critique de la raison pure*, p.87.

²⁹⁶ HEIDEGGER, Martin. *Kant et le problème de la métaphysique*, p.83.

²⁹⁷ HEIDEGGER, Martin. *Kant et le problème de la métaphysique*, p.87.

²⁹⁸ HEIDEGGER, Martin. *Kant et le problème de la métaphysique*, p.84.

Ce n'est pas l'oeil qui donne forme au soleil, et qui peut pour cette raison le connaître – ainsi faudrait-il interpréter les vers de Goethe d'un point de vue kantien –, non: l'oeil et le soleil participent du même être objectif, ils sont au même titre des enfants de la divine nature et par là capables de se comprendre, de s'absorber l'un en l'autre.²⁹⁹

Se para Goethe a relação fundamental do olho com o sol não seria física (natural/biológica), e nem conceitual (lógica), mas ontológica, podemos dizer que em Kant, via Heidegger, o *reconhecimento* de um ente sob a forma objetiva e conceitual da experiência só tem lugar na medida em que a estrutura do ser desse ente nos é conhecida, *de forma geral*, antecipadamente. A *forma geral* desse conhecimento é a “modalidade de regulação” de um objeto, fruto da união entre os conceitos e o diverso da intuição. O produto dessa síntese é aquilo que Kant chama de “monograma da imaginação”, ou simplesmente um *esquema*, nesse caso específico, de um conceito empírico; isto é, uma “imagem flutuante” que rabisca ou esboça o modo de inserção do ser dos entes no horizonte da objetividade:

Ce qui nous représentons à propos de cette maison particulière est le “comment” de la possibilité de l'apparition empirique. Il est possible qu'une maison ait tel aspect. Cette maison que je vois a restreint, par son mode d'apparition propre, le champ des possibilités d'apparitions à telle possibilité particulière. Mais le résultat de ce “choix” nous intéresse tout aussi peu que celui qui s'est fixé par le mode d'apparition d'autres maisons. Ce qui, au contraire, nous intéresse, c'est le champ des modes d'apparitions possibles comme tel et, plus précisément, ce qui délimite ce champ, c'est-à-dire cela même qui règle et prédétermine comment, en général, une chose doit apparaître pour que, maison, elle puisse offrir une vue conforme à sa nature. Cette prédétermination de la règle n'est pas une description énumérant simplement les “caractères” qu'on trouve à une maison mais un “dessin” de l'ensemble visé lorsqu'il est question d'une maison.³⁰⁰

Esse esquematismo empírico da imaginação nos permite *reconhecer* de antemão o sol, por exemplo, como um mesmo e único objeto independente das suas modificações durante o dia ou durante o ano; ou ainda *identificar* uma casa, dentre outras construções, por mais estranha e diversa que a sua manifestação empírica possa ser. Assim, mesmo se tratando de um esquema empírico da imaginação, podemos perceber que a união entre conceito e intuição operada na apreensão de objetos determinados revela uma afinidade transcendental (ontológica) entre as faculdades do conhecimento. Isto significa que a imagem esquemática de conceitos determinados está fundada sobre outra síntese ainda mais arcaica. Trata-se do *esquema transcendental*, ou, na terminologia heideggeriana, da *síntese ontológica* operada

²⁹⁹ SIMMEL, Georg. *Kant et Goethe*, p.40-41.

³⁰⁰ HEIDEGGER, Martin. *Kant et le problème de la métaphysique*, p.153.

pela imaginação entre as categorias do entendimento (conceitos puros) e o diverso da intuição pura (tempo). Se o esquema de um conceito empírico representa a *modalidade de manifestação* de um objeto específico numa experiência possível, o esquematismo transcendental apresenta, por sua vez, a forma geral do horizonte de possibilidades da própria experiência como um todo. Ou ainda, segundo Simmel interpretando Goethe: “Aqui não se trata da forma, mas da existência inteira, a unidade da forma e do conteúdo misteriosamente pré-estabelecida na interioridade do homem”.³⁰¹ Assim, essa unidade misteriosa seria fruto da síntese da imaginação transcendental e ofereceria a *imagem pura* da existência com todos os seus conteúdos possíveis. Ao fazê-lo, ela abre aos homens o horizonte ontológico da transcendência permitindo a manifestação do ente em sua totalidade:

La possibilité de l'expérience vise donc ce qui rend possible une expérience finie, c'est-à-dire une expérience qui n'est pas nécessairement mais éventuellement réelle. La possibilité qui rend possible cette “éventuelle” expérience, est la *possibilitas* de la métaphysique traditionnelle, identique à l'*essentia* ou *realitas*. (...) L'imagination forme d'avance, préalablement à l'expérience de l'étant, la *vue* de l'horizon de l'objectivité. Cette formation de la *vue* dans la forme pure du temps n'est pas seulement préalable à telle ou telle expérience de l'étant, elle précède d'emblée et à tout moment *toute expérience possible de celui-ci*. En nous offrant de cette manière une vue pure, l'imagination n'est en aucun cas lié à la présence d'un étant. C'est ainsi justement que sa pré-formation du schème pur, par exemple de la substance, qui est donc la permanence, consiste à mettre sous le regard comme une constante présence. C'est seulement à l'horizon de cette présence que telle ou telle “présence de l'objet” peut se manifester.³⁰²

Através dessa perspectiva, a imaginação transcendental é enraizada por Heidegger no centro da principal questão da *Crítica da Razão Pura*: como são possíveis os juízos sintéticos *a priori*? Ou na linguagem heideggeriana, como é possível a constituição do horizonte de transcendência, a “compreensão prévia do ser do ente” que torna possível a experiência objetiva? Uma tal possibilidade seria desvelada a partir da compreensão da imaginação como terceira faculdade fundamental – entre razão teórica e intuição – cuja tarefa consistiria em unificar *a priori* o horizonte de transcendência. Na realidade, uma unificação como essa não poderia ter lugar se os elementos em síntese não demonstrassem uma afinidade prévia. Esta afinidade é oferecida pela própria faculdade das imagens concebida por Heidegger como a misteriosa “raiz comum” do entendimento e da intuição sinalizada de forma receosa por Kant: “Elle est originellement unifiante, ce que veut dire qu'elle est la faculté propre qui forme l'unité des deux autres, entretenant avec elles une relation structurelle essentielle”.³⁰³

³⁰¹ SIMMEL, Georg. *Kant et Goethe*, p.42. Tradução minha.

³⁰² HEIDEGGER, Martin. *Kant et le problème de la métaphysique*, p.174 e 190 respectivamente.

³⁰³ HEIDEGGER, Martin. *Kant et le problème de la métaphysique*, p.195.

Apesar de boa parte dessa interpretação estar fundamentada no capítulo sobre o esquematismo – isto é, num dos trechos que não sofreu alterações entre as duas primeiras edições da *Crítica da Razão Pura* –, Heidegger considera que Kant teria recuado na sua argumentação em um momento decisivo da *Crítica*. Esse recuo é atribuído às reservas do filósofo diante dos resultados inesperados atingidos por sua investigação. Tais resultados – capazes de inverter a hierarquia da venerável tradição filosófica fundada sobre a supremacia da *ratio* e do *logos* – fizeram Kant substituir a análise tripartida da “*Dedução dos conceitos puros do entendimento*” por uma investigação focada quase que exclusivamente na consciência lógica. Assim, se na primeira edição a imaginação aparecia explicitamente definida por Kant como o “fundamento de possibilidade de todo conhecimento”, na segunda ela será totalmente subordinada à espontaneidade do entendimento, faculdade que passa a exercer a função sintética de maneira geral. Nesse caso, comenta Heidegger: “Il arrive seulement qu’au cours de l’instauration transcendante subjective, la seconde édition se décide pour l’entendement pur contre l’imagination pure afin de sauver la suprématie de la raison”.³⁰⁴

Como consequência disso, a análise de Heidegger é declaradamente menos “fiel” à letra kantiana e procura seguir a “arquitetura interna da obra”, explorar o “impensado” que reside à base da *Crítica*. Não por acaso, ele declara no Prólogo à segunda edição da sua obra: “Sans cesse on s’irrite de l’arbitraire de mes interprétations. Ce reproche trouvera dans cet écrit un excellent aliment”.³⁰⁵ Nada mais natural para o autor que, a respeito dos próprios defeitos e lacunas presentes na sua interpretação, *declara*: “Ceux qui pensent s’instruiront mieux de ses défauts”.³⁰⁶

Seja como for, importa observar aqui que, assim como a análise de Simmel parece dialogar estreitamente com uma certa tendência interpretativa da filosofia kantiana, a investigação empreendida por Heidegger estendeu seu raio de influência sobre outros importantes críticos da obra de Kant. Esta influência, passando em primeiro lugar por Gadamer, se faz particularmente sensível na filosofia francesa da segunda metade do século XX. Da mesma maneira que a “tradição” de leitura “epistemológica” da filosofia kantiana não é unívoca, certamente encontraremos diferenças e divergências consideráveis entre os críticos franceses de “orientação” heideggeriana; divergências inclusive em relação à interpretação do próprio Heidegger. Em todo caso, podemos perceber, de forma geral, que esta outra tendência

³⁰⁴ HEIDEGGER, Martin. *Kant et le problème de la métaphysique*, p.225.

³⁰⁵ HEIDEGGER, Martin. *Kant et le problème de la métaphysique*, p.55.

³⁰⁶ HEIDEGGER, Martin. *Kant et le problème de la métaphysique*, p.55.

crítica partilha mais ou menos de alguns pressupostos e orientações, sobretudo quando se trata de analisar a estética de Kant. Quais sejam: a “reabilitação” da imaginação como faculdade superior do conhecimento; a ênfase na dimensão ontológica da filosofia kantiana – seja ela, teórica, prática ou estética –; o questionamento da hierarquia tradicional estabelecida entre as faculdades de conhecimento; e, por fim, o “retorno ao objeto”, ou seja, a tentativa de arrancar a filosofia de Kant da pretensamente irreduzível “subjetividade lógica” imposta pelo conceito de representação sob o domínio exclusivo da consciência.

Desde já cabe anunciar que em função do tema deste trabalho e do meu próprio percurso teórico – percurso esse que, de certa forma, condicionou a escolha do tema –, a leitura que iremos propor de Kant apresenta mais pontos de contato com a crítica de “orientação” heideggeriana. Lembrando sempre que esta *orientação* não deve ser entendida como uma espécie de tradição – isto é, um ato de fundação que impõe unilateralmente suas leis e métodos aos sucessores –, e sim apenas como um ponto de *referência* ou de *partida* para investigar a filosofia de Kant.³⁰⁷ Por outro lado, considero que o foco adotado pelo ensaio de Simmel para comparar Kant e Goethe – qual seja, a discussão geral sobre sujeito e objeto e o problema da representação – é bastante pertinente e adequado às questões levantadas nesta tese, de tal maneira que, nas reflexões que se seguem, procurarei me apropriar e desdobrar, na medida do possível, essa discussão.

3.2 DAS MANEIRAS DE NÃO SAIR DE SI OU DE NÃO SER OUTRA COISA: O EGOÍSMO DA RAZÃO TEÓRICA EM KANT VIA DOIS EXEMPLOS DE SCHILLER.

L’homme ordinaire a très tôt un sentiment de ce qui est juste, mais il n’en a que très tard, ou il n’en a pas de tout, un concept. Ce sentiment doit être développé bien avant le concept. Si l’on enseigne à l’homme à en produire le concept de façon précoce selon des règles, il n’en connaîtra alors jamais le sentiment.

(Emmanuel Kant. *Remarques touchant les observations sur le beau et le sublime*)

³⁰⁷ Entre esses críticos que se dedicam mais ou menos à filosofia de Kant podemos citar: Jean-Luc Nancy, Jean François Lyotard, Philippe Lacoue-Labarthe, Olivier Chédin, Jean Rogozinsky, Éliane Escoubas e Gérard Lébrun, dentre outros.

Kant inicia a sua *Antropologia* pela explicação da *consciência de si*. Se a tarefa da Antropologia é abordar “o ser humano como cidadão do mundo”, isto é, investigá-lo dentro da sua esfera particular de interação – “sob um ponto de vista pragmático” –, faz sentido começar pelo esclarecimento da consciência: ela é a propriedade que marca a diferença primária entre os homens e a natureza, funcionando, nessa medida, como uma espécie de origem geral da cultura. Através da representação do eu, o homem em um só golpe se diferencia e se apropria da natureza, ele a transforma em um objeto organizado e previsível graças à atuação da consciência. É exatamente neste sentido que Kant introduz o surgimento da consciência observado na realidade empírica:

Que o ser humano possa ter o eu em suas representações, eleva-o infinitamente acima de todos os animais e seres que vivem na terra. É por isso que ele é uma *pessoa*, e uma e mesma pessoa em virtude da unidade da consciência em todas as modificações que lhe possam suceder, ou seja, ele é, por sua posição e dignidade, um ser totalmente distinto das *coisas*, tais como os animais irracionais, aos quais se pode mandar à vontade, porque sempre tem o eu no pensamento, mesmo quando ainda não possa expressá-lo, assim como todas as línguas têm de pensá-lo quando falam na primeira pessoa, ainda que não exprimam esse eu por uma palavra especial. Pois essa faculdade, a saber, (a de pensar) é o *entendimento*.³⁰⁸

Percebe-se que a primeira representação do eu pela consciência, que surge ainda na fase da infância, constitui, para Kant, a entrada do homem em *si mesmo*, em sua *pessoa*. Para o filósofo, este fenômeno é notável sobretudo quando a criança, referindo-se a si mesma, deixa de utilizar a terceira pessoa em proveito da primeira: “(...) uma luz parece se acender para ela, quando começa a falar por meio do eu: antes simplesmente *sentia* a si mesma, agora *pensa* em si mesma”.³⁰⁹ Ao pensar em si mesmo, ou melhor, ao separar a sua *pessoa* do seu *estado*, o ser humano “cria” uma identidade para si e, ao mesmo tempo, para todas as coisas que possam entrar em contato com a sua consciência. Ou seja, trata-se da criação de nada menos do que de um “horizonte” de identidade e de identificação (*reconhecimento*) *a priori* que acompanha, desde então, as representações que tecem a experiência. A presença constante do “eu no pensamento”, permite ao homem dominar a natureza, apropriar-se da sua técnica ao definir as suas próprias leis, ao conferir, por meio da representação, estabilidade e regularidade ao mundo sensível. A consciência de si opõe à dispersão da sensibilidade e da natureza a unidade do seu ato de representação. Esta oposição é, nesse sentido, uma *objeção*. A consciência de si é uma constante objeção dirigida à natureza. Ao erigir uma fronteira clara entre o *eu* e os *objetos*, essa consciência cumpre uma função dupla, conforme nos lembra

³⁰⁸ KANT, Immanuel. *Antropologia de um ponto de vista pragmático*, p.27.

³⁰⁹ KANT, Immanuel. *Antropologia de um ponto de vista pragmático*, p.27.

Heidegger: “(...) colocar em segurança o que vem ao nosso encontro com a sua determinação de objetividade e de, com isso, inserir a si mesma na esfera da segurança por toda parte calculável”.³¹⁰ Em todo caso, é interessante notar que, na *Antropologia*, a explicação inicial de Kant sobre a aquisição da consciência é seguida imediatamente de algumas considerações sobre o egoísmo empírico:

A partir do dia em que começa a falar por meio do eu, o ser humano, onde pode, faz esse seu querido eu aparecer, e o egoísmo progride irresistivelmente, senão de maneira manifesta (pois lhe repugna o egoísmo de outros), ao menos de maneira encoberta, a fim de se dar tanto mais seguramente, pela aparente abnegação e pretensa modéstia, um valor superior no juízo de outros. O egoísmo pode conter três espécies de presunção: a do entendimento, a do gosto e a do interesse prático, isto é, pode ser lógico, estético ou prático.³¹¹

Eis aí um curioso movimento do texto kantiano no qual o egoísmo empírico apresenta uma vinculação fundamental com o interesse da razão teórica na criação da consciência de si. Certamente Kant não explora essa vinculação. Ele se contenta em estabelecer uma tipologia do egoísmo que se encontra na vida prática. Assim, o egoísta *lógico*, é aquele que “tem por desnecessário examinar seu juízo também pelo entendimento de outros”; o estético, “é aquele ao qual o próprio *gosto* basta”; o prático ou *moral*, “é aquele que reduz todos os fins a si mesmo, que não vê utilidade senão naquilo que lhe serve”.³¹² A tipologia não nos ajuda a compreender a questão fundamental que surge entre os dois primeiros parágrafos da *Antropologia*, a saber: qual é a natureza do vínculo entre o egoísmo empírico e a consciência de si? Ou ainda, seria necessário supor um “egoísmo originário” presente na razão teórica capaz de fundar o egoísmo empírico?

Uma vez que Kant não chega a desenvolver essa questão explicitamente, gostaria de fazer um breve desvio, para situá-la melhor, por algumas considerações feitas por Schiller. Antes de mais nada, não é dispensável lembrar que o autor em questão – ao interpretar a filosofia kantiana nas suas *Cartas sobre a educação estética do homem* – oferece mais uma versão para o conflito próprio à autoimagem do sujeito moderno. Nesse caso, o homem schilleriano apresentará, a princípio, as duas instâncias fundamentais que circunscrevem a especificidade da nossa condição de existência, isto é, *sensibilidade* e *razão*, em um suposto conflito original de interesses. O interesse da intuição, cujo móbil é o *preenchimento do tempo*, ou melhor, a recepção de matéria pela afecção dos sentidos, é denominado pelo autor

³¹⁰ HEIDEGGER, Martin. *Nietzsche*, p.454.

³¹¹ KANT, Immanuel. *Antropologia de um ponto de vista pragmático*, p.28.

³¹² KANT, Immanuel. *Antropologia de um ponto de vista pragmático*, p.29.

de *impulso sensível* ou *material*. Já o interesse da razão, mobilizado pela atividade constante de oposição à dispersão do tempo, recebe o nome de *impulso formal*. Resumidamente, o primeiro impulso exige *mudança*, o segundo exige *permanência*; o primeiro diz respeito à *pessoa* e o segundo ao seu *estado*. Sendo assim, a reconstituição da unidade da natureza humana parece uma tarefa fracassada de antemão, dada esta “oposição originária e radical”.³¹³

No entanto, sabe-se que para Schiller esta contradição entre os dois impulsos é apenas aparente, de tal maneira que o conflito só se apresenta quando há transgressão de domínios entre ambos os lados.³¹⁴ Não menos conhecida é a solução oferecida pelo autor – que não nos cabe explorar agora – de unificação da natureza humana a partir da constituição de um terceiro impulso fundamental, batizado de *impulso lúdico*. Mas se a pretensão original do homem configura-se como mera aparência, é curioso notar que a verdadeira unidade da natureza humana só existe para Schiller enquanto ideal, diga-se de passagem, irrealizável em sua plenitude: “É a *Ideia de sua humanidade*, no sentido mais próprio da palavra, um infinito, portanto, do qual ele pode aproximar-se mais e mais no curso do tempo sem jamais alcançá-lo”.³¹⁵ Nesse caso, podemos dizer que enquanto o ideal não se realiza, a aparência é a nossa realidade. Isto significa que, na prática, ambos os impulsos avançam sobre os seus respectivos territórios. Erigir uma filosofia crítica para assinalar, de forma geral, o lugar apropriado de atuação para a razão e para a sensibilidade, só faz sentido sob a pressuposição de um conflito latente.³¹⁶ É justamente a descrição desse conflito feita por Schiller que nos permitirá retomar a questão sobre o “egoísmo originário” da razão teórica.

Assim, a exemplo do que ocorre no início da antropologia kantiana, Schiller esboça o mesmo movimento de explicação para representar a “oposição originária” entre a consciência e a sensibilidade, qual seja, a apresentação da dinâmica entre o *dentro* e o *fora de si*. Enquanto o homem apenas sente, ele não passa de um mero conteúdo informe do tempo, uma eterna modificação sem qualquer fixação de identidade; ou, de acordo com próprio autor: “o homem neste estado nada mais é do que uma unidade quantitativa, um momento de tempo preenchido – ou melhor, *ele não é*, pois sua personalidade é suprimida pela sensibilidade e arrastada pelo

³¹³ SCHILLER, Friedrich. *A educação estética do homem*, p.63.

³¹⁴ “É verdade que suas tendências se contradizem, mas é preciso notar, não *nos mesmos objetos*, e o que não se encontra não pode se chocar. O impulso sensível exige modificação, mas não porque ela se estenda à pessoa e a seu âmbito, ou seja, que ela seja uma alternância de princípios. O impulso forma reclama unidade e permanência – mas não quer que o estado se fixe juntamente com a pessoa, que haja identidade da sensação”. SCHILLER, Friedrich. *A educação estética do homem*, p.63.

³¹⁵ SCHILLER, Friedrich. *A educação estética do homem*, p.69.

³¹⁶ Como Kant declara logo na abertura da *Crítica da razão pura*, a aparência transcendental é inevitável.

tempo”.³¹⁷ Logo, o homem exclusivamente “sensível” em questão encontra-se, temporariamente, ausente da sua própria pessoa:

A linguagem possui uma expressão bastante adequada para esse estado de dispersão, sob o domínio da sensação: *estar fora de si*, isto é, estar fora do seu eu. Embora esse modo de dizer só ocorra quando a sensação se torna afeto e esse estado seja mais perceptível por sua maior duração, no entanto qualquer um está fora de si enquanto apenas sente. O regresso desse estado para o da consciência tem também um nome acertado: *entrar em si*, isto é, retomar a seu eu, reconstituir sua pessoa.³¹⁸

A atuação do homem *fora de si* – isto é, daquele que age guiado apenas pela lei da necessidade ou do desejo –, é suficientemente conhecida e caracterizada pela filosofia e pelo senso comum. Por outro lado, muito mais raro, conforme nos lembra Schiller, é apontarmos os problemas relativos à conduta do homem regido exclusiva ou predominantemente pelo impulso formal, ou seja, pela “ânsia” de identidade e permanência.³¹⁹ Seja como for, em ambas as situações o homem se afasta da sua destinação ideal: “No primeiro caso nunca será *ele* mesmo; no segundo, nunca será *outra coisa*; portanto, não será *nenhum dos dois* – será zero”.³²⁰ Se o segundo caso é, aparentemente, menos usual, é preciso tentar esclarecê-lo. A pergunta que nos ocupa agora é: o que significa dizer que o homem, predominantemente regido pelo impulso formal, *não será outra coisa* ou pouco se modificará? Schiller oferece dois exemplos que ajudam a esclarecer a questão. O primeiro diz respeito aos problemas ocasionados pelo predomínio do impulso formal na relação do homem com a natureza; o segundo trata do mesmo problema, porém vinculado ao âmbito moral. Convém analisá-los separadamente.

3.2.1 PRIMEIRO EXEMPLO:

Por insistente e vário que seja o contato da natureza com os nossos órgãos – toda a sua multiplicidade fica perdida para nós, porque procuramos na natureza apenas o que nela pusemos; porque não lhe permitimos marchar *em direção ao nosso interior*, já que com a razão impaciente e precipitada empenhamo-nos em *exteriorizar-nos em direção a ela*. Assim, quando em séculos aparece alguém que se aproxime dela com os sentidos castos, serenos e abertos, encontrando uma variedade de fenômenos para os quais a prevenção havia nos cegado, ficamos altamente surpresos de que tantos olhos em dia tão claro nada tenham visto. O empenho afoito pela harmonia antes de se reunir os sons individuais que a compõem, a usurpação violenta da força de

³¹⁷ SCHILLER, Friedrich. *A educação estética do homem*, p.59.

³¹⁸ SCHILLER, Friedrich. *A educação estética do homem*, p.59.

³¹⁹ De acordo com Schiller, “O efeito maléfico de uma sensibilidade predominante no pensamento e na ação é facilmente visível; menos evidente, embora igualmente comum e importante, é o dano causado pela racionalidade predominante no conhecimento e na maneira de agir”. A esse respeito ver: SCHILLER, Friedrich. *A educação estética do homem*, p.65.

³²⁰ SCHILLER, Friedrich. *A educação estética do homem*. p.65.

pensamento num âmbito em que não é autoridade absoluta – eis a razão da esterilidade de tantas inteligências no que concerne o fomento da ciência, e é difícil dizer o que foi mais danoso à ampliação dos nossos conhecimentos, se a sensibilidade sem forma ou a razão que não espera pelo conteúdo.³²¹

Nesse trecho Schiller parece tocar no cerne do problema. A essência da razão teórica é a *antecipação da experiência*, a constante objeção da consciência de si que, no afã de produzir constância e *harmonia*, organiza afoitamente os dados sensíveis. Este exemplo de “egoísmo lógico” é, em certo sentido, um pouco diferente do exemplo utilizado por Kant – caso em que o sujeito leva em conta apenas o seu próprio juízo. Aqui o problema está explicitamente articulado à sua raiz, ou seja, à essência da razão teórica que exige violentamente fazer valer a sua identidade sobre a dispersão da natureza. O desprezo pela opinião alheia está fundado sobre esta mesma essência. Mas, no exemplo de Schiller, o problema é ainda mais radical e talvez por isso esclareça um pouco mais o “egoísmo originário” do entendimento. Por fundar-se na essência da faculdade de regras, o “egoísmo lógico” não é comandado por nenhum tipo de *apetição*, isto é, por um ato vinculado a qualquer necessidade física ou moral; ele é involuntário, segue apenas o ímpeto de *exteriorização de nós mesmos* na direção da natureza. Acontece que esse ímpeto, *como um todo*, encontra-se praticamente sem o contrapeso da sensibilidade. O sujeito em questão – que *nunca é outra coisa* ou que *pouco mudará* –, ao se resguardar contra a influência do tempo, ao cercar sua pessoa contra a maré das alternâncias proposta pela sensibilidade, está condenado a enxergar eternamente o mesmo; a natureza e a experiência se tornam para ele mera convenção, o seu mundo encontra-se desabrigado da novidade e da surpresa. As coisas só vêm ao seu encontro encadeadas e filtradas pela atuação da consciência. Se o homem dominado pelo impulso sensível não é mais do que “um momento de tempo preenchido”, ou seja, está limitado à presença exclusiva da sensação na ausência da sua pessoa, o *egoísta formal* tem a sua própria existência acorrentada ao eterno retorno do mesmo: ele habita um universo totalmente previsto pelo entendimento.

Talvez por aí seja possível entrever outra explicação para o *tédio* kantiano diferente da “inclinação natural à *comodidade* (repouso não precedido de esforço)”.³²² Nesse caso, o *tédio* poderia ser lido inversamente como o produto de uma *inclinação natural à atividade representativa*, à *identificação* da experiência sem o contrapeso da sensibilidade. A ausência de alternância entre as representações, isto é, do próprio tempo como condição de modificação do nosso estado, retira do sujeito em questão justamente o *espírito*, ou seja, nada

³²¹ SCHILLER, Friedrich. *A educação estética do homem*, p.65.

³²² Ver tese, p.77.

menos do que o *sentimento da sua própria existência*. Esse sentimento, como veremos em outra ocasião, sinaliza para a possibilidade de unificação da natureza humana, sobretudo quando aparece ligado à questão estética. Por ora, interessa-nos apenas reter a radicalidade de um tédio que, sob o ponto de vista até aqui adotado, poderia ser relacionado com o “egoísmo originário” da consciência lógica. Assim, comenta Kant:

Sentir sua vida, sentir contentamento não é, pois, nada mais que se sentir continuamente impelido a sair do estado presente (...). Daí se explica o peso opressivo, angustiante, do tédio para todos que dedicam atenção à própria vida e ao tempo (os seres humanos cultivados). (...) O vazio das sensações que se percebe em si provoca horror (*horror vacui*) e é como que o pressentimento de uma morte lenta, considerada mais penosa que aquela em que o destino corta repentinamente o fio da vida. (...) As conversas que contêm poucas mudanças de representação são *tediosas* e, por isso mesmo, também fatigantes, e um homem *divertido*, mesmo não sendo considerado um homem importante, é, no entanto considerado um homem agradável, que enche de alegria o rosto de todos os convidados tão logo adentra a sala, tal como o contentamento que se sente ao se livrar de um peso.³²³

Se nos lembrarmos da discussão presente no segundo capítulo deste trabalho, mais especificamente sobre o humor associado ao jogo, podemos perceber que a necessidade do cultivo da sensibilidade aparece, de certa forma, como um modo de conter o egoísmo próprio da consciência de si. O humor e o jogo “vivificam o ânimo”, acordam o espírito embotado pela *formalidade vazia* da vida. Separadamente, o primeiro o faz ao “enganar” o entendimento, e o segundo, ao nos impelir à constante mudança de estado e alternância de sensações. Pelo menos isso é o que indica o próprio Kant ao analisar jogos que entretêm os saraus sociais: “os afetos da esperança, do medo, da alegria, da raiva, do escárnio estão aí em jogo, na medida em que a todo momento eles trocam de papel, e são tão vivos, que através deles parece promover-se no corpo, como uma moção interna, a inteira função da vida (...)”.³²⁴ Vê-se que não é gratuita a insistência de Schiller no *impulso lúdico* como forma de reconciliação do conflito que habita o sujeito moderno. Os jogos, de maneira geral – categoria que certamente abriga a reflexão estética – suprimem o egoísmo do entendimento sem substituí-lo pelo interesse exclusivo da sensibilidade, prova disso é a “vivacidade de ânimo engendrada por eles, embora não se tenha ganho ou aprendido algo com isso”.³²⁵

Na segunda Introdução à *Crítica da Faculdade do Juízo* podemos encontrar mais alguns dados para analisar esse egoísmo do entendimento. Um dos elementos novos trazidos pela terceira *Crítica* que nos permitirá avançar um pouco na discussão é justamente, como nos

³²³ KANT, Immanuel. *Antropologia de um ponto de vista pragmático*, p.130-131.

³²⁴ KANT, Immanuel. *Crítica da faculdade do juízo*, p.176.

³²⁵ KANT, Immanuel. *Crítica da faculdade do juízo*, p.176.

lembra José Henrique dos Santos, o fato de Kant ter descoberto aí a “irrupção da vida no seio da natureza física inanimada”.³²⁶ Em outras palavras, a *Crítica da Faculdade do Juízo* passa a investigar uma natureza cuja infinita multiplicidade não permite ser totalmente antecipada de forma objetiva pela consciência. Kant irá explicar inicialmente este fenômeno a partir da sua relação com uma categoria central da experiência, a saber, a da *causalidade*:

Por exemplo, o entendimento diz: toda mudança tem sua causa (lei-da-natureza universal); a faculdade de juízo transcendental não tem mais o que fazer então do que indicar *a priori* a condição da subsunção sob o conceito do entendimento apresentado: essa é a sucessão das determinações *de uma e mesma coisa*. Ora, para a natureza em geral (como objeto da experiência possível) aquela lei é reconhecida pura e simplesmente como necessária. Porém os objetos do conhecimento empírico são ainda determinados de muitos modos, fora daquela condição de tempo formal, ou, tanto quanto é possível julgar *a priori*, suscetíveis de ser determinados; de modo que naturezas especificamente diferentes, para além daquilo que em comum as torna pertencentes à natureza em geral, podem ainda ser causas de infinitas maneiras.³²⁷

Para explorarmos melhor esse exemplo, é preciso refletir um pouco sobre o conceito de causalidade que, como sugere Kant, mostra o seu limite diante da possível multiplicidade infinita da natureza. De maneira geral, a tábua das categorias kantianas está dividida em quatro classes de conceitos puros que, por sua vez, são distribuídos entre duas funções gerais destinadas à representação da experiência. Mais especificamente, as duas primeiras classes – *quantidade* e *qualidade* – abrigam os conceitos que permitem representar os objetos particulares da experiência oferecendo aos mesmos uma duração no tempo e uma extensão no espaço. Por esse motivo, tais conceitos são classificados como *matemáticos*, isto é, relacionam-se com os “objetos da intuição (tanto pura como empírica)” na medida em que determinam um *quantum* para os mesmos. Já as duas últimas classes de conceitos – *relação* e *modalidade* – dizem respeito à conexão das representações em uma experiência possível, ou seja, “à *existência* desses objetos (ou em referência uns aos outros ou ao entendimento)”,³²⁸ trata-se, nesse caso, de conceitos *dinâmicos*. A classe conceitual da *relação*, na qual se encontra o conceito puro da *causalidade*, cuida, portanto, da *ordenação necessária* que deve ser imposta aos diferentes objetos apreendidos pela intuição como forma de garantir a *regularidade* e o *caráter contínuo* da experiência. Esta ordenação é concretizada no esquematismo transcendental, ou seja, na síntese que a imaginação pura opera sobre o tempo, orientada pelas diretrizes da faculdade de regras. Nesse sentido, o esquema geral próprio à

³²⁶ SANTOS, José Henrique dos. O lugar da crítica da faculdade do juízo na filosofia de Kant. In: Rodrigo Duarte (Org.). *Belo, Sublime e Kant*, p.22.

³²⁷ KANT, Immanuel. *Crítica da faculdade do juízo*, p.27. Grifos meus.

³²⁸ KANT, Immanuel. *Crítica da Razão Pura*, In: *Kant (Os Pensadores)*, p.111. Grifo meu.

classe da *relação* deve produzir justamente a *ordem do tempo*; ou seja, abrir o *horizonte de possibilidades* que circunscreve *a priori* a *permanência*, a *sucessão* e a *simultaneidade* como formas de nos *orientarmos* entre os objetos que cercam a nossa existência. Nesse caso, o conceito de *causalidade* representa a *sucessão* de forma necessária:

Percebo que os fenômenos se sucedem, isto é, que num tempo há um estado de coisas contrário ao objeto que havia no estado precedente. Portanto, conecto propriamente duas percepções no tempo. Ora, a conexão não é nenhuma obra do simples sentido e da intuição, mas é aqui o produto de uma faculdade sintética da faculdade da imaginação que determina o sentido interno com respeito à relação de tempo. Tal conexão, porém, pode ligar de duas maneiras os dois referidos estados, de modo que um ou outro preceda no tempo (...). Sou, portanto, somente consciente que minha imaginação põe um estado antes e outro depois, e não que no objeto um estado preceda o outro; ou, em outras palavras, pela mera percepção fica indeterminada a *relação objetiva* dos fenômenos que se sucedem. Ora, para ser conhecida como determinada, a relação entre os dois estados precisa ser pensada de tal modo que através dela fique necessariamente determinado qual deles deva ser posto antes e qual depois, e não vice-versa.³²⁹

A apreensão dos fenômenos é sempre uma síntese sucessiva da imaginação que não determina a ordem necessária das representações; é preciso que o entendimento posicione de antemão um *antes* como *causa* ao qual necessariamente segue um *depois* como *efeito*. Isto significa, mais radicalmente, que tudo aquilo que *acontece* – seja a apreensão de um evento ou de um objeto – deve ser inserido na cadeia das causas predeterminadas pelo entendimento. Essa inserção pratica uma atividade dupla e articulada: confere estabilidade à identidade dos objetos e funda a sistematicidade da natureza, isto é, o caráter contínuo da *phýsis*, que não permite saltos, grandes novidades ou interrupções. Por aí, começamos a entender a importância da definição do conceito de causalidade – “sucessão das determinações *de uma e mesma coisa*” – tal como aparece no contexto da terceira *Crítica*. A regência do mundo pela causalidade pressupõe, mais do que a capacidade de apreensão da heterogeneidade da natureza através da alternância sucessiva das suas representações, a identidade fixa dos fenômenos, ou ainda, o substrato das coisas que *permanece* em todas as modificações. Daí que o conceito de causalidade se articula fundamentalmente com o conceito puro de *substância*, ou seja, com a regra que determina *a priori* a *permanência* no tempo. É somente através do posicionamento *a priori* dessa *permanência* que se torna possível representar a sucessão ou a modificação como necessária. Este posicionamento garante aos objetos que possam vir ao nosso encontro com uma *origem*, isto é, assegura que tais objetos não *surjam do nada*, mas que sejam simples modificações de algo preexistente. A substância associada à

³²⁹ KANT, Immanuel. *Crítica da Razão Pura*. In: *Kant (Os Pensadores)*, p.173.

causalidade retira o *nascimento* do mundo; em outras palavras, priva a existência do evento que marca o surgimento radical de algo novo, um acontecimento não previsto pela infinita cadeia das condições impostas pelo entendimento:

*En effet, que le premier sujet de la causalité, dans tout ce qui naît et périt, ne puisse pas lui-même naître et périr, c'est là une conclusion certaine, qui conduit à la nécessité empirique et à la permanence dans l'existence, par conséquent au concept d'une substance comme phénomène. Quand quelque chose arrive, le seul fait de naître, sans prendre en considération ce qui naît, est déjà par lui-même un objet de recherche. Le passage du non-être d'un état à cet état, celui-ci ne contient-il aucune qualité dans le phénomène, est déjà à lui seul ce qui nécessite une recherche. Cette naissance, (...) ne concerne pas la substance (car elle ne naît point), mais seulement son état. C'est donc un simple changement, et non une origine à partir de rien. Quand cette origine est considérée comme l'effet d'une cause étrangère, elle s'appelle création, création qui ne peut-être admise comme événement parmi des phénomènes, puisque sa seule possibilité supprimerait déjà l'unité de l'expérience; (...).*³³⁰

Nesse caso, o primeiro sujeito de toda causalidade objetiva não pode ser outro senão o *eu mesmo*, ou melhor, a consciência de si que permanece inalterada em toda sucessão de representações. Como sede dos fenômenos e não das coisas em si, a consciência exclui o nascimento da natureza que, por sua vez, passa a ser considerada como um palco de *transformação* e não de *criação*. Nesse sentido, a experiência pode ser definida como uma *criação da consciência* – “efeito de uma causa estranha” – que determina *a priori* a representação de toda possível heterogeneidade da natureza como *transformação*. Esta representação permite relacionar o surgimento de qualquer objeto – enquanto *efeito* – a uma *causa* possível e necessária, portanto, passível de ser conhecida objetivamente. Esta é a única “criação” admitida numa experiência objetiva. Uma vez criada por meio das categorias e dos esquemas, esta experiência não admite mais nenhuma outra criação que venha da natureza ou do mundo externo, garantindo assim a continuidade e a regularidade necessárias ao seu próprio fluxo. Nunca é demais lembrar que essa “criação” do pensamento é involuntária, ou seja, ela não permite concluir nada sobre a realidade da consciência e nem proporciona ao sujeito um conhecimento determinado de si mesmo como um ser racional, imutável e distinto da natureza.³³¹ É exatamente por isso que talvez possamos identificar na consciência de si um egoísmo originário (*lógico*), pois aqui não se trata de uma “vontade” que efetivamente pensa em si mesma como a origem da experiência e, por esse motivo, arroga-se o direito de ordená-

³³⁰ KANT, Emmanuel. *Critique de la raison pure*, p.244. Grifos meus.

³³¹ Kant desenvolve esse raciocínio no primeiro capítulo do segundo livro da *Dialética transcendental*, *Des paralogismes de la raison pure*. A esse respeito ver: KANT, Emmanuel. *Critique de la raison pure*, p.352-362.

la conforme melhor lhe apeteça (*egoísmo psicológico*).³³² Este egoísmo originário é o próprio caráter “criativo” da razão teórica. Conforme nos lembra Heidegger:

Essa livre pré-suposição de um mesmo, isto é, de uma mesmidade, esse caráter criativo é a essência da razão e do pensamento. Por isso, antes que possamos pensar em sentido habitual, é preciso sempre que a criação tenha lugar. Na medida em que tomamos conhecimento do que vem ao nosso encontro como uma coisa, como algo constituído desta e daquela maneira, ligado desta e daquela maneira a outras coisas, produzindo este e aquele efeito, com tal e tal grandeza, já criamos para o que vem ao nosso encontro de antemão, coisidade, constituição, relação, efeito, causa, grandeza. O que é criado em tal atividade criativa são as categorias.³³³

A rigor, talvez seja inapropriado usar a expressão “egoísmo” para caracterizar a atividade da razão teórica de criação das categorias e, conseqüentemente, esquematização do tempo através da imaginação. Esta inapropriação pode ser acusada de várias maneiras. Dentre elas, por exemplo: como chamar de “egoísmo” tal atividade do entendimento se é somente através dela que nos é permitido compartilhar a experiência, comunicar pensamentos e transmitir conhecimentos de forma objetiva? Sob esse ponto de vista, certamente a utilização do termo é injustificável. Mas o fato é que a razão teórica não se contenta apenas com isto. No seu ímpeto antecipador e totalizante, ela transgride as suas fronteiras duplamente: de um lado, ao ultrapassar os fenômenos e pretender, a partir unicamente dos seus princípios lógicos, conhecer objetivamente as *coisas em si*;³³⁴ de outro lado, como nos lembra Schiller, ela o faz ao antecipar-se afoitamente à sensibilidade na apreensão da natureza.

Em todo caso, voltando à terceira *Crítica*, podemos perceber que esse raciocínio não é totalmente desprovido de sentido. No exemplo citado anteriormente³³⁵, Kant constata que a causalidade, como lei universal da experiência, não é capaz de antecipar toda multiplicidade da natureza, isto é, enquadrar todas as suas manifestações na regra universal que “determina a sucessão de uma e mesma coisa”. Em outras palavras: “é contingente o fato da ordem da natureza segundo as suas leis particulares, com toda a (pelo menos possível) multiplicidade e heterogeneidade que ultrapassa a nossa faculdade de apreensão, ser no entanto adequada a esta faculdade (entendimento)”.³³⁶ A descoberta dessa contingência é a descoberta da própria *vida*, ou seja, da possibilidade de pensar as formas e as leis particulares da natureza como

³³² Mas talvez seja justamente este ímpeto representativo/lógico – parte integrante da própria essência da razão teórica – que, na prática, diante de um sujeito avesso ao estímulo e ao cultivo da sensibilidade, propicie o egoísmo psicológico tal como exemplificado por Kant na Antropologia e por Schiller nas suas cartas.

³³³ HEIDEGGER, Martin. *Nietzsche*, p.454.

³³⁴ Trata-se da aparência transcendental.

³³⁵ Página 112 desta tese.

³³⁶ KANT, Immanuel. *Crítica da faculdade do juízo*, p.31.

criação de uma causa estranha, desconhecida; ou ainda, “como se igualmente um entendimento (ainda que não o nosso) as tivesse dado em favor da nossa faculdade de conhecimento”.³³⁷ Isto quer dizer pensar a natureza como *arte*, como um fenômeno aberto à reflexão que ainda não foi determinado pela cadeia necessária de condições causais, mas que apresenta uma necessidade própria e inacessível ao entendimento:

O juízo reflexionante procede, pois, com fenômenos dados, para trazê-los sob conceitos empíricos de coisas naturais determinadas, não esquematicamente, mas *tecnicamente*, não, por assim dizer, apenas mecanicamente, como um instrumento, sob a direção do entendimento e dos sentidos, mas *artisticamente*, segundo o princípio universal, mas ao mesmo tempo indeterminado, de uma ordenação final da natureza em um sistema, como que em favor do nosso Juízo, na adequação de suas leis particulares (sobre as quais o entendimento nada diz) à possibilidade da experiência como um sistema, pressuposição sem a qual não poderíamos esperar orientar-nos em um labirinto da diversidade de leis particulares possíveis. Assim, o Juízo mesmo faz *a priori* da *técnica da natureza* o princípio de sua reflexão, sem no entanto poder explicá-la ou determiná-la mais, ou ter para isso um fundamento de determinação objetivo dos conceitos universais da natureza (a partir do conhecimento das coisas em si mesmas), mas somente para, segundo sua própria lei subjetiva, segundo a sua necessidade mas ao mesmo tempo de acordo com as leis da natureza em geral, poder refletir.³³⁸

Aqui a noção de uma *natureza como sistema* não foi totalmente descartada, no entanto, o princípio que dá coerência à nova modalidade de apreensão da mesma não é *causal*, *esquemático*, isto é, não assegura a representação ou a *identificação* objetiva dos entes ao inseri-los na segurança de um presente – criado pela consciência – que necessariamente reproduz o passado e antecipa o futuro. Trata-se de um princípio próprio da faculdade do juízo, qual seja, a pressuposição de uma *técnica da natureza* “oposta à mecânica da mesma, que consiste em sua causalidade pela ligação do diverso sem ter como fundamento um conceito do modo de sua unificação”.³³⁹ Esse princípio serve, portanto, apenas para a reflexão e não para o conhecimento objetivo. Nesse sentido, o objeto da faculdade do juízo ganha *vida* sob os cuidados de uma atividade reflexiva capaz de, num só golpe, eliminar a prisão causal e despertar a atenção do espírito para a singular *necessidade do acaso*:

Daí que nós também nos regozijemos (no fundo porque nos libertamos de uma necessidade), como se fosse um acaso favorável às nossas intenções, quando encontramos uma tal unidade sistemática sob simples leis empíricas, ainda que

³³⁷ KANT, Immanuel. *Crítica da faculdade do juízo*, p.24.

³³⁸ KANT, Immanuel. Primeira introdução à crítica do juízo. In: KANT, Immanuel. *Duas introduções à crítica do juízo*, p.49.

³³⁹ KANT, Immanuel. Primeira introdução à crítica do juízo. In: KANT, Immanuel. *Duas introduções à crítica do juízo*, p.55.

tenhamos necessariamente que admitir que uma tal necessidade existe, sem que contudo possamos descortinar e demonstrar.³⁴⁰

A descoberta desse acaso é, nesse sentido, a libertação do egoísmo originário da razão teórica. O afastamento de tal egoísmo é motivado pela atividade reflexiva (não determinante), atividade essa que descobre, por sua vez, um prazer inerente a esta tarefa *antirrepresentativa*. Nesse caso, a antirrepresentação é a *desesquematização* da natureza, a sua *desobjetivação*. Na medida em que o sujeito deixa de se opor à natureza – ou no vocabulário de Schiller, contém seu ímpeto de *exteriorização* –, ele encontra *outra ordem* para os objetos da experiência, igualmente necessária, porém desconhecida. Essa ordem estranha comporta um prazer ao apresentar uma concordância subjetiva indesvelável entre o “objeto” da reflexão e o *conhecimento da natureza de forma geral*. Tal concordância é, se nos apoiarmos em uma leitura heideggeriana, a própria abertura do *horizonte de possibilidades* dado aos homens antes da determinação conceitual ou da representação da experiência objetiva. É justamente essa condição originária de toda reflexão que possibilita a esquematização objetiva da experiência. Se esse raciocínio estiver correto, então a “abertura” operada pela atividade reflexiva não pode significar que esse horizonte se encontre “fechado”, caso contrário jamais chegaríamos a representar qualquer coisa. No entanto, especialmente na falta do cultivo da sensibilidade, tal horizonte é progressivamente embotado pelo egoísmo originário da razão teórica com o seu *ímpeto natural de determinação*. Natural, pois, como nos lembra Schiller, “somente pela supressão de nossa livre determinabilidade” é que chegamos “à determinação”.³⁴¹ Assim, o egoísmo originário do entendimento mostrar-se-ia na existência quando não abrimos espaço para a reflexão, quando a supressão do horizonte de possibilidades não descansa ao colocar suas objeções contra a natureza. É isto, pelo menos, que nos permite pensar um trecho específico da terceira *Crítica*:

De fato, não encontramos em nós o mínimo efeito sobre o sentimento de prazer, resultante do encontro das percepções com as leis, segundo conceitos da natureza universais (as categorias) e não podemos encontrar, *porque o entendimento procede nesse caso sem intenção e necessariamente, em função da sua natureza*. Por sua vez a descoberta da possibilidade da união de duas ou de várias leis da natureza empíricas, sob um princípio que integre ambas, é razão para um prazer digno de nota, muitas vezes até de uma admiração sem fim, ainda que o objeto deste nos seja bastante familiar. *Na verdade nós já não pressentimos mais qualquer prazer notável ao apreendermos a natureza e a sua unidade da divisão em gêneros e espécies, mediante o que apenas são possíveis conceitos empíricos, pelos quais a conhecemos segundo suas leis particulares. Mas certamente este prazer já existiu noutros tempos e somente porque a experiência mais comum não seria possível sem ele, foi-se*

³⁴⁰ KANT, Immanuel. *Crítica da faculdade do juízo*, p.28.

³⁴¹ SCHILLER, Friedrich. *A educação estética do homem*, p.91.

*gradualmente misturando com o mero conhecimento sem se tornar mais especialmente notado.*³⁴²

Antes de continuar explorando algumas questões importantes que até aqui entraram em jogo – notadamente a atividade antirrepresentativa da reflexão e suas conexões com sentimento de prazer e com a *vida do espírito* – e prosseguir a análise na direção da filosofia estética kantiana, gostaria de tecer mais alguns comentários sobre o segundo exemplo schilleriano à respeito do egoísmo da razão teórica, anunciado da sessão 3.2 deste capítulo.

3.2.2 SEGUNDO EXEMPLO:

Igualmente difícil é determinar o que perturba e esfria mais a nossa filantropia prática, se a veemência de nossos desejos ou a rigidez de nossos princípios, **se o egoísmo de nossos sentidos ou da razão**. (...). Por louváveis que sejam nossas máximas, como poderemos ser razoáveis, bondosos e humanos se falta **a faculdade de aprender fiel e verdadeiramente a natureza do outro, se falta a força de nos apropriarmos de situações estranhas, de tomarmos nosso o sentimento alheio?** Esta faculdade porém, será sufocada tanto na educação que recebemos quanto naquela que nos damos na medida mesma em que procuramos quebrar o poder dos desejos e fortificar o caráter pelos princípios. Ante a faculdade de manter-se fiel a seus princípios diante de toda vivacidade do sentimento, apela-se para o meio mais cômodo de assegurar-se do caráter, isto é, mediante o embotamento dos sentidos; pois é infinitamente mais fácil obter paz de um adversário sem armas do que dominar um inimigo corajoso e robusto. Nessa operação reside aquilo que, na maior parte das vezes, se chama *formar um homem* (...). Um homem assim formado estará, evidentemente, protegido de tornar-se crua natureza ou de aparecer como tal; ao mesmo tempo, entretanto, estará armado de princípios contra toda sensação da natureza, impermeável *exterior e interiormente* a qualquer humanidade.³⁴³

A partir do *primeiro exemplo* schilleriano, foi possível investigar o egoísmo da razão teórica em Kant, tendo como fio condutor a relação entre o homem e a natureza. O *segundo exemplo*, como já havíamos anunciado, coloca o problema no âmbito moral. Resumidamente, a questão é transferida do campo *teórico* para o *prático*, tornando-se tanto mais grave por colocar em risco a liberdade; talvez por isso o egoísmo da razão apareça nomeado no trecho acima explicitamente. O movimento da argumentação presente nos dois exemplos é semelhante: o egoísmo da razão tem a oportunidade de influir sobre os princípios práticos em função da severidade da educação moral, da *formação* que pretende ensinar aos homens as máximas da moralidade afastando os estímulos provenientes das *apetições* sensíveis. É interessante notar que, neste exemplo, a sensibilidade, de forma geral, aparece para Schiller como a faculdade de “aprender fiel e verdadeiramente a natureza do outro, (...) de nos

³⁴² KANT, Immanuel. *Crítica da faculdade do juízo*, p.31. Grifos meus.

³⁴³ SCHILLER, Friedrich. *A educação estética do homem*, p.65. Em negrito, grifos meus.

apropriarmos de situações estranhas, de tomarmos nosso o sentimento alheio”. Nessa situação, podemos perceber, ironicamente, que o elemento que falta à moralidade para sua manifestação plena é justamente a faculdade de *sair de si*. Sem ela, a lei moral se torna uma mera *formalidade vazia* capaz de originar simultaneamente o fanatismo e a dureza.³⁴⁴ Como se verá, o *sentimento de vida* também aparece aqui em primeiro plano; ele não apenas suaviza a lei moral, seu papel não é só acessório; é exatamente esse mesmo sentimento que deve conferir *espírito* à lei, condição subjetiva primordial para reencontrar a ideia da *humanidade* contida nos homens. Ao que parece, esta interpretação de Schiller está bem fundada na segunda *Crítica* kantiana. Para compreendê-la, vale a pena começar por um pequeno conjunto de definições oferecido por Kant – em nota à introdução da *Crítica da Razão Prática* – que articula com aparente simplicidade alguns dos principais temas que envolvem nosso atual problema:

Vida é a faculdade de um ente de agir segundo leis da faculdade de apetição. A **faculdade de apetição** é a faculdade do mesmo ente de ser, mediante suas representações, causa da efetividade dos objetos destas representações. **Prazer** é a representação da concordância do objeto ou da ação com as condições **subjetivas** da vida, isto é, com a faculdade da causalidade de uma representação com vistas à efetividade de seu objeto (ou da determinação das forças do sujeito à ação de produzi-lo).³⁴⁵

Temos aí uma conexão fundamental entre vida, faculdade da apetição e prazer (que se articula às condições subjetivas da vida). Ora, sabemos que a faculdade da apetição apresenta uma cisão radical entre as apetições *inferiores* (sensíveis) e as *superiores* (racional/práticas). Nesse caso, vida é a faculdade de agir segundo as leis da *necessidade* ou da *liberdade*. Assim, a vida está fundamentalmente ligada ao *apetite* que nos leva ou a efetivar o objeto exigido por nossa carência sensível, ou a agir de acordo com a nossa *livre vontade*. Em ambos os casos está presente o prazer. Como condição subjetiva, o prazer proporciona o sentimento de vida, isto é, a percepção da *mudança de estado pela sucessão de representações* em um sujeito determinado pela *natureza* ou pela *liberdade*. Nesse caso, conforme nos lembra Kant na *Antropologia*: “sentir sua vida (...) não é, pois nada mais do que se sentir continuamente impelido a sair do estado presente”. Mas, aqui, o prazer não é o fundamento determinante da *mudança de estado* e sim sua consequência. O móbil que impele à mudança é sempre uma carência – ou uma dor nesse sentido específico – seja ela física/sentimental ou moral. Há ainda, como veremos, uma terceira carência, chamada por Kant de *carência especulativa*.

³⁴⁴ SCHILLER, Friedrich. *A educação estética do homem*, p.65.

³⁴⁵ KANT, Immanuel. *Crítica da razão prática*, p.15.

Sobre ela talvez esteja fundada justamente o *egoísmo lógico*. Por aí se percebe que esta última carência, a princípio, não comporta nenhum prazer ou dor, não realiza, portanto, nenhuma mudança efetiva de estado; concerne somente à especulação ou à determinação teórica:

Uma **carência** da razão pura em seu uso especulativo conduz somente a **hipóteses**, mas a da razão prática pura conduz a **postulados**; pois, no primeiro caso, elevo-me do derivado na série das razões tão altamente quanto **eu quero** e preciso de uma ausência de fundamento, não para dar realidade efetiva àquele derivado (por exemplo, à vinculação causal das coisas e mudanças no mundo) mas somente para satisfazer completamente minha razão investigadora em relação ao mesmo. Assim vejo na natureza diante de mim uma ordem e conformidade a fins e, para assegurar-me de sua **efetividade**, não preciso avançar até a especulação, mas somente, para **explicar, pressupor uma divindade como sua causa** (...).³⁴⁶

A *carência* teórica (especulativa, lógica), funda apenas hipóteses, tais como Deus, por exemplo, para explicar da maneira mais completa possível a totalidade causal dos fenômenos presentes na natureza. Nesse sentido, ironicamente, Deus é transformado no produto de uma carência do pensamento teórico. Na pura e simples apreensão dos entes, ou simplesmente “para assegurar-me da sua efetividade”, como diz Kant, esta *explicação carente* é totalmente dispensável. Por outro lado, no caso de uma *carência moral*, Deus não é um ente para ser conhecido, especulado ou sondado com o intuito de conferir a unidade final das causas presentes na natureza. Inversamente, aqui ele se torna um postulado, isto é, “uma proposição teórica mas indemonstrável enquanto tal, na medida em que ele é inseparavelmente inerente à uma lei prática que vale incondicionalmente *a priori*”.³⁴⁷ Assim, os postulados – mais especificamente, Deus, a imortalidade e a liberdade – são *subjetivamente* considerados como as *possibilidades* da plena realização da lei moral (o sumo bem). Ou seja, não se trata de uma *especulação* sobre esses conceitos, mas de uma *disposição de ânimo subjetiva*, fundada na *carência objetiva da razão prática*, que *postula* a existência dessas instâncias na medida em que tal existência concorda com as exigências da razão: completude da lei no tempo (imortalidade), independência da causalidade da natureza (liberdade) e existência de uma causalidade inteligível separada da natureza (Deus). Nesse caso, segundo Kant:

(...) é uma carência da razão **prática** pura, fundada sobre um **dever**, tornar algo (o sumo bem) o objeto de minha vontade para promovê-lo com todas as minhas forças, em cujo caso porém tenho de pressupor a sua possibilidade, por conseguinte também as condições correspondentes, a saber, Deus, liberdade e imortalidade, por que por minha razão especulativa não posso provar estas condições, se bem que tampouco refutá-las. Este dever funda-se sobre uma lei, sem dúvida totalmente independente destas últimas proposições e apodicticamente certa por ela mesma, a saber, a lei

³⁴⁶ KANT, Immanuel. *Crítica da razão prática*, p.227-228.

³⁴⁷ KANT, Immanuel. *Crítica da razão prática*, p.198.

moral; e nessa medida não carece de nenhum ulterior apoio mediante uma opinião teórica sobre a natureza interna das coisas, o fim secreto da ordem cósmica ou de um governante que a presida, para vincular-nos de modo mais perfeito a ações incondicionalmente conformes a leis. Mas o efeito subjetivo dessa lei, ou seja, a **disposição** conforme a ela e por seu meio também necessária de promover o sumo bem praticamente possível pressupõe, contudo, pelo menos que este seja **possível**, do contrário seria praticamente impossível atingir o objeto de um conceito que no fundo fosse vazio e sem objeto. ³⁴⁸

Kant ressalta que a lei moral não exige minimamente a representação desses conceitos para ordenar a ação livre.³⁴⁹ Mas ocorre que, no cumprimento do *dever*, o sujeito toma emprestado tais conceitos da razão teórica para representar subjetivamente a concordância indemonstrável da sua *disposição de ânimo* com os ideais máximos da razão; ou ainda, nas palavras do filósofo, para tornar pensável a adequação entre a vontade do sujeito e os “arquetipos de perfeição prática”. A *carência objetiva* da razão prática (dever), que exige do sujeito o cumprimento da lei, funda a *carência subjetiva* que representa tais arquetipos, simultaneamente, como a *condição* e a *meta* de uma vontade moralmente determinada. Eis porque “é uma carência da razão **prática** pura, fundada sobre um **dever**, tornar algo (...) o objeto de minha vontade para promovê-lo com todas as minhas forças”. Temos aí os fundamentos do obscuro conceito kantiano de uma *fé racional pura* no qual a transcendência só é considerada possível graças à própria razão prática que, ao determinar a ação livre, descobre uma disposição de ânimo adequada aos seus ideais de forma geral. Basicamente, isto significa fundar Deus, a imortalidade e a liberdade na razão e não o contrário. Uma vez assumidos pelo sujeito como *possibilidades necessárias* – ideais de plenitude a serem alcançados –, tais postulados se tornam os princípios de uma fé não religiosa que pretendem, desde então, guiar o sujeito pelo caminho da virtude:

(...) concedendo-se que a lei moral pura enquanto mandamento (e não enquanto regra de prudência) obriga inflexivelmente a qualquer um, o homem honesto pode perfeitamente dizer: eu **quero** que exista um Deus, que minha existência nesse mundo seja, também fora da conexão natural, ainda uma existência em um mundo

³⁴⁸ KANT, Immanuel. *Crítica da razão prática*, p.228-229.

³⁴⁹ “É o caso de observar aqui que essa necessidade moral é **subjetiva**, isto é, uma carência, e não **objetiva**, ou seja, ela mesma um dever; pois não pode haver absolutamente um dever de admitir a existência de uma coisa (porque isso concerne meramente ao uso teórico da razão). Tampouco se entende com isso que a admissão da existência de Deus **como fundamento de toda obrigação em geral** seja necessária (pois uma obrigação, como foi provado, depende apenas da autonomia da própria razão). Ao dever cabe aqui somente o empenho para o sumo bem no mundo, cuja possibilidade, pois, pode ser postulada mas não é considerada pela nossa razão como pensável senão sob a pressuposição de uma inteligência suprema. Portanto a admissão de sua existência está vinculada à consciência de nosso dever, conquanto esta admissão mesma pertença à razão teórica, com respeito à qual, unicamente, ela, considera como fundamento explicativo, pode chamar-se **hipótese** mas, com referência à inteligibilidade de um objeto (o sumo bem) dado a nós pela lei moral, por conseguinte de uma carência do ponto de vista prático, pode chamar-se **fé** e, na verdade, **fé racional** pura, porque simplesmente a razão pura (tanto em seu uso teórico como prático) é a fonte da qual ela surge”. KANT, Immanuel. *Crítica da razão prática*, p.203.

inteligível puro, enfim, que inclusive minha duração seja infinita, eu insisto nisso e não deixo que me privem dessa fé; pois este é o único caso em que meu interesse, pelo fato de não me ser **permitido** relaxá-lo, inevitavelmente determina meu juízo sem prestar atenção a argumentações sutis, por menos que eu tivesse em condições de responder-lhes ou de opor-lhes outras mais plausíveis.³⁵⁰

No trecho acima, podemos perceber que os postulados *teóricos* exigidos pela carência da razão *prática* não são conceitos definidos, mas representações subjetivas, não temáticas no sentido heideggeriano, que expressam a concordância da vontade do sujeito com a forma do horizonte de transcendência em geral, isto é, com a *razão pura* ainda não determinada conceitualmente. Exatamente por isso, o sujeito não se deixa persuadir por argumentos teóricos que pretendam derrogar sua fé racional: a comprovação da sua crença é imediatamente fornecida pelo *sentimento moral* durante o cumprimento do *dever*, dispensando explicações ulteriores sobre a possibilidade de Deus, da liberdade, etc. Na hipótese da nossa argumentação, portanto, o sentimento moral deve conferir aos postulados a disposição de ânimo capaz de transformá-los em obrigações que o sujeito impõe a si mesmo para não desviar o seu interesse da lei moral. Assim, a carência subjetiva da razão fundada pela lei – que demanda a representação subjetiva não temática do horizonte de transcendência em geral – transforma-se, via sentimento moral, em um *objeto necessário* da razão prática, isto é, em uma espécie de análogo subjetivo da lei. Para tanto, é preciso *desobjetivar* a transcendência, ou ainda, é preciso desrepresentá-la, o que significa exatamente operar uma representação subjetiva e não temática. Quanto a esse último ponto, o texto de Kant é claro:

Mas desse modo o nosso conhecimento é efetivamente ampliado pela razão prática pura, e aquilo que para a razão especulativa era **transcendente** é na razão prática **imane**nte? Certamente, mas **só de um ponto de vista prático**. Pois por ele em verdade não conhecemos, segundo o que são em si mesmo, nem a natureza de nossa alma, nem o mundo inteligível, nem o Ser supremo, mas apenas unificamos seus conceitos no conceito **prático** de **sumo bem** enquanto objeto da nossa vontade e de um modo totalmente *a priori* pela razão pura, mas só mediante a lei moral e também em relação à mesma relativamente ao objeto que ela ordena. Mas com isso não se tem perspicácia de como a liberdade sequer seja possível e de como se deva representar teórica e possivelmente essa espécie de causalidade, mas somente se postula, através da lei moral e para o fim dela, que uma tal causalidade existe. O mesmo se passa com as demais ideias, que nenhum entendimento humano algum dia perscrutará quanto à sua possibilidade, mas também acerca das quais nenhum sofisma jamais arrebatará a convicção, mesmo do homem mais comum, de que não são verdadeiros conceitos.³⁵¹

Aqui a razão prática admite a existência das ideias da razão especulativa sem se preocupar em comprovar a validade objetiva (teórica) das mesmas. No entanto, por aí ela

³⁵⁰ KANT, Immanuel. *Crítica da razão prática*, p.230.

³⁵¹ KANT, Immanuel. *Crítica da razão prática*, p.214.

confere um *objeto* para estas ideias que são, fundamentalmente, segundo Kant, “**pensamentos** (transcendentes) nos quais nada é impossível”.³⁵² Nesse caso, o único objeto possível para esses pensamentos é “um objeto em geral, seja de que modo ele nos possa sempre ser dado” pelas categorias antes de toda determinação conceitual. Esse objeto – que não é outra coisa senão o próprio horizonte de transcendência – é dado pela lei *através do sentimento moral*. Essa última afirmação certamente não se encontra na letra kantiana. Com ela gostaria de pensar o *sentimento moral* como a condição subjetiva imprescindível para conferir espírito à lei e “realidade” aos pensamentos transcendentes, isto é, evitar que tais pensamentos se tornem mera *formalidade vazia*. É esse sentimento que garantiria o caráter *antirrepresentativo* da representação de tais pensamentos, afastando assim o egoísmo da razão teórica que tende a determinar objetivamente os seus conceitos. A rigor, o afastamento desse egoísmo significa evitar o dogmatismo, o fanatismo, ou outros exageros da razão teórica que desvinculam o *espírito da lei*. Nesse sentido, esse sentimento poderia ser considerado como uma arma para conter o ímpeto “extensivo” da razão teórica, ou ainda, segundo Kant:

(...) para deter, de um lado, o **antropomorfismo** como **fonte da superstição** ou como uma ampliação ilusória daqueles conceitos mediante uma pretensa experiência e, de outro lado, o **fanatismo** que ela promete através da intuição supra-sensível ou de sentimentos semelhantes. Todos esses obstáculos ao uso prático da razão pura, cuja salvaguarda, portanto, certamente pertence à ampliação do nosso conhecimento de um ponto de vista prático, ou que a este contradiga ao mesmo tempo admitir que, de um ponto de vista especulativo, a razão não ganhou minimamente com isso.³⁵³

Como há pouco foi dito, estamos aqui diante de um desacordo com a letra kantiana, pois o filósofo não coloca, nesse momento específico, o sentimento moral como o responsável por “deter” o ímpeto “*representativo e determinante*” da razão teórica. Essa responsabilidade recai diretamente sobre a própria razão prática sem a consideração do seu *efeito*, isto é, o sentimento moral. Entretanto, num outro trecho decisivo dessa mesma *Crítica*, creio que possamos avançar um pouco mais nessa reflexão. Trata-se do terceiro capítulo da primeira metade da *Crítica da Razão Prática*, intitulado “Dos motivos da razão prática pura”. Conforme indica o próprio nome, nesse capítulo Kant tratará de analisar os *motivos* que levam um sujeito a agir moralmente. Por “motivo”, entende-se “o fundamento determinante subjetivo da vontade de um ente, cuja razão não é, já por sua natureza, necessariamente conforme à lei objetiva (...)”.³⁵⁴ Esta observação de caráter preliminar feita por Kant não é

³⁵² KANT, Immanuel. *Crítica da razão prática*, p.216.

³⁵³ KANT, Immanuel. *Crítica da razão prática*, p. 217-218.

³⁵⁴ KANT, Immanuel. *Crítica da razão prática*, p.114-115.

acessória; ela estabelece a condição inescapável a partir da qual se desenvolverá a relação específica dos homens com a moralidade, qual seja, a *finitude*. Ora, visto que antes de obedecer à lei o homem, como ser finito, está submetido à natureza – instância responsável por sua existência física e pelo fornecimento de matéria para as suas representações –, ele necessita de um *motivo* que o leve a trocar de legislações; caso contrário não se trataria de um homem e sim de um ser puramente inteligível: “então disso se seguirá, primeiramente, que não se pode atribuir à vontade divina motivo algum”.³⁵⁵ Isso é de máxima importância visto que, para Kant, o “estado moral” adequado aos homens é “o de **virtude**, isto é, de disposição moral em **luta** e não o de **santidade**, na pretensa **posse** de uma completa **pureza** das disposições da vontade”.³⁵⁶ Assim, o homem precisa que a sua vontade seja determinada tanto objetiva quanto subjetivamente. Em outras palavras, é preciso que a determinação objetiva da lei *se faça sentir*, isto é, se torne um motivo que disponha *subjetivamente* a vontade do sujeito à ação. Nesse caso, segundo Kant,

(...) o motivo da vontade humana (e da vontade de todo ente racional criado) jamais pode ser algo diverso da lei moral, por conseguinte (...) o fundamento determinante objetivo tem de ser sempre e unicamente o fundamento determinante ao mesmo tempo subjetivamente suficiente da ação, desde que esta não deva satisfazer apenas a **letra** da lei sem conter o seu **espírito**. (...) Pode-se dizer de cada ação conforme à lei, que, contudo, não ocorreu por causa da lei, que ela seja moralmente boa apenas segundo a **letra**, mas não segundo o **espírito**.³⁵⁷

O argumento desse texto específico é, em certo sentido, claro. A um ser finito, *criatura* e não *criador*, a lei moral tem de honrar, para além da adequação objetiva entre a ação praticada e o *texto* da lei, a condição subjetiva própria da nossa finitude, qual seja, a exigência da sensibilidade de ser *determinada, motivada, orientada*. Mas essa motivação, como Kant faz questão de ressaltar, deve ser dada *a priori* pela razão prática, ou seja, o fundamento determinante objetivo tem de ser, ao mesmo tempo, o fundamento subjetivo da ação. A não satisfação dessa exigência originária da sensibilidade tem por resultado a evasão do *espírito* da *lei*. Isto quer dizer que a lei se torna, nesse caso, uma mera *formalidade vazia*. A liberdade sem um conteúdo próprio, isto é, sem a satisfação subjetiva da sensibilidade pela lei, é segundo Kant, a base do fanatismo moral:

É puro fanatismo moral e redobramento de presunção dispor os ânimos mediante incitamento, a ações como nobres, sublimes e magnânimas, levando-os à ilusão de que não fosse dever, isto é, respeito pela lei (...); como se (...) aquelas ações (...)

³⁵⁵ KANT, Immanuel. *Crítica da razão prática*, p.115-116.

³⁵⁶ KANT, Immanuel. *Crítica da razão prática*, p.137.

³⁵⁷ KANT, Immanuel. *Crítica da razão prática*, p.116.

fossem esperadas deles por dever por simples mérito. Pois não se trata aqui de que eles por imitação de tais atos, ou seja, a partir de um tal princípio, não tivessem satisfeito minimamente o espírito da lei, que consiste na disposição de submeter-se à lei e não na conformidade da ação à lei (seja qual for o princípio), e que ponha o motivo patologicamente (na simpatia ou ainda na *philautia*) e não moralmente (na lei); eles desse modo produzem uma leviana, superficial e fantástica maneira de pensar, que consiste em lisonjear-se de uma espontânea bondade do seu ânimo, que não precise nem de agulhão nem de freio e para o qual não se necessite sequer de um mandamento e, além disso, se esquecem da sua obrigação, na qual deveriam pensar antes que no mérito.³⁵⁸

Esse fanatismo moral, tal como descrito por Kant, a princípio não apresenta nenhuma relação com aquilo que chamamos de egoísmo da razão teórica. Inversamente, aqui o egoísmo que interfere na ação – que é, portanto, conforme à lei, mas sem *espírito* – é proveniente de uma disposição de ânimo *patologicamente determinada*, isto é, tem sua origem na promessa de agrado sensível exigido pelo *amor de si*. Ao sujeito que estima a sua pessoa acima de todas as outras coisas, a ação conforme a lei só interessa na medida em que promete uma recompensa, seja ela material ou ainda, como no exemplo de Kant, seja o reconhecimento de um mérito qualquer. Nesse sentido, dada a nossa constituição sensível, o nosso “si-mesmo” patologicamente determinado “impõe-se em primeiro lugar, (...) e como se constituísse todo o nosso si-mesmo, empenha-se por tornar válidas suas exigências como se fossem as primeiras e originais”.³⁵⁹ Sob esse ponto de vista, parece que o nosso argumento se torna insustentável, pois toda a reflexão de Kant vai no sentido de afastar, por meio da lei moral, um egoísmo que é fundamentalmente originado pela sensibilidade:

O homem, enquanto pertence ao mundo sensorial, é um ente carente e nesta medida sua razão tem certamente uma não desprezível incumbência, de parte da sensibilidade, de cuidar do interesse da mesma e de propor-se máximas práticas também em vista da felicidade desta vida e, se possível, também de uma vida futura. Apesar disso, ele não é tão inteiramente animal a ponto de ser indiferente a tudo que a razão por si mesma diz e de usá-la simplesmente como um instrumento de satisfação de sua carência enquanto ente sensorial.³⁶⁰

Talvez aqui seja de fato apropriado escapar um pouco da letra do texto kantiano, isto é, questionar essa pretensa exclusividade da *carência sensível* na produção do *amor de si* que expulsa o *espírito da lei*; caso contrário, poderemos nos encontrar num caminho sem saída. Ora, certamente podemos fundar um certo egoísmo exclusivamente na carência sensível. Um sujeito cuja vontade se encontra totalmente determinada por tal egoísmo age, em primeiro lugar, ou para conservar a sua existência ou para suprir um prazer sensível imediato. Mas a

³⁵⁸ KANT, Immanuel. *Crítica da razão prática*, p.137.

³⁵⁹ KANT, Immanuel. *Crítica da razão prática*, p.120.

³⁶⁰ KANT, Immanuel. *Crítica da razão prática*, p.99.

passagem da *conservação da existência* ou do *desejo de satisfação sensível imediata* para o cultivo do *amor de si* não está prevista pura e simplesmente pela carência sensível. Na *presunção* – mais do que a satisfação de uma necessidade física da qual dependa a nossa sobrevivência ou o nosso bem-estar imediato –, trata-se também de satisfazer as exigências impostas pela representação do nosso *si mesmo* que, desde cedo, faz valer os seus direitos. Se nos lembrarmos ainda da discussão de Schiller, ou mesmo de Kant no início da *Antropologia*, perceberemos que dificilmente o homem regido exclusivamente pela carência sensível (*impulso material*) se preocupará em satisfazer sua autoestima. Ou seja, o nosso “si mesmo” patologicamente determinado que cria a *presunção* só faz sentido sob a pressuposição de um “si mesmo” *determinante*, isto é, de uma *consciência de si* que determina a ação não por convicção de princípios, mas pelo agrado que *ela* espera encontrar na representação da sua autoimagem ou na *antecipação* dos méritos que serão atribuídos à sua *pessoa*. O cumprimento da lei é, assim, um mero pretexto para o cultivo do amor de si, mas não um meio de garantir diretamente a sobrevivência física ou saciar um desejo imediato, como um vício, por exemplo.

Certamente Kant não deixou escapar que o prazer que determina a vontade de um sujeito pode ter sua origem tanto nos sentidos quanto no entendimento. Contudo, para o filósofo não interessa, nesse caso, a proveniência da “representação desse objeto deleitante (...) mas somente o quanto ele deleita”³⁶¹ Ou seja, mesmo que o prazer – tal como no caso da *presunção* – seja originado por uma representação da *consciência de si*, ele continua a fazer parte de uma *apetição inferior*, isto é, de uma vontade, em primeiro lugar, patologicamente determinada. Assim, não há diferença de qualidade entre um prazer sensível ou intelectual na motivação da vontade. Aqui, a única questão levada em conta pelo sujeito é o grau do prazer, ou seja, o quão deleitante e duradouro ele possa ser:

Se com **Epicuro**, para determinar a vontade, expomo-nos na virtude ao simples deleite que ela promete, não podemos censurá-lo pelo fato de considerar esse deleite totalmente homogêneo aos mais rudes sentidos: pois não se tem absolutamente razão para imputar-lhe que tivesse atribuído as representações, pelas quais esse sentimento seria suscitado em nós, meramente aos sentidos corporais. Ele, tanto quanto se pode supor, procurou igualmente no uso da faculdade de conhecer superior; mas isto não o impediu e tampouco podia impedi-lo de, segundo mencionado princípio, considerar como totalmente homogêneo o próprio deleite, que aquelas representações porventura intelectuais nos outorgam, e mediante o qual unicamente podem ser fundamentos determinantes da vontade.³⁶²

³⁶¹ KANT, Immanuel. *Crítica da razão prática*, p.39.

³⁶² KANT, Immanuel. *Crítica da razão prática*, p.41.

Ao diminuir a importância da diferença entre a determinação da vontade pelo entendimento ou *exclusivamente* pela sensibilidade, Kant nos faz perder de vista o egoísmo próprio da razão teórica que se expressa no *amor de si*. Certamente este *amor* tem por finalidade inicial o prazer e, nesse sentido, ele é originariamente patológico. Esta modalidade específica de patologia é, como ressaltou Kant, uma incumbência da razão, “da parte da sensibilidade, de cuidar do interesse da mesma e de propor-se máximas práticas também em vista da felicidade desta vida e, se possível, também de uma vida futura”. Entretanto, aqui a razão não é utilizada apenas como instrumento para atingir um fim, ou seja, ela não serve unicamente para fundar “regras gerais de habilidade” tais como, por exemplo, “aquele que gosta de comer pão tem que inventar um moinho”.³⁶³ Ora, no caso da presunção, a razão teórica faz mais do que o prometido não se restringindo a calcular os meios mais eficientes para atingir a sua finalidade. Aquele que se expõe “na virtude ao simples deleite que ela promete” não espera a ação ou a conclusão da mesma para gozar da sua própria autoestima; antes ele *antecipa* o prazer ao *projetar* os méritos que serão atribuídos à sua pessoa, ao “lisonjear-se”, *imediatamente*, quando representa “uma espontânea bondade do seu ânimo” criando uma “superficial, leviana e fantástica maneira de pensar”. O *amor de si* que determina a vontade de um sujeito, “paga adiantado” pela ação. Se, como lembra Kant, todo “estado de ânimo de uma vontade determinada por qualquer coisa é em si já um sentimento de prazer e idêntico a ele, logo não resulta dele como efeito”,³⁶⁴ então uma vontade determinada pelo ímpeto de *exteriorização de si* também poderá ser considerada mais ou menos da mesma maneira.³⁶⁵

Assim, ao ser interpelada pela sensibilidade na busca de um prazer, a razão teórica – dado o egoísmo originário que se expressa no seu *ímpeto de exteriorização* – faz da sua própria atividade determinante a fonte daquele prazer. Isso só é possível porque no *amor de si* a carência sensível deve, necessariamente, integrar a carência teórica que se expressa na tendência do sujeito a *determinar, a não sair de si mesmo*. Visto que para Kant “a realização de toda intenção está ligada com o sentimento de prazer”, a *intenção* da consciência de representar a si mesma em concordância com uma ação moral, descobre um prazer que motiva a obediência da lei por pura *presunção*. Aqui é importante notar que já não se trata mais da conformidade entre a ação – motivada pelo amor de si – e a lei prática, uma vez que sob tais condições esta lei perde o seu caráter livre.

³⁶³ KANT, Immanuel. *Crítica da razão prática*, p.43.

³⁶⁴ KANT, Immanuel. *Crítica da faculdade do juízo*, p.68.

³⁶⁵ Como vimos, não se trata de um sentimento *a priori*.

Por esse raciocínio, o sentimento moral – como condição subjetiva fundamental capaz de conferir espírito à lei –, ao afastar a presunção, ao *humilhar* a nossa autoestima (que não é outra coisa senão uma autoimagem), evita a intromissão de uma consciência de si, ao mesmo tempo, *teoricamente determinante* e *patologicamente determinada* na ação, garantindo o cumprimento da mesma por dever. Nesse sentido, o sentimento moral – mais especificamente, o *respeito* – oferece ao homem justamente a possibilidade de *sair de si*. Tal saída não se expressa apenas no afastamento das inclinações sensíveis, mas ainda no distanciamento de uma consciência teoricamente determinante. Talvez, essa fuga de si mesmo, sob o ponto de vista adotado até aqui, se condense melhor na seguinte fórmula kantiana: “**Respeito** é um **tributo** que não podemos recusar ao mérito, quer queiramos ou não; podemos, quando muito, abster-nos dele exteriormente mas não podemos evitar de senti-lo interiormente”.³⁶⁶ Respeito é um tributo que se paga com o sentimento, independente da nossa *arrogância* em não querer demonstrá-lo. Através do respeito, o sujeito ultrapassa a si mesmo em direção ao *outro* ou à *humanidade* que ele próprio contém. Eis como funciona mais exatamente a dinâmica dessa ultrapassagem proporcionada pelo sentimento moral:

Fontenelle diz: Diante de um nobre eu me curvo, mas meu espírito não se curva. Eu posso acrescentar: diante de um homem humilde e cidadão comum, no qual percebo uma integridade de caráter numa medida tal que não sou consciente em relação a mim mesmo, **meu espírito se curva**, quer eu queira, quer não, e ainda mantendo a cabeça erguida a ponto de não lhe deixar despercebida minha preeminência. Por que isso? Seu exemplo mantém ante mim uma lei que aniquila a minha presunção, quando a comparo com a minha conduta cujo cumprimento, por conseguinte sua **praticabilidade**, vejo provada ante meus olhos pelo ato. Ora, eu posso até mesmo ter consciência de um grau idêntico de integridade em mim e, não obstante, o respeito permanece. Pois, visto que no homem todo bem é sempre deficiente, a lei tornada intuível mediante um exemplo aniquila sempre meu orgulho, para o qual a pessoa que vejo ante mim –, e cuja impureza, que sempre ainda possa atribuir-lhe, não me é tão conhecida como a minha a mim –, que, portanto me aparece em uma luz mais pura, fornece um padrão de medida.³⁶⁷

Assim o sentimento moral (*respeito*), vinculado ao dever, “não pode ser nada menos do que aquilo que eleva o homem sobre si mesmo”, mas não apenas “como parte do mundo sensível”³⁶⁸, e sim também como consciência teoricamente determinada. O respeito humilha o nosso *si mesmo* teórico-patológico e ao mesmo tempo descobre um *outro* que nos habita. Esse outro é, para Kant, a nossa “personalidade”, ele é a “primeira condição do valor da pessoa”. Segundo Simmel, “la valeur morale réside pour Kant dans un monde essentiellement

³⁶⁶ KANT, Immanuel. *Crítica da razão prática*, p.125.

³⁶⁷ KANT, Immanuel. *Crítica da razão prática*, p.119-120.

³⁶⁸ KANT, Immanuel. *Crítica da razão prática*, p.227.

distinct du reste de l'existence et des ses significations, dans un monde qui n'est accessible à partir de celles-ci que par un revirement radical et une 'révolution' intérieure".³⁶⁹ Nesse sentido, a filosofia moral kantiana também poderia ser considerada como uma espécie de *aventura*; ou seja, quanto mais *desgarrado de si* pela lei moral, tanto mais o sujeito se submete novamente a *si mesmo* (à sua *personalidade*) isto é, tanto mais respeito ele demonstra à sua pessoa:

Esta ideia de personalidade, despertadora de respeito, que nos coloca ante os olhos a sublimidade da nossa natureza (segundo sua destinação), na medida em que ela ao mesmo tempo nos deixa notar a falta de conformidade de nossa conduta em vista da mesma e com isso abate a presunção, pode ser observada natural e facilmente até pela razão humana mais comum. Não descobriu às vezes todo homem, mesmo o apenas medianamente honesto, que ele deixou de praticar uma mentira, afora isso inofensiva, pela qual ele ou podia livrar-se de um negócio incômodo ou até ser útil a um amigo querido e benemérito, simplesmente para não precisar desprezar-se secretamente ante seus próprios olhos?³⁷⁰

O respeito, como manifestação subjetiva da lei moral, confere à mesma, portanto, espírito, isto é, o sentimento de um profundo acordo entre o nosso *si mesmo* moral (personalidade) e a prática de determinada ação. Por aí Kant localiza inicialmente a moralidade no polo oposto daquilo que chamamos de "sentimento de vida": esse "acordo" que se expressa na disposição de ânimo dos homens é "o efeito de um respeito por algo totalmente diferente da vida, em comparação e em contraposição com o qual a vida, muito antes, com todo o seu agrado, não tem absolutamente valor algum".³⁷¹ Mas a "vida" aqui rechaçada não é só aquela que oferece aos homens suprimento para a sua carência sensível, patológica; junto com esta última, recusa-se igualmente a vida determinada exclusivamente pela cadeia causal dos fenômenos, isto é, a vida enquadrada de forma determinante – conceitual e esquematicamente – no encadeamento necessário da consciência. Não por acaso Hannah Arendt vislumbrou na ação livre a possibilidade de um *novo nascimento*, ou seja, a ocasião de uma "revelação" do homem que marca a sua inserção originária no mundo.³⁷² Nesse sentido,

³⁶⁹ SIMMEL, Georg. *Kant et Goethe*, p.66-67.

³⁷⁰ KANT, Immanuel. *Crítica da razão prática*, p.142.

³⁷¹ KANT, Immanuel. *Crítica da razão prática*, p.143.

³⁷² De acordo com Hannah Arendt "a ação e o discurso são os modos pelos quais os seres humanos se manifestam uns aos outros, não como meros objetos físicos, mas enquanto homens. Esta manifestação em contraposição à mera existência corpórea, depende da iniciativa da qual nenhum ser humano pode abster-se sem deixar de ser humano". Essa análise de Hannah Arendt certamente foi influenciada pela interpretação de Heidegger da filosofia kantiana, da qual também compartilho de vários pontos. Assim, para Heidegger, "le respect pour la loi – c'est-à-dire cette manière spécifique de dévoiler la loi comme fondement de la détermination de l'agir – est en soi un dévoilement de moi-même comme soi *agissant*. Ce que respect le respect, c'est-à-dire la loi morale, la raison se la donne à elle-même en tant qu'elle est libre. Le respect à l'égard de la loi est respect à l'égard de soi-même en tant que ce soi se refuse de se laisser déterminer par la

o sentimento de respeito, enquanto forma subjetiva da lei absolutamente necessária, ao cumprir a exigência de determinação (motivação) feita pela sensibilidade, vincular-se-ia a um outro *sentimento de vida*, ou talvez, ao sentimento de uma *outra vida*. Uma vida “mais autêntica”, visto que ela se encontra num acordo mais profundo com a nossa personalidade.³⁷³

Para finalizar gostaria de citar um trecho da *Crítica da Razão Prática*, inevitavelmente um pouco longo – motivo pelo qual, desde já, peço perdão ao leitor –, mas que resume de certa forma toda essa argumentação. Neste trecho específico, Kant se pergunta como seria o funcionamento do mundo se acaso os homens tivessem uma razão teórica que lhes permitisse uma “intuição determinada” ou um esclarecimento imediato sobre o conteúdo da liberdade, de Deus, etc, de tal maneira que ninguém pudesse, nesse caso, utilizar a ignorância como motivo para transgressão da lei. Ora, supõe-se assim que, dada a compreensão teoricamente clara e objetiva da lei, a ação dos homens não precisaria mais de nenhuma motivação sensível. Mas, visto que as apetições inferiores continuariam operantes nos homens, a moralidade se tornaria, portanto, uma *formalidade vazia* que expulsaria o *espírito* e a *vida* das ações. Aqui se nota, ironicamente, que a liberdade sem a posse de uma disposição de ânimo subjetiva pode se transformar em uma espécie de tirania. Portanto, mais uma vez voltando à pergunta: o que aconteceria se tivéssemos uma total “perspicácia ou esclarecimento” da lei moral ou do suprasensível?

A não ser que a nossa natureza interna ao mesmo tempo fosse alterada, as **inclinações**, que de fato sempre têm a primeira palavra, iriam pretender a sua satisfação e, vinculadas à reflexão racional, a sua máxima e mais duradoura satisfação possível, sob o nome de **felicidade**; a lei moral teria a palavra depois, para manter aquelas em seus limites convenientes e até para submetê-las em conjunto a um fim superior, que não tomasse em consideração nenhuma inclinação. Mas, em vez do conflito que agora a disposição moral tem de sustentar com as inclinações e no qual, depois de algumas derrotas, contudo pode conquistar-se aos poucos uma fortaleza moral de alma, **Deus** e a **eternidade**, com sua **terrível majestade**, encontrar-se-iam incessantemente **ante os olhos** (pois aquilo que podemos provar completamente vale para nós, em relação à certeza, tanto quanto no-lo asseguramos pela vista). *A transgressão da lei seria certamente evitada, o ordenado seria praticado; mas como a disposição desde a qual as ações devem ocorrer não pode*

présomption et l’amour-propre”. A esse respeito ver respectivamente ARENDT, Hannah. *A condição humana*, p.189; HEIDEGGER, Martin. *Kant et le problème de la métaphysique*, p.215.

³⁷³ Aqui novamente poderíamos nos servir do conceito de *aventura*, cunhado por Simmel, para descrever esta paradoxal relação da filosofia kantiana com a *vida* instaurada pelo *sentimento moral*. Assim segundo o autor: “En contraste con el encadenamiento de los círculos de vida, con la certeza de que en definitiva todos esos sentidos de marchas opuestos, esas revueltas, esos entrelazamientos trenzan un hilo continuo, se encontra lo que llamamos una aventura: una parte de nuestra existencia, sin duda, que se vincula directamente hacia delante y hacia atrás a otras, y que al mismo tiempo, en su sentido más profundo, discurre al margen de la continuidad que es, por los demás, propia de esta vida. (...) Al caer fuera del contexto de la vida, vuleve a insertar-se (...) de nuevo en él con ese mismo movimiento, como un cuerpo extraño en nuestra existencia que, no obstante, está de algún modo vinculado con su centro”. SIMMEL, Georg. Para una psicología filosófica. In: SIMMEL, Georg. *Sobre la aventura*, p.18.

*ser infundida por nenhum mandamento e como o agulhão da atividade está aqui logo à mão e é exterior, portanto, como a razão não precisa impor-se primeiro pelo trabalho para, mediante a representação viva da dignidade da lei, reunir forças com vistas à resistência às inclinações, assim a maioria das ações conforme a lei ocorreria por medo, poucas por esperança e nenhuma por dever, porém não existiria um valor moral das ações, do qual, aos olhos da suma sabedoria, depende unicamente o valor da pessoa e mesmo o valor do mundo. Portanto a conduta do homem, enquanto a sua natureza continuasse sendo como atualmente é, seria convertida em um simples mecanismo, em que, como no jogo de bonecos, tudo gesticularia bem mas nas figuras não se encontraria, contudo, vida alguma. Ora, visto que conosco as coisas passam-se bem diferentemente, visto que com todo o esforço de nossa razão temos uma muito obscura e ambígua perspectiva do futuro, o Governante do mundo permite-nos apenas presumir e não avistar ou provar claramente sua existência e sua glória. Contrariamente a lei moral em nós, sem nos prometer algo com certeza ou ameaçar-nos, exige-nos um respeito desinteressado, mas de resto, se esse respeito tornou-se operante e dominante, permite pela primeira vez e só por esse meio perspectivas no reino supra-sensível mas ainda só com uma pálida visão: desse modo pode haver verdadeira disposição moral imediatamente consagrada à lei, e a criatura racional pode tornar-se digna da participação do sumo bem, que é conveniente ao valor moral de sua pessoa e não simplesmente às suas ações. Portanto aquilo que o estudo da natureza e do homem nos ensina suficientemente poderia também aqui estar certo: que a insondável sabedoria, pela qual existimos, não é menos digna de veneração naquilo que ela nos negou do que naquilo que ela nos concedeu.*³⁷⁴

3.3 A LÓGICA DIVINA DO PROGRESSO

Como vimos no segundo capítulo, Baudelaire também apresenta uma dinâmica própria entre o *dentro* e o *fora de si* que assume um importante papel nas suas concepções estéticas de forma geral. Esta dualidade, tematizada nos escritos íntimos do poeta pela oposição entre *concentração* e *dispersão* do *eu*, por exemplo, foi devidamente notada por diversos críticos. Se a intuição de Simmel estiver correta, qual seja, a de que o sentimento de uma existência radicalmente cindida caminha junto com a experiência moderna, então podemos dizer que a ocorrência dessa cisão e dos seus desdobramentos em Baudelaire, nos seus contemporâneos e na crítica, é algo mais do que um “clichê romântico”.³⁷⁵ Ela constitui, como notamos no segundo capítulo, uma das razões pela qual parte da crítica supôs a *força da fraqueza* de Baudelaire.

³⁷⁴ KANT, Immanuel. *Crítica da razão prática*, p.235-236. Em itálico, grifos meus.

³⁷⁵ Para Antoine Compagnon, uma boa parte dos críticos de Baudelaire – para estabilizar as noções do belo e da modernidade concebidas pelo poeta – recorre às dualidades que se encontram em Baudelaire e em seus contemporâneos. Após citar dois trechos (Balzac e Victor Hugo) que apresentam a dualidade entre o *um* (da beleza, da vontade e da virtude) e o *múltiplo* (do vício e da feiúra), o autor conclui: “On pourrait citer beaucoup d’autres polarités fondées sur l’opposition de l’un et du multiple, mais ce ne sont que des stéréotypes romantiques, trop répandus pour établir véritables emprunts et signifier grand-chose”. A esse respeito ver: COMPAGNON, Antoine. *Baudelaire devant l’éternel*, p.75.

Nos escritos íntimos do poeta há, de forma geral, uma identificação entre os polos do *trabalho*, de *Deus*, da *vontade* e do *espírito* em oposição ao *jogo*, ao *Diabo*, à *indolência* e à *matéria*. Num plano ideal de “*higiene moral*”, as orações, por exemplo, enquanto *exercícios da vontade*, são comparadas a verdadeiros “reservatórios de energia”, associando-se – através da *economia* baudelairiana estabelecida entre as faculdades – diretamente ao trabalho: “force progressive et accumulative, portant intérêts comme le capital, dans les facultés comme dans les résultats”. É a partir daí que o poeta condena em tom categórico o materialismo moderno – “l’enthousiasme qui s’applique à autre chose que les abstractions est un signe de faiblesse et de maladie”³⁷⁶ –, o *amor*, concebido como “*gosto pela prostituição*”; assim como procura justificar a autossuficiência do artista que *não sai de si*: “Foutre, c’est aspirer à entrer dans un autre, et l’artiste ne sort jamais de lui-même”³⁷⁷.

Mesmo sabendo que estes “belos” princípios morais do poeta nem sempre foram colocados em prática, e que Baudelaire não se cansa de confessar sua própria vulnerabilidade diante dos prazeres dispersantes do *eu*, a princípio, parece que podemos encontrar aqui, como já havíamos identificado, um resumo de certo programa estético ideal de Baudelaire: a possibilidade de uma criação autossuficiente comandada pela vontade e pelo trabalho em oposição à inspiração romântica; ou ainda, a realização da unidade do ser por via de uma ascese estética a partir da qual o egoísmo daquele que *não sai de si* é assumido com um orgulho aristocrático. Eis porque ao dândi não parece desagradar minimamente viver diante do seu espelho.

Tudo isso aparece em certos escritos íntimos do poeta como uma espécie de receita para o sucesso, a garantia da produtividade necessária a um homem de letras através do trabalho, da força de vontade e do autocentramento. No caso de uma vitória do *eu único* sobre a *vaporização* oferecida pelo prazer e pela banalidade moderna, ganha também o *ideal* a batalha contra o materialismo grosseiro acusado por Baudelaire entre seus contemporâneos. Nesse sentido, a estética baudelairiana poderia ser reduzida, não sem alguma razão, a um neoplatonismo cristão que procura submeter a dispersão da natureza à unidade da alma ou do *verdadeiro ser*: “Toute idée est, par elle-même, douée d’une vie immortelle, comme une personne. Toute forme crée, même par l’homme, est immortelle. Car la forme est indépendant de la matière, et ce ne sont pas les molécules qui constituent la forme”³⁷⁸. Desde já, percebe-se a complexidade contraditória dessa posição de Baudelaire: estamos diante de um idealismo

³⁷⁶ BAUDELAIRE, Charles. Fusées. In: BAUDELAIRE, Charles. *Œuvres Complètes*, vol. I, p.653.

³⁷⁷ BAUDELAIRE, Charles. Mon coeur mis a nu. In: BAUDELAIRE, Charles. *Œuvres Complètes*, vol. I, p.702.

³⁷⁸ BAUDELAIRE, Charles. Mon coeur mis a nu. In: BAUDELAIRE, Charles. *Œuvres Complètes*, vol. I, p.705.

de ares aristocráticos que, ao mesmo tempo, reivindica o trabalho regular – simultaneamente acúmulo de força espiritual e de capital – como modo de vida, isto é, como forma de subsistência física e de criação literária. Supondo que tal condição ideologicamente contraditória se realizasse, pergunta-se: qual seria, na opinião do poeta, o resultado de uma vida artística plenamente satisfeita e adaptada ao contexto moderno do trabalho, da produção regular, etc? Ora, a julgar pela opinião de Baudelaire sobre Victor Hugo – um dos autores identificados por ele como modelo bem sucedido desse *ideal artístico trabalhador* –, a resposta deve ser no mínimo negativa. Aliás, trata-se de um resultado totalmente adverso: nas análises de Baudelaire sobre Victor Hugo, o poeta enfatiza justamente o caráter inepto das suas obras, isto é, a completa falta de *espírito*. Baudelaire parece ter consciência dessa contradição entre o trabalho – metódico, regular e virtuoso – e o resultado, a obra de arte que se apresenta, devido justamente à sua irretocável saúde física e moral, como inadequada à natureza humana: uma categoria de beleza “abstrata e indefinível” tal como a da “única mulher antes do primeiro pecado”. É exatamente essa mesma característica que ele encontra nos personagens dos *Miseráveis*, dignos de um elogio certamente irônico:

Il est bien évident que l’auteur a voulu, dans *Les Misérables*, créer des abstractions vivantes, des figures idéales dont chacune, représentant un des types principaux nécessaires au développement de sa thèse, fût élevée jusqu’à une hauteur épique. C’est un roman construit en manière de poème, et où chaque personnage n’est *exception* que par la manière hyperbolique dont il représente une *généralité*.³⁷⁹

A contradição de algumas posições que se encontram nos escritos íntimos de Baudelaire, a qual não nos cabe apaziguar ou resolver, salta aos olhos. Sabe-se que esse modelo de criação ascética – a despeito dos aforismos contidos nos seus escritos íntimos e de algumas considerações mais esparsas – dificilmente foi adotado pelo poeta. Em Baudelaire, se ascese há, trata-se quase sempre, como lembra Albert Camus, de uma “ascese degradada”. Assim, nota-se que a economia baudelairiana do “Plus on veut, mieux on veut. Plus on travaille et plus on veut travailler. Plus on produit, plus on devient fécond” não é compatível com o efeito esperado pelo artista: “Ce qui n’est pas légèrement difforme a l’air insensible; – d’où il suit que l’irrégularité, c’est-à-dire l’inattendu, la surprise, l’étonnement sont une partie essentielle et la caractéristique de la beauté”.³⁸⁰ Baudelaire sabe exatamente disso. O trabalho artístico, ao entrar no ritmo regular e indefinido de produção imposto pelo progresso, ao se

³⁷⁹ BAUDELAIRE, Charles. Les misérables par Victor Hugo. In: BAUDELAIRE, Charles. *Œuvres Complètes*, vol. II, p.220.

³⁸⁰ BAUDELAIRE, Charles. Fusées. In: BAUDELAIRE, Charles. *Œuvres Complètes*, vol. I, p.656.

apropriar violentamente da natureza pela técnica e pela sistematização da vida, perde justamente o *espírito* na medida em que suprime a imaginação.

Na oposição entre o prazer que nos usa (gasta, despende) e o trabalho que nos fortifica (economiza, concentra), o segundo polo permitiria ao artista *não sair de si*. Aqui, percebe-se a ambiguidade da noção de progresso colocada em cena por Baudelaire. A quem ele serve? A Deus ou ao Diabo? À concentração ou à dispersão do sujeito na modernidade? Num primeiro momento, a partir dos escritos íntimos do poeta, poderíamos colocá-lo exclusivamente ao lado da *vaporização*, uma vez que, via de regra, o progresso impulsiona o “materialismo” da sociedade moderna: “la mécanique nous auras tellement américanisés, le progrès auras si bien atrophié en nous toute la partie spirituelle, que rien parmi les rêveries sanguinaires, sacrilèges, ou anti-naturelle des utopistes ne pourra être comparé à ses résultats positifs”.³⁸¹ Entretanto, como quase tudo em Baudelaire – graças à lei da reversibilidade ou da ironia –, o progresso serve a dois deuses, de tal maneira que a sua estrutura deve igualmente apresentar algumas afinidades com o polo *divino da concentração*. Caso contrário, o trabalho jamais poderia ser associado a um ideal puro de criação artística. Nesse sentido, podemos encontrar recorrentemente nas menções de Baudelaire ao progresso a associação de pelo menos dois termos que permitem ao artista moderno *não sair de si*: a *sistematização (abstração) da vida* e o desejo de apropriação e reprodução da natureza, de forma geral. Percebe-se logo que esses dois termos encontrados na estrutura baudelairiana do progresso, num regime ideal de higiene moral, poderiam facilmente garantir o acúmulo de energia espiritual requerido pelo poeta. Porém, na prática, são esses mesmos pressupostos que acusam a completa falta de espírito dos artistas modernos. Talvez isso só seja possível porque a *lógica divina do progresso* que, segundo Baudelaire, invade os ateliês dos artistas modernos, encontra-se dessacralizada. O progresso baudelairiano é uma espécie de *eternidade imanente*, em outras palavras, o próprio *inferno*:

Je laisse de côté la question de savoir si, délicatisant l’humanité en proportion des jouissances nouvelles qu’il lui apporte, le progrès indéfini ne serait pas sa plus ingénieuse et sa plus cruelle torture ; si, procédant par une opiniâtre négation de lui-même, il ne serait pas un mode de suicide renouvelé, et si, enfermé dans le cercle de feu de la logique divine, il ne ressemblerait pas au scorpion qui se perce lui-même avec sa terrible queue, cet éternel *desideratum* qui fait son éternel désespoir?³⁸²

³⁸¹ BAUDELAIRE, Charles. Fusées. In: BAUDELAIRE, Charles. *Œuvres Complètes*, vol. I, p. 665-666.

³⁸² BAUDELAIRE, Charles. Exposition universelle – 1855. In: BAUDELAIRE, Charles. *Œuvres Complètes*, vol. II, p.581.

A *lógica divina* dessacralizada do progresso transforma a eternidade em eterno desespero. Como notou Antoine Compagnon, o uso do adjetivo hiperbólico *éternel* de maneira geral na poética baudelairiana privilegia o sentido humano do termo – ligado à idéia de *perpétuo, sem fim* – em detrimento do significado transcendente que remete ao *Verbo* ou ao *Pai* eterno. De qualquer forma, aqui como nas *Flores do Mal*, “la connotation métaphysique ou même théologique est rarement absent”. Mais especificamente: “c’est avant tout le mal qui est éternel ou perçu comme tel, sans fin et de tous les temps (...). L’éternel de Baudelaire est à la fois majuscule e minuscule: sa minuscule désigne l’absence de sa majuscule”.³⁸³ Essa reflexão se aplica bem ao nosso caso. O *progresso* em Baudelaire possui a estrutura de um *ato Providencial* que afasta do mundo a própria *Providência*, isto é, que instaura uma eternidade dessacralizada, imanente, capaz de encerrar os homens no círculo de fogo domínio progressivo da matéria. Ao fazê-lo, ele satisfaz a busca incessante por “jouissance nouvelles” de uma sociedade americanizada e glutã. Do ponto de vista do consumidor de mercadorias, o progresso – enquanto uma espécie de “suicídio renovado” – atua à maneira de um solvente da subjetividade; da perspectiva do artista, do público, ou do fabricante moderno, ele serve à *concentração de si* ou *de renda*. O efeito dessa economia sobre as representações artísticas é um egoísmo indesejável que expulsa simultaneamente o espírito e a imaginação das mesmas. É esta relação que, a partir de agora, tentaremos demonstrar.

3.4 O CÍRCULO DE FOGO

“J’entends par progrès la diminution progressive de l’âme et la domination de la matière”.³⁸⁴ Essa breve definição que se encontra no *Salon de 1859* parece, de fato, resumir o pensamento de Baudelaire sobre o progresso. Numa versão posterior do mesmo ensaio, a fórmula está significativamente reduzida e um pouco modificada: “J’entends par progrès la domination progressive de la matière”.³⁸⁵ Seja como for, em ambos os casos está presente o caráter providencial conferido pelo poeta à noção de progresso. Em certo sentido, talvez

³⁸³ COMPAGNON, Antoine. *Baudelaire devant l’éternel*, p.85-86 e 92, respectivamente.

³⁸⁴ BAUDELAIRE, Charles. *Salon de 1859*. In: BAUDELAIRE, Charles. *Œuvres Complètes*, vol. II, p.1388 (notas).

³⁸⁵ BAUDELAIRE, Charles. *Salon de 1859*. In: BAUDELAIRE, Charles. *Œuvres Complètes*, vol. II, p.616.

possamos dizer que a segunda definição – que atende a preferência pela *concentração discursiva* presente na tradição do sublime e, especialmente, em Baudelaire – seja mais radical do que a primeira. Ora, no segundo caso – apesar da omissão da redução da alma – é o *domínio da matéria* que se torna progressivo. Isto significa que a diminuição da alma ou do espírito – que, aliás, quando não aparece mencionada, está sempre implícita nas análises do poeta sobre o progresso – é considerada uma *fatalidade irreversível*, uma vez que o domínio da matéria encontra-se num movimento de *progressão indefinida*. Essa suposta *progressão* circunscreve para o poeta a essência do círculo de fogo criado pelo “ballon-montre de la perfectibilité”. Tal círculo funciona, como veremos, de maneira análoga ao egoísmo da razão teórica que tentamos identificar em Kant e Schiller, na medida em que sua estrutura comanda a *sistematização*, de forma geral, da natureza e da vida em detrimento da sensibilidade e da imaginação.

Assim, é possível pensar que, para Baudelaire, o principal problema relativo ao progresso esteja – mais do que na apropriação da natureza em si – no fato de que a esse *domínio da matéria*, notável sobretudo nos avanços da indústria moderna, é atribuído um caráter *progressivo* que se desvela numa *série causal indefinida*: “Car les disciples des philosophes de la vapeur et des allumettes chimiques l’entendent ainsi: le progrès ne leur apparaît que sous la forme d’une série indéfinie. Où est cette garantie?”³⁸⁶ A pressuposição desse movimento providencial assumida pela filosofia moderna do progresso possui no mínimo duas implicações importantes. Por um lado, a vitória da indústria ou da técnica sobre a matéria promete aos homens uma *determinação* cada vez mais precisa da natureza e da realidade positiva, determinação essa que, segundo o poeta, influi diretamente nas representações artísticas; por outro, a percepção de que o progresso técnico-material esteja disposto numa série indefinida – isto é, sucessiva e causal – é expandida na direção da existência como um todo para enquadrá-la numa cadeia explicativa, previsível e coerente. A rigor, como veremos, as duas coisas caminham juntas: a crença no domínio progressivo da matéria sempre supõe uma compreensão sistemática da natureza e da vida que afasta a “alma” das mesmas. Assim, ao encontrar na estrutura do progresso uma *sucessão indefinida*, a filosofia moderna também parece reconhecer nessa característica, para além de um movimento inexorável, a constituição de um método através do qual unicamente a “realidade” se torna acessível. É nesse sentido, por exemplo, que a definição de Baudelaire intervém no *Salon de 1859*. No contexto desse ensaio, tal definição é lançada pelo poeta para introduzir a

³⁸⁶ BAUDELAIRE, Charles. Exposition universelle – 1855. In: BAUDELAIRE, Charles. *Œuvres Complètes*, vol. II, p.581.

crítica à fotografia. Mas antes de entrar propriamente no assunto, a fórmula é seguida imediatamente por algumas considerações sobre o estágio do gosto artístico que impera entre os franceses:

Aussi admirons avec quelle rapidité nous nous enfonçons dans la voie du progrès (j'entend par progrès la domination progressive de la matière) et quelle diffusion merveilleuse se fait tous les jours de l'habileté commune, de celle qui peut s'acquérir par la patience. Chez nous le peintre naturel, comme le poète naturel, est presque un monstre. Le goût exclusif du Vrai (si noble quand il est limité à ses véritables applications) opprime ici et étouffe le goût du Beau. Oú il faudrait ne voir que le Beau (...), notre public ne cherche que le Vrai. Il n'est pas artiste, naturellement artiste; philosophe peut-être, moraliste, ingénieur, amateur d'anecdotes instructives, tout ce qu'on voudra, mais jamais spontanément artiste. Il sent ou plutôt il juge successivement, analytiquement. D'autres peuples, plus favorisés, sentent tout de suite, tout à la fois, synthétiquement.³⁸⁷

Aqui a entrada na via do progresso é associada diretamente à corrupção do gosto artístico que passa a confundir as esferas do belo e do verdadeiro. Nesse contexto é importante notar que a *Verdade* descende diretamente do domínio progressivo da matéria que promete, a partir da evolução técnica, como já havíamos indicado, delimitar de maneira fiel a realidade e a natureza. Uma vez que essa delimitação está disposta numa progressão indefinida, as representações artísticas contemporâneas só serão valorizadas pelo público francês uma vez que se deixem enquadrar na ordem sucessiva do discurso ou do pensamento, isto é, uma vez que estejam amparadas por “anedotas instrutivas”, por exemplo, ou que se prestem a um juízo analítico destinado ao alcance progressivo da verdade. Sob o jugo do progresso, o público francês substituiu a síntese imaginativa pelo juízo exclusivamente lógico do filósofo ou do engenheiro. Nesse sentido, percebe-se que a oposição entre análise e síntese, feita pelo poeta ao final do parágrafo, evoca um conflito entre um pensamento *teórico* e *determinante* – impulsionado pelo domínio progressivo da matéria – e a imaginação que permitiria aos homens um contato imediato com a beleza pela via do *sentimento*.

Assim, para Baudelaire, o progresso oferece de maneira geral dois presentes extremamente nocivos à produção artística contemporânea: a ideia de sistema e o “desejo” de apropriação e reprodução fiel da realidade positiva. A ideia de sistema, tal como acabamos de sugerir, está teoricamente amparada na criação de uma série causal indefinida percebida através do *domínio progressivo* da matéria. As menções a esta ideia são recorrentes nas análises de Baudelaire sobre o progresso. Ao entrar em cena, a sistematização é sempre acompanhada do seu principal efeito colateral: a inibição da vitalidade que implica na impossibilidade de captar ou produzir algo novo, de *sair de si* ou de perceber a variedade da

³⁸⁷ BAUDELAIRE, Charles. Salon de 1859. In: BAUDELAIRE, Charles. *Œuvres Complètes*, vol. II, p.616.

vida; trata-se de algo parecido com aquilo que identificamos em Kant – a partir do egoísmo da razão teórica – como uma espécie de inibição do *nascimento*. Logo no início da *Exposition Universal de 1855*, por exemplo – na sessão intitulada *De l'idée moderne du progrès appliquée aux beaux-arts. Déplacement de la vitalité* –, podemos notar que esta associação entre a ideia de sistema e a diminuição da *vitalidade* atravessa toda a análise de Baudelaire. É nesse sentido que o poeta irá indicar a decadência das artes plásticas francesas contemporâneas:

Mais il ne faut pas oublier que les nations, vastes êtres collectifs, sont soumises aux même lois que les individus. Comme l'enfance, elles vagissent, balbutient, grossissent, grandissent. Comme la jeunesse et la maturité, elles produisent des oeuvres sages et hardies. Comme la vieillesse, elles s'endorment sur une richesse acquise. Souvent il arrive que c'est le principe même qui a fait leur force et leur développement qui amène leur décadence, surtout quand ce principe, vivifié jadis par une ardeur conquérante, est devenu pour la majorité une espèce de routine. Alors, comme je le faisais entrevoir tout à l'heure, la vitalité se déplace, elle va visiter d'autres territoires et d'autres races; et il ne faut pas que le nouveaux venus héritent intégralement des anciens, et qu'ils reçoivent d'eux une doctrine tout faite. Il arrive souvent (cela est arrivé au Moyen Âge) que, tout étant perdu, tout est à refaire.³⁸⁸

No argumento de Baudelaire, a *vitalidade* da arte francesa – por consequência, o seu lugar de destaque – pertence ao passado. O poeta constata esse fato não sem um resquício de orgulho nacional, ou melhor, não sem lastimar a quebra de uma espécie de pacto colonial artístico que rege a troca de matéria-prima por manufatura.³⁸⁹ Em todo caso, aqui importa notar que a decadência da arte francesa é bastante familiar ao *progresso*: uma vez acumulada e consolidada a “riqueza” – isto é, o capital artístico-espiritual – o “fogo conquistador” de outrora teria se transformado em *rotina*. Tal rotina é menos fruto de um hábito *natural* do que da constituição de sistemas e métodos *naturalizados* e utilizados simultaneamente por críticos, público e artistas. Essa constituição assume, de certa maneira, o ritmo cíclico, repetitivo e sistemático da *fabricação* industrial moderna. Não por acaso, ao pretender evitar todo “academicismo” para ajuizar as obras de arte, o poeta declara: “J'en demande humblement pardon aux esprits académiques de tout genre qui habitent les ateliers de notre

³⁸⁸ BAUDELAIRE, Charles. Exposition universelle – 1855. In: BAUDELAIRE, Charles. *Œuvres Complètes*, vol. II, p.582.

³⁸⁹ “La France, il est vrai, par sa situation centrale dans le monde civilisé, semble être appelée à recueillir toutes les notions et toutes les poésies environnantes, et à les rendre aux autres peuples merveilleusement ouvrées et façonnées”. BAUDELAIRE, Charles. Exposition universelle – 1855. In: BAUDELAIRE, Charles. *Œuvres Complètes*, vol. II, p.581-582. Grifos meus.

fabrique artistique”.³⁹⁰ Esse ciclo infernal constituído pela crítica e seus métodos abstratos impede a manifestação da beleza, que significa, nesse contexto específico, a abertura à variedade e à multiplicidade da vida:

Tout le monde conçoit sans peine que, si les hommes chargés d’exprimer le beau se conformaient aux règles des professeurs-jurés, le beau lui-même disparaîtrait de la terre, puisque tous les types, toutes les idées, toutes les sensations se confondraient dans une vaste unité, monotone impersonnelle, immense comme l’ennui et le néant. La variété, condition *sine qua non* de la vie, serait effacé de la vie. Tant il est vrai qu’il y a dans les productions multiples de l’art quelque chose de toujours nouveaux qui échappera éternellement à la règle et aux analyses de l’école !³⁹¹

Como notou Claude Pichois, a confusão de tipos, ideias e sensações numa “vasta unidade” parece evocar o famoso soneto *Correspondences*. Mas, se no contexto do poema, mais especificamente nos dois primeiros quartetos, a *unidade* evocada representa uma espécie de fusão mística entre os homens, a natureza e o mundo sobrenatural – através de uma série de analogias dispostas num movimento de *ascese vertical* ³⁹² –, aqui ela é transformada em um sistema de regras acadêmicas que enquadra e conforma *a priori* o juízo sobre as obras de arte. Nesse ponto, é curioso notar como o raciocínio de Baudelaire, por alguns momentos, parece sugerir a possibilidade de que a tradição seja uma invenção própria da moderna filosofia do progresso:

Transportée dans l’ordre de l’imagination, l’idée du progrès (il y a des audacieux et des enragés de logique qui ont tenté de le faire) se dresse avec une absurdité gigantesque, une grotesquerie qui monte jusqu’à l’épouvantable. La thèse ne plus soutenable. (...) Dans l’ordre poétique et artistique, tout révélateur a rarement un précurseur. Toute floraison est spontanée, individuelle. Signorelli était-il vraiment le générateur de Michel-Ange? Est-ce Pérugin contenait Raphaël? L’artiste ne relève que de lui-même. Il ne promet aux siècles à venir que ses propres oeuvres. Il ne cautionne que lui-même. Il meurt sans enfants.³⁹³

Aqui é interessante observar que a “ideia do progresso”, ao ser utilizada para analisar os *produtos da imaginação*, funda justamente uma rede de *fontes e influências* que se estende de maneira indefinida no tempo. Como se sabe, esta é uma ideia cara à disciplina da

³⁹⁰ BAUDELAIRE, Charles. Exposition universelle – 1855. In: BAUDELAIRE, Charles. *Œuvres Complètes*, vol. II, p.578.

³⁹¹ BAUDELAIRE, Charles. Exposition universelle – 1855. In: BAUDELAIRE, Charles. *Œuvres Complètes*, vol. II, p.578.

³⁹² “La Nature est un temple où de vivant piliers/Laissent parfois sortir de confuses paroles;/L’homme y passe à travers des forêts de symboles/Qui l’observent avec des regard familiers./Comme de longs échos qui de loin se confondent/Dans une ténébreuse et profonde unité/ Vaste comme la nuit et la clarté/Les parfums, les couleurs et les sons se répondent”. BAUDELAIRE, Charles. Les fleurs du mal. In: BAUDELAIRE, Charles. *Œuvres Complètes*, vol. I, p.11.

³⁹³ BAUDELAIRE, Charles. Exposition universelle – 1855. In: BAUDELAIRE, Charles. *Œuvres Complètes*, vol. II, p.581.

Literatura Comparada que se institucionalizará na França no final do século XIX. Mais ainda, Baudelaire parece perceber na conformação “progressista” das tradições artísticas modernas um problema que desde o princípio esta disciplina terá de enfrentar, qual seja: tal método de sistematização tende a se organizar em torno dos cânones, de grandes nomes ratificados pela crítica e pela história. Ao fazê-lo, a tradição se torna para o apreciador ou consumidor de obras de arte uma espécie de prisão que condiciona os olhares, jogando na sombra uma infinidade de “artistas secundários”, isto é, aqueles que não foram coroados com a auréola da crítica positivista. Pelo menos é isso que o poeta nos dá a entender logo no início do *Pintor da Vida Moderna*, por exemplo:

Il y a dans le monde, et même dans le monde des artistes, des gens qui vont au musée du Louvre, passent rapidement, et sans leur accorder un regard, devant une foule de tableaux très intéressants quoique de *second ordre*, et se plantent rêveurs devant un Titien ou un Raphaël, un de ceux que la gravure a le plus popularisé; puis sortent satisfait, plus d'un se disant: “je connais mon musée”. Il existe aussi des gens qui, ayant lu jadis Bossuet et Racine, croient posséder l'histoire de la littérature.³⁹⁴

Do ponto de vista do público e da crítica, a percepção da originalidade artística dependeria, nesse caso, do rompimento com esta ideia de sistema fundada na construção de uma sequência uniforme. Entretanto, romper com este ciclo não é uma tarefa fácil, dado o *conforto* que a sistematização oferece. A transposição do progresso para a análise dos produtos artísticos – para além de valorizar os cânones e obscurecer os “artistas menores” – permite à crítica e ao público a comodidade de não sair de si, isto é, de acomodar, sem muito esforço, qualquer novidade na cadeia causal do pensamento. Em termos kantianos – com os quais, nesse caso, dificilmente Baudelaire discordaria –, este conforto é conquistado pela delimitação de um *Eu* ao mesmo tempo *determinado* e *determinante* que aloca toda novidade numa relação temporal necessária. Isto significa estabilizar os fenômenos que possam vir ao nosso encontro conferindo aos mesmos tanto as marcas indelévels do passado quanto a antecipação segura do futuro. Diante de tamanha comodidade para ajuizar as obras de arte, mesmo o poeta, enquanto crítico, confessa ter caído na tentação de criar os seus próprios sistemas, muito embora sem sucesso:

J'ai essayé plus d'une fois, comme tous mes amis, de m'enfermer dans un système pour y prêcher à mon aise. Mais un système est une espèce de damnation qui nous pousse à une abjuration perpétuelle; il faut toujours inventer un autre, et cette fatigue est un cruel châtement. Et toujours mon système était beau, vaste, spacieux, commode, propre et lisse surtout; du moins il me paraissait tel. Et toujours un

³⁹⁴ BAUDELAIRE, Charles. Le peintre de la vie moderne. In: BAUDELAIRE, Charles. *Œuvres Complètes*, vol. II, p.683.

produit spontané, inattendu de la vitalité universelle venait donner un démenti à ma science enfantine et vieillotte, fille déplorable de l'utopie. J'avais beau déplacer ou étendre le criterium, il était toujours en retard sur l'homme universel, et courait sans cesse après les spirales infinies de la vie.³⁹⁵

Ao poeta imaginativo, certamente, essa ânsia de sistematização instaurada pelo progresso aparece como um castigo, já para a crítica e o público positivistas, trata-se de uma confortável prisão. Ela permite a estas duas instâncias julgar e analisar o mundo sem sair do seu próprio quintal: “tout peuple est académique en jugeant les autres, tout peuple est barbare quand il est jugé”.³⁹⁶ Por esse motivo, ambos serão levados a desconsiderar um produto chinês, por exemplo – “produit étrange, bizarre, contourné dans sa forme, intense par sa couleur, et quelquefois délicat jusqu'à l'évanouissement” –, como uma “amostra da beleza universal”.³⁹⁷ Por aí, percebe-se que o *progresso* para Baudelaire – afeito à concentração de si – vincula-se, em um nível mais amplo, à constituição de uma mentalidade provinciana frontalmente oposta ao caráter cosmopolita do artista imaginativo ou do *homem do mundo*; caráter esse que, como nos lembra o poeta, se encontra em vias de extinção.³⁹⁸

Mas, o incremento e a expansão desse provincianismo não se devem apenas à sistematização própria da filosofia moderna; ao que parece, ele também está ligado a um certo “desejo” de apropriação e reprodução da realidade positiva. É justamente esse desejo – igualmente impulsionado pelo domínio progressivo da matéria – que estimula o superdesenvolvimento da técnica e cria a *especialização*; segundo Baudelaire, outra maneira de atrofiar a sensibilidade e o uso da faculdade das imagens. À criação do *especialista* pelo progresso – marcado pela divisão do espírito em *províncias* ou em *faculdades* utilizadas separadamente – corresponde, no nível das mentalidades coletivas, o provincianismo dos franceses. Eis aí duas maneiras de *concentração de si*, individual e coletiva, que circunscrevem para Baudelaire de maneira geral o caráter egoísta e mesquinho dos artistas contemporâneos:

Entendez ici, je vous prie, le mot *artiste* dans un sens très restreint, et le mot *homme du monde* dans un sens très étendu. *Homme du monde*, c'est-à-dire homme du monde entier, homme qui comprend le monde et les raisons mystérieuses et légitimes de tous ses usages; artiste, c'est-à-dire spécialiste, homme attaché à sa

³⁹⁵ BAUDELAIRE, Charles. Exposition universelle – 1855. In: BAUDELAIRE, Charles. *Œuvres Complètes*, vol. II, p.577-578.

³⁹⁶ BAUDELAIRE, Charles. Exposition universelle – 1855. In: BAUDELAIRE, Charles. *Œuvres Complètes*, vol. II, p.576.

³⁹⁷ BAUDELAIRE, Charles. Exposition universelle – 1855. In: BAUDELAIRE, Charles. *Œuvres Complètes*, vol. II, p. 576.

³⁹⁸ “Peu d'hommes ont – au complet, – cette *grâce divine* du cosmopolitisme”. BAUDELAIRE, Charles. Exposition universelle – 1855. In: BAUDELAIRE, Charles. *Œuvres Complètes*, vol. II, p. 576.

palette comme le serf à la glèbe. M. G. n'aime pas être appelé artiste. N'a-il pas un peu de raison? Il s'intéresse au monde entier, il veut savoir, comprendre, apprécier tout ce qui se passe à la surface de notre sphéroïde. L'artiste vit très peu, ou même pas de tout, dans le monde moral et politique. Celui qui habite dans le quartier Bréda ignore ce qui se passe dans le faubourg Saint-Germain. Sauf deux ou trois exceptions qu'il est inutile de nommer, la plupart des artistes sont, il faut bien le dire, des brutes très adroites, de pur manoeuvres, des intelligences de village, des cervelles de hameau. Leur conversation, forcément bornée à un cercle très étroit, devient très vite insupportable à l'*homme du monde*, au citoyen spirituel de l'univers.³⁹⁹

Ironicamente, ao invés de favorecer o caráter cosmopolita dos homens por meio do desenvolvimento técnico, o progresso parece expandir e generalizar o provincianismo e a especialização. Assim como o público francês encontra-se encerrado no círculo estreito das suas próprias referências, o artista moderno – segundo Baudelaire, “um bruto muito hábil” – permanece “atrelado à sua palheta como o servo à gleba”.⁴⁰⁰ Condenado à eterna minoridade pelo progresso, o artista sob a tutela de uma mentalidade sistemática e provinciana será batizado pelo poeta de “criança mimada”. Uma vez que o domínio progressivo da matéria se tornou o padrão de medida para a beleza entre os franceses, essa criança – tendo desenvolvido toda sua capacidade técnica para reproduzir a realidade ou macaquear a tradição – concentrará os favores e o dinheiro do público:

(...) *l'enfant gâté*, le peintre moderne se dit: “Qu'est-ce que l'imagination? Un danger et une fatigue. (...) Je serais classique non pas comme Bertin (...) mais comme... Troyon, par exemple”. Et il fait comme il a dit. Il peint, il peint; et il bouche son âme, et il peint encore, jusqu'à ce qu'il ressemble à l'artiste à la mode, et que par sa bêtise et son habileté il mérite le suffrage et l'argent du public. L'imitateur des imitateurs trouve ses imitateurs, et chacun poursuit ainsi son rêve de grandeur, bouchant de mieux en mieux son âme et surtout ne *lisant rien*, (...). Quand il possède bien l'art des sauces, des patines, des glacis, des frottis, des jus, des ragoûts (je parle peinture), *l'enfant gâté* prend des fières attitudes, et se répète avec plus de conviction que jamais que tout le reste est inutile.⁴⁰¹

Entre a *Exposition universelle* e o *Peintre de la vie moderne*, podemos vislumbrar a estrutura baudelairiana do progresso. A sistematização e o domínio exclusivo da técnica parecem constituir a parte essencial deste *círculo de fogo* que, segundo o poeta, envolve a produção artística contemporânea. Mas esses elementos já constavam em outro ensaio bem anterior de Baudelaire, a saber, o *Salon de 1846*. Aliás, no contexto desse ensaio, é exatamente a articulação dessas duas características que fundamenta a breve análise do poeta

³⁹⁹ BAUDELAIRE, Charles. Le peintre de la vie moderne. In: BAUDELAIRE, Charles. *Œuvres Complètes*, vol.II, p. 689.

⁴⁰⁰ BAUDELAIRE, Charles. Le peintre de la vie moderne. In: BAUDELAIRE, Charles. *Œuvres Complètes*, vol.II, p.689.

⁴⁰¹ BAUDELAIRE, Charles. Salon de 1859. In: BAUDELAIRE, Charles. *Œuvres Complètes*, vol.II, p.612-613.

destinada a desfazer o que seria, na sua opinião, um engano entre parte dos críticos: comparar Victor Hugo e Eugène Delacroix para encontrar as semelhanças que autorizam a classificação do escritor e do poeta sob a etiqueta comum do “romantismo”. A conclusão a respeito desta análise comparativa é fornecida de antemão: “À coup sûr la comparaison dut paraître pénible à Eugène Delacroix, peut-être à tous deux; car si ma définition du romantisme (intimité, spiritualité, etc.) place Delacroix à la tête du romantisme, elle en exclut naturellement M. Victor Hugo”.⁴⁰² Mais do que a conclusão apressada, interessa-nos a argumentação do poeta. Para Baudelaire, o problema fundamental da comparação não está nem na definição do *romantismo*, nem na associação entre pintura e literatura; toda a dificuldade se concentra no fato de que os dois artistas parecem encarnar – alguns anos antes do Salon de 1859 e do *Peintre de la vie moderne* – as mesmas características que definem a oposição fundamental entre a *criança mimada* e o *homem do mundo*:

M. Victor Hugo, dont je ne veux certainement pas diminuer la noblesse et la majesté, est un ouvrier beaucoup plus adroit qu’inventif, un travailleur bien plus correct que créateur. Delacroix est quelquefois maladroit, mais essentiellement créateur. M. Victor Hugo laisse voir dans tous ses tableaux, lyriques et dramatiques, un système d’alignement et de contrastes uniformes, L’excentricité elle-même prend chez lui des formes symétriques. Il possède à fond et emploi froidement tous les tons de la rime, toutes les ressources de l’antithèse, toutes les tricheries de l’apposition. C’est un compositeur de décadence ou de transition, qui se sert des outils avec une dextérité véritablement admirable et curieuse. M. Hugo était naturellement académicien avant que de naître, et si nous étions encore au temps des merveilles de l’Institut, quand il passait devant le sanctuaire courroucé, lui ont souvent murmuré d’une voix prophétique: “Tu seras de l’Académie!”.⁴⁰³

No argumento de Baudelaire, Victor Hugo é tanto o especialista – o “bruto hábil” do *Pintor da vida moderna* que possui um domínio exclusivo e exímio da técnica –, quanto o fabricante de sistemas, o representante máximo da Academia conjurada pelo poeta na *Exposição Universal*. Hugo enquadra a excentricidade artística – isto é, o seu caráter *descentrado* e, nesse sentido, *estranho* ou *estrangeiro* – numa simetria de formas ou em um “sistema de alinhamentos e contrastes uniformes”. Inversamente, Delacroix, que algumas vezes se mostra “desajeitado” (*maladroit*), está no polo oposto da criação sistemática: “Ses oeuvres (...) sont des poèmes, et des grands poèmes naïvement conçus, exécuté avec l’insolence accoutumée du génie”.⁴⁰⁴ A “ingenuidade” e a insolência do gênio, ou melhor, o seu caráter não *armado* e não *tolhido*, contrasta com a composição metódica e sóbria de Victor Hugo. Não é difícil entrever aí mais uma vez a oposição entre o artista de pensamento

⁴⁰² BAUDELAIRE, Charles. Salon de 1846. In: BAUDELAIRE, Charles. *Œuvres Complètes*, vol.II, p.430.

⁴⁰³ BAUDELAIRE, Charles. Salon de 1846. In: BAUDELAIRE, Charles. *Œuvres Complètes*, vol.II, p.431.

⁴⁰⁴ BAUDELAIRE, Charles. Salon de 1846. In: BAUDELAIRE, Charles. *Œuvres Complètes*, vol.II, p.431.

lógico e determinante e o homem do mundo que, sob o jugo da imaginação, é incapaz de conter-se diante dos próprios ímpetos. Nesse caso, de acordo com Baudelaire, nas obras de Victor Hugo “il n’y a rien à deviner; car il prend tant de plaisir à montrer son adresse, qu’il n’omet pas un brin d’herbe ni un reflet de réverbère”. Delacroix, por sua vez, “ouvre dans les siens des profondes avenues à l’imagination la plus voyageuse”. E o poeta prossegue na comparação:

Le premier [Hugo] jouit d’une certaine tranquillité, disons mieux, d’un certain égoïsme de spectateur, qui fait planer sur toute sa poésie je ne sais quelle froideur et quelle modération, – que la passion tenace et bilieuse du second, aux prises avec les patiences du métier, ne lui permet pas toujours de garder. – L’un commence par le détail, l’autre par l’intelligence intime du sujet; d’où il arrive que celui-ci n’en prend que la peu, et que l’autre en arrache les entrailles. Trop matériel, trop attentif aux superficies de la nature, M. Victor Hugo est devenu un peintre en poésie; Delacroix, toujours respectueux de son idéal, est souvent, à son insu, un poète en peinture.⁴⁰⁵

Certamente as considerações de Baudelaire sobre Victor Hugo não o reduzem totalmente à condição de “bruto hábil”. Hugo tem a seu favor a “frieza” do dândi, característica sinceramente admirada pelo poeta. Os termos dessa análise coincidem bastante com diversos escritos íntimos de Baudelaire e por aí indicam que Victor Hugo encarna novamente o modelo de “*higiene moral*” representado pelo “idealismo americano” de Emerson: “The one prudence in life is concentration; the one evil is dissipation”.⁴⁰⁶ Essa concentração se reflete no seu “egoísmo de espectador” que consiste em encerrar as representações artísticas nas fronteiras da “moderação”. Inversamente, Delacroix, mesmo recusando o acaso, está sempre em vias de avançar sobre os limites impostos seja pelo autocentramento, seja pela paciência que o seu “métier” exige. As representações extremamente autoexplicativas de Victor Hugo se transformam em “pinturas realistas” dedicadas à reprodução exata da natureza nos seus mínimos detalhes. Mais do que pintor, talvez Victor Hugo seja para Baudelaire uma espécie de fotógrafo, no mau sentido, da poesia e do drama. Delacroix, por sua vez, ao traduzir a natureza a partir da “inteligência íntima do sujeito”, abre caminho para a imaginação vertiginosa e se torna um *poeta da pintura*. Isto significa nada menos do que conferir ao pintor a capacidade de dotar os signos mudos da tela de um *logos* – ou ainda, se quisermos, de alma ou espírito – privilégio que a tradição filosófica ocidental reserva, via de regra, à poesia na hierarquia das belas-artes.

⁴⁰⁵ BAUDELAIRE, Charles. Salon de 1846. In: BAUDELAIRE, Charles. *Œuvres Complètes*, vol.II, p.431-432.

⁴⁰⁶ BAUDELAIRE, Charles. Fusées. In: BAUDELAIRE, Charles. *Œuvres Complètes*, vol.I, p.674.

Assim, a pintura detalhista de Victor Hugo é associada por Baudelaire a um pensamento analítico e sistemático que disseca a natureza; já a poesia de Delacroix, governada pela imaginação, pretende apresentar um “conjunto” mau definido – sintético e imediato – que despreza a clareza própria das representações lógicas e determinantes: “Sacrifiant sans cesse le détail à l’ensemble, et craignant d’affaiblir la vitalité de sa pensée par la fatigue d’une exécution plus nette et plus calligraphique, il jouit pleinement d’une originalité insaisissable, qui est l’intimité du sujet”.⁴⁰⁷ A originalidade inapreensível de Delacroix é proporcional à execução rápida e, em certo sentido, imprecisa, comandada pela imaginação. A rapidez e a imprecisão – responsáveis por garantir a vitalidade da obra de arte – impedem que a “intimidade do sujeito” seja *caligrafada*, isto é, polida e organizada na ordem sucessiva do discurso. Como resultado, as obras de Delacroix demandam “un contour un peu indécis, de lignes légères et flottantes, et l’audace de la touche”.⁴⁰⁸

Entretanto, avançando novamente no tempo, podemos perceber que Delacroix assume sob a pena de Baudelaire várias características desse “heroísmo” trabalhador e autocentrado, representado por Victor Hugo no *Salon de 1846*. Mais especificamente, trata-se do artigo *L’oeuvre et la vie d’Eugène Delacroix*, publicado em 1863, após a morte do pintor nesse mesmo ano. Mesmo que o tom desse ensaio seja o de uma sincera homenagem póstuma, é no mínimo curioso notar como Baudelaire, ao falar de Delacroix, sobretudo nos seus últimos anos, constrói a imagem de um ideal artístico de vida que poderia, sob vários aspectos, ser classificado como produto do progresso. De maneira geral, nesse artigo Delacroix ainda conserva a maior parte das características que desde sempre arrancaram elogios de Baudelaire, dentre elas, principalmente, a insistência no papel primordial da imaginação para a criação artística, e a oposição fundamental ao *especialista* ou ao artista moderno.⁴⁰⁹ Mas a “energia” própria do caráter de Delacroix, ou ainda, a “parte natural” da sua alma, divide espaço com a descrição de um dandismo frio e ensimesmado do pintor. O poeta, que insere Delacroix tão radicalmente no *transcendentalismo americano* de Emerson, faz duas observações que, talvez sem intenção, revelam a ambiguidade própria desse “heroísmo” afeito ao progresso, incensado nos seus escritos íntimos. A primeira, em tom de confissão, diz respeito ao processo criativo do pintor nos seus últimos anos: “La vérité est que, dans les

⁴⁰⁷ BAUDELAIRE, Charles. Salon de 1846. In: BAUDELAIRE, Charles. *Œuvres Complètes*, vol.II, p.433-434.

⁴⁰⁸ BAUDELAIRE, Charles. Salon de 1846. In: BAUDELAIRE, Charles. *Œuvres Complètes*, vol.II, p.434.

⁴⁰⁹ “Or, Eugène Delacroix était, en même temps qu’un peintre épris de son métier, un homme d’éducation générale, au contraire des autres artistes modernes qui, pour la plupart, ne sont guère que d’illustres ou d’obscurs rapins, des tristes spécialistes, vieux ou jeunes; de purs ouvriers, les uns sachant fabriquer des figures académiques, les autres des fruits, les autres des bestiaux”. BAUDELAIRE, Charles. *L’oeuvre et la vie de Delacroix*. In: BAUDELAIRE, Charles. *Œuvres Complètes*, vol.II, p.745-746.

dernières années de sa vie, tout ce qu'on appelle plaisir en avait disparu, un seul, âpre, exigeant, terrible, les ayant tous remplacés, le travail, qui alors n'était plus seulement une passion, mais aurait pu s'appeler une fureur".⁴¹⁰ A segunda observação, que não deixa de ser um pouco irônica, aparece ao final do artigo com ares de defesa: "J'ai entendu des gens le taxer d'égoïsme e d'avarice. (...) Delacroix était fort économe; c'était pour lui le seul moyen d'être, à l'occasion, fort généreux".⁴¹¹ A junção da "economia" e do trabalho árido de Delacroix ao fim da sua vida forma praticamente uma paráfrase do juízo de Baudelaire sobre a diminuição de *vitalidade* das nações:

Comme la vieillesse, elles s'endorment sur une richesse acquise. Souvent il arrive que c'est le principe même qui a fait leur force et leur développement qui amène leur décadence, surtout quand ce principe, vivifié jadis par une ardeur conquérante, est devenu pour la majorité une espèce de routine.⁴¹²

Seja como for, é notório que Delacroix exerce uma influência contínua ao longo de praticamente toda a carreira literária de Baudelaire, sobretudo no que diz respeito às ideias do poeta sobre a imaginação e, mais especificamente, sobre a oposição entre realismo e idealismo na criação artística. Baudelaire, como tudo leva a crer, conhecia bem as ideias do célebre pintor tanto pela convivência pessoal, quanto pelo contato com alguns dos seus escritos de caráter crítico e teórico. De alguns desses textos e das suas relações com as concepções estéticas de Baudelaire passaremos a nos ocupar a partir de agora.

3.5 BAUDELAIRE E DELACROIX

Nas *Oeuvres littéraires* de Delacroix consta, para além das correspondências e dos artigos publicados em periódicos, um conjunto significativo de pequenas reflexões sobre as artes, de maneira geral, extraídas dos seus cadernos de anotações. Os textos abrigados pela sessão temática *Réalisme e Idéalisme*, cuja organização se deve ao editor, fazem justiça ao

⁴¹⁰ BAUDELAIRE, Charles. L'oeuvre et la vie de Delacroix. In: BAUDELAIRE, Charles. *Œuvres Complètes*, vol.II, p.763.

⁴¹¹ BAUDELAIRE, Charles. L'oeuvre et la vie de Delacroix. In: BAUDELAIRE, Charles. *Œuvres Complètes*, p.768. Apesar de Baudelaire indicar logo em seguida que, ele mesmo, por diversas vezes foi credor de Delacroix, como obervou, Claude Pichois, a respeito das acusações imputadas ao pintor, "en fait, Baudelaire devait partager ce sentiment, dans son for intérieur". Ver nota I da página 768.

⁴¹² BAUDELAIRE, Charles. Exposition Universelle – 1855. In: BAUDELAIRE, Charles. *Œuvres Complètes*, vol.II, p.582.

título escolhido: a relação entre esses dois termos, implícita ou explicitamente, será explorada por Delacroix para pensar a estatuto e o papel da imaginação na imitação artística, sobretudo da pintura e da literatura praticadas por seus contemporâneos.⁴¹³ Particularmente, esse conjunto de textos nos interessa por dois motivos: aí se encontram presentes alguns dos principais termos que circulam no vocabulário crítico de Baudelaire, assim como uma breve – porém sugestiva – discussão sobre a filosofia estética kantiana.

Com relação ao primeiro motivo de interesse, é possível reconhecer nesses textos vários elementos que fundamentam a crítica de Baudelaire à ideia de sistema, por exemplo, ou mesmo as características que o poeta atribui de forma irônica a Victor Hugo no *Salon de 1846*. A começar pela reflexão de Delacroix sobre a noção de realismo aplicada à pintura. Eis como o pintor introduz o problema:

La question du réalisme se confond avec celle-ci: il faut une apparente réalité. C'est le réalisme littéral qui est stupide. Holbein, dans ses portraits, semble la réalité même, et il est sublime. La main de l'Homme à la toque, de Raphaël, est de même. Mais c'est le sentiment du peintre qui imprime ce cachet. On en trouvera la preuve dans la comparaison de ces peintures naïves, et pourtant pleines d'idéal, avec la plupart des figures de David, lequel imite autant qu'il peut, tout en embellissant, et qui n'arrive que rarement à l'idéal. Il est impossible de pousser l'imitation plus loin que dans les tableaux des *Horaces*, par exemple. La jambe, le pied d'Horace, etc., sont presque serviles d'imitation: l'intention d'embellir se remarque pourtant dans le choix des formes, et ces bras, cette jambe, ne font point d'impression sur l'imagination. Chez les maîtres primitifs dont nous avons parlé, l'imitation, au contraire, loin de nuire à l'effet sur l'imagination, l'augmente sans doute. Qu'est-ce donc qui va à l'âme, sans quoi il n'y a ni peintre, ni spectateur? Le je ne sais quoi, l'inspiration mystérieuse qui donne à l'âme tout, et qui trouve les chemins secrets de l'âme.⁴¹⁴

Inicialmente, Delacroix parece evocar, com a divisão entre a representação de uma realidade *aparente* e outra *efetiva*, a célebre distinção aristotélica entre a poesia, responsável pela narração de ações *possíveis* ou *universais*, e a história, condenada à contingência dos acontecimentos “reais” própria ao fluxo do tempo.⁴¹⁵ Entretanto, a verdadeira *graça* – o *je ne sais quoi* do *honnête homme* ou do dandismo – não é conferida à imitação artística simplesmente pelo critério da necessidade ou da verossimilhança. Mais do que criar uma

⁴¹³ DELACROIX, Eugène. *Oeuvres littéraires*.

⁴¹⁴ DELACROIX, Eugène. *Oeuvres littéraires*, p.57.

⁴¹⁵ “Segundo o que foi dito se apreende que o poeta conta, em sua obra, não o que aconteceu e sim as coisas quais poderiam vir a acontecer, e que sejam possíveis tanto da perspectiva da verossimilhança como da necessidade. O historiador e o poeta não se distinguem por escrever em verso ou prosa; caso as obras de Heródoto fossem postas em metros, não deixaria de ser história; a diferença é que um relata os acontecimentos que de fato sucederam, enquanto o outro fala das coisas que poderiam suceder. E é por esse motivo que a poesia contém mais filosofia e circunspeção do que a história; a primeira trata das coisas universais, enquanto a segunda cuida do particular”. A esse respeito ver: ARISTÓTELES, Poética. In: ARISTÓTELES, *Pensadores*, p.47.

realidade possível ou provável, o artista deve dotar de *alma* as suas representações, tarefa essa associada à sensibilidade e à *ingenuidade* da “pintura primitiva”. Como se sabe, essa ingenuidade também é um mote que Baudelaire costuma colocar em cena em algumas ocasiões. Na *Exposition Universelle*, por exemplo, após confessar as tentativas fracassadas de constituir os seus próprios sistemas, ele afirma: “Pour échapper à l’horreur des ces apostasies philosophiques, je me suis contenté de sentir; je suis revenu chercher un asile dans l’impeccable naïveté”.⁴¹⁶ Já no *Salon de 1846*, a mesma ingenuidade é utilizada para caracterizar, como vimos, Delacroix em oposição a Victor Hugo: “Ses oeuvres (...) sont de grands poèmes naïvement conçus, (...)”.⁴¹⁷ Tal afirmação é complementada pela seguinte nota explicativa: “Il faut entendre par la naïveté du génie la science du métier combinée avec le *gnôti séauton*, mais la science modeste laissant le rôle au tempérament”.⁴¹⁸ Ainda no *Salon de 1846*, ao exigir da crítica e dos artistas um ponto de vista “exclusivo”, mas que, ao mesmo tempo, abra o “máximo de horizontes possíveis”, Baudelaire emprega a mesma concepção: “Ainsi, un point de vue plus large sera l’individualisme bien entendu: commander à l’artiste la naïveté et l’expression sincère de son tempérament, aidée par tous les moyens qui lui fournit son métier”.⁴¹⁹ Por aí se percebe que, para o poeta, essa ingenuidade está ligada a uma espécie de submissão do sujeito a si mesmo. Voltaremos a isso. Por ora, interessa apenas notar que essa submissão é comandada pela imaginação e exige o domínio e o uso adequado da técnica.

Delacroix oferece alguns elementos que corroboram essa ideia. A sujeição da “realidade” ao espírito do artista – traduzida por Baudelaire no *Salon de 1859* pela fórmula “il faut être *réellement* fidèle à sa propre nature” – aparece ao pintor como uma atividade sintética da imaginação que, como veremos, não se restringe apenas a selecionar e reproduzir as imagens da natureza: “imaginer une composition, c’est combiner les éléments d’objets qu’on connaît, qu’on a vus, avec d’autres qui tiennent à l’intérieur même, à l’âme de l’artiste”.⁴²⁰ Assim como Baudelaire, o pintor faz questão de ressaltar que esse “método” imaginativo de criação também pressupõe o conhecimento profundo do *métier*: “cette manière de travailler exige la science la plus consommée, et, pour être savant, il faut la vie entière”.⁴²¹ Sem a “ciência” afiada que o ofício exige, a criatividade da imaginação, imediata e sintética,

⁴¹⁶ BAUDELAIRE, Charles. Exposition Universelle – 1855. In: BAUDELAIRE, Charles. *Œuvres Complètes*, vol.I, p.578.

⁴¹⁷ BAUDELAIRE, Charles. Salon de 1846. In: BAUDELAIRE, Charles. *Œuvres Complètes*, vol.II, p.431.

⁴¹⁸ BAUDELAIRE, Charles. Salon de 1846. In: BAUDELAIRE, Charles. *Œuvres Complètes*, vol.II, p.431.

⁴¹⁹ BAUDELAIRE, Charles. Salon de 1846. In: BAUDELAIRE, Charles. *Œuvres Complètes*, vol.II, p.419.

⁴²⁰ DELACROIX, Eugène. *Oeuvres littéraires*, p.58.

⁴²¹ DELACROIX, Eugène. *Oeuvres littéraires*, p.58.

corre o risco de não encontrar os meios para a sua manifestação plena. Pelo menos é exatamente isso que Baudelaire enxerga em Delacroix:

Il disait une fois à un jeune homme de ma connaissance: “Si vous n’êtes pas assez habile pour faire le croquis d’un homme qui se jette par la fenêtre, pendant le temps qu’il met à tomber du quatrième étage sur le sol, vous ne pourrez jamais produire de grandes machines”. Je retrouve dans cette hyperbole la préoccupation de toute sa vie, qui était, comme on le sait, d’exécuter assez vite et avec assez de certitude pour ne rien laisser s’évaporer de l’intensité de l’action ou de l’idée.⁴²²

Certamente, tanto para o pintor quanto para o poeta, o domínio técnico não se destina à reprodução fiel da natureza. O que a técnica deve reter na cena de um homem que se joga pela janela é a *intensidade* da ação. Daí que, nesse caso, toda a habilidade deva ser empregada na criação de um croqui, representação cuja principal característica é a mesma que o poeta encontra nas pinturas de Delacroix, qual seja, a “indecisão” do contorno. Caso a técnica pretenda ultrapassar ou suprimir a imaginação – o que significa, no contexto do *Salon de 1859* ou da *Exposition Universelle*, por exemplo, sistematizar a natureza ou oferecer uma representação determinada da mesma (realista) –, o efeito inevitável é a evasão da vitalidade ou do espírito do produto artístico. Eis como Baudelaire descreve o frágil equilíbrio entre a faculdade das imagens e a técnica:

Plus on possède d’imagination, mieux il faut posséder le métier pour accompagner celle-ci dans ses aventures et surmonter les difficultés qu’elle recherche avidement. Et mieux on possède son métier, moins il faut s’en prévaloir et le montrer, pour laisser l’imagination briller de tout son éclat.⁴²³

Tal como reza a tradição do sublime, a perfeição da técnica consiste em esconder a si própria diante da intensidade ou do brilho da criação artística. Essa mesma concepção está presente desde Longino, para quem, como já citamos, “nos discursos, o patético e o sublime (...), graças a uma afinidade natural e ao brilho, mostram-se sempre antes das figuras e cobrem de sombra a sua técnica”⁴²⁴; atravessa boa parte da França, de Boileau ao próprio Baudelaire, sustentando a crítica ao “ensinamento” ou ao “didatismo” na arte; e também aparece na terceira *Crítica* kantiana no mínimo por duas vezes: seja na teoria do gênio, cuja primeira definição é a de “um talento para produzir aquilo para o qual não se pode fornecer nenhuma regra determinada”, seja na ideia de que a arte bela deva aparentar ser a própria

⁴²² BAUDELAIRE, Charles. L’oeuvre et la vie de Delacroix. In: BAUDELAIRE, Charles. *Œuvres Complètes*, vol.II, p.763-764.

⁴²³ BAUDELAIRE, Charles. Salon de 1859. In: BAUDELAIRE, Charles. *Œuvres Complètes*, vol.II, p.612.

⁴²⁴ Ver página 21 desta tese.

natureza.⁴²⁵ Como diria Philippe Lacoue-Labarthe, a respeito de Longino e Kant, “no aparecimento da *phýsis*, a *tékhne* se apaga (...). O ápice da mímese está no seu velamento e sua dissimulação”.⁴²⁶

Ao que parece, é essa mesma dinâmica entre o apagamento da técnica e a “revelação” da *phýsis*, que está em jogo no privilégio conferido por Delacroix à memória e à imaginação em detrimento da cópia detalhada de um modelo que se mantém constantemente sob os olhos. A revelação da *phýsis*, conforme a índole da imaginação, se dá *imediatamente*, isto é, *em conjunto* ou como um *todo* que, nesse sentido, se opõe à exposição cuidadosa e detalhada da natureza: “L’exécution la plus soignée dans les details ne donnera pas cette unité qui résulte de ce je ne sais quelle puissance créatrice dont la source est indéfinissable”.⁴²⁷ Nesse caso, a *phýsis* revelada pela imaginação é mais do que uma mera reprodução da realidade ôptica, positiva. Antes, ela aparece como um “conjunto mal definido” – na opinião de Baudelaire sobre as pinturas de Delacroix –, ou ainda, como uma síntese da imaginação que se opõe, portanto, à dissecação da realidade. A esse escrutínio da natureza, parece corresponder a especialização, isto é, o caráter cindido não só do artista e da sua produção – “Que d’heureuses données se sont perdues dans les mains de faiseurs dont l’inhabile nature ne saisit qu’un coin de sa propre invention” –, assim como da crítica: “Les poétiques, les critiques, veulent toujours (...) attribuer à la perfection de quelques qualités secondaires ce qui est l’effet de cette faculté unique. Ils vantent le dessin de Raphaël, la couleur de Rubens, (...). Non, mille fois non, ce n’est pas la vérité!”.⁴²⁸ Para Delacroix, a “revelação da *phýsis*” é a apresentação sintética e viva da realidade. Em outras palavras, a realidade é a percepção irrepresentável da intensidade dos sentimentos, intensidade essa que alcança a vida como um *todo*:

Ce qui caractérise vraiment le grand poète, le grand peintre, tout grand artiste enfin, ce n’est pas seulement l’invention d’un type frappant d’une pensée, c’est sa réalisation, sa personnification par le côté le plus énergique. C’est cette puissance d’imagination qui concentre en une conception tous les caractères, qui la fait exister réellement et prendre rang comme une créature complète.⁴²⁹

Como indica Delacroix, a atividade da imaginação consiste em concentrar todos os caracteres que *animam* uma representação. Na medida em que essa concentração visa ao “lado mais enérgico” da criação artística, recusa-se não só a exposição fiel e detalhada da

⁴²⁵ A esse respeito ver: KANT, Immanuel. *Crítica da faculdade do juízo*, p.152

⁴²⁶ LACOUÉ-LABARTHE, Phillipe. A verdade sublime. In: LACOUÉ-LABARTHE, Phillipe. *A imitação dos modernos*, p.262.

⁴²⁷ DELACROIX, Eugène. *Oeuvres littéraires*, p.65.

⁴²⁸ DELACROIX, Eugène. *Oeuvres littéraires*, p.64.

⁴²⁹ DELACROIX, Eugène. *Oeuvres littéraires*, p.64.

natureza, mas também a valorização e a análise de técnicas ou faculdades isoladas – as cores de Rubens, o desenho de Raphael, etc. – nas obras dos “grandes mestres” da pintura. Ou seja, a energia deflagrada pela síntese imaginativa apresenta um *todo* que deve, nesse sentido, ofuscar a dissecação das *partes*. Por aí se explica a aposta de Delacroix no caráter mágico da pintura. Se a *graça* da mágica consiste no mistério do truque, isto é, em desconhecer os mecanismos que criam o efeito de encanto, a pintura investida de “magia” deverá ser capaz de envolver o espectador antes mesmo que ele possa identificar de maneira clara a forma e o conteúdo de um quadro. Nesse caso, o que a pintura mágica de Delacroix obscurece é justamente a constituição de uma representação analítica e determinada:

Il y a un genre d'émotion qui est tout particulier à la peinture; rien dans l'autre n'en donne une idée. Il y a une impression qui résulte de tel arrangement de couleurs, de lumières, d'ombres, etc. C'est ce qu'on appellerait la musique du tableau. Avant même de savoir ce que le tableau représente, vous entrez dans une cathédrale, et vous vous trouvez placé à une distance trop grande du tableau pour savoir ce qu'il représente, et souvent vous êtes pris par cet accord magique; les lignes seules ont quelquefois ces pouvoirs par leur grandiose. C'est ici qu'est la vraie supériorité de la peinture sur l'autre art, car cette émotion s'adresse à la partie la plus intime de l'âme. Elle remue des sentiments que les paroles ne peuvent exprimer que d'une manière vague, et de telle sorte que chacun, suivant son génie particulier, les comprend à sa manière, tandis que les peintres vous y transportent en réalité. Elle, comme une puissante magicienne, vous prend sur ses ailes et vous emporte devant.⁴³⁰

A superioridade da pintura sobre a poesia funda-se, mais do que na aparente oposição entre a objetividade da imagem e a subjetividade do discurso, no fato de que a primeira atua intensamente na “parte mais íntima da alma”, enquanto a segunda só o faz de maneira vaga. Diante da pintura, é na direção dos arcanos da alma que o espectador deve ser “realmente transportado”. Contudo, mesmo que o pintor se recuse a atribuir os mesmos poderes mágicos à poesia, se nos lembrarmos dos *Paradis Artificiels* de Baudelaire, é curioso notar como a droga efetua um *acordo* similar ao da pintura de Delacroix. No *Poème du hachisch*, por exemplo, mesmo a “árida gramática”, enquanto conjunto de normas que rege o funcionamento de uma língua, sofrerá uma espécie de “sorcellerie évocatoire”, isto é, uma magia comandada pela imaginação ébria do poeta que irá conferir espírito e vida às suas definições, “cobrindo de sombras”, como diria Longino, o caráter técnico das mesmas:

Tout enfin, l'universalité des êtres se dresse devant vous avec une gloire nouvelle non soupçonnée jusqu'alors. La grammaire, l'aride grammaire elle-même, devient quelque chose comme une sorcellerie évocatoire; les mots ressuscitent revêtus de chair et d'os, le substantif, dans sa majesté substantielle, l'adjectif, vêtement

⁴³⁰ DELACROIX, Eugène. *Oeuvres littéraires*, p.63-64.

transparent qui l'habille et le colore comme un glacié, et le verbe, ange du mouvement, qui donne le branle à la phrase.⁴³¹

A *sorcellerie évocatoire* de Baudelaire que dá vida à gramática, assim como a pintura mágica de Delacroix – que apresenta um “acordo” anterior à identificação objetiva da representação –, originam-se, portanto, da atividade de *síntese* da imaginação. Síntese essa que, como vimos, Baudelaire opõe ao caráter sucessivo, analítico e indefinido do progresso, de maneira geral, e da noção de sistema, de forma específica. A ideia de sistematização que aparece ao poeta como uma “danação” moderna na *Exposition Universelle*, e que denuncia a índole analítica das obras de Victor Hugo no *Salon de 1846*, parece, portanto, cumprir uma função similar ao detalhamento da natureza presente nas reflexões de Delacroix. Para o pintor, esse detalhamento tornou-se uma espécie de “mania” entre os seus contemporâneos. Mania essa que não é sensível apenas na pintura, mas é igualmente apontada na história e na literatura. Aliás, é curioso notar como Delacroix parece ter consciência de que a literatura e a história, separadas na antiguidade pela distinção aristotélica entre o particular/real e o universal/provável, passam a compartilhar de um mesmo *modus operandi*, qual seja, uma “racionalidade ficcional”, na expressão de Jacques Rancière, que organiza a narrativa – de histórias ou estórias – a partir dos detalhes ou dos vestígios inscritos na sociedade ou na natureza⁴³²:

L'histoire même est infestée de cette passion moderne de raffiner sur tout; l'historien veut tout faire connaître de son sujet et de son héros. Il veut, à travers le voile des siècles, ressusciter des hommes en chair et en os. Il connaît leur pensée comme leur tournure, il veut approfondir ce qu'ils ont dit ou ce qu'ils ont fait dans les circonstances les plus indifférentes. Il est plus romanesque en cela que les anciens, qui peignent à grands traits et qui prêtent à leurs personnages des discours d'apparat. (...) Ce qui fait l'infériorité de la littérature moderne, c'est la prétention de tout rendre; l'ensemble disparaît noyé dans les détails et l'ennui en est la conséquence.⁴³³

⁴³¹ BAUDELAIRE, Charles. Les paradis artificiels. In: BAUDELAIRE, Charles. *Œuvres Complètes*, vol.I, p.431.

⁴³² De acordo com Jacques Rancière, a “invenção” da estética moderna entre os séculos XVIII e XIX implodiu a divisão aristotélica entre poesia e história, na medida em que os historiadores passam a narrar conforme à nova “racionalidade ficcional” que se instaura, em primeiro lugar na literatura. Tal racionalidade consistiria em conferir sentido ao “banal” e ao “obscuro” que, nesse sentido, “se contrapõe às grandes ordenações aristotélicas e se tornará a nova racionalidade da história da vida material opostas às histórias dos grandes feitos e dos grandes personagens. [...] Aristóteles fundava a superioridade da poesia, que conta ‘o que poderia suceder’ segundo a necessidade ou a verossimilhança da ordenação das ações poéticas, sobre a história concebida como sucessão empírica dos acontecimentos, ‘do que sucedeu’. A revolução estética transforma radicalmente as coisas: o testemunho e a ficção pertencem a um mesmo regime de sentido. De um lado, o ‘empírico’ traz as marcas do verdadeiro sob a forma de rastros e vestígios. [...] Do outro, ‘o que poderia suceder’, não tem mais a forma autônoma e linear das ações”. A esse respeito ver: RANCIÈRE, Jacques. *A partilha do sensível*, p.57.

⁴³³ DELACROIX, Eugène. *Oeuvres littéraires*, p.58-62.

O tédio – que significa aqui, ausência de espírito e vitalidade – é proporcional à dissecação da realidade que se instaura nas representações de um modo geral. A força do *conjunto*, própria ao caráter sintético da imaginação, se encontra diluída – *vaporizada*, diria Baudelaire – pela pretensão de apresentar indistintamente todos os componentes da natureza, da sociedade ou da história. Para Delacroix, a dissecação da realidade positiva não apresenta, portanto, o mínimo “efeito da natureza”. Esse efeito, como sugerimos há pouco, reside na capacidade da imaginação em concentrar os caracteres que *animam* uma representação e, assim, transmitir ao espectador o sentimento de uma “existência completa”. Segundo Delacroix, a realização de uma atividade como essa exige que a faculdade das imagens se encontre, portanto, livre da presença, inicial ou constante, de uma imagem determinada, isto é, de um modelo. Caso esse modelo resida na base da criação, o pintor será enquadrado em uma espécie de prisão que o obrigará a prosseguir indefinidamente no detalhamento dessa imagem, dado o abafamento inicial da sua criatividade:

Beaucoup d’entre eux,(...), composent avec le modèle sous les yeux, ils ôtent, ils retranchent peut-être, ou ils ajoutent, mais ils partent toujours de cet objet étranger à eux-mêmes, le modèle extérieur. (...) Cette manière de procéder explique l’étonnante sécheresse de certaines conceptions. Dans ces ouvrages où l’artiste a commencé par un détail sans rapport avec son idée préconçue, le malheureux ne peut plus jusqu’à la fin se sauver que par l’imitation exacte de ces détails, qui ont été l’occasion de sa mince inspiration. Sans doute, le modèle est nécessaire et presque indispensable, mais ce n’est qu’un esclave qui doit obéir à la partie de l’invention.⁴³⁴

Como se percebe, Delacroix não abole totalmente a imitação de um modelo, mas condiciona a mesma ao filtro da memória e da imaginação que reorganizam os dados apreendidos pela sensibilidade. Essa reorganização marca o “estilo” particular de cada artista, isto é, o “selo da sensibilidade” que confere vida às representações. Nesse sentido, como notou Keiji Suzuki a respeito de Baudelaire e Delacroix, certamente a criação artística comandada pela imaginação não se opõe à mímese, da mesma forma que a possibilidade de um criação *ex nihilo* também está definitivamente descartada.⁴³⁵ Curiosamente, esse mesmo autor encontra nas concepções de ambos os artistas sobre a faculdade das imagens, uma noção

⁴³⁴ DELACROIX, Eugène. *Oeuvres littéraires*, p.58. No *Salon de 1846*, como já havíamos citado, Baudelaire utilizou exatamente esse mesmo esquema para opor Victor Hugo à Delacroix: “L’un commence par le détail, l’autre par l’intelligence intime du sujet; d’où il arrive que celui-ci n’en prend que la peau, et que l’autre en arrache les entrailles”. BAUDELAIRE, Charles. *Salon de 1846*. In: BAUDELAIRE, Charles. *Œuvres Complètes*, vol.II, p.431-432.

⁴³⁵ SUZUKI, Keiji. *Mimésis et imagination chez Baudelaire*. In: NAKAJI, Yoshikazu. *Baudelaire et les formes poetiques*, p.152.

cunhada por Jacques Derrida para analisar a terceira *Crítica* kantiana. Trata-se do conceito de *economimesis*:

On est presque tenté de voir ici ce que Jacques Derrida a appelé une “economimesis”, en analysant *La critique de la faculté de juger* de Kant: *mimésis* basée non sur l’imitation de la *naturera naturata* mais sur celle de la *natura naturans*. Par ce mot d’économimesis, Derrida, entend non pas le rapport de ressemblance entre deux choses produites, “entre deux étants”, mais celui de “deux productions”, de “deux libertés”. Il s’agit d’un libre commerce, d’une libre communication entre *tekhné* et *physis*, entre nature et art, où la nature fait don à l’artiste du pouvoir de produire alors que celui-ci déploie un libre jeu d’imagination en réfléchissant et représentant la nature. Et c’est cette “vraie mimesis” que Derrida observe chez Kant.⁴³⁶

Segundo o autor, esse livre comércio entre *phýsis* e *tékhne*, que Derrida encontra em Kant, é bastante similar à dinâmica de criação artística expressa tanto por Baudelaire quanto por Delacroix. Essa dinâmica consistiria no equilíbrio estabelecido entre a concepção, que supõe a receptividade do artista – “L’artiste ne peut partir que de l’observation de la nature externe” –, e a criação, que convoca a faculdade das imagens a reorganizar “o dicionário da natureza”. Assim, Suzuki propõe um esquema de interpretação que divide a atividade artística de ambos os autores em etapas. Em primeiro lugar, o artista, Baudelaire ou Delacroix, abre o dicionário: “on y cherche les sens des mots, la génération des mots, (...) enfin on en extrait tous les éléments qui composent un phrase et un récit”. Em seguida, no momento da criação, as palavras serão transformadas pela imaginação em arte ou poesia; nesse ponto, o autor ressalta: “il est intéressant de voir que c’est surtout à ce stade du passage de la conception à l’exécution, des impressions aux expressions, que l’imagination intervient le plus vigoureusement”.⁴³⁷ Essa reorganização imaginativa em forma de arte garante a terceira etapa que é a transmissão da intensidade ou da “força de interesse”, na expressão de Delacroix, ao leitor ou ao espectador. Como resultado, a imaginação, constantemente mistificada por parte da crítica baudelaireana como uma faculdade espiritualizante, será entendida, basicamente, a partir do seu tradicional papel reprodutivo:

La fameuse imagination, loin d’être une faculté mystérieuse de communication avec l’au-delà, sert avant tout chez Delacroix, à vivifier toutes ces étapes de la *poiesis*. Elle est d’abord la faculté du spectateur que saisit vivement l’intérêt du tableau. Mais elle est surtout une faculté de l’artiste qui combine “les éléments d’objets qu’on connaît, qu’on a vus, avec d’autres que tiennent à l’intérieur même, à l’âme de

⁴³⁶ SUZUKI, Keiji. *Mimésis et imagination chez Baudelaire*. In: NAKAJI, Yoshikazu. *Baudelaire et les formes poétiques*, p.149.

⁴³⁷ SUZUKI, Keiji. *Mimésis et imagination chez Baudelaire*. In: NAKAJI, Yoshikazu. *Baudelaire et les formes poétiques*, p.150.

l'artiste". Il s'agit d'une faculté qui rend possible la réalisation dynamique de la conception dynamique.⁴³⁸

Tudo isso, de maneira geral, soa correto. Mesmo a noção de *economimesis* cunhada por Derrida, enquanto imitação de uma produção da natureza e não de um produto acabado da mesma, parece se aplicar bem ao caso.⁴³⁹ Aliás, Delacroix oferece uma tradução exata desse princípio em um pequeno trecho do seu caderno de anotações: "Ce que l'on peut singer, c'est l'invention, c'est la variété des caractères, et ce qu'un homme inspiré seul peut faire, c'est de marquer de son style particulier ses ouvrages inspirés".⁴⁴⁰ Assim, muito justamente, Suzuki chama a atenção para o caráter dinâmico dessa mímese. É esse caráter que exigiria do artista no *Salon de 1859*, por exemplo, a execução rápida diante da impressão sensível como garantia de que a intensidade da mesma seja transmitida à representação. A junção entre a intensidade da impressão e habilidade técnica para transmitir a energia da mesma à obra de arte e ao público, é justamente o *don* da natureza, isto é uma "doação" (*donner*) através da qual a *phýsis* favorece o gênio com o seu poder de criação.

Entretanto, ao enfatizar principalmente o papel reprodutivo da imaginação e colocar o seu caráter espiritualizante em segundo plano, o autor aplica um esquema de interpretação, apesar do alegado dinamismo, um tanto quanto estático. Essa relativa rigidez se evidencia pelo fato de que, como indicamos ainda há pouco, a interpretação pressupõe o funcionamento da mímese em etapas claramente definidas. Assim, se admitirmos, por exemplo, que a imaginação só age vigorosamente na passagem da impressão sensível à execução da obra de arte – que significa, nos exemplos utilizados pelo autor, basicamente reproduzir e reorganizar o dicionário da natureza –, então teríamos de pensar esse *donner* da *phýsis* ao artista como uma simples atribuição de habilidade técnica. Nesse sentido, certamente a imaginação perde o seu caráter misterioso e obscuro, mas, ao mesmo tempo, a imitação também será despojada do seu dinamismo.

⁴³⁸ SUZUKI, Keiji. *Mimésis et imagination chez Baudelaire*. In: NAKAJI, Yoshikazu. *Baudelaire et les formes poétiques*, p.152.

⁴³⁹ "Pure and free productivity must resemble that of nature. And it does it so precisely because, free and pure, it does not depend on natural laws. The less it depends on nature, the more it resembles nature. *Mimesis* here is not the representation of one thing by another, the relation of resemblance of two beings, the reproduction of a product of nature by a product of art. It is not a relation between two products but of two productions. And of two freedoms. The artist does not imitate things in nature, or, if you will, in *natura naturata*, but the acts of *natura naturans*, the operations of the *phýsis*. (...) The communicability of pure judgments of taste, the (universal, infinite, limitless) exchange between two subjects who have free hands in the exercise or in the appreciation of fine art, all that presupposes a commerce between the divine artist and the human one. And indeed this commerce is a *mimesis*, in the strict sense, a play, a mask, an identification with the other on stage, and not the imitation of an object by its copy". DERRIDA, Jacques. *Economimesis*. In: *Diacritics - The Ghost of Theology: Readings of Kant and Hegel*, vol.11, p.9.

⁴⁴⁰ DELACROIX, Eugène. *Oeuvres littéraires*, p.63.

Ora, tanto em Baudelaire quanto em Delacroix, como indicamos ainda há pouco, a imaginação é a responsável por conferir a graça ou o *je ne sais quoi* à obra de arte.⁴⁴¹ A atribuição desses elementos não depende apenas do uso da memória ou da combinação criativa de imagens determinadas por parte do artista. Caso a imaginação não atuasse vigorosamente no momento da impressão causada pela natureza, certamente o artista seria incapaz de apreender a energia deflagrada pela mesma. Nesse sentido, a faculdade das imagens é também a faculdade de captar o dom da natureza, ou melhor, de abrir os homens à revelação originária da *phýsis*. É essa abertura que permite ao artista transmitir – através da utilização da memória ou da combinação de partes de um modelo com imagens pré-concebidas – o *je ne sais quoi* à representação. Portanto, por mais que o papel da imaginação no momento da composição seja reprodutivo, o fim dessa reprodução é justamente a criação de uma representação que apresenta o irrepresentável. É nesse sentido, nos parece, que Delacroix insere um comentário ao final de um pequeno trecho dedicado a algumas considerações sobre a estética kantiana, de um modo geral. Passamos, portanto, ao segundo ponto de interesse dos escritos de Delacroix para o presente trabalho:

Les allemands ne considèrent point, ainsi qu'on le fait d'ordinaire, l'imitation de la nature comme le principal objet de l'art; c'est la beauté idéale qui leur paraît le principe de tous les chefs-d'oeuvre, et leur théorie est, à cet égard, tout à fait d'accord avec leur philosophie. L'impression qu'on reçoit par les beaux-arts n'a pas le moindre rapport avec le plaisir que fait éprouver une imitation quelconque. L'homme a dans son âme des sentiments innés, que les objets réels ne satisferont jamais, et c'est à ces sentiments que l'imagination du peintre et du poète sait donner une forme et une vie. Le premier des arts, la musique, qu'imité-t-il?⁴⁴²

Seguramente as belas-artes não se furtam à mímese, entretanto, à diferença de outras imitações, como indica Delacroix, o fim de uma representação artística é fundamentalmente antirrepresentativo. Ou seja, o que a arte busca na imitação da natureza é a apreensão da sua energia ou força vital, energia essa que desperta os sentimentos inatos do artista e conseqüentemente do público. Aqui, tal como no exemplo da magia operada pela pintura, o ideal de criação é que a obra seja capaz de encantar imediatamente o espectador diante de uma representação que, por alguns momentos, não significa objetivamente nada. Daí que a música, já utilizada por Delacroix para caracterizar a magia da pintura (“*la musique du tableau*”), apareça novamente com a mesma função de antes, qual seja: desvincular o prazer

⁴⁴¹ Essa característica é encontrada pelo autor em Delacroix, por exemplo, somente à título de concessão: “Il est vrais que cette transmission d'intérêt de l'artiste au spectateur ne s'effectue chez Delacroix que par la voie intérieure”. SUZUKI, Keiji. Mímeses et imagination chez Baudelaire. In: NAKAJI, Yoshikazu. *Baudelaire et les forms du poetic*, p.152.

⁴⁴² DELACROIX, Eugène. *Oeuvres littéraires*, p.66.

estético de uma inteligibilidade lógica e determinada (técnica) da natureza ou da arte. Não por acaso, essa breve análise de Delacroix inicia-se justamente com a reflexão sobre a confusão entre o belo e o útil a partir de Kant. No parágrafo 4 da terceira *Crítica*, no qual Kant discute essa questão, encontramos o seguinte raciocínio:

Para considerar algo bom, preciso saber sempre que tipo de coisa o objeto deva ser, isto é, ter um conceito do mesmo. Para encontrar nele beleza, não o necessito. *Flores, desenhos livres, linhas entrelaçadas sem intenção sob o nome de folhagem não significam nada, não dependem de nenhum conceito determinado e contudo aprazem.* A complacência no belo tem que depender da reflexão sobre um objeto, que conduz a um conceito qualquer (sem determinar qual), e desta maneira distingue-se também do agradável que assenta inteiramente na sensação.⁴⁴³

Com exceção do comentário relativo à complacência no agrado sensível, que ademais não aparece mencionada pelo pintor, é essa “insignificância” ou desinteresse objetivo do belo na arte ou na natureza que Delacroix irá reter. Em Kant, a não finalidade da beleza é, portanto, o produto de uma determinação indeterminada, isto é, de uma “reflexão que conduz a um conceito qualquer”, atividade que recai sob a responsabilidade da imaginação na terceira *Crítica*. Nesse sentido, o *ideal* a ser imitado que Delacroix reconhece na filosofia alemã parece ser justamente a *parte indeterminada das coisas determinadas*, talvez, um outro nome para o *je ne sais quoi*. Assim, aos olhos do pintor, a inutilidade da beleza natural, por exemplo – enquanto uma espécie de tradução do desinteresse kantiano –, ao romper com a cadeia das necessidades, abre uma via de acesso direto para a vida do espírito:

La nature déploie ses magnificences souvent sans but, souvent avec un luxe que les partisans de l'utilité appelleraient prodigue. Elle semble se plaire à donner plus d'éclat aux fleurs, aux arbres des forêts, qu'aux végétaux qui servent d'aliment à l'homme. Si l'utile avait le premier rang dans la nature, ne revêtirait-elle pas de plus de charmes les plantes nutritives que les roses qui ne sont que belles? Et d'où vient cependant que, pour parer les autels de la divinité, l'on chercherait plutôt les inutiles fleurs que les productions nécessaires? D'où vient que ce qui sert au maintien de notre vie a moins de dignité que les beautés sans but?⁴⁴⁴

A beleza sem finalidade da natureza, portanto, não serve à subsistência física dos homens, mas sustenta a vida do espírito. Se para Kant essa indeterminação da reflexão estética conduz ao “substrato suprassensível da humanidade” – algo que será necessário discutir mais adiante –, Delacroix por sua vez, reconhece que a beleza inútil da natureza “nous rappelle une existence immortelle et divine dont le souvenir et le respect vivent à la fois dans

⁴⁴³ KANT, Immanuel. *Crítica da faculdade do juízo*, p.52. Grifos meus.

⁴⁴⁴ DELACROIX, Eugène. *Oeuvres littéraires*, p.65-66

notre coeur”.⁴⁴⁵ Isso nos sugere que a beleza livre de Delacroix funciona, a princípio, tal como em Kant, como uma espécie de “símbolo da moralidade”, isto é, provoca “sensações que contêm algo analógico à consciência de um estado de ânimo produzido por juízos morais”, tornando, “por assim dizer, a passagem do atrativo dos sentidos ao interesse moral habitual sem um salto demasiado violento”.⁴⁴⁶ Entretanto, supondo que Delacroix de fato caminhe nessa linha de raciocínio, ele extrai uma conclusão que parece mais aplicável a Schiller – panfletário de uma educação estética contra a imposição da moral pelo embotamento da sensibilidade – do que a Kant:

Kant, en séparant le beau de l’utile, prouve clairement qu’il n’est point du tout dans la nature des arts de donner des leçons. Sans doute, tout ce qui est beau doit faire naître des sentiments généreux, et ces sentiments excitent à la vertu; mais, dès qu’on a pour objet de mettre en évidence un précepte de morale, la libre impression que produisent les chefs-d’oeuvre de l’art est nécessairement détruite; car le but, quel qu’il soit, quand il est connu, borne et gêne l’imagination. (...) Ce n’est certainement pas pour méconnaître la valeur morale de ce qui est utile que Kant en a séparé le beau; c’est pour fonder l’admiration en tout genre sur un désintéressement absolu; c’est pour donner aux sentiments qui rendent le vice impossible, la préférence sur les leçons qui servent à le corriger.⁴⁴⁷

Resumidamente, esse é o centro da breve análise de Delacroix sobre Kant. Visto que da teoria kantiana o pintor parece reter principalmente o “desinteresse absoluto” da reflexão estética – isto é, aquilo que chamamos de sua “insignificância” objetiva –, além de uma espécie de relação analógica com a moralidade, é importante observarmos ainda uma última questão. Dentro do conjunto de textos no qual o comentário sobre Kant está inserido, encontramos uma outra concepção sobre a atividade artística que, aparentemente, vai na direção oposta das conclusões que o pintor chega diante da “filosofia alemã”. Trata-se da ideia, que já havíamos mencionado, de que a “finalidade” da obra de arte, consequentemente, do artista, é de transmitir ao público o *interesse* originário que se encontra na natureza. Gostaria de guardar os comentários dessa questão, cuja citação seguinte faz referência, para a próxima sessão desse capítulo:

Le but de l’artiste n’est pas de reproduire exactement les objets: il serait arrêté aussitôt par l’impossibilité de le faire. Il y a des effets très communs qui échappent entièrement à la peinture et qui ne peuvent se traduire que par des équivalents: c’est à l’esprit qu’il faut arriver, et les équivalents suffisent pour cela. Il faut intéresser avant tout. Devant le morceau de nature le plus intéressant, qui peut assurer que c’est uniquement par ce que voient nos yeux que nous recevons du plaisir? L’aspect

⁴⁴⁵ DELACROIX, Eugène. *Oeuvres littéraires*, p.66.

⁴⁴⁶ KANT, Immanuel. *Crítica da faculdade do juízo*, p.198.

⁴⁴⁷ DELACROIX, Eugène. *Oeuvres littéraires*, p.66.

d'un paysage nous plaît non seulement par son agrément propre, mais par mille traits particuliers qui portent l'imagination au delà de cette vue même.⁴⁴⁸

3.6 PRESENÇA DE ESPÍRITO

Na *Crítica da Faculdade do Juízo*, o gênio, cujo talento é dirigido exclusivamente ao campo das belas-artes, é definido por Kant como um “favorito da natureza”. A natureza o elege como seu representante, isto é, como o responsável por apresentá-la esteticamente. Essa eleição não se trata apenas de uma atribuição de habilidade técnica – a *tékhné* no sentido fraco do termo, segundo Philippe Lacoue-Labarthe –, mas da capacidade de transmitir à obra de arte o *princípio vivificante do ânimo*. É esse princípio que circunscreve o caráter próprio das belas-artes e a sua relação originária com a *phýsis* de um modo geral. Assim, segundo Kant: “Já que o próprio talento enquanto faculdade produtiva inata do artista pertence à natureza, (...) Gênio é a inata disposição de ânimo (*ingenium*) pela qual a natureza dá regra à arte”.⁴⁴⁹ Nesse caso, percebe-se facilmente que o talento do gênio não pode ser imitado visto que “ele próprio não pode descrever ou indicar cientificamente como ele realiza a sua produção”, mas que a “natureza fornece a regra”.⁴⁵⁰ Essa impossibilidade de imitação demonstrada pelo talento do gênio, revela duas formas distintas de relação entre os homens e a natureza, quais sejam: lógica e estética, ou se quisermos, mecânica e criativa. Daí, segundo o filósofo, os dois modos distintos de composição e de exposição – representação – dos nossos pensamentos:

(...) um (...) se chama maneira (*modus aestheticus*), e o outro método (*modus logicus*), que se distinguem entre si no fato de que o primeiro modo não possui nenhum outro padrão que o *sentimento* da unidade na apresentação, enquanto que o outro segue princípios determinados; para a arte bela vale, portanto, só o primeiro modo.⁴⁵¹

Para a arte bela só vale o inexplicável e enigmático “*sentimento de unidade na apresentação*” que se expressa na inata disposição de ânimo do gênio. Ora, se nas belas-artes é a natureza que dá a regra à produção do gênio, na ciência, inversamente, são os homens que

⁴⁴⁸ DELACROIX, Eugène. *Oeuvres littéraires*, p.68.

⁴⁴⁹ KANT, Immanuel. *Crítica da faculdade do juízo*, p.153.

⁴⁵⁰ KANT, Immanuel. *Crítica da faculdade do juízo*, p.153

⁴⁵¹ KANT, Immanuel. *Crítica da faculdade do juízo*, p.164.

fornecem as regras da natureza através da atividade determinante do entendimento. Por esse motivo, o modo lógico de representação constitui um método, isto é, uma representação sucessiva e causal – conforme à apreensão mecânica da natureza – que permite a imitação. Nesse caso, a imitação, em sentido restrito, cabe à ciência e serve à contínua e indefinida aquisição de conhecimentos objetivos, algo que, em parte, Kant parece ter aprendido com Aristóteles.⁴⁵² Entre o método lógico e a maneira estética, vislumbra-se a cisão entre a representação condicionada da natureza e a apresentação sintética e imediata da mesma pela via do sentimento:

Ora, visto que aprender <lernen> não é senão imitar, assim a máxima aptidão ou docilidade (capacidade) enquanto tal não pode ser considerada gênio. (...) Assim se pode perfeitamente aprender tudo que Newton expôs em sua obra imortal *Princípios da Filosofia Natural*, por mais que a descoberta de tais coisas exigisse um grande cérebro; mas não se pode aprender a escrever com engenho, por mais minuciosos que possam ser todos os preceitos da arte poética e por mais primorosos que possam ser os seus modelos. A razão é que Newton poderia mostrar, não somente a si próprio mas a qualquer outro, de modo totalmente intuitivo e determinado para a sua sucessão, todos os passos que ele devia dar desde os primeiros elementos da Geometria até as suas grandes e profundas descobertas; mas nenhum *Homero* ou *Wieland* pode indicar como suas ideias ricas de fantasia e contudo ao mesmo tempo densas de pensamento surgem e reúnem-se em sua cabeça, porque ele mesmo não o sabe, e, portanto, também não pode ensiná-lo a nenhum outro.⁴⁵³

Nas belas-artes, a *phýsis* oferece ao gênio o dom da criação. A ciência, por sua vez, ao exigir a causalidade e a regularidade dos fenômenos naturais parece seguir à risca o famoso princípio de Lavoisier segundo o qual “na natureza nada se cria, nada se perde, tudo se transforma”. Nesse sentido, de acordo com Kant: “No campo científico (...) o maior descobridor não se distingue do mais laborioso imitador e aprendiz senão por uma diferença de grau, contrariamente se distingue especificamente daquele que a natureza dotou para a arte bela”.⁴⁵⁴ Na ciência, mesmo um rompimento total de paradigmas está vinculado a uma cadeia de conhecimentos acumulados pelos quais o cientista sucessivamente tem de passar; no campo artístico, toda criação supõe um rompimento com a causalidade objetiva, de tal maneira que a diferença entre o gênio e o imitador é absoluta. Entretanto, assim como Delacroix – que, das obras dos grandes mestres da pintura, permite “macaquear” apenas a

⁴⁵² “Ao homem é natural imitar desde a infância – e nisso difere ele de outros seres, por ser capaz da imitação e por aprender, por meio da imitação, os primeiros conhecimentos; [...] Se o olhar as imagens proporciona deleite, é porque a quem contempla sucede aprender e identificar cada uma delas”. ARISTÓTELES, Poética. In: ARISTÓTELES, *Os Pensadores*, p.40.

⁴⁵³ KANT, Immanuel. *Crítica da faculdade do juízo*, p.154-155.

⁴⁵⁴ KANT, Immanuel. *Crítica da faculdade do juízo*, p.154-155.

invenção –, Kant considera a possibilidade de uma mímese que não passa pelo decalque de um modelo ou de um produto acabado da natureza. Trata-se do conceito de sucessão:

Sucessão, que se refere a um precedente, e não imitação, é a expressão correta para toda a influência que produtos de um autor original podem ter sobre outros; o que somente significa: haurir das mesmas fontes das quais ele próprio hauriu e aprender imitativamente do seu predecessor somente a forma de proceder no caso.⁴⁵⁵

Esse conceito kantiano de imitação artística – que também serve para a moralidade – guarda bastante afinidade com a técnica mimética proposta pelo *Tratado do Sublime* de Longino. Aliás, toda a teoria do gênio presente na terceira *Crítica*, que curiosamente deve tratar de maneira específica das belas artes, se inscreve em vários pontos na discussão sobre o sublime. Eis como Longino, em parte, concebe a imitação:

Nós também, quando colocamos nosso esforço em uma obra que exige grandeza de expressão e elevação no pensamento, não é bom que representemos nas nossas almas isso: “Como, se calhasse, Homero teria dito isso mesmo? Como Platão ou Demóstenes o teriam levado até os cumes, ou, na História, Tucídides?” Pois precipitando-se ao nosso encontro, para provocar nossa emulação, essas famosas figuras, por assim dizer, aparecendo à nossa vista, elevarão para as normas cujas imagens nós nos representamos.⁴⁵⁶

Vê-se que as normas que o artista sublime encontra não são regras objetivas extraídas de preceitos dos antepassados; antes elas são “encontradas” no ânimo do próprio autor através da evocação da *imagem* dos seus predecessores. Nesse caso, de acordo com Longino, “da grandeza da natureza dos antigos para as almas de seus êmulos, como de aberturas sagradas, sobem os eflúvios; penetrados por seu sopro, mesmo os menos capazes de profetizar se entusiasмам”.⁴⁵⁷ Portanto, para “haurir das mesmas fontes” dos mestres do passado, coisa que Kant reconhece a dificuldade de se explicar, a “regra”, segundo o filósofo, “tem que ser abstraída do ato, isto é, do produto, no qual outros possam testar o seu próprio talento para servirem-se daquele enquanto modelo não da *cópia*, mas da *imitação*”.⁴⁵⁸ Essa regra indeterminada que o gênio extrai da natureza – ainda que por via dos seus antepassados – não é outra coisa para Kant senão o próprio espírito cuja atuação oferece *vida* aos produtos artísticos, ou ainda, como diria Longino a respeito do sublime, a “*descrição animada*” dos discursos:⁴⁵⁹

⁴⁵⁵ KANT, Immanuel. *Crítica da faculdade do juízo*, p.130.

⁴⁵⁶ LONGINO. *Do sublime*, p.66.

⁴⁵⁷ LONGINO. *Do sublime*, p.65.

⁴⁵⁸ KANT, Immanuel. *Crítica da faculdade do juízo*, p.155.

⁴⁵⁹ LONGINO. *Do sublime*, p.67.

Diz-se de certos produtos, dos quais se esperaria que devessem pelo menos em parte mostrar-se como arte bela, que eles são sem *espírito*, embora no que concerne ao gosto não se encontre neles nada censurável. Uma poesia pode ser verdadeiramente graciosa e elegante, mas é sem espírito. Muita conversação não carece de entretenimento, mas é contudo sem espírito; até uma mulher diz-se ela é bonita, comunicável e correta, mas sem espírito. Que é pois o que se entende aqui por espírito? *Espírito*, em sentido estético, significa o princípio vivificante do ânimo. Aquilo, porém, pelo qual este princípio vivifica a alma, o material que ele utiliza para isso, é o que conformemente a fins, põe em movimento as forças do ânimo, isto é, em um jogo tal que se mantém por si mesmo e ainda fortalece as forças para ele.⁴⁶⁰

O dom da natureza se encontra, portanto, na capacidade de insuflar espírito às representações, colocando em movimento as forças do ânimo. Kant tenta esclarecer essa questão – que se origina de uma técnica sem técnica definida – ao introduzir o obscuro conceito de *ideia estética*. Por “ideia estética”, o filósofo entende, basicamente, uma representação da faculdade da imaginação ligada a um conceito determinado do entendimento ou a uma ideia da razão. Acontece que em uma “ideia” como essa, visto que se trata de uma representação artística e não de um conhecimento determinante, a imagem oferecida extrapola o conceito a que está destinada a representar. Trata-se, portanto, de um “talento da faculdade da imaginação” que “dá muito a pensar, sem que contudo qualquer pensamento determinado, isto é, *conceito*, possa ser-lhe adequado, que conseqüentemente nenhuma linguagem alcança inteiramente nem pode tornar compreensível”.⁴⁶¹ Mas em que consiste mais precisamente esse talento da faculdade da imaginação? Ora, nos parece que Kant oferece duas possibilidades de respostas para essa questão.

Num primeiro momento, a explicação do filósofo parece levar em conta apenas a lógica interna do belo cuja finalidade sem fim fortalece e reproduz a atividade reflexiva na medida em que supõe um acordo indeterminado entre entendimento e imaginação. Sob a égide de uma reflexão sem fim fortalecida e reproduzida pela harmonia entre as faculdades, a representação artística torna-se um *símbolo* de conceitos, isto é, uma representação inadequada que faz sinal para algo que está ausente. Esse sinal oferecido pela representação simbólica, nos parece, impulsiona a imaginação a executar meramente uma tarefa analógica. Eis, portanto, como Kant define o conceito de *símbolo*:

Todas as intuições que submetemos a conceitos *a priori* são *esquemas* ou *símbolos*, dos quais os primeiros contêm apresentações diretas, e os segundos apresentações indiretas do conceito. Os primeiros fazem isso demonstrativamente e os segundos mediante uma analogia (para a qual nos servimos também de intuições empíricas),

⁴⁶⁰ KANT, Immanuel. *Crítica da faculdade do juízo*, p.158-159.

⁴⁶¹ KANT, Immanuel. *Crítica da faculdade do juízo*, p.159.

na qual a faculdade do juízo cumpre uma dupla função: primeiro de aplicar o conceito ao objeto de uma intuição sensível e então, segundo, de aplicar a simples regra da reflexão sobre aquela intuição a um objeto totalmente diverso, do qual o primeiro é somente o símbolo. Assim um estado monárquico é representado por um corpo animado, se ele é governado segundo leis populares internas, mas por uma simples máquina (como porventura um moinho) se ele é governado por uma única vontade absoluta, em ambos os casos, porém, só *simbolicamente*. Pois entre um Estado despótico e um moinho não há na verdade nenhuma semelhança, mas certamente entre as regras de refletir sobre ambos em sua causalidade.⁴⁶²

Por essa via, a representação estética funciona para Kant como um “símbolo para a reflexão”, o que significa dizer que o objeto visado pela representação se torna ainda mais ausente, pois o que está em jogo é a analogia entre dois modos de reflexão, entre duas causalidades, e não entre dois objetos afins. Trata-se, segundo filósofo, apenas de transferir “a reflexão sobre um objeto da intuição a um conceito totalmente diverso, ao qual nenhuma intuição jamais poderá corresponder diretamente”.⁴⁶³ Nesse sentido, é possível compreender como a beleza pode ser considerada por Kant como um “símbolo da moralidade” sem prejuízo do caráter desinteressado da reflexão estética.⁴⁶⁴ A ideia estética, portanto, considerada na chave do belo, funciona como um motor para a atividade reflexiva e não determinante. A representação, enquanto símbolo, é inadequada ao conceito, mas adequada à atividade conceitual de forma geral. Essa inadequação adequada que estimula a reflexão encontra seu exemplo mais bem acabado naquilo que Kant chama de atributos estéticos: “aquelas formas que não constituem a apresentação de um próprio conceito dado, mas somente expressam, enquanto representações secundárias da faculdade da imaginação, as consequências conectadas com elas e o parentesco do conceito com outros”.⁴⁶⁵ A ideia estética na sua inadequação conceitual curiosamente descobre toda uma família não só de imagens, mas também de conceitos – tampouco adequados – que estimula a atividade reflexiva indefinidamente. Considerada sob esse ponto de vista, a imaginação nada mais faz do que remodelar a natureza a seu bel-prazer, ou, segundo Kant, “sempre que a experiência

⁴⁶² KANT, Immanuel. *Crítica da faculdade do juízo*, p.196-197.

⁴⁶³ Como nos lembra Jacob Ragozinski, “il appartient à la structure formelle de l’analogie qu’elle maintienne un écart irréductible entre les termes qu’elle met en rapport”. ROGOZINSKI, Jacob. *Le don du monde*. In: DEGUY, Michel et al. *Du sublime*, p.231.

⁴⁶⁴ “Ora, eu digo: o belo é o símbolo do moralmente bom; e também sob esse aspecto (uma referência que é natural a qualquer um e que também se exige de qualquer outro como dever) ele apraz com uma pretensão de assentimento de qualquer outro, em cujo caso o ânimo é ao mesmo tempo consciente de um certo enobrecimento e elevação sobre a simples receptividade de um prazer através de impressões sobre os sentidos e aprecia também o valor de outros segundo uma máxima semelhante de sua faculdade do juízo”. KANT, Immanuel. *Crítica da faculdade do juízo*, p.197-198.

⁴⁶⁵ KANT, Immanuel. *Crítica da faculdade do juízo*, p.160. Tal é o caso, como já citamos anteriormente, da “águia de Júpiter com o relâmpago nas garras”, por exemplo, que “dá ensejo à faculdade da imaginação de alastrar-se por um grande número de representações afins, que permite pensar mais do que se pode expressar, em um conceito determinado por palavras”. KANT, Immanuel. *Crítica da faculdade do juízo*, p.160.

pareça-nos demasiadamente trivial”. Essa “livre” remodelagem da experiência é, propriamente, aquilo que parece definir o caráter produtivo (espontâneo) da imaginação no que diz respeito às belas artes. Assim, o talento da imaginação consistiria, portanto, em um “puro prazer de pensar”.⁴⁶⁶

Mas se na arte bela esse prazer se expressa pela lógica da analogia e do símbolo, na relação que os homens estabelecem diretamente com as belezas naturais, por sua vez, ele se dá de forma esquemática. Nesse caso, representações esquemáticas ou simbólicas – segundo Kant, apresentações diretas ou indiretas de um conceito – possuem uma estrutura correlata de reflexão, apesar da precária distinção do filósofo segundo a qual a beleza natural é “uma coisa bela”, e a beleza da arte é “uma *representação bela* de uma coisa”.⁴⁶⁷ Seja como for, em ambos os casos, o pensamento sai bastante favorecido. Vejamos.

No juízo de gosto sobre o belo, diz Kant, a imaginação “esquematiza sem conceitos”.⁴⁶⁸ Isso significa que, por si mesma, ela se conforma à regularidade exigida para o *conhecimento em geral*. Essa adequação espontânea entre a faculdade das imagens e a faculdade das regras é refletida no prazer de uma representação que fortalece a si mesma: a “imaginação em sua liberdade desperta o entendimento e este sem conceitos traslada a faculdade da imaginação a um jogo regular”.⁴⁶⁹ Tal condição, (de uma “relação proporcionada entre as faculdades do conhecimento”), favorece, portanto, de maneira geral, o *Eu penso* que acompanha todas as nossas representações.⁴⁷⁰ Nesse caso, a eclosão da vida no seio da natureza mecânica – ou seja, de uma multiplicidade de fenômenos particulares contingentes às determinações das categorias –, no lugar de ameaçar a ordem necessária para a inserção da *consciência de si* no mundo, oferece ao pensamento uma natureza espontaneamente favorável ao conhecimento. O juízo kantiano do belo pressupõe uma “técnica da natureza”, quer dizer: a especificação da sua infinita multiplicidade de manifestações sob a unidade de leis universais e simples, ainda que indeterminadas. O juízo de gosto, através do *favor*, acolhe o acaso da natureza, a singularidade indeterminada de um fenômeno ainda não previsto pelas antecipações do entendimento, como se se tratasse de uma necessidade do acaso, isto é, de uma regra indeterminada:

⁴⁶⁶ ESCOUBAS, Eliane. Kant ou la simplicité du sublime. In: DEGUY, Michel et al. *Du sublime*, p.115.

⁴⁶⁷ KANT, Immanuel. *Crítica da faculdade do juízo*, p.157.

⁴⁶⁸ KANT, Immanuel. *Crítica da faculdade do juízo*, p.133.

⁴⁶⁹ KANT, Immanuel. *Crítica da faculdade do juízo*, p.142.

⁴⁷⁰ Esse “favorecimento” originado do juízo de gosto sobre o belo e que refera a representação ao sujeito, como Kant faz questão de indicar, “não serve para nenhum conhecimento, tampouco para aquele pelo qual o próprio sujeito se conhece”. KANT, Immanuel. *Crítica da faculdade do juízo*, p.51.

A beleza auto-subsistente da natureza revela-nos uma técnica da natureza, que a torna representável como sistema segundo leis, cujo princípio não é encontrado em nossa inteira faculdade do entendimento, ou seja, segundo uma conformidade a fins respectivamente ao uso da faculdade do juízo com vistas aos fenômenos, de modo que estes têm de ser ajuizados como pertencentes não simplesmente à natureza em seu mecanismo sem fim, mas também à analogia com a arte. Portanto, ela na verdade não estende efetivamente o nosso conhecimento dos objetos da natureza, mas contudo o nosso conceito da natureza, ou seja, enquanto simples mecanismo, ao conceito da mesma como arte; o que convida a aprofundar as investigações sobre a possibilidade de uma tal forma.⁴⁷¹

Não por acaso, o belo, segundo Kant, “mantém o ânimo em *serena* contemplação”⁴⁷²: ele nos convida a refletir indefinidamente sobre as formas particulares da natureza. Assim, a consciência se compraz não com o uso determinante das categorias, cuja atividade faz parte da sua índole, mas com um “imperativo da nossa faculdade de juízo de proceder segundo o princípio da adequação da natureza a nossa faculdade de conhecimento, tão longe quanto for possível, sem (...) descobrir se em qualquer lugar existem ou não limites”.⁴⁷³ A beleza natural testemunha a nossa ilimitada capacidade de limitar a natureza. Levada às últimas consequências, essa lógica argumentativa transforma o “esquematismo sem conceito” do belo, ou, de maneira geral, a reflexão estética, numa espécie de “pensamento original” anterior à objeção das categorias do entendimento.⁴⁷⁴ O juízo de gosto sobre a beleza descobre uma estabilidade mais antiga que a determinação objetiva da experiência; estabilidade essa que, justamente, tornaria possível essa mesma experiência em toda a sua previsível regularidade. Em uma palavra, a reflexão estética sobre o belo seria a própria condição de possibilidade dos juízos lógicos e determinantes:

Sem ter por fim qualquer guia ou princípio, este prazer acompanha a apreensão comum de um objeto pela faculdade da imaginação enquanto faculdade da intuição, em relação com entendimento, enquanto faculdade dos conceitos, mediante um procedimento da faculdade do juízo, o qual tem de exercê-la também em vista da experiência mais comum; só que aqui ela é obrigada a fazê-lo para perceber um conceito objetivo empírico; lá, porém (no ajuizamento estético), simplesmente para perceber a conveniência da representação à ocupação harmônica (subjetivamente conforme a fins) de ambas as faculdades de conhecimento em sua liberdade, isto é, ter a sensação de prazer do estado da representação. Em qualquer um este prazer necessariamente tem que assentar em idênticas condições, porque elas são condições subjetivas da possibilidade de um conhecimento em geral, e a proporção destas faculdades de conhecimento, que é requerida para o gosto, também é exigida para o são e comum entendimento que se pode pressupor em qualquer um.⁴⁷⁵

⁴⁷¹ KANT, Immanuel. *Crítica da faculdade do juízo*, p.91.

⁴⁷² KANT, Immanuel. *Crítica da faculdade do juízo*, p.93.

⁴⁷³ KANT, Immanuel. *Crítica da faculdade do juízo*, p.32.

⁴⁷⁴ A esse respeito ver: CHÉDIN, Olivier. *Sur l'esthétique de Kant et la théorie critique de la représentation*; NANCY, Jean-Luc. L'offrande sublime. In: DEGUY, Michel et.al. *Du sublime*.

⁴⁷⁵ KANT, Immanuel. *Crítica da faculdade do juízo*, p.138-139.

Entretanto, como havíamos indicado anteriormente, talvez seja possível deduzir uma outra explicação para esse talento da imaginação kantiana distinto da lógica da analogia e do símbolo, ou ainda, de maneira geral, do esquematismo sem conceito próprio da reflexão sobre o belo. Voltamos, portanto, ao caso do sublime.

O sublime é o “absolutamente grande”, isto é, grande acima de “toda comparação” de tal maneira que “não permitimos procurar para o mesmo nenhum padrão de medida a ele fora dele, mas simplesmente nele. Trata-se de uma grandeza que é simplesmente igual a si mesma”.⁴⁷⁶ O sublime pertence ao reino do infinito e, nesse caso, segundo Kant, a natureza “é sublime naquele entre os seus fenômenos cuja intuição comporta a ideia da sua infinitude”.⁴⁷⁷ Ora, isso não significa que as formas particulares da natureza sejam apreendidas como partes de um mecanismo infinito que permite ser percorrido indefinidamente pelo pensamento teórico, ou ainda, em analogia com a arte, como uma criação por si mesma favorável à “contemplação serena” e analógica. A natureza sublime deve comportar a ideia de uma “infinitude compreendida”, ou seja, a apresentação de um *todo*; a imaginação se esforça por apresentar uma tal grandeza através de uma *única intuição* e, assim, segundo Kant, parece competir com a própria razão. A essência dessa competição não está na “aspiração ao progresso até o infinito” da faculdade das imagens – aspiração essa que é comum à razão teórica – mas na pretensão “à totalidade absoluta enquanto uma ideia real”.⁴⁷⁸ Eis aí um outro modo de pensarmos a criação de *ideias estéticas*:

O poeta ousa tornar sensíveis ideias racionais de entes invisíveis, o reino dos bem-aventurados, o reino do inferno, a criação etc. Ou também aquilo que na verdade encontramos exemplos na experiência, por exemplo, a morte, a inveja e todos os vícios, do mesmo modo que o amor, a glória etc., mas transcendendo as barreiras da experiência mediante uma faculdade da imaginação que procura competir com o jogo <*Vorspiel*> da razão no alcance de um máximo, ele ousa torná-lo sensível em uma completude para a qual não se encontra nenhum exemplo na natureza.⁴⁷⁹

Ora, aqui o que importa é o *limite absoluto*, o alcance de um máximo impossível de ser ultrapassado. Dessa perspectiva, a ideia estética não vivifica o ânimo ao revelar um acordo originário entre imaginação e entendimento, acordo esse que se expressa na reflexão sem fim sobre a beleza autossustentada da natureza ou da arte; antes, tal vivificação deve operar-se na medida em que a imaginação apresenta o limite de todas as representações, sejam elas

⁴⁷⁶ KANT, Immanuel. *Crítica da faculdade do juízo*, p.95-96.

⁴⁷⁷ KANT, Immanuel. *Crítica da faculdade do juízo*, p.101.

⁴⁷⁸ KANT, Immanuel. *Crítica da faculdade do juízo*, p.96.

⁴⁷⁹ KANT, Immanuel. *Crítica da faculdade do juízo*, p.160.

determinadas ou não. “Na representação do sublime na natureza”, diz Kant, “o ânimo sente-se movido, já que em seu juízo estético sobre o belo ele está em tranquila contemplação”.⁴⁸⁰ A moção sublime do ânimo, portanto, opõe-se à bela e tranquila contemplação, na medida em que está baseada no limite da reflexão e não na reflexão sem limites ocasionada pela forma particular de um objeto ou pelos símbolos das representações artísticas.

Mas como funciona exatamente essa apresentação de um limite para Kant? No sublime matemático, esse limite é apresentado pela própria imaginação que “falha” ao compreender em uma intuição única um objeto imenso da natureza. Como resultado dessa falha, o objeto é “ajuizado como medida absoluta, acima da qual não é subjetivamente (ao sujeito ajuizador) possível medida maior”.⁴⁸¹ Conforme nos lembra Kant, na avaliação lógica ou matemática das grandezas não há limites, pois podemos prosseguir através da série numérica *ad infinitum*. Mesmo a apreensão empírica e sucessiva dos fenômenos por via da imaginação é praticamente ilimitada: podemos apreender a extensão do mar na linha do horizonte até onde a vista alcança. Porém, caso se pretenda captar a forma de um tal objeto, isto é, *compreendê-lo* esteticamente, a situação muda radicalmente:

Admitir intuitivamente um *quantum* na faculdade da imaginação, para poder utilizá-lo como medida ou como unidade para a avaliação da grandeza por números, implica duas ações dessa faculdade: *Apreensão* (*apprehensio*) e *compreensão* (*comprehensio aesthetica*). Com a apreensão isso não é difícil, pois com ela pode-se ir até o infinito; mas a compreensão torna-se sempre mais difícil quanto mais a apreensão avança e atinge logo o seu máximo, a saber, a medida fundamental esteticamente máxima da avaliação das grandezas. Pois quando a apreensão chegou tão longe, a ponto de as representações parciais da intuição sensorial, primeiro apreendidas, já começarem a extinguir-se na faculdade da imaginação, enquanto esta avança na apreensão de outras representações, então ela perde de um lado tanto quanto ganha de outro e na compreensão há um máximo que ela não pode exceder.⁴⁸²

A *apreensão* e a *compreensão* próprias da sensibilidade e da imaginação já haviam sido destacadas por Kant desde a *Crítica da Razão Pura*, motivo pelo qual faremos, a partir de agora, um breve desvio. Na “*Dedução dos conceitos puros do entendimento*” da primeira *Crítica*, ambas as atividades aparecem representadas pelas duas primeiras sínteses necessárias ao conhecimento, quais sejam: *síntese da apreensão na intuição* e *síntese da reprodução na imaginação*. Na realidade, apesar da divisão operada pelo filósofo, as duas sínteses são inseparáveis. São elas que definem, de acordo com Heidegger, a abertura *a priori* do horizonte de possibilidades responsável por inserir, de maneira geral, os fenômenos com os

⁴⁸⁰ KANT, Immanuel. *Crítica da faculdade do juízo*, p.104.

⁴⁸¹ KANT, Immanuel. *Crítica da faculdade do juízo*, p.97.

⁴⁸² KANT, Immanuel. *Crítica da faculdade do juízo*, p.97-98.

quais entramos em contato nas relações temporais do presente e do passado.⁴⁸³ Eis, segundo Kant, como funciona mais exatamente essa dinâmica:

Toute intuition contient en soi un divers, qui ne serait pas cependant représenté comme tel, si l'esprit ne distinguait pas le temps dans la série des impressions successives; car en tant que *contenue dans un moment*, toute représentation ne peut jamais être autre chose qu'une unité absolue. Or, pour que de ce divers sorte l'unité de l'intuition (comme par exemple dans la représentation de l'espace), il est nécessaire d'abord de parcourir le divers et puis de le rassembler, acte que j'appelle la *synthèse de l'appréhension* (...).⁴⁸⁴

A “receptividade originária” – na expressão de Kant – própria da intuição pura supõe, portanto, a abertura imediata e constante de um *horizonte da presença* na medida em que a sua estrutura permite a apresentação de *cada momento* “enquanto uma unidade absoluta”. Essa síntese transcendental que capta a unidade do momento – distinguindo-o assim do resto da série sucessiva de impressões – é, nesse sentido, justamente o que permite a apreensão empírica de um fenômeno particular em sua presença imediata. O tempo ou o *sentido interno* marca, portanto, a apresentação constante da presença; apresentação essa testemunhada pela renovada mudança do estado de espírito através da sucessão de representações. Nesse caso, de acordo com Heidegger: “ce que la présentation intuitive pure (en tant qu'elle procure une *vue*) produit (c'est-à-dire crée) est la *vue* immédiate du *maintenant* comme tel, c'est-à-dire, à chaque fois, la *vue* de la présence actuelle comme telle”.⁴⁸⁵

Mas não é só isso. Ligada imediatamente a essa *apreensão* – pura ou empírica – está a síntese reprodutiva da imaginação, isto é, exatamente aquilo que Kant chamou de *compreensão* a respeito do sublime na terceira *Crítica*. Assim, para além de distinguir e percorrer a série de impressões sucessivas, é preciso reproduzi-las, isto é, ligar imediatamente cada intuição presente com as anteriores. Somente através dessa ligação – que significa, portanto, um constante retrocesso na sucessão temporal – é que chegamos a dar forma aos objetos no espaço, ou mesmo a conferir a estabilidade necessária à constituição e ao encadeamento causal da experiência. Aqui não é difícil perceber que a reprodução empírica da imaginação cumpre a função da memória. Uma vez que essa reprodução também está calcada numa síntese *a priori* da própria imaginação – isto é, segundo Heidegger, “na

⁴⁸³ A esse respeito ver: HEIDEGGER, Martin. *Kant et le problème de la métaphysique*, p.234-238.

⁴⁸⁴ KANT, Emmanuel. *Critique de la raison pure*, p.712.

⁴⁸⁵ HEIDEGGER, Martin. *Kant et le problème de la métaphysique*, p.235.

possibilidade da reprodução em geral” –, podemos pensar que essa síntese mantém constantemente aberto o horizonte temporal do passado:⁴⁸⁶

Si le cinabre était tantôt rouge, tantôt noir, tantôt léger, tantôt lourd, si un homme se transformait tantôt en une figure animale, tantôt en une autre (...), mon imagination empirique ne pourrait jamais trouver l'occasion de recevoir dans la pensée le lourd cinabre avec la représentation de la couleur rouge. (...) Or il est évident que, si je tire une ligne par la pensée, ou si je veux penser le temps d'un midi à l'autre dans ma pensée les représentations antérieures (les premières parties de la ligne, les parties antérieures du temps ou les unités représentées successivement) et si je ne les reproduisais pas, tandis que je passe aux suivantes, jamais aucune représentations complète, ni aucune des pensées indiquées précédemment, même pas les représentations fondamentales, le plus pures et les premières, d'espace et de temps ne pourraient avoir lieu.⁴⁸⁷

Passado e presente devem se encontrar intimamente ligados para garantir o fluxo regular da experiência, ou ainda, nas palavras de Kant: “La synthèse de l'appréhension est donc liée inséparablement à la synthèse de la reproduction”.⁴⁸⁸ Cada fenômeno apreendido deve ser imediatamente reproduzido, pois o tempo, enquanto sucessão infinita, está sempre em fuga. Entretanto, falta ainda um terceiro elemento fundamental para completar essa equação. Trata-se da *síntese do reconhecimento no conceito*, ou, mais exatamente, da possibilidade de identificação dos fenômenos *a priori*; possibilidade essa que, como vimos anteriormente, compõe a principal tarefa da consciência de si. Ora, segundo Kant toda experiência necessita da presença de um “*Eu* fixo e permanente” por meio do qual os dados apreendidos pela sensibilidade e reproduzidos pela imaginação sejam ligados em uma consciência única, isto é, tomem a forma de conceitos. Assim, a *síntese de reconhecimento no conceito* é a responsável por garantir que a apreensão e a reprodução dos fenômenos não sejam frutos do acaso; antes, é unicamente através dessa síntese que tais atividades adquirem uma ordenação necessária. Como se sabe, essa ordenação são as próprias categorias, isto é, as unidades lógicas do pensamento que determinam *a priori* o horizonte de objetividade em geral, ou ainda, os modos possíveis e necessários de apreensão e reprodução dos dados da sensibilidade para que os mesmos possam ser experimentados como objetos da experiência:

Toute connaissance exige un concept, si imparfait ou si obscur qu'il puisse être; mais ce concept est toujours, quant à sa forme, quelque chose de général et qui sert de règle. Ainsi le concept du corps, selon l'unité du divers qui est pensé par son moyen, sert de règle à notre connaissance des phénomènes extérieurs. Mais il ne peut être une règle des intuitions que parce qu'il représente, dans des phénomènes donnés, la reproduction nécessaire de leur divers, et par conséquent l'unité

⁴⁸⁶ HEIDEGGER, Martin. *Kant et le problème de la métaphysique*, p.237.

⁴⁸⁷ KANT, Emmanuel. *Critique de la raison pure*, p.713-714.

⁴⁸⁸ KANT, Emmanuel. *Critique de la raison pure*, p.714-715.

synthétique dans la conscience que nous en avons. Ainsi le concept du corps rend nécessaire, dans la perception de quelque chose hors de nous, la représentation de l'étendue, et avec elle celle de l'impenétrabilité, de la forme, etc.⁴⁸⁹

A forma geral da consciência, que consiste na disposição das suas unidades lógicas destinadas ao reconhecimento dos dados apresentados pela sensibilidade, fornece justamente aquilo que Kant chama de um “objeto não empírico”, “transcendental”, sem qualquer intuição determinada e, portanto, equivalente a “X”; isto é, “ce qui peut procurer à tous nos concepts en général un rapport à un objet, c'est-à-dire de la réalité objectif”.⁴⁹⁰ Nesse caso, é preciso repetir: a consciência de si é uma constante objeção contra a dispersão do tempo; a forma geral dessa objeção é o próprio “objeto transcendental” kantiano. Assim, se a essência do *Eu penso* é a antecipação da experiência, antecipação essa garantida *a priori* pelas diretrizes lógicas dadas pelas categorias, logo faz sentido pensar, tal como propôs Heidegger, que a abertura desse horizonte de identidade e identificação, de forma geral, corresponde à formação da dimensão temporal do futuro:

Si donc cette synthèse reconnaît, cela ne signifie pas que sa prospection porte sur un étant qu'elle se proposerait comme identique, mais qu'elle prospect l'horizon de toute proposition en général. Sa prospection est, en tant que *pure*, la formation originelle de ce qui permet tout *pro-jet*, c'est-à-dire de l'avenir. Ainsi le troisième mode de synthèse se manifesta-t-il lui aussi comme essentiellement formateur du temps.⁴⁹¹

Sob esse ponto de vista, parece que passado e futuro possuem um claro privilégio sobre o presente – entendido aqui como a *unidade absoluta* contida em *cada instante* – no conhecimento de forma geral. Ora, visto que em toda experiência possível, o presente deve ligar-se imediatamente ao passado (isto é, submeter-se à síntese reprodutiva necessária da imaginação) e ao futuro (quer dizer: suportar uma identidade estável que permita o seu reconhecimento agora e sempre como “uma e mesma coisa”), ele perde justamente o seu caráter *absoluto*, ou seja, transforma-se num simples ponto de passagem na cadeia causal e necessária da experiência. O presente é, nesse sentido, constantemente assediado pelo futuro, por nossos projetos, projeções e previsões das coisas; assim como pelo passado, pelo fato de sempre atribuímos a qualquer acontecimento a qualidade de um efeito oriundo de uma causa necessária – ainda que, como no caso do belo, indeterminada e desconhecida – capaz de conferir ao mesmo sentido e coerência.

⁴⁸⁹ KANT, Emmanuel. *Critique de la raison pure*, p.717.

⁴⁹⁰ KANT, Emmanuel. *Critique de la raison pure*, p.719.

⁴⁹¹ HEIDEGGER, Martin. *Kant et le problème de la métaphysique*, p.241.

Voltando, portanto, à questão do sublime, é possível avançar um pouco mais nas nossas reflexões. Diante de um objeto imenso, como havíamos indicado, a imaginação “falha” na sua tarefa reprodutiva: enquanto a *apreensão* avança, a *compreensão* regride até não poder mais reproduzir as primeiras partes de um tal objeto. Diante desse quadro, o objeto é ajuizado, portanto, como *medida absoluta*, a grandeza sem comparação, irrelativa. Isso significa que a imaginação implode a sucessão temporal necessária ao cometer uma violência contra o sentido interno. Tal violência, segundo Kant, é uma atividade da imaginação “subjetivamente contrária a fins”, mas objetivamente necessária à conformação dos objetos no espaço. Eis como o filósofo precisa a questão:

Medição de espaço (como apreensão) é ao mesmo tempo descrição do mesmo, por conseguinte movimento objetivo da imaginação <Einbildung> e um progresso; a compreensão da pluralidade na unidade, não do pensamento mas da intuição, por conseguinte do sucessivamente apreendido em um instante, é contrariamente um regresso, que de novo anula a condição temporal no progresso da faculdade da imaginação e torna intuível a simultaneidade. Ela é, pois (já que a sucessão temporal é uma condição do sentido interno e de uma intuição), um movimento subjetivo da faculdade da imaginação, pela qual ela faz violência ao sentido interno, a qual é tanto mais perceptível quanto maior é o *quantum* que a faculdade da imaginação compreende em uma intuição. O esforço, portanto, de acolher em uma única intuição uma medida para grandezas, cuja apreensão requer um tempo considerável, é um modo de representação que, considerado subjetivamente, é contrário a fins, objetivamente, porém, é necessário à avaliação da grandeza, por conseguinte conforme a fins: no que contudo a mesma violência que é feita ao sujeito através da faculdade da imaginação é ajuizada conforme a fins com respeito à destinação inteira do ânimo.⁴⁹²

Não por acaso, como notou Jacob Rogozinsky, a síntese imaginativa parece ser essencialmente violenta. Essa violência é operada em toda apreensão de um *quantum*, tornando-se tanto mais sensível quanto maior for o objeto apreendido até, por fim – caso do sublime –, atingir o seu máximo.⁴⁹³ Assim, segundo o mesmo autor, se a “esquematisação categorial” restringe o “horizonte do possível” – engendrando um “tempo monótono”, disposto em uma série “contínua e uniforme” –, a falha da imaginação no sublime provocaria a eclosão de uma espécie de “temporalidade pura” que recusa categoricamente a imposição de uma presença simultaneamente determinada pelo passado e pelo futuro: “La violence de la synthèse défaille devant l’échappée du temps, elle s’épuise à le garder en présence, à retentir

⁴⁹² KANT, Immanuel. *Crítica da faculdade do juízo*, p.105.

⁴⁹³ “La violence de l’imagination est à l’oeuvre em chaque effort de compréhension, qu’elle que soit l’extension de la série temporelle. Lorsque l’objet est faible de taille, l’intensité de la violence synthétique reste peu sensible et passe inaperçu. Dans le cas d’une grandeur immense, cette violence s’intensifie à l’extrême et devient perceptible, juste avant s’effondrer. L’expérience du sublime révèle ainsi une violence latente, inhérente à la synthèse de l’imagination, si l’imagination pure n’était en son essence même violence”. RAGOZINSKI, Jacob. *Le don du monde*. In: DEGUY, Michel et.al. *Du sublime*, p.247.

la passivité du passé, à prévenir l’aventure de l’avenir. C’est alors qu’elle s’abîme, écartelée entre le déjà plus et le pas-encore”.⁴⁹⁴ O abismo da imaginação, como nos lembra Kant, abre a possibilidade de apresentação do suprassensível. No argumento de Rogozinsky podemos dizer que essa apresentação significa, portanto, a substituição da presença – ou do presente de forma geral – por uma temporalidade “selvagem” e descontínua que, nesse sentido, é exatamente igual à própria liberdade: “Le sentiment du sublime nous atteint à l’instant où se brise l’enchaînement des phénomènes, où le temps se donne une nouvelle chance, délivrant d’un seul coup l’horizon des possibles”. Nesse caso, com mais direito que o belo, o sublime seria responsável por captar a natureza como criação, ou seja, por apreender na série contínua das representações o evento radical do nascimento: “Le sublime schématise la liberté du monde, la puissance des commencements”.⁴⁹⁵

Apesar de concordar com praticamente toda essa argumentação, gostaria de evidenciar aqui uma ligeira diferença interpretativa. Essa diferença se encontra no fato de que, a meu ver, o sentimento do sublime não recusa toda e qualquer presença de um fenômeno, antes, apenas a presença determinada, ou seja, o presente concebido como simples passagem entre o passado e o futuro, ou ainda, como uma simples unidade de tempo a ser preenchida pela afecção sensível.⁴⁹⁶ Com isso quero dizer que a “potência dos começos”, ou a apresentação do suprassensível, não se instaura em um tempo indefinido entre o *dèjà plus* e o *pas encore*. Em uma palavra, não se trata de algo que se situa para além do presente – que “excede toda duração finita” –, ou mesmo de um movimento que se estende infinitamente na direção do passado ou do futuro.⁴⁹⁷ Inversamente, gostaria de pensar que o “abismo” da imaginação é justamente a apresentação de uma espécie de *momento absoluto*, isto é, da presença desvinculada da reprodução esquemática e da antecipação categórica.

Ora, como vimos há pouco, Kant concebe toda representação, ou cada apreensão operada pela faculdade das imagens – desde que contidas *em um momento* – como *unidades*

⁴⁹⁴ RAGOZINSKI, Jacob. Le don du monde. In: DEGUY, Michel et.al. *Du sublime*, p.252.

⁴⁹⁵ ROGOZINSKI, Jacob. Le don du monde. In: DEGUY, Michel et.al. *Du sublime*, p.253.

⁴⁹⁶ Em Kant, o esquema da realidade é nada mais do que o preenchimento do tempo pela afecção sensível: “Or, chaque sensation a un degré ou une grandeur, par laquelle elle peut remplir le même temps, c’est-à-dire le sens intérieur, en vue de la même représentation d’un objet, jusqu’à ce qu’elle cesse dans le rien (= 0 = *negatio*). Il y a donc un rapport et un enchaînement ou plutôt un passage de la réalité à la négation, qui rend tout réalité représentable à titre de quantum, et le schème d’une réalité, comme quantité de quelque chose en tant que ce quelque chose remplit le temps, est précisément cette continuelle et uniforme production de la réalité dans le temps, où l’on descend, dans le temps, de la sensation qui a un certain degré, jusqu’à sa disparition, ou bien où l’on monte peu à peu de la négation de la sensation à sa grandeur”. KANT, Emmanuel. *Critique de la raison pure*, p.194-195.

⁴⁹⁷ “L’infini du passé est sublime, et plus encore l’infini sans visage de l’avenir”. ROGOZINSKI, Jacob. Le don du monde. In: DEGUY, Michel et.al. *Du sublime*, p.253.

absolutas. Ou seja, cada momento de tempo preenchido é uma unidade encerrada em si mesma que só entra em relação com as seguintes e com as anteriores quando a consciência e a imaginação operam as suas devidas sínteses. Portanto, a intuição apresenta a todo momento e imediatamente a presença de uma unidade absoluta – que contém ela mesma um diverso – isto é, o presente incondicionado. Eis aí o mistério do instante: visto que o tempo se define pela sucessão contínua de tais unidades, tão logo apreendido ou enunciado, ele escapa indefinidamente na direção do passado. A fuga do tempo reclama uma reprodução contínua e imediata, mas – como observamos ainda há pouco – ao ser reproduzida pela memória e generalizada pela consciência (conceitualizada), a presença imediata perde justamente o seu caráter absoluto.

Entretanto, aqui importa reconhecer que nem todo *quantum* apreendido pela intuição está sujeito à compreensão, isto é, à violência da imaginação reprodutiva que regride na sucessão temporal para intuir a simultaneidade. Ou seja, a intuição imediata apresenta o quantum do *instante* – a unidade absoluta e fugitiva de cada momento – que possui um diverso não sintetizado pela imaginação. Podemos propor a mesma reflexão em outros termos: se o caráter ínfimo do *instante* torna a violência da síntese regressiva imperceptível, isto se deve ao fato de que na unidade absoluta do momento a compreensão é igualada à apreensão, ou seja, basicamente, ela é anulada. Nesse sentido, é curioso notar como o caráter *absoluto da presença imediata* parece compartilhar da mesma estrutura inscrita na definição kantiana do *tempo*. Ora, se na *Estética transcendental* Kant assinala que “tempos diferentes” são sempre “partes do mesmo tempo”,⁴⁹⁸ podemos dizer que a presença imediata do instante é uma unidade absoluta que está contida em *todo o tempo* – dado que a “vista da presença atual”, na expressão de Heidegger, é sempre renovada, está sempre *diante dos nossos olhos* –, e em *tempo algum* (a qualidade *absoluta* do instante é imperceptível, visto que tão logo apreendido ele é imediatamente sucedido; ao retornar sob a forma sintética da imaginação e sob a legalidade da consciência ele será generalizado, ou seja, a sucessão ocorrerá entre unidades *abertas* à associação uniforme). Por essa perspectiva, a *intuição pura do tempo* – ou seja, aquela ainda não determinada pelas diretrizes lógicas da consciência – é uma constante sucessão da *diferença* (de *unidades absolutas*) e não uma alternância monótona do *mesmo*.

Se na *unidade absoluta do instante atual* a apreensão é igualada à reprodução, podemos dizer que estamos diante, portanto, de uma grandeza sublime, isto é, simplesmente igual a si mesma. Essa grandeza é a própria *presença*, o *acontecimento*, o *surgimento radical*

⁴⁹⁸ KANT, Emmanuel. *Critique de la raison pure*, p.98.

de algo, o *fiat lux* da tradição.⁴⁹⁹ Ou ainda, de acordo com Virgínia Figueiredo, trata-se de um “‘Acontecer’ cuja dimensão invariavelmente escapa da nossa consciência, que consegue pensar no *quid* (*etwas*, o quê), no ‘que *algo* aconteça’, mas não no *quod*, que quer dizer (mais *simplesmente*) ‘que aconteça’, antes mesmo de ser *algo*...”.⁵⁰⁰ A imaginação, no seu máximo esforço para compreender um objeto imenso em uma única intuição, alcança um limite a partir do qual a compreensão torna-se impossível. Essa impossibilidade de seguir adiante coincidiria, portanto, com a experiência de um presente incondicionado, de um puro acontecer sem dívidas com o passado e nem promessas para o futuro. Diante do sublime, a imaginação transforma uma *intuição única* em uma *presença absoluta*. Nesse sentido, nos parece, não há falha dessa faculdade, e sim o alcance de um limite, caso contrário o objeto imenso jamais poderia ser pensado como medida absoluta. A complacência comovedora própria do sentimento do sublime se origina, portanto, do fato de que, diante da imensidão, ela atua no limite de uma intuição única:

Isto permite explicar porque *Savary*, em suas notícias do Egito, observa, de que não se tem de chegar muito perto das pirâmides e tampouco se tem de estar muito longe delas para obter a inteira comoção de sua grandeza. Pois se ocorre o último, então as partes que são apreendidas (as pedras mesmas umas sobre as outras) são representadas só obscuramente e sua representação não produz nenhum efeito sobre o sentimento estético do sujeito. Se, porém, ocorre o primeiro, então o olho precisa de algum tempo para completar a apreensão da base até o ápice; neste, porém, sempre se dissolvem em parte as primeiras representações antes que a faculdade da imaginação tenha acolhido as últimas e a compreensão jamais é completa.⁵⁰¹

O sublime consiste, portanto, para Kant, na “maneira de pensar”: “Do belo na natureza temos que procurar um fundamento fora de nós; do sublime, porém, simplesmente em nós e na maneira de pensar que introduz a representação da primeira sublimidade”.⁵⁰² Aqui está claro que o fundamento “exterior” do belo é a apreensão de uma técnica da natureza, ou seja, a suposição de uma conformidade a fins interna da mesma; mas o que viria a ser essa *maneira de pensar* que introduz a *primeira sublimidade*? Sem talvez poder dar uma resposta satisfatória para essa questão, gostaria de propor algumas sugestões de acordo com a argumentação adotada até aqui.

Se o sublime pode ser definido como a apreensão de uma *presença absoluta* – não antecipada pela consciência e nem justificada pela reprodução do passado –, então podemos dizer que a “maneira de pensar” sublime é uma forma de liberação do nosso *si mesmo*

⁴⁹⁹ Ver primeiro capítulo da tese.

⁵⁰⁰ A esse respeito ver: FIGUEIREDO, Virgínia. O sublime explicado às crianças. *Trans/Form/Ação*, p.54.

⁵⁰¹ KANT, Immanuel. *Crítica da faculdade do juízo*, p.98.

⁵⁰² KANT, Immanuel. *Crítica da faculdade do juízo*, p.92.

determinado em favor de um *outro* ou de algo que se apresenta. Mas esse *outro*, como notamos anteriormente, habita em nós mesmos. Ele é exatamente aquilo que Kant chamou de *substrato suprasensível da humanidade*; daí a presença, tanto no sublime quanto na moralidade, do sentimento de respeito. Ora, o respeito na moralidade é um *tributo* que, a despeito da nossa presunção, somos obrigados a pagar: independentemente das nossas ambições e desejos particulares reconhecemos imediatamente a necessidade de agir ou mesmo os méritos que gostaríamos de recusar a alguém.⁵⁰³ Assim, a lei moral que só se revela no ato – isto é, que não é conhecida previamente sob a forma de uma prescrição –, é, nesse sentido específico, sempre o reconhecimento imediato de uma presença ou de um acontecimento que ultrapassa o próprio sujeito; por isso a urgência e o caráter súbito de toda ação livre.⁵⁰⁴ No sublime da natureza ou da arte, via de regra, não se é levado a agir, mas tal como no caso da moralidade, o sujeito “decuida-se de si mesmo” em favor de um acontecimento, do surgimento de uma presença.⁵⁰⁵ Nesse caso, a *primeira sublimidade* kantiana talvez possa significar o mesmo que *à primeira vista*, a *primeira impressão* de algo que ainda carece de identidade, de forma ou de explicação, espécie de acontecimento que antecede ou atravessa as determinações do nosso *si mesmo* determinado e determinante. Não por acaso, a grandeza informe da natureza bruta é considerada pelo filósofo sublime: nós nos abandonamos à sua devastação, à presença absoluta do caos ainda não ordenado pela nossa consciência e esse abandono nos faz “considerar como pequeno aquilo pelo qual estamos preocupados (bens, saúde, vida)”.⁵⁰⁶ O sublime, portanto, é um descuido de si em favor da apreensão de uma existência incondicionada, sem categorias, esquematização ou reflexão sem fim. Daí a

⁵⁰³ Ver a sessão 3.2.2 desta tese.

⁵⁰⁴ Essa característica da ação livre, qual seja, a transcendência de si mesmo em favor de uma *acontecimento*, foi singularmente notada por Miguel Abensour – apoiado em Hannah Arendt – no *heroísmo* despertado pela Revolução Francesa. De acordo com Abensour, a Revolução teria reintroduzido na França a “dimensão heróica da grandeza”. Assim, para o autor o heroísmo revolucionário não é fruto “de uma disposição subjetiva, mas de um clima, de uma tonalidade que emana fenomenologicamente das coisas, do mundo”. Nesse caso, ele se pergunta: “Não está aí precisamente o efeito da Revolução Francesa – a maneira pela qual a *Stimmung*, a tonalidade geral, afeta os atores – o de os arrancar à vida privada, à obscuridade de carreiras laboriosas para os projetar em plena luz na cena pública? E, nesse momento privilegiado, a coragem não consiste em responder ao apelo que vem do mundo? (...) A entrada na cena revolucionária, a exposição aos perigos em que aí se incorre, é um segundo nascimento, prova de um segundo nascimento, ‘no qual confirmamos e assumimos o fato bruto de nossa aparição física original’”. Talvez se encontre aí uma “leitura sublime” dos eventos de 1789 que não passa pela chave conservadora presente na tradição iniciada por Burke. Ver: ABENSOUR, Miguel. O heroísmo e o enigma do revolucionário. In: NOVAES, Adauto. *Tempo e história*, p. 215-216 e 220, respectivamente. Ver também: ARENDT, Hannah. *A condição humana*.

⁵⁰⁵ De acordo com Virgínia Figueiredo, no “pensamento sublime” “a experiência é realizada por um espectador que, ao contrário do sujeito perversamente egoísta, descuida-se, descursa-se de si mesmo, desloca-se em favor da alteridade (personagem, no caso do teatro), livrando-se até da sua própria subjetividade”. FIGUEIREDO, Virgínia. O sublime explicado às crianças. *Trans/Form/Ação*, p.48.

⁵⁰⁶ KANT, Immanuel. *Crítica da faculdade do juízo*, p.108.

simplicidade do seu estilo na natureza que, nesse caso, deve ser considerada apenas “segundo o que a vista mostra”.⁵⁰⁷ Georg Simmel nos oferece uma descrição exemplar dessa característica própria do sublime, ao tratar das impressões causadas pelos Alpes:

Ahora bien, lo insólito y maravilloso es que toda la elevación y majestuosidad de los Alpes sólo es perceptible, precisamente, en los ventisqueros, cuando todos los valles, la vegetación y las moradas de los hombres han desaparecido de la vista, es decir, cuando ya no es visible nada profundo que, en principio, es lo que debería condicionar la impresión de la altitud. Todos estos otros elementos llevan implícita en sí mismos la hondura, sobre todo la vegetación, que siempre nos hace pensar en las raíces que penetran en las profundidades en las que todo se basa. *Aquí, en cambio, el paisaje se presenta como completamente “acabado”, desvinculado de todo lo demás, y prescindiendo de toda la posibilidad de matización y contrapunto por parte de antagonistas no necesita ningún perfeccionamiento o liberación por la contemplación o la configuración artísticas, oponiendo a éstas la furia insuperable de su mera existencia.*⁵⁰⁸

No sentimento do sublime, o sujeito, constantemente atraído e repellido por uma natureza terrificante, é coagido a abandonar o seu *si mesmo* determinado e determinante – as preocupações menores que formam a causalidade da vida cotidiana – em favor de algo que se apresenta: a existência, isto é, o próprio presente como horizonte absoluto e imediato da criação, da diversidade incomposta que sempre se oferece aos olhos. Assim, talvez com muito mais justiça do que no juízo sobre a beleza, o sentimento do sublime possa ser classificado como uma maneira “alargada de pensar”: caso em que o sujeito não se importa com “as condições privadas do seu juízo, dentro das quais tantos outros estão como que postos entre parênteses, e reflete sobre o seu juízo desde um ponto de vista universal”.⁵⁰⁹ Nesse caso, o sentimento do sublime requer – mais do que uma educação formal e o conhecimento das regras de conduta da sociedade – o cultivo de um certo cosmopolitismo, quer dizer: a visitação das grandes formas da natureza e a frequentação do mundo, de maneira geral. É essa abertura cosmopolita que não nos deixa perceber na grandeza informe da natureza bruta apenas “sofrimento, perigo e privação”, ou ainda, que nos impede de desejar encontrar em meio à desordem da floresta um jardim distribuído de maneira regular.⁵¹⁰ Como notou Schiller, “quem ilumina a grande habitação da natureza com a precária tocha do

⁵⁰⁷ KANT, Immanuel. *Crítica da faculdade do juízo*, p.117.

⁵⁰⁸ SIMMEL, Georg. Ensayos de Estética. In: SIMMEL, Georg. *Sobre la aventura*, p.202. Grifos meus.

⁵⁰⁹ KANT, Immanuel. *Crítica da faculdade do juízo*, p.141.

⁵¹⁰ Esse é o caso, segundo Kant em tom de crítica, do etnólogo inglês Marsden que “em sua descrição de Sumatra faz a observação de que nesse lugar as belezas livres da natureza circundam por toda parte o observador e por isso já têm pouco atrativo para ele; contrariamente, se ele encontrasse em meio a uma floresta um jardim de pimenta, onde as hastes sobre as quais este vegetal se enrola formassem entre si alamedas em linhas paralelas, esse jardim teria muito atrativo para ele; e concluiu disso que a beleza selvagem, irregular na aparência, somente apraz como variação àquele que se fartou da beleza conforme a regras”. KANT, Immanuel. *Crítica da faculdade do juízo*, p.88

entendimento, sempre pretendendo dissolver em harmonia a sua audaciosa desordem, não pode sentir-se bem em um mundo no qual o acaso e o colérico parecem governar”.⁵¹¹ Esse caos colérico é o instante da criação, o horizonte de transcendência na direção de uma presença incondicionada que é dada àqueles que, segundo Schiller, conservam os sentidos abertos:

Uma medida mais alta de avaliação lhe é concedida pela simples majestade da natureza. Cercado por suas formas grandiosas, ele não suporta mais aquilo que é pequeno em seu modo de pensar. Quem sabe quantos pensamentos luminosos e quantas decisões heroicas, que nenhum quarto de estudos e nenhum salão de sociedade poderiam trazer ao mundo, nasceram da corajosa luta do ânimo com o grande espírito da natureza durante uma caminhada. Quem sabe se não se deve, em parte, à raridade do convívio raro com esse grande gênio o fato de o caráter dos moradores da cidade se voltar tantas vezes para mesquinhas, definhando e murchando, enquanto o sentido dos nômades permanece aberto e livre, como o firmamento sob o qual ele se encontra.⁵¹²

Talvez essa desconsideração do nosso *si mesmo* em favor da presença imediata possa ser pensada, nos termos de Kant, como um ato “da faculdade da imaginação de privar-se por si própria da liberdade”.⁵¹³ Ou seja, na medida em que a imaginação transforma uma *intuição única* em *medida absoluta*, ela priva a si própria de apreender e reproduzir indefinidamente; em outras palavras, ela para de esquematizar a sucessão do tempo. Ora, visto que o nosso pensamento teórico também depende do bom funcionamento da síntese imaginativa, é preciso reconhecer – coisa que Kant não faz explicitamente – que a lógica sacrificial da imaginação no sublime não poupa a consciência de si.⁵¹⁴ Daí, talvez, o “estremecimento sagrado” que

⁵¹¹ SCHILLER, Friedrich. Sobre o sublime. In: SCHILLER, Friedrich. *Do sublime ao trágico*, p.67.

⁵¹² SCHILLER, Friedrich. Sobre o sublime. In: SCHILLER, Friedrich. *Do sublime ao trágico*, p.66.

⁵¹³ KANT, Immanuel. *Crítica da faculdade do juízo*, p.115.

⁵¹⁴ Schiller, por sua vez, considera que o sublime matemático – o qual ele chama de sublime teórico – “contradiz o impulso de representação”. Essa contradição, que devolve os objetos apreendidos na experiência à sua “confusão” original, esfacelando as regras que a consciência impõe à natureza. Nesse caso, segundo o autor, “Exatamente a situação de a natureza, tomada em conjunto, zombar de todas as regras que lhe prescrevemos por meio de nosso entendimento; de ela pisotear com a mesma desatenção, em seu andar livre e independente, as criações da sabedoria e do acaso; de ela arrastar consigo em uma mesma derrocada tanto o importante quanto o insignificante, tanto o nobre quanto o ordinário; de ela aqui conservar um mundo de formigas e acolá apanhar e esmagar com os seus braços gigantes a sua criatura mais esplêndida, o homem; de ela muitas vezes desperdiçar suas mais trabalhosas aquisições em uma hora fútil e construir por séculos uma obra do desvario – em resumo: esse distanciamento da natureza em grande escala, com relação às regras do entendimento, às quais ela se submete em seus fenômenos particulares, torna visível a absoluta impossibilidade de explicar a *própria natureza* pelas *leis naturais*”. Algo parecido com isso se encontra também em Longino. De acordo o autor do tratado do sublime, a utilização do hipérbato nos discursos é sublime desde que seja capaz de romper com o *curso natural* dos nossos pensamentos: “Trata-se da ordem das expressões ou dos pensamentos, perturbada na sequência natural, e algo como o caráter mais verdadeiro de uma paixão violenta. Pois assim como os homens realmente cheios de cólera, ou de terror, ou de indignação, ou de inveja, ou de qualquer outra paixão (pois as paixões são numerosas e mesmo inumeráveis e não se poderia nem mesmo enumerá-las), a cada instante se afastam da rota, muitas vezes saltam para outra coisa, intercalando sem razão alguma observação, em seguida de novo retornando ao ponto de partida, e sem cessar sendo a presa da agitação, como

toma conta dos homens diante da natureza bruta, da “vista de cordilheiras que se elevam aos céus, de gargantas profundas e águas que irrompem nelas”. Esse estremecimento é o resultado da impressão causada por uma natureza a qual “pretendemos abandonar-nos (...) com a imaginação” sem reflexão teórica ou estética.⁵¹⁵

Se agora retomarmos a teoria do gênio podemos dizer: o sacrifício da imaginação é um *presente da natureza*. O dom que a *phýsis* oferece ao gênio é a interrupção da sucessão reflexiva em favor da presença. Acredito que seja possível encontrar em Baudelaire uma discussão parecida. Talvez seja essa mesma lógica que fará o poeta considerar, como vimos anteriormente, um “produto chinês” “bizarro”, por exemplo, como uma “amostra da beleza universal”. Aqui, o dom da natureza é o sacrifício do nosso provincianismo; a imaginação também é profundamente cosmopolita:

(...) mais il faut, pour qu’il soit compris, que le critique, le spectateur opère en lui-même une transformation qui tient du mystère, et que, par un phénomène de la volonté agissant sur l’imagination, il apprenne de lui-même à participer du milieu qui a donné naissance à cette floraison insolite. Peu d’hommes ont, – au complet, – cette grâce divine du cosmopolitisme; mais tous peut l’acquérir à des degrés divers. Les mieux doués à cet égard sont ces voyageurs solitaires qui ont vécu pendant des années au fond des bois, au milieu des vertigineuses prairies, sans autre compagnon que leur fusil, contemplant, disséquant, écrivant. Aucun voile scolaire, aucun paradoxe universitaire, aucune utopie pédagogique, ne sont interposé entre eux et la vérité.⁵¹⁶

Entretanto, como se sabe, para Baudelaire a *graça divina do cosmopolitismo* não se restringe apenas àqueles que conhecem a solidão da natureza, ela também se faz presente no observador incógnito das multidões: “l’amoureux de la vie universelle entre dans la foule comme dans un immense réservoir d’électricité”.⁵¹⁷ Seja como for, em ambos os casos, o talento da faculdade da imaginação colocado em cena parece ser igual: o nosso *si mesmo* cede em favor da apreensão do instante, da qualidade múltipla e informe do presente: “Être hors de chez soi, et pourtant se sentir partout chez soi”, eis o lema do *flâneur* e do *homem do mundo* na sua brutal oposição ao *especialista*. A mágica operada pela imaginação que Baudelaire associa ao *cosmopolitismo* – ou ainda a uma espécie de *curiosidade ingênua* – aparece quase

submetidos a um vento instável, arrastados num e noutro sentido, para suas expressões como para seus pensamentos, eles mudam de todas as formas, de mil maneiras, a ordem que implica a sequencia natural”. Ver, respectivamente: SCHILLER, Friedrich. Sobre o sublime. In: SCHILLER, Friedrich. *Do sublime ao trágico*, p.66; LONGINO. *Do sublime*, p.78.

⁵¹⁵ KANT, Immanuel. *Crítica da faculdade do juízo*, p.116.

⁵¹⁶ BAUDELAIRE, Charles. Exposition universelle – 1855. In: BAUDELAIRE, Charles. *Œuvres Complètes*, vol.II, p.576.

⁵¹⁷ BAUDELAIRE, Charles. Le peintre de la vie modern. In: BAUDELAIRE, Charles. *Œuvres Complètes*, vol.II, p.692.

sempre vinculada a essa *fuga de si*. Tal fuga é a própria garantia de apreender a vivacidade das impressões sensíveis, isto é, a presença absoluta de cada instante: “C’est un *moi* insatiable du *non-moi*, qui, à chaque instant, le rend et l’exprime en images plus vivantes que la vie elle-même, toujours instable et fugitive”.⁵¹⁸ No contexto do *Peintre de la vie moderne*, essa característica é atribuída a Constantin Guys, mas também podemos encontrá-la em pelo menos outros dois artistas imaginativos exemplares para Baudelaire, a saber, Théophile Gautier e Eugène Delacroix. O primeiro, apesar da afetação de um ar *blasé* possui, segundo o poeta, “la curiosité facile et darde vivement son regard sur le *non-moi*.”⁵¹⁹ O último, a despeito do seu dandismo autocentrado, despendia enormes esforços “pour n’être pas trop visiblement *lui-même*”.⁵²⁰

Em Baudelaire, a imaginação é, nesse caso, uma sabedoria do tempo, da apreensão e da expressão da presença imediata: “Le plaisir que nous retirons de la représentation du présent tient non seulement à la beauté dont il peut être revêtu, mais aussi à la qualité essentielle de présent”.⁵²¹ Eis aí o dom da *primeira impressão*: “peu d’hommes sont doués de la faculté de voir”.⁵²² Essa faculdade é a própria condição de possibilidade da expressão, qualidade que, segundo Baudelaire, é tanto mais difícil de ser encontrada. Seja como for, o *talento da impressão* aparece ao poeta quase sempre como uma espécie de “estado de graça” associado a algum tipo de dor; algo parecido com a descrição oferecida por Kant a respeito do sublime: “sentimento de uma momentânea inibição das forças vitais” e “efusão imediatamente consecutiva e tanto mais forte das mesmas”.⁵²³ Assim, no *Poème du hachisch*, por exemplo, o estado paradisíaco que abre o mundo aos olhos dos homens – mesmo quando não é a droga que está em jogo – é conquistado às custas de “culposas orgias da imaginação”, e não pelo exercício da vontade ou algum regime de orações.⁵²⁴ Já no *Peintre de la vie moderne*, esse mesmo dom é associado à *convalescença* – imagem que o poeta toma emprestada do *Homem das multidões* de Edgar Allan Poe – e vincula-se a uma espécie de redescoberta da infância:

⁵¹⁸ BAUDELAIRE, Charles. Le peintre de la vie modern. In: BAUDELAIRE, Charles. *Œuvres Complètes*, vol.II, p.692.

⁵¹⁹ BAUDELAIRE, Charles. Gautier. In: BAUDELAIRE, Charles. *Œuvres Complètes*, vol.II, p.107.

⁵²⁰ BAUDELAIRE, Charles. L’oeuvre et la vie de Delacroix. In: BAUDELAIRE, Charles. *Œuvres Complètes*, vol.II, p.761.

⁵²¹ BAUDELAIRE, Charles. Le peintre de la vie modern. In: BAUDELAIRE, Charles. *Œuvres Complètes*, vol.I, p.694.

⁵²² BAUDELAIRE, Charles. Le peintre de la vie modern. In: BAUDELAIRE, Charles. *Œuvres Complètes*, vol.I, p.693.

⁵²³ KANT, Immanuel. *Crítica da faculdade do juízo*, p.90.

⁵²⁴ BAUDELAIRE, Charles. Paradis artificiels. In: BAUDELAIRE, Charles. *Œuvres Complètes*, vol.I, p.401.

Or, la convalescence est comme un retour vers l'enfance. Le convalescent jouit au plus haut degré, comme l'enfant, de la faculté de s'intéresser vivement aux choses, même le plus triviales en apparence. (...). L'enfant voit tout en *nouveauté*; il est toujours *ivre*. Rien ne ressemble plus à ce qu'on appelle l'inspiration, que la joie avec laquelle l'enfant absorbe la forme et la couleur. J'oserais pousser plus loin: j'affirme que l'inspiration a quelque rapport avec la *congestion*, et que toute pensée sublime est accompagnée d'une secousse nerveuse, plus ou moins forte, qui retentit jusque dans le cervelet. L'homme de génie a les nerfs solides; l'enfant les a faibles. Chez l'un la raison a pris une place considérable; chez l'autre, la sensibilité occupe presque tout l'être. Mais le génie n'est que l'enfance retrouvée à volonté, l'enfance douée maintenant, pour s'exprimer, d'organes virils et de l'esprit analytique qui lui permet d'ordonner la somme des matériaux involontairement amassés.⁵²⁵

Como se percebe, mesmo a “alegria” da criança em absorver o mundo é misturada a uma espécie de frio na espinha (uma *congestão*, nos termos do poeta). Isso nos sugere que a *novidade* aqui tratada por Baudelaire talvez esteja menos vinculada ao *encanto sem fim* que a criança encontra nos objetos lúdicos da experiência, do que a uma *visão exagerada* das coisas que é própria da infância. O acréscimo desse *quantum* na mera novidade – fruto de um “interesse vivo” – dá aos objetos da experiência uma proporção simultaneamente atraente e assustadora. Como veremos logo em seguida, trata-se para Baudelaire de uma “necessidade de ver as coisas grandemente”; daí, muitas vezes, a “barbárie” da representação.⁵²⁶ Ora, se o gênio é uma “infância reencontrada”, logo, o dom da imaginação é o de *ver pela primeira vez*, ou ainda, de *ver grande*. O gênio possui, portanto, o olhar aguçado e as ferramentas necessárias para exprimi-lo. Nesse caso, a impressão antecede e determina a técnica de forma quase definitiva. Constantin Guys, por exemplo, começou a desenhar bastante tarde; segundo Baudelaire, o resultado dessa demorada “absorção” da vida é uma originalidade que não consegue esconder os seus traços “bárbaros” e “ingênuos”. A subsistência dessas duas características nas obras do pintor funciona para Baudelaire “como uma nova prova de obediência à impressão, (...) uma lisonja à verdade”.⁵²⁷ O “fantástico real da vida” que se encontra constantemente “embotado”, é liberado por uma impressão que contenha uma *grandeza absoluta*:

Ce mot *barbarie*, qui est venu peut-être trop souvent sous ma plume, pourrait induire quelques personnes à croire qu'il s'agit ici de quelques dessins informes que l'imagination seule du spectateur sait transformer en choses parfaites. Ce serait mal me comprendre. Je veux parler d'une barbarie inévitable, synthétique, enfantine, qui

⁵²⁵ BAUDELAIRE, Charles. Le peintre de la vie modern. In: BAUDELAIRE, Charles. *Œuvres Complètes*, vol.II, p.690.

⁵²⁶ BAUDELAIRE, Charles. Le peintre de la vie modern. In: BAUDELAIRE, Charles. *Œuvres Complètes*, vol.II, p.697.

⁵²⁷ BAUDELAIRE, Charles. Le peintre de la vie modern. In: BAUDELAIRE, Charles. *Œuvres Complètes*, vol.II, p.697.

reste souvent visible dans un art parfait (mexicaine, égyptienne ou ninitive), et qui dérive du besoin de voir les choses grandement, de les considérer surtout dans l'effet de leur ensemble. Il n'est pas superflu d'observer ici que beaucoup de gens ont accusé de barbarie tous les peintres dont le regard est synthétique et abrégiateur (...).⁵²⁸

Contrariamente ao que o poeta fez crer anteriormente, é o “*espírito sintético*”, e não o *analítico*, a principal “ferramenta” de expressão do gênio. O *olhar grande*, isto é, a impressão causada pela presença imediata de um acontecimento, exige por parte do artista uma execução imediata que, nesse caso, privilegia a apreensão indeterminada de um *todo* sobre representação clara e detida do detalhe. Curiosamente, esse caráter informe (bárbaro) da representação de um *conjunto* corre por dentro da própria forma, isto é, está presente, segundo o poeta, mesmo em uma “arte perfeita”. Para Baudelaire há, portanto, uma informidade em toda forma. Essa informidade é justamente o caráter vivo das representações, ou melhor, é aquilo que se apresenta imediatamente em uma intuição única e que, nesse sentido, só pode ser conservada pelo artista através de uma execução não detalhada. Se, como o poeta faz questão de anunciar, “o belo é sempre bizarro”, isto não se deve a qualquer extravagância estilística voluntária do gênio. Conforme explica o próprio poeta: “Je ne veux pas dire qu’il soit volontairement, froidement bizarre, car dans ce cas il serait un monstre (...). Je dis qu’il contient toujours un peu (...) de bizarrerie naïve, non voulu, (...), et que c’est cette bizarrerie qui le fait être particulièrement le Beau”.⁵²⁹ Em certo sentido, podemos dizer que Kant é da mesma opinião:

(...) visto que o gênio é um favorito da natureza, que somente se pode presenciar como aparição rara, assim seu exemplo produz para outros bons exemplos uma escola, isto é um ensinamento metódico segundo regras (...). Mas aquela imitação torna-se *macaquice* se o aluno copia tudo, até aquilo que enquanto deformidade o gênio somente teve de conceder porque ele não podia eliminá-la sem enfraquecer a ideia. Unicamente num gênio essa coragem é mérito; e uma certa audácia na expressão e em geral algum desvio da regra comum fica-lhe bem, mas de nenhum modo é digno de imitação, permanecendo em si sempre um erro que se tem de procurar extirpar, para o qual, porém, o gênio é como que privilegiado, já que o inimitável de seu elã espiritual sofreria sob uma precaução receosa.⁵³⁰

⁵²⁸ BAUDELAIRE, Charles. Le peintre de la vie modern. In: BAUDELAIRE, Charles. *Œuvres Complètes*, vol.II, p.697.

⁵²⁹ BAUDELAIRE, Charles. Exposition universelle – 1855. In: BAUDELAIRE, Charles. *Œuvres Complètes*, vol.II, p.578. Nesse sentido, conforme propôs Jean Luc-Nancy, o sublime não é o oposto do belo. Inversamente, ele seria o componente essencial de toda beleza desde o seu renascimento moderno. Trata-se de algo que transborda a beleza tornando-a mais bela, ou seja, o *je ne sais quoi* que de Boileau a Kant – podemos dizer, de Boileau a Baudelaire – transforma a beleza em algo mais do que uma pura fruição de formas. A esse respeito ver: NANCY, Jean-Luc. L’offrande sublime. In: DEGUY, Michel et.al. *Du sublime*, p.60-61. Ver também: LACOUÉ-LABARTHE, Phillipe. A verdade sublime. In: *A imitação dos modernos*, p.254.

⁵³⁰ KANT, Immanuel. *Crítica da faculdade do juízo*, p.164.

Nenhum Homero, como diz Kant, sabe explicar como as suas ideias e fantasias surgem e reúnem-se na sua cabeça. O caráter súbito dessa *aparição* exige uma audácia na execução para conservar o “inimitável elã espiritual” do gênio na expressão artística. Ora, de acordo com o filósofo, a obra do gênio é relativamente aberta ao ensinamento “metódico e regular”, isto é, ao estudo “científico” de formas e técnicas particulares que, nesse sentido, comportam perfeitamente a imitação. Porém, a originalidade própria ao caráter do gênio é sempre um presente da natureza. Nesse caso, é possível perceber que esse presente é uma deformidade necessária: se a criação for detida por “precauções receosas”, típicas de um pensamento conceitual e analítico, a obra de arte perderá o *dom da presença*, isto é, nada menos do que o espírito ou o princípio vivificante do ânimo. O dom da presença confere ao gênio a capacidade de apreender o instante fugitivo e informe da criação. Em Baudelaire esse instante é representado pelos assaltos involuntários da memória, algo que, como vimos, o poeta herda de Delacroix. Esses assaltos são tanto mais recorrentes e mais perceptíveis pelo sujeito, quanto maior for o exercício da “*faculté de voir*”:

Ainsi, dans l'exécution de M. G. se montrent deux choses: l'une, une contention de mémoire qui dit à chaque chose: “Lazare, lève-toi!”; l'autre, un feu, une ivresse de crayon, de pinceau, ressemblant presque à une fureur. C'est la peur de n'aller pas assez vite, de laisser échapper le fantôme avant que la synthèse n'en soit extrait et saisie; c'est cette terrible peur qui possède tous les grands artistes et qui leur fait désirer si ardemment de s'approprier tous les moyens d'expression, pour que jamais les ordres de l'esprit ne soient altérés par les hésitations de la main; pour que finalement l'exécution, l'exécution idéale, devienne aussi inconsciente, aussi *coulante* que l'est la digestion pour le cerveau de l'homme bien portant qui a dîné.⁵³¹

Não por acaso, como Baudelaire faz questão de ressaltar, em qualquer etapa que se encontrem os croquis de Constantin Guys, os desenhos sempre apresentam um “ar suficientemente acabado”: a imaginação sintética do artista pretende colocar desde as primeiras linhas traçadas no papel a unidade da impressão. Constantin Guys, segundo o poeta, “traduz fielmente as suas próprias impressões”. Essa tradução é garantida por uma memória involuntária (*fantasmática*) que, por sua vez, assegura a transmissão “da impressão produzida pelas coisas sobre o espírito” à obra de arte. Mas aqui a questão principal talvez esteja menos na utilização da memória em si, do que no exercício da *primeira impressão* que garante a “contenção de imagens”, e ainda, vinculada a esse mesmo dom, na capacidade de perceber a *presença* dessas imagens que, por sua vez, exige do artista uma execução imediata. Nesse sentido, pouco importa que o artista pinte somente com a memória ou utilize partes de um

⁵³¹ BAUDELAIRE, Charles. Le peintre de la vie modern. In: BAUDELAIRE, Charles. *Œuvres Complètes*, vol.II, p.699.

modelo. A técnica aqui em jogo não é a reorganização imaginativa do dicionário da natureza, a “decomposição da criação”, a criação de metáforas, ou ainda, o conhecimento das analogias e das correspondências que, segundo o poeta, ensinam aos homens o “sentido moral da cor, do contorno, do som e do perfume”.⁵³² Todos esses termos que aparecem no principal texto de Baudelaire sobre a imaginação – capítulos III e IV do *Salon de 1859* – e que apresentam um diálogo estreito com Delacroix, poderiam facilmente ser analisados sob a ótica da *reflexão sem fim* ou do *símbolo* que se encontra na estética kantiana. Certamente, também não se trata de uma cópia fiel da natureza, mas, segundo o poeta, de uma “fidelidade à própria natureza” do autor; natureza essa que não é determinada pelas restrições da consciência ou pela representação sistemática (positivista, diria o poeta) das coisas. Ora, se o “artista positivista”, ao contrário do imaginativo, quer representar a natureza supondo a sua própria ausência do mundo, isso não significa que ele deseje se livrar da sua própria subjetividade. Antes, essa suposta ausência é “um egoísmo de espectador” de um sujeito que analisa os fenômenos à distância – tal como um biólogo ou um antropólogo – para conferir uma inteligibilidade aos mesmos. Inversamente, o artista imaginativo, que “pretende iluminar as coisas com o espírito” e assim “projetar o reflexo sobre outros espíritos”, deve imergir na natureza, ou seja, deixar-se contaminar ou perder a si mesmo no instante da criação. A fidelidade a si mesmo – ou ainda, a sinceridade e a ingenuidade chamadas pelo poeta de “verdadeiro realismo”⁵³³ – é uma fidelidade à própria natureza que se apresenta como um *todo*. Nesse caso, conforme argumenta Maurice Blanchot sobre Baudelaire:

A propósito de Delacroix ele escreve: “(...) o resultado do ópio para os sentidos é revestir a natureza inteira de um interesse sobrenatural que dá a cada objeto um sentido mais profundo, mais voluntário, mais despótico”. A poesia e a arte querem realizar essa ilusão do ópio. Cada palavra é testemunha: é a *natureza inteira* que é transformada e, por essa razão, nos *interessa*, nos importa como não sendo mais a natureza, mas a natureza superada, realizada em sua superação, a *supernatureza*, e, no entanto, esse interesse não é um movimento no vazio, estranho ao real; ao contrário, ele nos remete a *cada objeto* que assim aparece na luz do movimento que o supera e, longe de se perder numa subjetividade dissolvente, se afirma tal como é, com o sentido *despótico* – teimoso, dirá Sartre – das coisas que são em si mesmas e não mudam. (...) O supernaturalismo não visa a uma região acima do real, menos ainda a um mundo verdadeiro, diferente do mundo onde os homens existem, e sim se trata do real em seu inteiro, *todo* o mundo, quer dizer, a possibilidade de as coisas serem apresentadas umas com as outras e cada qual em sua existência total, possibilidade que as muda mostrando-as como são, presença que é a própria imaginação.⁵³⁴

⁵³² BAUDELAIRE, Charles. *Salon de 1859*. In: BAUDELAIRE, Charles. *Œuvres Complètes*, vol.II, p.621.

⁵³³ “Cependant, *if at all*, si Réalisme a un sens – Discussion sérieuse. Tout bon poète fut toujours *réaliste*. Équation entre l’impression et l’expression. Sincérité”. BAUDELAIRE, Charles. Puisque réalisme il y a. In: BAUDELAIRE, Charles. *Œuvres Complètes*, p.58.

⁵³⁴ BLANCHOT, Maurice. O facasso de Baudelaire. In: BLANCHOT, Maurice. *A parte do fogo*, p.138.

A análise de Blanchot associa essa “superação da natureza” pela imaginação à teoria Baudelairiana das *Correspondências*. Nesse sentido, segundo o autor, a imaginação configura-se enquanto um “movimento sem fim” de tal maneira que a apreensão dessa faculdade se encontraria “sempre além do que indica”.⁵³⁵ Essas últimas palavras poderiam aplicar-se rigorosamente à discussão kantiana do *símbolo*. Certamente, como dissemos ainda há pouco, o *movimento sem fim* da imaginação – que o autor também qualifica como um esforço trágico na direção de uma totalidade sempre inacabada – é amplamente explorado por Baudelaire nas suas reflexões sobre a teoria das correspondências; teoria essa que, em alguns momentos, parece servir ao poeta justamente como um *sistema* explicativo do mundo. Entretanto, sob a perspectiva até aqui adotada, a apresentação do “real em seu inteiro” não é uma reflexão sem fim, assim como a principal técnica doada pela natureza ao gênio não é a capacidade imaginativa de seguir indefinidamente o fio das analogias. De maneira inversa, essa apresentação é o fim da reflexão, e a técnica que a natureza oferece ao gênio é o dom da presença, isto é, o reconhecimento da aparição de toda a existência – ou ainda, como diria Kant, a apreensão da súbita reunião de ideias na cabeça do gênio – que reclama uma execução imediata. Certamente, esse talento da imaginação não exclui as técnicas ou regras determinadas da arte. Antes, é preciso estar sempre munido delas – encontrar “todos os meios de expressão”, como diz Baudelaire – para capturar a presença fugitiva das imagens propostas pela imaginação; ensinamento que o poeta atribui à Delacroix:

Or, il disait sans cesse: “Puisque je considère l’impression transmise à l’artiste par la nature la chose la plus importante à traduire, n’est-il pas nécessaire que celui-ci soit armé à l’avance de tous les moyens de traductions les plus rapides?” Il est évident qu’à ses yeux l’imagination était le don le plus précieux, la faculté le plus importante, mais que cette faculté restait impuissante et stérile, si elle n’avait pas à son service une habilité rapide, qui pût suivre la grand faculté despotique dans ses caprices impatients.⁵³⁶

Aqui se percebe que sem a habilidade técnica e o conhecimento das regras da arte, esse dom da impressão – e, por consequência, a representação artística – perde-se completamente. Como afirma Baudelaire: “il est évident que les rhétoriques et les prosodies ne sont pas des tyrannies inventées arbitrairement, mais une collection de règles réclamées par

⁵³⁵ BLANCHOT, Maurice. O facasso de Baudelaire. In: BLANCHOT, Maurice. *A parte do fogo*, p.137.

⁵³⁶ BAUDELAIRE, Charles. L’oeuvre et la vie de Delacroix. In: BAUDELAIRE, Charles. *Œuvres Complètes*, vol.II, p.747.

l'organisation même de l'être spirituel".⁵³⁷ Nesse caso, podemos dizer, parafraseando Maurice Blanchot, que o belo baudelairiano é *o inesperado à espera de um ritmo*.⁵³⁸ Porém, a mera habilidade técnica desacompanhada não é capaz de conferir o *je ne sais quoi* à obra de arte; isolada da imaginação ela funciona como um instrumento a serviço do realismo grosseiro que Baudelaire acusa nos seus contemporâneos. Portanto, é preciso reconhecer que há uma *tékhné* ainda mais fundamental vinculada à pura habilidade técnica. Uma vez que essa técnica está vinculada diretamente ao dom da natureza podemos chamá-la, de acordo com o que foi argumentado até aqui, simplesmente de uma *presença de espírito*. Como dissemos anteriormente, em Baudelaire a imaginação é uma sabedoria do tempo, ou seja, a capacidade de apreensão de uma *presença imediata* que vivifica o ânimo. É essa *tékhné* específica e inimitável da imaginação que comanda e exige a aprendizagem das demais habilidades.⁵³⁹ Baudelaire oferece uma imagem exemplar desse talento próprio da faculdade da imaginação. Trata-se de uma apreciação do aspecto físico de Delacroix que, apesar do "véu amortizante" impresso na sua aparência por uma "civilização refinada", deixava escapar ao observador atento a *congestão* e a *energia* daquele que apreende o *instante da criação*: "Le tigre, attentif à sa proie, a moins de lumière dans les yeux et de frémissements impatients dans les muscles que n'en laissait voir notre grand peintre, quand toute son âme était dardée sur une idée ou voulait s'emparer d'un rêve".⁵⁴⁰

Talvez com a *presença de espírito* estejamos próximos daquilo que Phillipe Lacoue-Labarthe chamou de uma *tékhné* no *sentido forte* do termo, isto é, "no sentido em que a *tékhné* é este dom concedido pela *phýsis* ao homem para que ela mesma apareça"; ou ainda, da mimese "pensada literalmente como *a-crêscimo* da *phýsis*, (...), do aparecer (*phaínen*) como o

⁵³⁷ BAUDELAIRE, Charles. Salon de 1859. In: BAUDELAIRE, Charles. *Œuvres Complètes*, vol.II, p.626-627.

⁵³⁸ A frase de Blanchot é a seguinte: "*O belo é o inesperado e a espera de ritmo*, algo vago e que nunca pode ser apanhado, algo ausente e como privado de si – e também o que há de mais exato, o acorde justo de um projeto rigorosamente realizado". A utilização da paráfrase, portanto, não segue a mesma linha de raciocínio: o belo baudelairiano (aqui, sempre pensado na chave do sublime) não é uma presença privada de si e nem a realização bem sucedida de um projeto calculado; antes, enquanto um dom da natureza, ele é uma presença imediata e constante, mas que só se manifesta completamente através da técnica. Algo que será melhor esclarecido logo na continuação do texto. A esse respeito ver: BLANCHOT, Maurice. *O facasso de Baudelaire*. In: BLANCHOT, Maurice. *A parte do fogo*. p.139.

⁵³⁹ Por isso, segundo Baudelaire, um *bom pintor*, isto é, aquele que conhece e domina as ferramentas do seu *métier*, não é exatamente um *grande pintor*. Mas, de modo inverso: "un grand peintre est forcément un bon peintre, parce que l'imagination universelle renferme l'intelligence de tous les moyens et le désir de les acquérir". BAUDELAIRE, Charles. Salon de 1859. In: BAUDELAIRE, Charles. *Œuvres Complètes*, vol.II, p.627.

⁵⁴⁰ BAUDELAIRE, Charles. *L'oeuvre et la vie de Delacroix*. In: BAUDELAIRE, Charles. *Œuvres Complètes*, vol.II, p.759.

crescer, o eclodir e o desabrochar (*phýein*) à luz”.⁵⁴¹ Portanto segundo o autor, essa *tékhné* – que pode ser encontrada tanto na *Física* quanto na *Poética* de Aristóteles – não é mera “macaqueice”, reprodução ou cópia, procedimentos que são atribuídos à mímese de forma geral. Antes, trata-se de “tornar-presente o que necessita ser presentificado, (...), o que sem isso, não se teria tornado presente *como tal* e permaneceria dissimulado, ‘cripto’”.⁵⁴² O autor encontra no *Tratado do sublime* a presença quase simultânea das duas *tékhnés* aqui mencionadas, *fraca* e *forte*. A *tékhné* fraca é percebida na afirmação de Longino de que o “dom natural” necessita de um método para controlar os seus próprios excessos. Assim, segundo o autor do *Tratado*: “no que concerne às quantidades e ao tempo para cada coisa, e à prática e à utilização as mais seguras, é o método que é capaz de circunscrever os limites e colaborar”.⁵⁴³ Para Lacoue-Labarthe essa concepção restrita da técnica funcionaria simplesmente como uma “realização feliz do dom natural”, isto é, “o senso de oportunidade e a segurança na prática” artística que são passíveis de aprendizagem.⁵⁴⁴ Entretanto, imediatamente após a apresentação desse “método regulativo” do dom natural, entra em cena a *tékhné forte*. Trata-se de um adágio de Demóstenes comentado por Longino:

É, de fato o que mostra Demóstenes, a propósito da vida comum dos homens; o maior dos bens é a sorte; mas o segundo, não inferior, é deliberar bem, pois se o último faltar o primeiro será suprimido (...). Isso poderíamos dizer também dos discursos, [pois a natureza toma o lugar da sorte e a técnica da boa deliberação]. Mas o elemento decisivo é este: o próprio fato de haver entre os elementos do discurso, alguma coisa que repousa sobre a natureza unicamente, nós aliás só podemos aprendê-la pela técnica.⁵⁴⁵

Nesse trecho, segundo Lacoue-Labarthe, se desvela a estrutura de uma “suplementaridade necessária” própria da mímese ou da *tékhné*. A sorte (ou a *felicidade* na tradução do próprio autor), perde-se sem “a sabedoria na resolução, o julgamento apropriado sobre a existência”.⁵⁴⁶ Mas essa boa decisão não é, como no caso do *método* exposto anteriormente, uma maneira de controlar a sorte, e sim a única forma possível de apreensão da mesma. Ora, se “a natureza toma o lugar da sorte e a técnica o da boa deliberação”, e, mais

⁵⁴¹ LACOUÉ-LABARTHE, Phillipe. A verdade sublime. In: LACOUÉ-LABARTHE, Phillipe. *A imitação dos modernos*, p.257.

⁵⁴² LACOUÉ-LABARTHE, Phillipe. A verdade sublime. In: LACOUÉ-LABARTHE, Phillipe. *A imitação dos modernos*, p.258.

⁵⁴³ LONGINO. *Do sublime*, p.45.

⁵⁴⁴ LACOUÉ-LABARTHE, Phillipe. A verdade sublime. In: LACOUÉ-LABARTHE, Phillipe. *A imitação dos modernos*, p.256.

⁵⁴⁵ LONGINO. *Do sublime*, p.45-46.

⁵⁴⁶ LACOUÉ-LABARTHE, Phillipe. A verdade sublime. In: LACOUÉ-LABARTHE, Phillipe. *A imitação dos modernos*, p.257.

ainda, se ambas possuem uma relação necessária de modo que a primeira só se manifesta plenamente através da última, então é preciso concluir, conforme Longino, que o dom da natureza só pode aprendido (digamos, *aprendido*) pela técnica; ou ainda, segundo Lacoue-Labarthe, que “apenas a arte (a *tékhné*) é capaz de revelar a natureza (a *phýsis*). (...) sem a *tékhné*, a *phýsis* escapa (...)”.⁵⁴⁷

Muito embora essa reflexão de Lacoue-Labarthe fundamente uma boa parte dos argumentos presentes nesse trabalho, gostaria de pontuar uma pequena objeção interpretativa, acredito, sem sair da linha de raciocínio proposta pelo autor. Ora, se o dom da natureza oferecido ao gênio é uma *tékhné da presença*, é preciso reconhecer nessa “boa deliberação” do sublime o caráter de um “senso de oportunidade” que não pode ser aprendido por nenhum método, mas que pode e deve ser praticado – como nos mostra Baudelaire a respeito de Constantin Guys, por exemplo – pelo exercício da *impressão*. Esse *senso* é a inimitável capacidade de apreender o instante da criação, apreensão essa que cobra a urgência ou a audácia na execução da obra de arte tanto em Baudelaire quanto em Kant. A noção grega que Longino utiliza para qualificar esse *senso de oportunidade* é, conforme Filomena Hirata, a de *kairós*:

Traduz-se habitualmente por ‘ocasião’, ‘momento oportuno’. Na verdade, é um aspecto do tempo; o *kairós* está ligado à natureza das coisas, à urgência, por exemplo, na medicina, a estratégia; ela supõe a experiência, o olho clínico, a habilidade do prático. É a urgência reconhecida da necessidade na ação; é o momento de agir e a apreensão do momento. O *kairós* é uma medida, mas que não depende do número, da quantidade. Ele nasce da apreciação, do olhar do prático e da natureza das coisas. É esse encontro do dom e da técnica que faz do *kairós* o que chamaremos a *medida do qualitativo*, um dos sonhos profundos do pensamento grego (...).⁵⁴⁸

A “habilidade” representada pela noção de *kairós* é *prática* e resiste ao pensamento teórico visto que se trata de uma “medida qualitativa”, isto é, não quantificável por números e, portanto, não passível de ser fixada de forma lógica. Ora, essa *medida* compartilha da mesma característica que Kant identificou na apreensão do *sublime*: “em uma avaliação estética da grandeza o conceito de um número tem que ser suprimido ou modificado e a compreensão da faculdade da imaginação é unicamente para ela conforme a fins com respeito à unidade da medida”.⁵⁴⁹ Nesse caso, segundo o filósofo, a imaginação evita “os conceitos de uma geração

⁵⁴⁷ LACOUÉ-LABARTHE, Phillipe. A verdade sublime. In: LACOUÉ-LABARTHE, Phillipe. *A imitação dos modernos*, p.257-258.

⁵⁴⁸ HIRATA, Filomena. Introdução. In: LONGINO. *Do sublime*, p.14.

⁵⁴⁹ KANT, Immanuel. *Crítica da faculdade do juízo*, p.106.

sucessiva dos conceitos da grandeza”.⁵⁵⁰ No sublime, a imaginação apreende em uma intuição única uma unidade de medida absoluta. Assim, o “desprezo” da geração sucessiva de conceitos equivale à negação ou à desesquemáticação da sucessão temporal em favor de uma *presença imediata*. Nesse sentido, o “olho clínico” do médico não é o olhar do *especialista* que só age depois de estudar detalhadamente o problema, antes, trata-se daquele que reconhece imediatamente a “urgência da ação”. No sublime, portanto, o reconhecimento dessa urgência seguida da ação (nesse caso, da representação) é a única forma de garantir a revelação da *phýsis*, isto é, a aparição, o surgimento luminoso da existência diante da vista. Assim, segundo Longino, “o sublime, quando se produz no *momento oportuno*, como um raio ele dispersa tudo e de imediato manifesta, concentrada, a força do orador”.⁵⁵¹ Não por acaso, o sujeito dominado pelo *pathos* sublime – o “sujeito em excesso” diria Lacoue-Labarthe a respeito de Baudelaire⁵⁵² – é capaz de conferir às suas representações justamente o véu da aparência, ou seja, a condição necessária para que a natureza possa se mostrar: “quando o que tu dizes sob o efeito do entusiasmo e da paixão tu crês vê-lo e tu o colocas sob os olhos do auditório”.⁵⁵³ Portanto, o presente da natureza ao gênio é a *presença de espírito*. É essa presença que, segundo Kant, vivifica o ânimo na arte bela tornando a disposição do mesmo imediatamente comunicável. Nesse sentido, de acordo com o filósofo esse talento da imaginação:

(...) é propriamente aquilo que se denomina espírito; pois expressar o inefável do estado de ânimo por ocasião de uma certa representação e torná-lo universalmente comunicável – quer a expressão consista na linguagem, na pintura ou na arte plástica – requer uma faculdade de apreender o jogo fugaz da imaginação e reuni-lo em um conceito que permite comunicar-se sem coerção das regras (e que justamente por isso é original e ao mesmo tempo inaugura uma nova regra que não pode ser inferida de quaisquer princípios ou exemplos anteriores).⁵⁵⁴

A presença de espírito é a apreensão do jogo fugaz da imaginação no instante da criação. Ela é o *je ne sais quoi* da beleza que, segundo Philippe Lacoue-Labarthe – acompanhando Heidegger – não pode ser reduzido à apreensão eidética do ente, ou seja, à pura fruição de uma mera forma: “este ‘não-sei-o-quê’, como se sabe, sem o qual o belo seria somente belo, e que é talvez de fato, (...), um brilho, uma luz extrema, o próprio cintilar do

⁵⁵⁰ KANT, Immanuel. *Crítica da faculdade do juízo*, p.106.

⁵⁵¹ LONGINO. *Do sublime*, p.44.

⁵⁵² LACOUÉ-LABARTHE, Phillipe. *Musica ficta*, p.74.

⁵⁵³ LONGINO. *Do sublime*, p.67.

⁵⁵⁴ KANT, Immanuel. *Crítica da faculdade do juízo*, p.162.

aparecer (...)”.⁵⁵⁵ Ao que parece, é exatamente disso que trata Delacroix (e com ele Baudelaire) ao reclamar para a representação artística a transmissão de uma “força de interesse”. Esse interesse é desinteressado, isto é, ele não se presta à determinação teórica e nem é determinado pelo agrado sensível; como diria Delacroix: “c’est à l’esprit qu’il faut arriver”.⁵⁵⁶ Numa chave de compreensão heideggeriana, podemos dizer – algo que talvez valha mais para Baudelaire do que para Delacroix – que esse interesse é equivalente ao desinteresse kantiano, isto é, ele significa justamente a possibilidade de uma “ligação essencial com objeto” através da “liberação do nosso si mesmo”.⁵⁵⁷ Em Baudelaire essa liberação toma a forma de uma fidelidade do artista à primeira *impressão da natureza*, ela é “le résultat d’une perception *enfantine*, c’est-à-dire d’une perception aiguë, magique à force d’ingénuité!”.⁵⁵⁸ A fidelidade à impressão da natureza, que aqui significa a apreensão desarmada de uma presença absoluta, é propriamente o talento do artista imaginativo: “Pour tout dire en un mot, notre singulier artiste exprime à la fois le geste et l’attitude solennelle ou grotesque des êtres et leur explosion lumineuse dans l’espace”.⁵⁵⁹

⁵⁵⁵ LACOUÉ-LABARTHE, Phillipe. A verdade sublime. In : *A imitação dos modernos*, p.254.

⁵⁵⁶ DELACROIX, Eugène. *Oeuvres littéraires*, p.68.

⁵⁵⁷ HEIDEGGER, Martin. *Nietzsche*, p.100-101.

⁵⁵⁸ BAUDELAIRE, Charles. Le peintre de la vie moderne. In: *Œuvres Complètes*, p.694.

⁵⁵⁹ BAUDELAIRE, Charles. Le peintre de la vie moderne. In: BAUDELAIRE, Charles. *Œuvres Complètes*, p.700.

CONCLUSÃO

“Par imagination, je ne veux pas seulement exprimer l’idée commune impliquée dans ce mot dont on fait si grand abus, laquelle est simplement fantaisie, mais bien l’imagination créatrice, qui est une fonction beaucoup plus élevée, et qui, en tant que l’homme est fait à la ressemblance de Dieu, garde un rapport éloigné avec cette puissance sublime par laquelle le Créateur conçoit, crée et entretient son univers”. Je ne suis pas du tout honteux, mais au contraire heureux de m’être rencontré avec cette excellente Mme Crowe, de qui j’ai toujours admiré et envié la faculté de croire, aussi développé en elle que chez d’autres la défiance.

(Charles Baudelaire. *Salon de 1859*)

A sentença de Catherine Crowe, citada e traduzida com aprovação por Baudelaire no seu *Salon de 1859*, pertence ao livro *The night side of nature*. Talvez justamente nessa pequena citação recolhida pelo poeta se encontre uma das principais questões que tentamos abordar a respeito do sublime baudelaireano: o dom oferecido pela *Natureza* – que nesse contexto facilmente substitui ou se confunde com a divindade – é o dom da criação. Criação essa que pode significar, no âmbito das reflexões sobre o sublime, a capacidade de apreensão e expressão do presente ou de uma presença imediata. O “poder” sublime da criação é, portanto, o dom do “*faça-se a luz!*”: a *tékhné forte* que consiste em fazer ver as coisas, em enxergá-las grandemente, com o mesmo entusiasmo encontrado por Baudelaire, na sentença de Mme Crowe, em oposição direta ao ceticismo dos seus contemporâneos. Em outros termos, ele diz respeito à capacidade de revelar a *phýsis*, de fazer surgir subitamente – de forma imediata e sintética, conforme a exigência da imaginação – a existência inteira diante dos olhos. Não se trata de um dom arbitrário e nem de uma técnica específica que permite a imitação fiel da natureza. Antes, segundo Kant, diz respeito à criação de um “produto da arte” no qual “foi encontrada toda a *exatidão* no acordo com regras segundo as quais, unicamente, o produto pode tornar-se aquilo que ele deve ser”.⁵⁶⁰

Assim, se o gênio ou o artista imaginativo é uma espécie de “eleito” da natureza, é preciso notar que tal eleição tampouco se mostra aleatória: ela significa, de maneira geral, a escolha da arte como a única responsável pela apresentação incondicionada da *phýsis*,

⁵⁶⁰ KANT, Immanuel. *Crítica da faculdade do juízo*, p.152.

ensinamento que, segundo Phillipe Lacoue-Labarthe, está presente de Aristóteles a Longino.⁵⁶¹ Na ciência, por sua vez, a representação da natureza é sempre delimitada pelas objeções do nosso pensamento teórico, sucessivo e causal, motivo pelo qual, segundo Kant, o talento do gênio apresenta um limite. Ao cientista, preterido pela natureza, resta ao menos a “vantagem” de poder gozar de uma apropriação e de uma sistematização indefinida dos fenômenos naturais. Não por caso, conforme o filósofo:

(...) não há nisso [no desdém natural aos cientistas] nenhuma depreciação daqueles grandes homens, aos quais o gênero humano tanto deve, em confronto com os preferidos pela natureza relativamente ao seu talento para a arte bela. Justamente no fato de que aquele talento é feito para a perfeição sempre maior e crescente dos conhecimentos e de toda utilidade que deles depende, e igualmente para a instrução de outros nos mesmos conhecimentos, reside uma grande vantagem dos primeiros face àqueles que merecem a honra de chamar-se gênios; porque para estes a arte cessa em algum ponto enquanto lhe é posto um limite além do qual ela não pode avançar e que presumivelmente já foi alcançado a tempo e não pode mais ser ampliado; e além disso uma tal habilidade tampouco se deixa comunicar, mas quer ser outorgada a cada um imediatamente pela mão da natureza, portanto, morre com ele (...).⁵⁶²

O limite do gênio para a criação da arte bela é, portanto, sublime: ele é a apresentação pela via do sentimento de uma fronteira intransponível; apresentação essa que pode significar, simplesmente, a apreensão das coisas tal como elas *devem ser*, isto é, tal como elas se mostram antes das objeções promovidas pela consciência e dos esquemas próprios da imaginação. Esse sentimento de um limite, ou melhor, *no* limite – o qual talvez poderíamos denominar de supersensível no lugar de suprassensível –, pode e deve ser alcançado a cada vez que a existência, como um todo, se apresenta; ao passo que a ciência, apoiada em sua causalidade necessária, avança sem limites na direção do tempo. Com isso, Kant esclarece uma questão que procuramos debater, em ambos os autores, sobretudo ao longo do último capítulo deste trabalho: a arte não está sujeita ao progresso, ao acúmulo de conhecimentos que tende a uma constante superação do passado, ao aperfeiçoamento da técnica e, conseqüentemente, a uma determinação mais precisa da natureza positiva. Nesse caso, pode-se dizer, uma vez mais, que a essência da arte bela em Kant e em Baudelaire é sublime: ela está menos vinculada à mera fruição de uma forma ou à reflexão tranquila e sem fim proporcionada por um objeto qualquer, do que à capacidade de vivificação (de comoção) do ânimo, ao *sentimento de vida* que, por fim, sempre acusa a *presença de espírito* em uma representação. Como vimos ainda há pouco, tal sentimento é tanto mais forte quanto maior a

⁵⁶¹ LACOUÉ-LABARTHE, Phillipe. A verdade sublime. In: LACOUÉ-LABARTHE, Phillipe. *A imitação dos modernos*, p.257-258.

⁵⁶² KANT, Immanuel. *Crítica da faculdade do juízo*, p.155.

dor ou a enfermidade, no caso de Baudelaire, sofrida pelo *convalescente*. A comoção sublime da arte bela dilacera a subjetividade reflexiva de um sujeito que se satisfaz em conferir ao funcionamento do mundo uma harmonia e um acordo feliz; acordo esse que é capaz de agradar a consciência, ainda que de forma indeterminada, e fortalecer, na expressão de Baudelaire, o “egoísmo de espectador” próprio aos artistas e ao público moderno.⁵⁶³ Assim, esse dom natural – que para o poeta se opõe ao provincianismo e que, portanto, pode ser comparado ao cosmopolitismo – é menos restrito do que Kant faz parecer. Em alguma medida ele deve estar presente tanto naquele que cria (no “gênio”), quanto naquele que apreende a arte bela ou a natureza de maneira incondicionada. Da mesma forma que o gênio está proibido de imitar seus predecessores, exigindo para sua atividade criativa uma “habilidade” outorgada pela natureza, aquele que pretende emitir um juízo de gosto puro, tampouco pode deixar-se guiar pela cabeça de outros. Em outras palavras, a exigência de um “dom” criativo concedido a “cada um”, equivale à necessidade individual da prova por parte de quem ajuíza esteticamente uma representação:

(...) de cada juízo que deve provar o gosto do sujeito, é reclamado que o sujeito deva julgar por si, sem ter necessidade de, pela experiência, andar tateando entre os juízos de outros e através dela instruir-se previamente sobre a complacência ou a descomplacência deles no mesmo objeto; por conseguinte, deve proferir seu juízo de modo *a priori* e não por imitação porque uma coisa talvez apraza efetivamente de um modo geral.⁵⁶⁴

Em todo caso, essa é apenas uma leitura possível. A investigação sobre o tema do sublime vinculado à imaginação em Baudelaire, poderia ter seguido outros caminhos. Assim, por exemplo, poderíamos ter focado esta análise nos termos da analogia e das correspondências tão propagadas por Baudelaire e, conseqüentemente, por seus críticos. Certamente, é isso que, em parte, explica o entusiasmo do poeta pela citação de Mme Crowe sobre a criação imaginativa: a relação distante que os homens guardam com o poder “criativo” de Deus ou da natureza também pode significar a possibilidade de uma ascese ininterrupta e infinita ao reino imaterial e transcendente do espírito. Assim, não seria difícil de apontar outras “afinidades” entre Baudelaire e Kant, uma vez que, nos parece, a reflexão do poeta sobre as correspondências se ajusta bem às análises empreendidas por Kant no que diz respeito ao funcionamento simbólico ou esquemático da imaginação no juízo de gosto sobre o belo: em ambos os casos, pressupõe-se uma espécie de reflexão sem fim, impulsionada pela imaginação, que é capaz de “traduzir” e percorrer, de forma tranquila e serena, o dicionário

⁵⁶³ A esse respeito ver: BAUDELAIRE, Charles. Salon de 1846. In: *Oeuvres complètes*, p.431. (vol.I)

⁵⁶⁴ KANT, Immanuel. *Crítica da faculdade do juízo*, p.128-129.

infinito da natureza rumo ao paraíso perdido da transparência original. É isso que nos sugere, por exemplo, alguns versos do poema “L’invitation au voyage” das *Flores do Mal*:

Là, tout n’est qu’ordre et beauté,
Luxe, calme et volupté.
(...)
Tout y parlerait à l’âme en secret
Sa douce langue natale.⁵⁶⁵

Porém, sob a perspectiva geral adotada por este trabalho, a lógica simbólica e analógica que Baudelaire, em alguns momentos, parece ter utilizado como uma chave explicativa para o funcionamento do mundo é, em termos kantianos, mais bela do que sublime e, em certo sentido, aproxima a reflexão estética – desde que concebida exclusivamente na chave do belo – do pensamento teórico: não que a reflexão sobre o belo em Kant ou em Baudelaire seja determinada por algum conceito ou sirva ao conhecimento objetivo e determinante da natureza, algo que seria absurdo; porém, as duas instâncias têm como base uma causalidade infinita e, por conseguinte, proporcionam a compreensão da natureza enquanto um *sistema* coerente – determinante ou indeterminado, objetivo ou subjetivo –, integrado de forma harmônica ao pensamento. Aliás, essa característica, em certo sentido, não parece ter passado despercebida a Baudelaire. Curiosamente, em uma carta endereçada ao naturalista Alphonse Toussenel, ele vincula explicitamente a imaginação analógica dos poetas (simbólica ou esquemática, diria Kant) à ciência e às suas próprias pretensões filosóficas:

Il y a bien longtemps que je dis que le poète est souverainement intelligent, qu’il est l’intelligence par excellence, – et que l’imagination est la plus scientifique des facultés, parce que seule elle comprend l’analogie universelle, ou ce qu’une religion mystique appelle la correspondance. Mais quand je veux imprimer ces choses-là, on me dit que je suis fou, – et surtout fou de moi-même, – et que je ne hais les pédants que parce que mon éducation est manquée. – Ce qu’il y a de bien certain cependant, c’est que j’ai un esprit philosophique qui me fait voir clairement ce qui est vrai, même en zoologie, bien que je ne sois ni chasseur ni naturaliste.⁵⁶⁶

⁵⁶⁵ BAUDELAIRE, Charles. Les fleurs du mal. In: BAUDELAIRE, Charles. *Oeuvres complètes*, p.53. O caráter sereno do símbolo e das analogias de Baudelaire em oposição à melancolia e ao “desarranjo” da alegoria – que tampouco foi explorada nesta tese, mas que, certamente, apresenta uma proximidade relativamente maior com o tema do sublime nos termos desta pesquisa – foi notado por Patrick Labarthe: “Tandis que le symbole, serait du côté d’une mémoire heureuse, qui confie à l’imagination le soin de ‘traduire’ le trésor des analogies qu’elle recèle, l’allégorie serait plutôt du côté d’une mémoire grevée de mélancolie, qui n’en finit pas de rappeler – comme autant d’images à méditer –, la dégradation ontologique propre à la modernité”. Assim, para o autor em questão, o sublime de Baudelaire é essencialmente alegórico e se enraíza em um dos conflitos típicos do poeta: “(...) né de la tension entre une soif d’idéal et l’intuition d’un réel radicalement non idéalisable, et cela sous le signe de cette figure de la “rhétorique profonde” baudelairienne qu’est l’allégorie”. LABARTHE, Patrick. *Baudelaire et la tradition de l’allégorie*, p.615 e 76, respectivamente.

⁵⁶⁶ BAUDELAIRE, Charles. *Correspondence*, p.336. (vol.I)

Baudelaire, de fato, parece enxergar a si mesmo como uma espécie de filósofo, quase um Sócrates moderno. Em outra carta, desta vez destinada a Charles Asselineau ele confirma tais pretensões em uma dessas afirmações, espalhadas na sua obra literária como um todo, em que é praticamente impossível separar a sinceridade da ironia: “J’admire en moi-même la justesse de mon esprit philosophique”.⁵⁶⁷ Certamente, o espírito filosófico do poeta tem suas limitações, seus contrassensos e incoerências. A criação sublime de Baudelaire, cindida entre a concentração e a vaporização do *moi*, é uma prova disso. De maneira geral, a balança do poeta tende mais para o polo da vaporização, dos jogos, e do diabo, do que para a concentração divina que é, em muitos pontos, afeita ao progresso. Entretanto, mesmo o divino progresso, constantemente conjurado pelo poeta, teve seus momentos de aprovação: “Le temps n’est pas loin où l’on comprendra que toute littérature qui se refuse à marcher fraternellement entre la science et la philosophie est une littérature homicide et suicide”.⁵⁶⁸ Como indicamos anteriormente, a divina concentração de Baudelaire trai, nos seus escritos íntimos, certa inveja da produtividade e da sobriedade de autores – tais como Victor Hugo, por exemplo – produtivos e entusiastas da apropriação progressiva da matéria:

Je me jure à moi-même de prendre désormais les règles suivantes pour règles éternelles de ma vie: Faire tous les matins ma prière à Dieu, réservoir de toute force et de toute justice, à mon père, à Mariette et à Poe, comme intercesseurs; les prier de me communiquer la force nécessaire pour accomplir tous mes devoirs, et d’octroyer à ma mère une vie assez longue pour jouir de ma transformation; travailler toute la journée, ou du moins tant que mes forces me le permettront; me fier à Dieu, c’est-à-dire à la Justice même, pour la réussite de mes projets; (...) faire de tout ce que je gagnerait quatre parts, – une pour la vie courante, une pour mes créanciers, une pour mes amis, et une pour ma mère; – obéir aux principes de la plus stricte sobriété, dont la premier est la suppression de tous les excitants, quels qu’ils soient.⁵⁶⁹

Porém, mesmo aí onde Baudelaire parece acirrar o seu sistema de oposições, a ironia e a reversibilidade próprias ao poeta solapam qualquer pretensão a um rigor conceitual e filosófico: “L’être les plus prostitué, c’est l’être par excellence, c’est Dieu, puisqu’il est l’ami suprême pour chaque individu, puisqu’il est le réservoir commun, inépuisable de l’amour”.⁵⁷⁰

⁵⁶⁷ BAUDELAIRE, Charles. *Correspondence*, p.340. (vol.I)

⁵⁶⁸ BAUDELAIRE, Charles. L’école païenne. In: *Œuvres Complètes*, p.49. (vol.II). De acordo com Claude Pichois, essa conclusão de Baudelaire que fecha o artigo *L’école païenne*, publicado pela primeira vez em 1852, não trata especificamente do progresso, mas da crença mantida por Baudelaire em uma “unidade mística do mundo”. Ainda que essa interpretação seja plausível, essa união mística, ligada à teoria das correspondências – tal como acabamos de argumentar – supõe uma cadeia infinita de analogias e, portanto, não é de tudo estranha à apropriação progressiva e indefinida da matéria. A esse respeito ver BAUDELAIRE, Charles. L’école païenne. In: *Œuvres Complètes*, nota 3 da página 49.

⁵⁶⁹ BAUDELAIRE, Charles. Fusées. In: *Œuvres Complètes*, p.673.(vol. I)

⁵⁷⁰ BAUDELAIRE, Charles. Mon Coeur mis à nu. In: *Œuvres Complètes*, p. 692.

Portanto, qualquer tentativa de mapear cronologicamente o pensamento de Baudelaire para dotá-lo de uma coerência “positiva” e, assim, estabelecer uma interlocução possível com Kant, parece estar fadada de antemão ao fracasso. Talvez, a constituição de um “diálogo” como esse talvez só seja possível a partir de uma relativa infidelidade aos dois autores. Infidelidade essa que não pretende transformar Kant em poeta e nem Baudelaire em filósofo, mas que leva a refletir sobre ambos para além da autoridade que muitos autores – e com eles uma boa parte dos seus críticos – pretendem manter sobre suas obras e identidades diante do insondável futuro.

REFERÊNCIAS

DE BAUDELAIRE

BAUDELAIRE, Charles. *Correspondence*, vol.I. Paris: Gallimard, 1973.

BAUDELAIRE, Charles. *Oeuvres complètes*, vol.I. Paris: Gallimard, 2006.

BAUDELAIRE, Charles. *Oeuvres complètes*, vol.II. Paris: Gallimard, 2002.

BAUDELAIRE, Charles. *Pequenos poemas em prosa*. Tradução de Gilson Maurity. São Paulo: Editora Record, 2006.

SOBRE BAUDELAIRE

AGAMBEN, Giorgio. Baudelaire ou a mercadoria absoluta. In: AGAMBEN, Giorgio. *Estâncias: a palavra e o fantasma na cultura ocidental*. Tradução de Selvino José Assmann. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007, p.73-80.

AUERBACH, Erich. As Flores do mal e o sublime. In: AUERBACH, Erich. *Mimesis: a representação da realidade na literatura ocidental*. Tradução de Samuel Titan Jr. e José Marcos Mariani. São Paulo: Perspectiva, 1994, p.303-332.

AVICE, Jean Paul; PICHOS, Claude; *Dictionnaire Baudelaire*. Poitiers: Éditions du Lérot, 2002.

BATAILLE, Georges. Baudelaire. In: *A literatura e o mal*. Tradução de Suely Bastos. Porto Alegre: LPM, 1989, p.29-54.

BENJAMIN, Walter. *Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo*. Tradução de José Carlos Martins Barbosa e Hemerson Alves Baptista. São Paulo: Editora Brasiliense, 2000.

BLANCHOT, Maurice. O fracasso de Baudelaire. In: *A parte do fogo*. Tradução de Ana Maria Scherer. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.

BLIN, Georges. *Baudelaire: suivi de résumés des cours au Collège de France (1965-1977)*. Paris: Gallimard, 2011.

EIGELDINGER, Marc. *Le platonisme de Baudelaire*. Neuchâtel: La Baconniere, 1952.

- FERRAN, André. *L'esthétique de Baudelaire*. Genève: Skaktine, 2009.
- FONDANE, Benjamin. *Baudelaire et l'expérience du gouffre*. Bruxelles: Éditions Complexe, 1994.
- GUYAUX, André (org.). *Dix études sur Baudelaire*. Paris: Champion, 1993, p.41-111.
- LABARTHE, Patrick. *Baudelaire et la tradition de l'allégorie*. Paris: Droz, 1999.
- LACOUÉ-LABARTHE, Philippe. Baudelaire. In: LACOUÉ-LABARTHE, Philippe. *Musica ficta – Figures de Wagner*. Paris: Christian Bourgois, 1991, p.11-90.
- MATOS, Olgária C. F. Um Surrealismo Platônico: Baudelaire. In: Aduato Novaes (org.). *Poetas que pensaram o mundo*. São Paulo: Cia. das Letras, 2005, p.305-337.
- NAKAJI, Yoshikazu. *Baudelaire et les formes poétiques*. Rennes: Presses Universitaires de Rennes, 2008.
- OEHLER, Dolf. *O velho mundo desce aos infernos: auto-análise da modernidade após o trauma de junho de 1848 em Paris*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.
- PICHOIS, Claude. *Baudelaire devant ses contemporains*. Monaco: Rocher, 1957.
- PRÉVOST, Jean. *Baudelaire: essai sur l'inspiration et la création poétiques*. Paris: Zulma, 1999.
- RUFF, Marcel. *L'esprit du mal et l'esthétique baudelairienne*. Paris: Armand Colin, 1955.
- SARTRE, Jean-Paul. *Baudelaire*. Paris: Gallimard, 1975.
- STAROBINSKI, Jean. *La mélancolie au miroir: trois lectures de Baudelaire*. Paris: Julliard, 1997.
- SUZUKI, Keiji. Mimésis et imagination chez Baudelaire. In: NAKAJI, Yoshikazu. *Baudelaire et les formes poétiques*. Rennes: Presses Universitaires de Rennes, 2008.
- THÉLOT, Jérôme. *Baudelaire – violence et poésie*. Paris: Gallimard, 1993.
- TORTONESE, Paolo. Baudelaire et la philosophaillerie moderne. In: GUYAUX, André; MARCHAL, Sophie. *La vie romantique – Hommage à Loïc Chotard*. Paris: Presses Universitaires de Paris-Sorbonne, 2003.
- VAILLANT, Allain. *Baudelaire, poète comique*. Rennes: Presses Universitaires de Rennes, 2007.
- VALÉRY, Paul. Situação de Baudelaire. In: VALÉRY, Paul. *Variedades*. Tradução de Maiza Martins de Siqueira. São Paulo: Iluminuras, 1999.
- ZIMMERMANN, Laurent. *La littérature et l'ivresse: Rabelais, Baudelaire, Apollinaire*. Paris: Hermann Lettres, 2009.

DE KANT

KANT, Immanuel. *Antropologia de um ponto de vista pragmático*. Tradução de Clélia Aparecida Martins. São Paulo: Iluminuras, 2009.

KANT, Immanuel. *Crítica da faculdade do juízo*. Tradução de Valério Rohden; António Marques. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2010.

KANT, Immanuel. *Crítica da razão prática*. Tradução de Valério Rohden. São Paulo: Martins Fontes, 2011.

KANT, Immanuel. *Crítica da razão pura*. Tradução de Valério Rohden e Udo Baldur Moosburger. São Paulo: Editora Nova Cultural Ltda, 1999. Coleção *Os Pensadores*.

KANT, Emmanuel. *Critique de la raison pure*. Tradução de Alexandre J.L. Delamarre e François Marty. Paris: Éditions Gallimard, 1980.

KANT, Emmanuel. *Remarques touchant les observations sur le sentiment du beau et du sublime*. Tradução de Brigitte Geonget. Paris: Librairie Philosophique J. Vrin, 1994.

SOBRE KANT

ARENDT, Hannah. *Lições sobre a filosofia política de Kant*. Tradução de André Duarte. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 1994.

BOUREL, Dominique. Les premiers pas de Kant en France. In: QUILLIEN, Jean. *La réception de la philosophie allemande en France au XIX et XX siècles*. Lille: Presses Universitaires de Lille, 1994.

CHÉDIN, Olivier. *Sur l'esthétique de Kant et la théorie critique de la représentation*. Paris: Librairie Philosophique J. Vrin, 1989.

DELEUZE, Gilles. *A filosofia crítica de Kant*. Tradução de Germiniano Franco. Lisboa: Edições 70, 2012.

DERRIDA, Jacques. Economimesis. *Diacritics - The Ghost of Theology: Readings of Kant and Hegel*, Baltimore, vol.11, p.3-35, 1981.

DUARTE, Rodrigo (org.). *Belo, sublime e Kant*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1998.

ESCOUBAS, Éliane. Kant ou la simplicité du sublime. In: COURTINE, Jean-François et al. *Du Sublime*. Paris: Belin, 1988. p.97-122.

FIGUEIREDO, Virgínia. O sublime explicado às crianças. *Trans/Form/Ação*, Marília, vol.34, p.35-56, 2011.

HEIDEGGER, Martin. A doutrina kantiana do belo. Sua interpretação equivocada por meio de Schopenhauer e Nietzsche. In: HEIDEGGER, Martin. *Nietzsche*. Tradução de Marco Antônio Casanova. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2007, p.98-104.

HEIDEGGER, Martin. A essência poetizante da razão. In: HEIDEGGER, Martin. *Nietzsche*. Tradução de Marco Antônio Casanova. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2007, p.452-459.

HEIDEGGER, Martin. *Kant et le problème de la métaphysique*. Tradução de Alphonse de Waelhens; Walter Biemel. Paris: Gallimard, 1953.

KNELLER, Jane. *Kant e o poder da imaginação*. Tradução de Eliane Alves Trindade. São Paulo: Madras, 2010.

LACOUÉ-LABARTHE, Philippe. A verdade sublime. In: FIGUEIREDO, Virgínia; PENNA, João Camillo (orgs.). *A imitação dos modernos – Ensaios sobre arte e filosofia*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2000. p.225-276.

LEBRUN, Gérard. *Kant e o fim da metafísica*. Tradução de Carlos Alberto Ribeiro de Moura. São Paulo: Martins Fontes, 1993.

LYOTARD, Jean-François. *Lições sobre a analítica do belo e do sublime*. Campinas: Papirus, 1993.

LYOTARD, Jean-François. L'intérêt du sublime. In: COURTINE, Jean-François et al. *Du Sublime*. Paris: Belin, 1988, p.189-227.

NANCY, Jean-Luc. L'offrande sublime. In: COURTINE, Jean-François et al. *Du Sublime*. Paris: Belin, 1988, p.43-95.

HÖFFE, Otfried. *Immanuel Kant*. Tradução de Christian Viktor Hamm e Valério Rohden. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

ROGOZINSKI, Jacob. Le don du monde. In: COURTINE, Jean-François et al. *Du Sublime*. Paris: Belin, 1988, p.229-272.

ROHDEN, Valério. Aparências estéticas não enganam – sobre a relação entre juízo de gosto e conhecimento em Kant. In: DUARTE, Rodrigo (Org.). *Belo, sublime e Kant*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1998, p.54-86.

SANTOS, José Henrique. O lugar da crítica da faculdade do juízo na filosofia de Kant. In: DUARTE, Rodrigo (org.). *Belo, sublime e Kant*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1998, p.15-35.

SIMMEL, Georg. *Kant et Goethe – Contributions à l'histoire de la pensée moderne*. Tradução de Pierre Rusch. Paris: Éditions Gallimard, 2005.

SCHILLER, Friedrich. *A educação estética do homem numa série de cartas*. Tradução de Roberto Schwarz; Márcio Suzuki. São Paulo: Iluminuras, 2013.

SCHILLER, Friedrich. Do sublime (para uma exposição ulterior de algumas ideias kantianas). In: SCHILLER, Friedrich. *Do sublime ao trágico*. Tradução de Pedro Sússekind e Vladimir Vieira. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2011.

SCHILLER, Friedrich. Sobre o sublime. In: SCHILLER, Friedrich. *Do sublime ao trágico*. Tradução de Pedro Sússekind e Vladimir Vieira. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2011.

BIBLIOGRAFIA GERAL

ABENSOUR, Miguel. O heroísmo e o enigma do revolucionário. Tradução de Maria Lúcia Machado In: NOVAES, Adauto. *Tempo e história*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992, p. 205-237.

ARENDT, Hannah. *A condição humana*. Tradução de Roberto Raposo. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1987.

ARISTÓTELES. Poética. São Paulo: Editora Nova Cultural Ltda. Coleção *Os Pensadores*, 1999.

AUERBACH, Erich. *Mimesis: a representação da realidade na literatura ocidental*. São Paulo: Perspectiva, 1994.

AUREVILLY, Barbey. *Du dandysme et de George Brummell*. Paris: Éditions Payot et Rivages, 1997.

BALZAC, Honoré de. *Le curé de village*. Paris: Bureaux du “Siècle”, 1854.

BATAILLE, Georges. *A literatura e o mal*. Tradução de Suely Bastos. Porto Alegre: LPM, 1989.

BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Tradução de: ROUANET, Sergio Paulo. São Paulo: Brasiliense, 1987.

BENJAMIN, Walter. Sur le langage en général et sur le langage humaine. In: BENJAMIN, Walter. *Oeuvres*. Paris: Gallimard, 2000.

BERTRAND, Jean-Pierre; RÉGNIER, Phillippe; VAILLANT, Alain. Histoire de la littérature française du XIX siècle. Rennes: Presses Universitaires de Rennes, 2006.

BLANCHOT, Maurice. *A parte do fogo*. Tradução de Ana Maria Scherer. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.

BOILEAU, Nicolas. Réflexions sur quelques passages du rhéteur Longin. In: BOILEAU, Nicolas. *Oeuvres de Boileau Despréaux*, avec un commentaire par M. de Saint Surin, 1821.

BOILEAU, Nicolas. Préface du traducteur (traité du sublime). In: BOILEAU, Nicolas. *Oeuvres complètes de Boileau-Despréaux*, avec des préliminaires et un commentaire revus et augmentés, par M. Daunou, 1825-1826.

BURKE, Edmund. *Uma investigação filosófica sobre as nossas ideias do sublime e do belo*. Campinas: Papyrus, 1993.

BURKE, Edmund. *Réflexions sur la Révolution de France et sur les procédés de certaines sociétés à Londres relatifs à cet événement, en forme d'une lettre qui avait dû être envoyée d'abord à un jeune homme à Paris, par le right honourable Edmund Burke*. 1810-1820.

CAMUS, Albert. *O homem revoltado*. Tradução de Valerie Rumjanek. Rio de Janeiro: Record, 2005.

CARASSUS, Emilien. *Le mythe du dandy*. Paris: Librairie Armand Colin, 1971.

COMPAGNON, Antoine. *Les antimodernes: de Joseph de Maistre à Roland Barthes*. Paris: Gallimard, 2005.

COURTINE, Jean-François; et al. *Du Sublime*. Paris: Belin, 1988.

DELACROIX, Eugène. *Oeuvres littéraires*, vol. I. Paris: G. Crès, 1923.

DELON, Michel. Le sublime et l'idée d'énergie: de la théologie au matérialisme. In: POMEAU, René (org.). *Revue d'histoire littéraire de la France*. Paris: Armand Colin, 1986.

DIDEROT, Denis. Salon de 1767. In: DIDEROT, Denis. *Oeuvres complètes de Diderot: rev. sur les éd. originales comprenant ce qui a été publié à diverses époques et les ms. inédits conservés à la Bibliothèque de l'Ermitage par J. Assézat ([Reprod. en fac-sim.])*. 1875-1877.

FOUCAULT, Michel. *As palavras e as coisas*. Tradução de Salma Tannus Muchail. São Paulo: Martins Fontes, 1995.

FUMAROLI, Marc. Rhétorique d'école et rhétorique adulte: remarques sur la réception européenne du traité "Du Sublime" au XVIe et au XVIIe siècle. In: POMEAU, René (org.). *Revue d'histoire littéraire de la France*. Paris: Armand Colin, 1986.

GADAMER, Hans-Georg. *Verdade e método: traços fundamentais de uma hermenêutica filosófica*. Petrópolis: Editora Vozes, 1999.

HEINE, Heinrich. De l'Allemagne. In: HEINE, Heinrich. *Oeuvres de Heinrich Heine*. Paris: Michel Lévy frères, 1855.

HUGO, Victor. *La préface de "Cromwell"*. Paris: Maurice Souriau, 1897.

JAUSS, Hans Robert. Tradição literária e consciência atual da Modernidade. In: OLINTO, Heidrun Krieger. *Histórias de literatura: as novas teorias alemãs*. Rio de Janeiro: Editora Ática, 1996.

LONGINO. *Do sublime*. Tradução de Filomena Hirata. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

NOVAES, Adauto. *Tempo e história*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

MICHELET, Jules. *História da Revolução Francesa*. Tradução de Maria Lúcia Machado. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

MUSSET, Alfred de. *Confissão de um filho do século*. São Paulo: Ensaio, 1983.

PETITIER, Paule. *Littérature et idées politiques au XIX siècle: 1800-1870*. Paris: Nathan, 1996.

POMEAU, René (org.). *Revue d'histoire littéraire de la France*. Paris: Armand Colin, 1986.

PREVOST, John C. *Le dandysme en France*. Paris: Skalatine, 1982.

QUILLIEN, Jean. *La réception de la philosophie allemande en France au XIX et XX siècles*. Lille: Presses Universitaires de Lille, 1994.

RANCIÈRE, Jacques. *A partilha do sensível*. Tradução de Mônica Costa Neto. São Paulo: Editora 34, 2009.

RANCIÈRE, Jacques. *Política da arte*. Disponível em: ww2.sescsp.org.br/sesc/images/upload/conferencias/206.rtf

RANCIÈRE, Jacques. *Políticas da Escrita*. Tradução de Raquel Ramallete. São Paulo: Editora 34, 1995.

ROSANVALLON, Pierre. *Le moment Guizot*. Paris: Éditions Gallimard, 1985.

ROSANVALLON, Pierre. *Le sacre du citoyen*. Paris: Folio-Histoire, 1992.

ROUSSEAU, Jean-Jacques. *O contrato social e outros escritos*. Tradução de Rolando Roque da Silva. São Paulo: Cultrix, 1983.

SIMMEL, Georg. *Sobre la aventura - Ensayos de estética*. Tradução de Gustau Muñoz; Salvador Mas. Barcelona: Ediciones Península, 2002.

STÄEL-HOLSTEIN, Germaine de. *De la littérature considérée dans ses rapports avec les institutions sociales*. Seconde édition revue, corrigée et augmentée. 1800.

STÄEL-HOLSTEIN, Germaine de. De l'Allemagne. In: STÄEL-HOLSTEIN, Germaine de. *Oeuvres complètes* (tomo II), 1871.

STANTON, Domna C. *The aristocrat as art*. New York: Columbia University Press, 1980.

SWEDENBORG, Emanuel. Swedenborg, Emanuel. *La clef hiéroglyphique des arcanes naturels et spirituels par voie des représentations et des correspondances*. Tradução de Lino de Zaroa, Paris: Cheneau, 1843.

TOCQUEVILLE, Alexis. *Lembranças de 1848*. Tradução de Roberto Florenzano. São Paulo: Companhia das Letras, 1991.

WINOCK, Michel. *As vozes da liberdade: escritores engajados do século XIX*. Tradução de Eloá Jacobina. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2006.