

## Visões da era pós-romântica

### 23.1

A idéia da imaginação criativa, tal como aflorou na era romântica, ainda é central à cultura moderna. Ainda está vívida entre nós a concepção da arte — da literatura em primeiro lugar e em especial da poesia — como uma criação que revela, ou como uma revelação que ao mesmo tempo define e completa aquilo que ela torna manifesto.

Há fortes continuidades entre o período romântico, os simbolistas e muitas correntes do que foi chamado frouxamente “modernismo” e o presente. O que permanece central é a noção de que a obra da arte origina-se de, e realiza, uma “epifania”, para usar uma das palavras de Joyce num sentido um tanto mais amplo que o dele. O que desejo capturar com esse termo é precisamente a noção da obra de arte como *locus* de uma manifestação que nos introduz à presença de algo que é, de outra maneira, inacessível e tem o mais alto valor moral e espiritual; além disso, é uma manifestação que também define ou completa algo, enquanto o revela.

Uma obra desse tipo não deve ser compreendida simplesmente como mimese, embora possa envolver um componente descritivo. Na verdade, há duas maneiras diferentes pelas quais uma obra pode engendrar o que estou chamando de epifania, e o fiel da balança ao longo do último século variou de uma para a outra. Na primeira, que foi dominante entre os românticos,

a obra retrata de fato alguma coisa — a natureza não corrompida, as emoções humanas —, mas de modo a mostrar alguma realidade espiritual ou significação maior reluzindo por meio dela. A poesia de Wordsworth ou as pinturas de Constable e Friedrich exemplificam esse padrão. Na segunda, dominante no século XX, pode não ser mais claro o que a obra retrata ou mesmo se ela retrata alguma coisa; o *locus* da epifania passou para o interior da própria obra. Boa parte da poesia modernista e da arte visual não-representativa é desse tipo.

Mas, mesmo no caso do primeiro padrão, que descreverei como epifanias do ser, uma compreensão puramente mimética da obra já não basta. Porque a meta não é só retratar, mas transfigurar por meio da representação, tornar o objeto “translúcido”. E assim, aqui também, a epifania só pode ser manifestada por meio da obra, que permanece um “símbolo” no sentido romântico do termo. Isto é, não podemos compreender o que ela é como epifania apontando para algum objeto independentemente disponível descrito ou referente. O que a obra revela tem de ser lido nela mesma. E também não pode ser adequadamente explicada de acordo com as intenções do autor, porque, mesmo que pensemos nestas como definidoras do significado de uma obra, elas próprias só são reveladas adequadamente na obra. Sendo assim, a obra *tem de ser* compreendida independentemente de quaisquer intenções que o autor tenha formulado com relação a ela. Como disse Oscar Wilde, “quando acabada, a obra passa a ter, por assim dizer, uma vida própria independente, e pode transmitir uma mensagem bem diferente daquela que foi posta em seus lábios para que ela dissesse”<sup>1</sup>. Nenhuma explicação ou paráfrase pode lhe fazer justiça. Seu sentido tem de ser encontrado nela mesma. Poderíamos dizer que ela existe em si e para si, “autogerada”, para usar uma expressão de Yeats<sup>2</sup>.

Outra expressão que se costuma usar nesse caso é “autotélico”, mas este termo só se aplica com propriedade ao segundo padrão que descrevi, e talvez apenas a uma variante extrema dele. Uma linha influente de pensamento a partir dos simbolistas tem concebido a obra não como uma epifania do ser, seja da natureza seja de uma realidade espiritual além dela. Seus proponentes tentam apartar a obra de toda relação com o que está além dela e no entanto, paradoxalmente, conservar-lhe a qualidade epifânica. A obra continua a ser o *locus* da revelação, e de algo de suprema importância, mas é também sobremodo autocontida e auto-suficiente. Mallarmé, uma das figuras paradigmáticas dessa

1. Citado em Frank Kermode, *The Romantic Image*, Londres, Routledge, 1961, p. 46. Achei este estudo muito útil para a formulação das continuidades entre o período romântico e os nossos dias.

2. *Ibid.*, p. 56.

linha de pensamento, gostava de falar (seguindo, julgava ele, Hegel) do “nada”: “Depois que descobri o nada, descobri a beleza”<sup>3</sup>.

Essa é por certo uma das possibilidades, extrema e, em alguns aspectos, perturbadora, que foi aberta pela arte epifânica moderna. Manteve-se como parte importante da cultura moderna e reflete uma rejeição do mundo e do ser que discutirei adiante. Mas seria um erro confundir o gênero com a espécie. Há inúmeros outros escritores, de Wordsworth a Yeats, e além deles, que produziram obras que não são “autotélicas” nesse sentido restritivo de Mallarmé mas se empenham em chegar a uma epifania<sup>4</sup>.

Os termos cunhados na era romântica ainda se aplicam à arte epifânica do século XX. Essa época desenvolveu uma rica linguagem orgânica para falar da unidade orgânica da obra de arte, do processo de criação artística — Coleridge a comparou, ou de fato a julgou relacionada ao processo do crescimento na natureza — e, por extensão, para falar da vida humana realizada e não distorcida, em oposição às categorias restritivas e fragmentadoras do mecanicismo. As imagens biológicas do primórdio do expressivismo, como vemos muito claramente em Herder, por exemplo, foram dirigidas contra o dualismo mente-corpo, razão-sensibilidade. Para Schiller, o belo leva a forma e a matéria a uma perfeita unidade. O “lúdico”, por meio do qual visamos à beleza, une forma e vida dentro de nós; e o objeto da verdadeira beleza exibe uma perfeita fusão de seu conteúdo e de sua forma. Nada há em seu conteúdo que seja irrelevante à sua forma; e a forma, reciprocamente, não é separável de sua personificação, não é algo que pudesse ser expresso integralmente alhures.

Há um certo paradoxo aqui. A “forma”, para Schiller, está ligada ao universal. O termo é usado em parte para designar o impulso moral em nós, que tenta dar uma forma universalmente válida à nossa vida; e, em parte, deriva da noção de um conceito, que é um termo universal em contraste com

3. Citado em Michael Hamburger, *The Truth of Poetry*, Londres, Weidenfeld, 1969, p. 29, de uma carta a Henri Cazalis de julho de 1866; ver S. Mallarmé, *Propos sur la poésie*, ed. Henri Mondor, Mônaco, 1953, p. 77.

4. A obra autotélica é também vinculada de maneira complexa com toda a tendência de “*l'art pour l'art*”. Isso também é obviamente um possível desenvolvimento de toda a concepção pós-romântica da arte como o *locus* da mais elevada realização humana. Aqui também, no entanto, não devemos confundir espécie com gênero. Discutirei isso adiante.

A tendência contemporânea na crítica de tratar os textos como unidades auto-suficientes ou como estando vinculados tão-somente com outros textos é uma estranha tentativa de tratar todas as obras como se fossem autotélicas, em total desconsideração de duas distinções, a que existe entre o epifânico e o não-epifânico e a que separa obras epifânicas que se pretendeu fossem autotélicas daquelas em cuja criação não esteve presente esse intento. Como sempre, tratar uma obra a partir de cânones que lhe são alheios produz descobertas interessantes, mas as exageradas alegações de onicompetência dessa abordagem só servem para obscurecer a cena.

suas concretizações particulares. A moralidade e os conceitos gerais acham-se estreitamente ligados em Schiller, devido ao fato de ele ter sido muito influenciado por Kant. E, no entanto, na obra de arte, o termo universal é inseparável de, é identificado com, sua concretização. Um objeto belo é um particular que traz em si um valor de universal.<sup>5</sup>

Categorias desse tipo continuam a ser usadas para a arte epifânica. Uma obra manifesta algo, tem significação, e mesmo assim isso é de alguma maneira inseparável de sua personificação — ou, ao menos, a inseparabilidade é a condição a que a arte aspira. Disse-se de Pater: “Seu ideal é o tipo de arte em que o pensamento e sua personificação sensível estejam completamente fundidos”. Como expressou Wilde, “tal como Aristóteles, como Goethe depois de ler Kant, desejamos o concreto, e nada além do concreto pode nos satisfazer”. Na Arte, “o corpo é a alma”<sup>6</sup>. Essa inseparabilidade, essa particularidade com significância universal, também é veiculada nas imagens da árvore e do dançarino de Yeats. Algo como a aspiração de Schiller a uma condição que esteja além da imposição forçosa da forma à matéria, e a uma fusão das duas na beleza, ainda está viva nestes versos:

*“Labour is blossoming or dancing where  
The body is not bruised to pleasure soul,  
Nor beauty born out of its own despair,  
Nor blear-eyed wisdom out of midnight oil.  
O chestnut tree, great-rooted blossomer,  
Are you the leaf, the blossom, or the bole?  
O body swayed to music, O brightening glance,  
How can we know the dancer from the dance?”*

(“O labor floresce ou dança onde  
O corpo não se macera para agradar a alma,  
Nem a beleza brota de seu próprio desespero,  
Ou a sabedoria estúpida da obsessão de saber.  
Ó castanheiro, exuberância de profundas raízes,  
És a folha, a flor ou o tronco?  
Ó corpo que se move com a música, Ó vislumbre esclarecedor,  
Como podemos distinguir o dançarino da dança?”)<sup>7</sup>

5. Ver J. C. F. Schiller, *Cartas sobre a educação estética da humanidade*, São Paulo, EPU, 1991. Schiller também se apóia em Kant aqui. Ver a *Crítica da faculdade do juízo*, parte I, seção I, livro I, par. 9, onde Kant diz que um julgamento de gosto é sempre particular, porque o objeto belo não pode ser relacionado a um conceito geral. É significativo que nessa obra Kant trate tanto de objetos estéticos como de seres orgânicos, refletindo assim, à sua própria maneira, a afinidade que a época via entre eles.

6. Citado em Kermode, *Romantic Image*, pp. 21, 46.

7. W. B. Yeats, “Among Schoolchildren”, II. 57-64.

Esse ideal de fusão é o que está na base da idéia romântica do símbolo como a translucidez do eterno no temporal, nos termos de Coleridge. O símbolo permanece central à arte epifânica, e não só na escola chamada “simbolista”. Carlyle falou do símbolo como “uma personificação e revelação do infinito”. Yeats incorporou o contraste romântico entre o símbolo e a alegoria: “Um símbolo é com efeito a única expressão possível de alguma essência invisível, uma lâmpada transparente ao redor de uma chama espiritual; ao passo que a alegoria é uma das muitas representações possíveis de uma coisa personificada ou de um princípio conhecido...: um é uma revelação, a outra, uma diversão”<sup>8</sup>. A “imagem” que Pound e sua geração procuraram partilha dessa mesma natureza. A imagem é uma manifestação concreta; não se pretende que ela seja compreendida como discurso sobre alguma coisa. A música, a arte claramente não discursiva e não representativa, é o modelo. Simbolistas e imagistas, como Pater, acreditam que toda arte deveria aspirar à condição de música<sup>9</sup>.

Muito compreensivelmente, a imagem romântica do poeta como vidente continua, de modo explícito em Baudelaire, mas implicitamente na atmosfera de admiração e espanto que cerca os criadores de epifanias até hoje. Há uma espécie de piedade que ainda cerca a arte e os artistas em nossa época, que vem do sentido de que aquilo que eles revelam tem grande importância moral e espiritual; de que nisso está a chave para certa profundidade, ou plenitude, ou seriedade, ou intensidade de vida, ou para certa integralidade. Tenho de usar aqui uma série de alternativas, porque essa importância é concebida muito diversamente e, muitas vezes — por razões vinculadas com a própria natureza da arte epifânica as quais discutirei a seguir —, nem sequer é concebida claramente. Porém, para muitos de nossos contemporâneos, a arte, em certo sentido, tomou o lugar da religião.

Em contraste com a plenitude da epifania está o sentido do mundo que nos cerca, tal como o vivenciamos normalmente, como fora do eixo, morto ou desamparado. O mundo “desconectado, morto e sem alma”<sup>10</sup>, ou o mundo visto pelo olho vegetativo de Blake, tem alguma afinidade com a Terra Arrasada de Eliot. Há um fio contínuo aqui, uma crítica do mecanicista e instrumental, como um modo de ver e de viver e, depois, como o próprio princípio de nossa existência social, que percorre uma imensa variedade de diferentes articulações,

8. Citado em Kermode, *Romantic Image*, pp. 109, 113.

9. *Ibid.*, pp. 65, 134. O retorno à alegoria como fonte de modelos por alguns escritores e críticos do século XX — Walter Benjamin, por exemplo — é apenas uma exceção aparente a essa força contínua do símbolo romântico. Como veremos adiante, mantém-se uma crucial continuidade. Mas a mudança tem muito a ver com o afastamento das epifanias do ser no século XX, que foi antecipado por Mallarmé.

10. *Ibid.*, p. 45.

interpretações e correções sugeridas. A adesão à arte epifânica tem sido quase invariavelmente acompanhada de uma forte hostilidade à sociedade comercial-industrial-capitalista em desenvolvimento, de Schiller a Marx e a Marcuse e Adorno; de Blake a Baudelaire e a Pound e Eliot.

Mas apenas falar da significância moral da arte epifânica deixa de lado uma ambigüidade importante. A relação com a moralidade da integralidade ou intensidade que essa arte promete é bastante problemática. Já Schiller, em suas famosas *Cartas sobre a educação estética da humanidade*, parece oferecer duas visões incompatíveis da relação beleza-moralidade. Numa delas, o lúdico e a beleza que ele cria são uma ajuda à vontade moral. Essa vontade define o conteúdo da perfeição humana, e a beleza é um auxiliar, ainda que indispensável, na obtenção disso<sup>11</sup>. Mas outra visão é sugerida constantemente ao longo da obra, e ocasionalmente formulada: o lúdico e o estético oferecem uma realização mais elevada que o meramente moral, porque a moral apenas realiza um de nossos lados, a forma e não a matéria, ao passo que a beleza pode nos tornar íntegros, dar-nos harmonia e liberdade<sup>12</sup>.

A moralidade é entendida aqui nos termos do século XVIII, em que a justiça e a benevolência, e o controle dos desejos pela razão, constituem sua essência. O novo pensamento que emerge no texto de Schiller é de que a beleza poderia nos oferecer uma meta mais elevada. Ao menos na versão schilleriana, isso incorporaria a moralidade e seria plenamente compatível com ela. O ser livre, harmonizado, que se diverte, desejaria espontaneamente ser bom nos sentidos aceitos; ele teria algo mais que o rígido seguidor do dever. Mas abre-se agora a preocupante possibilidade de que essa realização mais elevada pudesse nos levar para fora da moralidade recebida; poderia nos levar a nos afastar dela, como temia Pater<sup>13</sup>; ou poderia até exigir que a repudiássemos, como afirma Nietzsche sobre a ética da benevolência.

A semente estava presente na nova estética que se desenvolveu no século XVIII. Ela definia o belo segundo um certo tipo de sentimento ou reação subjetiva. Kant ofereceu uma nova e potente articulação a isso em sua terceira crítica. O belo foi definido segundo um certo tipo de prazer. É da essência disso, seguindo Shaftesbury, que ele seja "desinteressado". O que o objeto da beleza nos dá é algo bem distinto tanto das satisfações utilitárias como do cumprimento das exigências morais<sup>14</sup>. Está aqui a base da declaração de independência do belo em relação ao bom.

11. Schiller, *Cartas*, XXIII, XXIV.

12. *Ibid.*, XXVII; ver também as cartas XIV e XV, que contêm a memorável frase: "*der Mensch spielt nur, wo er in voller Bedeutung des Worts Mensch ist, und er ist nur da ganz Mensch, wo er spielt*".

13. Kermode, *Romantic Image*, pp. 20-21.

14. Kant, *Crítica da faculdade do juízo*, parte I, seção I, livro I, pars. 2-5.

Mas Kant não dá esse passo. O belo revela-se como mais uma maneira de estarmos em contato com o supersensível em nós. É um "símbolo do moralmente bom"<sup>15</sup>. Está, pois, relacionado e firmemente subordinado ao nosso destino moral. Kant origina a primeira das duas teorias que discerni acima na obra de Schiller. Foi necessário o expressivismo do período romântico para dar maior significação normativa ao estético e abrir o caminho para um questionamento total da primazia da moralidade. Um trecho de Wilde mostra como a doutrina kantiana foi transmutada para a contramoralidade moderna: "Todas as artes são imorais, exceto as formas mais vulgares de arte sensual ou didática que buscam incitar à ação boa ou má"<sup>16</sup>.

Assim, chegou até nós, vinda dos românticos, uma visão que retrata o artista como aquele que oferece epifanias em que algo de grande significação moral ou espiritual torna-se manifesto, e o que é transmitido por esta última disjunção é precisamente a possibilidade de que aquilo que é revelado esteja além e seja contrário ao que normalmente entendemos por moralidade. O artista é um ser excepcional, receptivo a uma rara visão; o poeta é uma pessoa de excepcional sensibilidade. Isso era lugar comum entre os românticos.

Mas isso também deixa o artista suscetível a um excepcional sofrimento. Julgava-se que isso se devesse, em parte, ao próprio fato da rara sensibilidade, que necessariamente abre a pessoa tanto para o grande sofrimento como para o grande júbilo. Porém, em parte, isso vem da idéia de que a vocação do artista força-o a abandonar as satisfações comuns da vida no mundo, a abandonar a ação bem-sucedida e os relacionamentos realizados. Trata-se da condição que D. H. Lawrence, num comentário sobre as cartas de Beethoven, denominou "a crucifixão na individualidade isolada"<sup>17</sup>.

Estar apartado das realizações comuns pode também significar estar apartado das outras pessoas, à margem da sociedade, incompreendido, desprezado. Esse tem sido um quadro recorrente do fado do artista nos últimos dois séculos, quer apresentado em formas de autopiedade sentimental, como sucessor do Weltschmerz wertheriano, quer visto com equilíbrio e sem autodramatização como uma situação inescapável.

A oposição entre o artista visionário e a sociedade "burguesa" cega ou "filistéia" traz consigo essa visão de um destino excepcional e da hostilidade à civilização capitalista comercial. Unida a uma narrativa histórica de avanço de descobertas, ela pode gerar a idéia ou mito da vanguarda. Alguns estão destinados a andar à frente da imensa coluna que avança, a combater por

15. *Ibid.*, parte I, seção I, par. 59.

16. Citado em Kermode, *Romantic Image*, p. 44.

17. Citado em *ibid.*, p. 6.

si próprios. Seu trabalho não é nem pode ser compreendido em sua época. Porém, muito mais tarde, os outros irão alcançá-los e os poucos originais serão reconhecidos e celebrados postumamente.

Essa imagem exprime a oposição entre artista e sociedade — sua exclusão. Mas também permite a conexão, poder-se-ia dizer também o conluio, entre ambos. Pois contém a idéia de que os outros alcançam, quer dizer, chegam ao ponto onde os pioneiros anteriores estiveram; uma nova onda, por sua vez, já terá então avançado além da compreensão geral e sido incompreendida. Além disso, uma vez que essa imagem se torne geralmente aceita, uma vez que venha a ser não só a auto-imagem do artista incompreendido, mas o estereótipo socialmente admitido, o conluio entre o burguês e o artista encontra uma linguagem.

Estudiosos da "boêmia" de Paris no século XIX observaram como eram ambivalentes as relações entre o mundo burguês e o *demi-monde* do artista<sup>18</sup>. Não foi apenas uma questão de que alguns burgueses posteriormente bem estabelecidos passaram um período de sua juventude na "boêmia". Ela também alimentou a imaginação burguesa, como atesta o sucesso de inúmeras obras, incluindo os romances de Murger e as óperas de Puccini<sup>19</sup>. Mesmo aqueles que operam plenamente no âmbito da civilização comercial, que regem a própria vida pela razão desprendida, instrumental, desejam ter alguma parte nas epifanias da imaginação criativa. Isto tem de ser confinado; não é permitido a eles promover uma ruptura e realizar plenamente seus intentos, muitas vezes antimorais e em geral antiinstrumentais. Mas eles têm de estar presentes.

E isso não deveria causar surpresa. Só almas deveras excepcionais e austeras podem viver inteiramente de acordo com as fontes morais da razão desprendida. A massa adaptável da sociedade de classe média do século XIX certamente não o tentou. Essas pessoas viviam basicamente segundo sua religião. E, quando esta falhou ou começou ela mesma a ser transformada pelo romantismo ou pelo culto do sentimento, elas também se voltaram para as novas fontes de nutrição espiritual. Disso decorre a ambivalência com relação a um mundo e um modo de agir que eram uma negação de seus valores e, por vezes, uma ameaça a eles, mas aos quais muitas dessas pessoas também viam como um abrigo que protegia e intensificava muitas das coisas que davam sentido à vida.

A oposição era necessária, porque as formas de vida de realização expressiva e disciplina instrumental-racional eram em parte *definidas* em contraste uma com a outra. Muitas pessoas não conseguiam limitar-se a um

18. Ver Jerrold Seigel, *Bohemian Paris*, Nova York, Penguin Books, 1986.

19. Murger, *Scènes de la vie de Bohème*; Puccini, *La Bohème*.

dos lados. Como mostra Jerrold Seigel<sup>20</sup>, a ambivalência também está presente na boêmia parisiense, em que muitos escritores e artistas sonhavam com o reconhecimento pelo mundo burguês, e outros (ou alguns dos mesmos) se submetiam à mais rigorosa disciplina em nome de sua arte.

O paradoxo e a ironia é que a imagem popular de "La Bohème" despreza esse lado sério. Não os criadores dedicados de obras, mas "aqueles para quem a arte significava viver a vida"<sup>21</sup>, entraram no estereótipo popular na sociedade "normal": amadores como Rodolfo, destinados a voltar ao mundo burguês depois que seus vagares juvenis terminam com a morte de Mimi. A identificação da arte com a sensação e o sentimento torna-se a visão burguesa popular<sup>22</sup>, em contraste com as principais figuras criadoras do período romântico e posterior. Não causa surpresa que a imagem em voga tenha excluído a corrente da boêmia que era simpática ao desafio político à ordem estabelecida e deu sua contribuição às irrupções revolucionárias de 1848 e 1871.

A relação ambivalente chega a nossos dias, tendo-se tornado, no contexto dos meios de comunicação de massa e do mercado de arte contemporâneos, uma convivência quase declarada entre artistas ou *performers* supostamente revolucionários e o público de massa. A distância decente na relação entre o burguês e a boêmia no século XIX dependia da preservação, por cada lado, de sua integridade; exigia que o mundo burguês mantivesse seus valores e que a vanguarda genuína ficasse afastada do jogo Murger-Puccini de produzir para o mundo burguês. Hoje, porém, em que a auto-expressão livre e a perversidade polimorfa oferecem idéias para *slogans* publicitários e ajudam, assim, a girar as engrenagens do comércio, e em que a mídia, como disse Andy Warhol, pode fazer qualquer pessoa ter seus quinze minutos de fama, é difícil manter a distância. Quando a convivência chega a esse ponto, uma certa corrupção se estabeleceu.

### 23.2

Estive argumentando que certa compreensão da arte tem percorrido de forma contínua o mundo moderno desde o período romântico. Trata-se da concepção que denominei epifânica, e abrange não só uma estética da obra de arte como também uma visão de sua significação espiritual e da natureza e situação do artista. É uma concepção não só da arte como do lugar da arte na vida e de sua relação com a moralidade. É na verdade uma

20. Seigel, *Bohemian Paris*, parte I.

21. *Ibid.*, p. 58.

22. *Ibid.*, p. 120.

exaltação da arte; pois esta se torna o *locus* crucial daquilo que venho chamando de fontes morais. Realizar uma epifania é um caso paradigmático daquilo que denominei recuperar o contato com uma fonte moral. A epifania é nosso sucesso em contatar alguma coisa, onde esse contato promove e/ou constitui ele mesmo uma realização ou plenitude espiritualmente significativa.

E essa concepção da arte não é propriedade de uma minoria ou de um grupo apenas. Suas concretizações individuais estão de fato nas mãos de uma minoria em cada caso, por vezes uma minoria pouco conhecida. Mas a compreensão geral do lugar da arte é deveras disseminada e profunda em nossa cultura, e corresponde a um sentido amplamente partilhado de que a imaginação criativa é um *locus* indispensável de fontes morais, como atesta a relação paradoxal e ambivalente entre a arte da minoria e o público de massa que acabei de descrever.

Essa concepção geral passou por algumas transformações e assumiu grande número de formas. Provocou sucessivas revoluções na poética e engendrou estilos de poesia bem diferentes daqueles dos românticos. Mas o que com frequência inspirou essas mudanças foi a própria noção do epifânico. Wordsworth mostra o que há de espiritualmente significativo no comum, tanto das pessoas como das coisas. Ao mesmo tempo, sua poesia contém uma descrição realista dessas pessoas e coisas, e expressões diretas de sentimento. Mas os versos da poesia moderna que fluem de Baudelaire apartaram-se do diretamente mimético e expressivo. O que estava na base dessa separação foi o sentido de que o poder revelatório do símbolo depende de uma ruptura com o discurso comum. Mallarmé fala que o poeta “cede a iniciativa às palavras” e permite que o poema seja estruturado por suas forças inerentes interativas, “mobilizadas pelo choque de sua desigualdade”<sup>23</sup>. Para os imagistas, “o símbolo próprio e perfeito é o objeto natural”<sup>24</sup>. A imagem poética é opaca, não-referencial. Aqui, o contraste romântico entre o simbólico e o referencial foi intensificado na tentativa de alcançar a epifania desorganizando as referências — dar poder aos símbolos levando a linguagem além do discurso. O que estava unido nos românticos está aqui rigorosamente oposto. Assim, o princípio de unidade dos *Cantos* de Pound é profundamente distinto do que aparece no *Prelúdio* de Wordsworth. Já não é a narrativa, mas as imagens interligadas, que unificam.

Estarei examinando algumas das compreensões da imaginação criativa que se desenvolvem nos últimos dois séculos, não no tocante a estilos poéticos,

23. Citado em M. H. Abrams, *The Correspondent Breeze*, Nova York, Norton, 1984, p. 119.

24. Pound, citado em *ibid.*, p. 118.

mas em um aspecto complexamente vinculado com eles. Desejo examinar as noções de fontes morais (incluindo imorais, amorais e não-morais) que emergiram nessas transformações. Dentro das continuidades da arte epifânica, trata-se de uma história de rupturas e oposições. Na realidade, algumas das disputas importantes, travadas em épocas anteriores entre ética ou interpretações tradicionais da teologia cristã, repetem-se neste novo ambiente.

Mas, antes de eu entrar nessa história, há uma objeção a ser enfrentada. Ela contraria todo o quadro de continuidade que estabeleci a fim de contar essa história, a concepção da arte epifânica moderna como estando em continuidade com a era romântica, na verdade empenhando-se de algumas maneiras em intensificar algumas características definidoras da arte romântica. Que dizer de todos aqueles cuja obra é sem dúvida epifânica em meu sentido, mas que se declararam anti-românticos? T. E. Hulme, por exemplo, de certo modo fundador do imagismo, julgava-se antes “classicista” que romântico, precisamente porque queria repudiar a centração no sujeito, o esforço de auto-expressão que ele identifica aos românticos. Para Hulme, a arte mais elevada é uma epifania de algo impessoal, “alheio à vida”<sup>25</sup>. Eliot parece ter sido influenciado por Hulme em sua própria autodeclaração como “classicista”. E pensamos então nos mais austeros simbolistas, em Mallarmé e Rimbaud, por exemplo, cujas epifanias eram bem claramente “alheias à vida”, e que tentaram intensamente ir além da auto-expressão. Podemos julgá-los em continuidade com os românticos?

Em alguns aspectos importantes, não. Esses aspectos referem-se justamente ao que está sendo revelado na epifania, e isso tem grande relevância para as fontes morais em questão. É essa a história que desejo contar. Mas é um engano pensar que a ruptura decisiva ocorre em torno da questão de auto-expressão *versus* impessoalidade. A maioria dos grandes poetas românticos julgava estar articulando algo maior que eles mesmos: o mundo, a natureza, o ser, a palavra de Deus. Não estavam preocupados primordialmente com a expressão dos próprios sentimentos; o que, de fato, mostrei no capítulo 21<sup>26</sup>.

O subjetivismo entra na visão da natureza como fonte, segundo o termo usado por mim. Pois isso envolve a idéia de que uma rota indispensável de acesso ao mundo, natureza ou ser que queremos articular é o impulso da natureza ou as intimações do espírito interior. “*Nach innen geht der geheimnis-*

25. Ver Kermode, *Romantic Image*, cap. 7.

26. Este é um dos inconvenientes do meu termo “expressivismo”, o fato de ser sempre tomado por uma visão que privilegia a auto-expressão. É desnecessário dizer que não é esse o sentido que pretendo atribuir-lhe aqui. Mas reconheço que essa compreensão errônea provavelmente vai continuar surgindo até que eu consiga pensar num termo melhor.

*volle Weg*", diz Novalis ("Para dentro segue o caminho cheio de mistério")<sup>27</sup>. É isso que estabelece uma clara distinção entre autores como Schelling, Novalis, Baudelaire, de um lado, e os grandes pensadores do neoplatonismo e do pensamento mágico renascentistas, como Bruno, do outro, apesar de todo o débito que os primeiros têm com os segundos. Esse débito foi, de fato, considerável, e admitido, como na invocação de Bruno por Schelling e no uso por Baudelaire da linguagem das "correspondências" e imagens da alquimia.

Bruno e Paracelso, por exemplo, embora pudessem ter encarado seu conhecimento como esotérico, julgavam estar eles mesmos apreendendo a ordem de coisas espiritual não-mediada. Pode ser necessária uma sabedoria secreta e não amplamente divulgada para descobri-la, mas ela não precisa ser revelada por meio de uma articulação daquilo que está em nós. É, nesse sentido, uma ordem pública que esteja disponível sem a mediação de nossos poderes de articulação criativa.

É esse tipo de ordem pública, um retrato da significação espiritual das coisas, que já não é possível para nós. E não foi só a ascensão da ciência e da razão desprendida que o pôs fora do alcance; foi também nossa compreensão do papel da imaginação criativa. Os modernos por certo podem imaginar uma ordem espiritual de correspondências: Baudelaire o fez, assim como Yeats, e milhões os leram e se comoveram com sua poesia. Mas o que não podemos imaginar é uma ordem a que não tivéssemos de chegar por meio de uma epifania tecida pela imaginação criativa; que fosse de algum modo acessível de forma não-refratada pela criação artística de alguém.

Mas uma ordem que só pode ser atingida de forma refratada é algo fundamentalmente distinto. A ordem não-mediada existia, por assim dizer, *an sich*, para usar uma linguagem pós-kantiana anacrônica. Fazia sentido levantar questões sobre quais plantas ou animais de fato traziam a marca do planeta Saturno. Se Bruno e Paracelso discordavam, ao menos um deles tinha de estar errado. Mas, com as ordens refratadas na imaginação, essas questões não têm lugar. Será que Bizâncio tem "de fato" a significação que assume nos poemas de Yeats? Será que uma invocação bem diferente dela na linguagem bastante independente de outro poeta estaria necessariamente errada? Isso parece absurdo.

Qualquer que seja a verdade para nossas teorias científicas, as visões de nossos poetas têm de ser entendidas à feição pós-kantiana. Elas nos apresentam a realidade num meio que não pode ser separado delas. Essa é a natureza da epifania. Isso não quer dizer que não possamos discriminar.

27. Novalis, *Schriften*, eds. P. Kluckhohn e R. Samuel, Stuttgart, Klett-Cotta, 1960-1975, II, 419.

É claro que julgamos algumas mais profundas, reveladoras e verdadeiras que outras. É muito difícil dizer em que, precisamente, baseiam-se esses julgamentos. Mas sem dúvida não é em uma correspondência com uma realidade não-mediada pelas formas exatas em questão.

A ordem moral ou espiritual das coisas deve vir a nós indexada a uma visão pessoal. Os dois fatores importantes que mencionei acima juntam-se para nos aprisionar nessa situação, para tornar qualquer ordem não-mediada algo fora de nosso alcance: o distanciamento entre a ordem espiritual e a ordem da natureza que exploramos na ciência natural, que tinha de tornar a primeira problemática, é compensado e complementado por nossa noção pós-romântica de imaginação criativa. As duas, unidas, anunciam o fim das ordens não-mediadas.

Mas isso significa que certo subjetivismo é inseparável das epifanias modernas. Podemos tentar tomar distância da noção romântica, contida na citação de Novalis, de que devemos buscar a chave para a ordem das coisas em nosso interior. E essa não é uma mudança sem importância. Pode ser vital para alterar o foco de atenção; algo como o que Rilke fez em seu "Neue Gedichte", quando tentou articular as coisas a partir de dentro delas mesmas, por assim dizer. Mas aquilo a que não podemos escapar é a mediação pela imaginação; estamos sempre articulando uma visão pessoal. E o vínculo da articulação com a interioridade permanece, por esse motivo, intacto e inquebrável. Não é porque temos de ver nossa tarefa como a articulação de uma refração pessoal que podemos abandonar a reflexividade radical e dar as costas à nossa própria experiência ou ressonância das coisas em nós.

Assim, num dos mais bem-sucedidos de seus Novos Poemas, "A Pantera", Rilke evoca belamente o animal caminhando por sua jaula através de sua própria interioridade: "*Ihm ist, als ob es tausend Stäbe gäbe/und hinter tausend Stäbe keine Welt*" ("Parece-lhe que há mil barras; e, por trás das barras, nenhum mundo"). As imagens que podem penetrá-lo a partir desse ambiente estranho passam pela "tensa imobilidade de seus membros", mas "deixam de existir" quando lhe alcançam o coração. Rilke de fato nos levou para dentro da pantera, mas isto é algo inseparável do ato de fazer da pantera um emblema de nossa própria interioridade alienada<sup>28</sup>.

A passagem "anti-romântica" para o "classicismo" de alguém como Hulme ou Eliot não pode, assim, ser uma passagem de volta à invocação de ordens não-mediadas. Ela permanece epifânica e, desse modo, em profunda continuidade com todo o movimento desde os românticos. É uma

28. Essa afirmação está em Michael Hamburger, *The Truth of Poetry*, Londres, Weidenfeld, 1969, p. 30.

caricatura apresentar os românticos como preocupados apenas com a auto-expressão; e é uma ilusão pensar que se pode contornar a imaginação e, portanto, a interioridade da visão pessoal. Entretanto, precisamente por causa disso, há sentido em se esforçar por evitar o meramente subjetivo. De fato, isso é, em alguns aspectos, a questão central da arte epifânica.

O próprio fato de só poder haver visões refratadas significa que não podemos separar aquilo que é manifesto do meio que criamos a fim de revelá-lo. Mas isso quer dizer que há formas de centração no sujeito que não consistem em falar diretamente sobre o *self*. Há aquela venerável e conhecida que constrói uma linguagem de auto-absorção na qual a visão da realidade é constantemente toldada por nossas próprias reações. E há a tentação especificamente moderna de que a epifania venha a se tornar primordialmente uma celebração de nossas próprias capacidades de articulação criativa. Esse impulso de auto-afirmação pode ser mais ou menos reconhecido, como no caso do futurismo, ou pode pairar ambigualmente, como no caso do surrealismo, ou ficar totalmente dissimulado. A própria natureza da arte epifânica pode dificultar a determinação precisa do que está sendo celebrado: os profundos recessos além ou abaixo do sujeito, ou as misteriosas capacidades do sujeito. Observou-se<sup>29</sup> que alguns dos mesmos artistas se sentiram estimulados tanto pelo primitivismo como pelo futurismo no período que precedeu a Primeira Guerra Mundial.

A centração no sujeito é muito mais insidiosa que a inclinação temática à auto-expressão. E como, por uma série de razões que discutirei adiante, muito de nossa cultura moderna nos impele em sua direção, superá-la é uma tarefa importante, tanto moral como estética, de nosso tempo. Mas tornamos essa tarefa enganosamente fácil para nós mesmos se não percebemos que tanto nas aspirações como nos perigos há profunda continuidade entre nós e a era romântica.

### 23.3

O ponto de partida de onde desejo discernir as derivações e afastamentos é a visão moral que estava disseminada entre autores românticos. Eles celebravam a bondade da natureza. Nesse sentido, estavam em harmonia com os deístas e com o Iluminismo naturalista, por considerarem a ordem criada como grande fonte de bondade. Abandonaram a unidimensionalidade dos pensadores anteriores e viam a motivação humana não como algo uniforme, mas dotada da capacidade de transformações qualitativas.

29. Ver Roger Shattuck, "Catching Up with the Avant-Garde", *New York Review of Books*, 18 de dezembro de 1986, p. 72.

Seguiram Rousseau em sua oposição entre a vontade corrupta e a vontade não distorcida, o que por sua vez remonta, como vimos, às doutrinas de Agostinho sobre os dois amores. Mas identificavam a fonte da "graça" como sendo a natureza interior. Temos de retornar ao contato pleno com a grande corrente que flui por tudo e também ressoa dentro de nós.

É claro que, numa variante influente, eles reconheciam ser necessária uma ruptura com a natureza para que o homem alcançasse a razão e a liberdade. Mas a meta era resgatar uma unidade superior em que estas estariam reconciliadas com a natureza, o que Schiller viu, por exemplo, em nossa relação com a beleza, que veio a ser uma idéia paradigmática para toda a geração romântica dos anos 1790. Nessa visão em espiral, a Queda, embora necessária, é a ruptura com a natureza. Coleridge, profundamente influenciado por essa tendência do pensamento alemão, definiu a "Redenção" como uma "Reconciliação depois dessa Inimizade com a Natureza"<sup>30</sup>. "Reconciliação" (*Versöhnung*) foi um termo-chave para Hegel.

Enquanto isso, o grande mundo da natureza ao nosso redor era fonte de consolo e vigor. Uma forma de epifania estava em mostrar a bondade espiritual, a fonte de cura no mundo natural, que foi tornada banal ou morta por nosso estranhamento a ela. Novalis queria uma transmutação desse tipo, e é isso que a poesia faz para Shelley quando "cria novamente o universo, depois de ele ter sido aniquilado em nossa mente pela recorrência de impressões esvaziadas pela reiteração"<sup>31</sup>. E é isso que buscava Wordsworth ao mostrar a significação espiritual de coisas e pessoas comuns, em sua elevação do cotidiano e em sua recuperação de "um sentido sublime/de algo bem mais profundamente interfundido"<sup>32</sup>. Constable o seguiu ao preferir o não-excepcional e tentar "fazer algo a partir do nada". Ele pôde

30. Citado em Abrams, *Correspondent Breeze*, p. 125.

31. Citado em M. H. Abrams, *The Mirror and the Lamp*, Oxford, Oxford University Press, 1953, p. 282.

32. "Tintern Abby", II. 95-96. Similarmente, Wordsworth escreve em *The Prelude*, XIII, II.367-372:

"and I remember well  
That in life's every-day appearances  
I seemed about this time to gain clear sight  
Of a new world — a world, too, that was fit  
To be transmitted, and to other eyes  
Made visible..."

[e lembro-me bem/Que em meio às aparências cotidianas da vida/Pareci naquele momento conseguir uma clara visão/De um novo mundo — um mundo igualmente próprio/Para ser transmitido e, a outros olhos,/Feito visível...]

declarar algo como “nunca vi uma coisa feia na vida”<sup>33</sup>, isto é, algo que sua arte não pudesse transfigurar.

A transfiguração do comum foi, de fato, um tema importante da arte romântica, e a imagem da alquimia retorna com frequência<sup>34</sup>. Tudo isso estava fundamentado num profundo sentido da bondade da natureza.

Houve três transformações importantes dessa visão romântica no século XIX, que envolveram a negação de características cruciais dela, mas, sob outros aspectos, deram-lhe continuidade.

(a) A primeira foi chamada de “realismo”, por vezes “naturalismo”, um subconjunto das muitas tendências designadas por esses termos. Penso sobretudo nas variantes que aparecem na França a partir da metade do século: por exemplo, os escritos de Zola e, de maneira diferente, de Flaubert; as pinturas de Courbet e Manet. Esses escritores e pintores pareciam aceitar a perspectiva do naturalismo iluminista, negar por completo a noção de uma realidade espiritual além ou atrás das coisas e, em particular, negar todas as noções de uma grande corrente da natureza, ponto crucial de tantos textos e pinturas românticos (por exemplo, de Constable ou Friedrich). Essa pode parecer uma arte contra-epifânica por excelência, que estava determinada a mostrar as coisas em sua realidade crua e humilde e acabar com qualquer ilusão de um significado mais profundo existente dentro delas — o próprio reverso de uma transfiguração.

Mas a continuidade com o romantismo não é quebrada tão abruptamente. A premissa do realismo, então como agora, é que nós, de alguma

E, no Prefácio a *Lyrical Ballads*, ele diz: “Preferia-se de modo geral a vida humilde e rústica porque, nessa condição, as paixões essenciais do coração encontram um solo melhor no qual podem atingir a maturidade... e falar uma linguagem mais clara e enfática; ... e... porque, nessa condição, as paixões dos homens são incorporadas às formas belas e permanentes da natureza”; *Poetical Works*, II, 386-387. Coleridge descreveu seu propósito da seguinte maneira: “O sr. Wordsworth... queria propor a si mesmo como seu objeto dar o encanto da novidade a coisas cotidianas e excitar um sentimento análogo diante do sobrenatural ao despertar a atenção da mente da letargia do costume e dirigi-la à formosura e às maravilhas do mundo diante de nós”; em *Biographia Literaria*, cap. 14, citado em Lilian Furst, *Romanticism in Perspective*, Londres, Macmillan, 1969, pp. 245-246.

33. Citado em Hugh Honour, *Romanticism*, Londres, Allen Lane, 1979, pp. 68, 92.

34. Shelley, em seu *Defense of Poetry*, afirma que “ela transmuta tudo o que toca, e toda forma que se move no âmbito da radiância de sua presença é transformada por uma simpatia prodigiosa numa encarnação do espírito que ela respira; sua alquimia secreta transforma em ouro potável as águas venenosas que fluem da morte por meio da vida”; em *Complete Works*, VII, 137, citado em Furst, *Romanticism and Perspective*, pp. 160-161. Ver a mesma obra para uma citação análoga de Tieck. Palmer fala de seus quadros como visões da natureza “que passaram pelo intenso calor transmutante separador purificador da alquimia da alma”; citado em Honour, *Romanticism*, p. 86.

maneira, no curso normal dos eventos, não conseguimos ver as coisas direito, que as apreendemos apenas através de um véu de ilusão que lhes empresta uma falsa melhoria ou significância, tecido por nossos medos e auto-indulgência. É preciso coragem e visão para enxergá-las como são; porém, mais do que isso, são necessários os recursos da arte. Vivemos cercados por esta realidade, mas não a vemos de fato, pois nossa visão é moldada — e obscurecida — por nossas modalidades falsamente consoladoras de representação. Requer-se um retrato novo e impiedosamente verídico para que rompamos o véu.

Esse tipo de arte pode não envolver nenhuma epifania de translucidez, como a poderíamos chamar, em que algo mais profundo brilha por entre o real, mas envolve de fato um desvelamento, uma revelação da real face das coisas, o que requer algum tipo de transfiguração. Poderíamos tomar *Madame Bovary*, de Flaubert, como exemplo. Nessa obra, não há desejo de conferir dignidade de nenhum tipo às personagens, nem de mostrar uma significância mais profunda em suas ações. De fato, o efeito deflacionário vem do retrato cruel da ilusão de um significado mais profundo nos anseios românticos de Emma. Tudo acaba como algo indizivelmente banal e comum, por mais exaltado que seja o sonho. A meta parece ser apresentar infatigavelmente o brilho falso do medíocre. O poder da obra como arte está em sua extraordinária capacidade de captar essa banalidade, em que a inclinação quase irresistível dos modos herdados de representação teria sido a de melhorá-la ou idealizá-la. Mas por que isso comove o autor ou o leitor? Não apenas como um *tour de force*, mas no sentido de poder e de liberdade dessa banalidade, que é inseparável do ato de capturá-la como objeto de contemplação.

Há aqui um tipo de transfiguração; não aquele que revela sentido, mas o que dá à infelicidade sem sentido e banal o fechamento e a forma do destino. Charles Rosen e Henri Zerner, em seu interessante livro sobre o realismo e o romantismo, falam do “determinismo” de Baudelaire, “que permite aos fatos falar por si mesmos sem comentário: a inevitabilidade é uma qualidade estética. Não é um mero substituto da beleza, mas deve ser considerada absolutamente bela em si”<sup>35</sup>.

Desse modo, o desvelamento das coisas em sua falta de sentido envolve um tipo próprio de transfiguração. A alegria que disso obtemos tem algo a ver

35. Charles Rosen e Henri Zerner, *Romanticism and Realism*, Nova York, Norton, 1984, p. 157. Recorri bastante à penetrante discussão deste livro. Dessa perspectiva, as últimas palavras de Charles Bovary no romance “C’est la faute de la fatalité!”, em um nível, oferece mais uma expressão elevada à banalidade inarticulada e incompreensível de sua vida e recebe o desprezo de seu interlocutor, Rodolphe, mas, mesmo assim, em outro nível, por uma reviravolta irônica, capta uma profunda verdade acerca da vida e da morte de Emma.

com nossa própria capacidade de enfrentar a verdade e reconhecê-la; e essa capacidade depende de modo crucial do fechamento que torna a prisão na banalidade e no vazio uma espécie de destino que podemos contemplar. É poder contemplá-lo que nos liberta dessa prisão, e essa liberdade é a condição da sensação de poder e de alegria. A arte realista apóia-se em sua própria forma de transfiguração ao privar as coisas do sentido.

É um tipo de transfiguração que tende a exaltar mais a capacidade criadora do artista. Mas o realismo contém mais do que isso. Nem todo ele foi tão resolutamente contra-epifânico. Houve outra tendência em que algo, afinal, de fato brilha através do tema. Courbet oferece um exemplo.

O naturalismo exprimiou-se no contexto da pintura francesa numa rejeição das distinções de gêneros e definição de temas tradicionais, que dependiam muito de uma hierarquia dos objetos adequados à pintura, a qual era ela mesma justificada por noções de ordem e significação espiritual: as concepções tradicionais davam aos temas sagrados uma posição elevada, punham a história acima da paisagem e situavam a pintura de "gêneros", que se ocupava de temas da vida diária, abaixo deles. Courbet voltou-se à pintura de pessoas comuns, trabalhadores, camponeses, burgueses rurais. Mas estes às vezes recebiam o escopo monumental que deveria ser reservado à pintura histórica. O realismo significou o "desaparecimento do tema", no sentido de uma cena ou evento já tornado canônico pela história, pela religião ou pela cultura clássica e que a pintura se propõe a representar. Mas os acontecimentos comuns sem esse significado estabelecido recebem a dignidade de tratamento antes restrita aos que o possuíam. Isso foi intencionalmente uma rejeição da hierarquia e, em certo sentido, um deslocamento. Esses novos "temas" estavam tomando o lugar dos antigos; uma afirmação estava sendo feita sobre sua dignidade.

Courbet, no entanto, não tentou dar a esses temas a roupagem dos temas clássicos. Essa é uma estratégia possível para uma reversão da hierarquia: tomar uma cena da vida cotidiana e idealizá-la por meio do uso de toda a retórica do gesto, da pose e da composição que tinha sido desenvolvida na arte neoclássica. Rosen e Zerner<sup>36</sup> mostram um exemplo disso num dos contemporâneos de Courbet. Mas o próprio Courbet e os realistas mais austeros deram as costas a essa retórica e a qualquer tentativa de idealizar o que representavam.

Em seu materialismo obstinado, o realismo parece ser a negação do romantismo. Contudo, a continuidade está presente na intenção transfiguradora que é inegável em algumas dessas pinturas. A transfiguração é efetuada em

36. Ver a discussão de Jean-Pierre Alexandre Antigna, *The Fire*, em Rosen e Zerner, *Romanticism and Realism*, p. 166.

parte pelo próprio movimento nivelador que põe pessoas comuns no lugar das personagens históricas ou sagradas. Como o próprio Courbet disse, "*le fond du réalisme c'est la négation de l'idéal*" ("a base do realismo é a negação do ideal"). Por meio dessa negação, afirmou ele, "*j'arrive en plein à l'émancipation de l'individu, et finalement, à la démocratie*" ("chego diretamente à emancipação do indivíduo e, por fim, à democracia")<sup>37</sup>. Como Rosen e Zerner expressam na discussão do *Enterro em Ormans*, "uma cena de gênero é elevada, por essa agressão e pelo tamanho natural das figuras, à dignidade de uma pintura histórica. A cena infinitamente repetível de um funeral rural recebe a singularidade de um acontecimento histórico importante."<sup>38</sup> Faz-se uma afirmação sobre pessoas comuns, sobre a dignidade de todos os seres humanos.

Mas havia algo mais profundo. Se virmos essas pinturas sem um sentido de seu contexto histórico imediato, como o fazemos hoje, algo da transfiguração ainda transparece. Isso porque elas trazem algo do poder e da força titânica da natureza bruta, uma força que declara irrelevantes todos os juízos que consideram essa natureza grosseira ou imperfeita a partir de perspectivas mais refinadas e espirituais. Rosen e Zerner, ao discutir o *Enterro*, assinalam "a presença agressiva das personagens"<sup>39</sup>. Há uma força nessas pessoas, mesmo para quem desconhece a hierarquia anterior dos gêneros. E, similarmente, *Britadores de pedras*, de Courbet, não retrata apenas a privação; também captura a tensão, o esforço concentrado até o limite, do trabalho físico duro. Há força aqui, e não apenas infortúnio.

A afirmação da natureza bruta, que é na verdade uma declaração de sua independência em relação aos juízos depreciativos de pontos de vista "superiores", toma um dos temas básicos do Iluminismo naturalista. Lá, era uma questão de afirmar a inocência da natureza. Aqui, tornou-se algo mais ambíguo, já afetado pela transposição novecentista no sentido da natureza que discute a seguir, mas basicamente semelhante em seu propósito moral. Nestas e em outras pinturas de Courbet, bem como em algumas das obras mais notáveis de Manet — *Almoço na relva*, *Olímpia* —, transparece o sentido de que a natureza não refinada, o desejo elementar não precisam ser vistos como um peso morto que impede nossa ascensão espiritual, mas devem ser acolhidos de todo o coração e talvez até transformados em motivo de júbilo. O que era antes uma tese básica dos filósofos materialistas, agora habita a tela. Trata-se de uma transfiguração naturalista.

37. *Gustave Courbet*, catálogo da exposição realizada no Grand Palais, Paris, 30 de setembro de 1977 a 2 de janeiro de 1978, Paris, 1977, p. 36.

38. Rosen e Zerner, *Romanticism and Realism*, p. 165.

39. *Ibid.*

Poderíamos até falar aqui de uma epifania naturalista. Parece haver duas correntes do realismo, uma que se concentra na capacidade do artista e a outra, na dignidade e força do tema. Mas, na verdade, elas parecem estar estreitamente vinculadas; pode ter sido possível percorrê-las ao mesmo tempo; e mesmo o tipo epifânico testifica, à sua própria maneira, a capacidade do artista. O total desencanto naturalista com o mundo põe em relevo a obra criativa da imaginação ao transfigurá-lo. Tudo isso emerge numa curta passagem da apreciação de Émile Zola sobre o quadro *Colina Jallais, Pointoise*, de Camille Pissarro:

“Este é o campo moderno. Sente-se a passagem do homem, que cava a terra, corta-a, entristece o horizonte. Este vale, esta colina manifestam simplicidade e franqueza heróica. Nada poderia ser mais banal, se nada fosse mais grandioso. O temperamento do pintor desenhou um raro poema de vida e de força a partir da realidade cotidiana”<sup>40</sup>.

Aqui, o papa do naturalismo deflacionador fala de uma transmutação do banal em poesia.

O paradoxo da interpenetração dessas duas correntes de naturalismo tem como paralelo as íntimas relações entre realismo e impressionismo, a que voltarei no próximo capítulo. Rosen e Zerner assinalam as múltiplas conexões que se mantêm — por paradoxal que pareça — entre o realismo e as explorações ulteriores da transformação do real, ou da maneira como as coisas se mostram, pelo próprio artista: os vínculos com o impressionismo, por exemplo<sup>41</sup>. Afinal, pode parecer parte de um realismo mais radical e pleno fazer com que o quadro se manifeste como uma representação do que tentar levá-lo a recuar neutramente diante de um sujeito que supostamente existe ali sem esforço em seu ser objetivo.

#### 23.4

(b) Encontramos uma negação de um tipo bem distinto, se bem que com alguns estranhos pontos de contato, em Baudelaire. Nele, não há rejeição do espiritual. Pelo contrário, Baudelaire o afirma constantemente. O que é negado é antes a natureza, isto é, a crença romântica de que a realidade espiritual mais elevada perspassa a natureza. Baudelaire rejeita profundamente a crença rousseauiana de que o homem é bom por natureza. Apesar de sua relação bizarra e um tanto ambígua com a ortodoxia católica, Baudelaire ratifica

40. Citado da explicação que está sob o quadro, no Metropolitan Museum of Art de Nova York.

41. Rosen e Zerner, *Romanticism and Realism*, cap. 6; os autores assinalam que, na obra madura de Courbet, a superfície pintada se torna incômoda. Ele rejeitou o padrão do “*fini*” acadêmico e fez o quadro se mostrar como uma representação; pp. 151-152, 223.

entusiasticamente a doutrina do pecado original; ele endossa de Maistre com fervor. Admira Poe por declarar “a maldade natural do homem”<sup>42</sup>.

“*La plupart des erreurs relatives au beau naissent de la fausse conception du dix-huitième siècle relative à la morale. La nature fut prise dans ce temps-là comme base, source et type de tout bien et de tout beau possibles. La négation du péché originel ne fut pas pour peu de chose dans l'aveuglement général de cette époque... La nature ne peut conseiller que le crime... [Dans] toutes les actions et les désirs du pur homme naturel, vous ne trouverez rien que d'affreux.*”

(“A maioria dos erros relacionados ao belo nasce da falsa concepção do século XVIII acerca da moral. A natureza foi tomada nessa época como base, fonte e modelo de todo o bem e de todo o belo possíveis. A negação do pecado original foi significativa na cegueira geral dessa época... A natureza só pode aconselhar o crime... [Em] todas as ações e desejos do puro homem natural, não encontraremos nada que não seja horrível.”)<sup>43</sup>

Se o romantismo, assim como o deísmo, desenvolveu-se a partir de um cristianismo erasmiano, eis aqui uma autêntica declaração do mais extremo pessimismo agostiniano, que já nem é cristão em sua unilateralidade: está mais perto, na verdade, do maniqueísmo. Assim, Baudelaire era fascinado pelo desejo sexual, mas, ao mesmo tempo, vivenciava-o como algo inferior, que nos arrasta para baixo, fonte de melancolia e de pesar:

“*Il y a dans toute homme, à toute heure, deux postulations simultanées, l'une vers Dieu, l'autre vers Satan. L'invocation à Dieu, ou spiritualité, est un désir de monter en grade; celle de Satan, ou animalité, est une joie de descendre. C'est à cette dernière que doivent être rapportées les amours pour les femmes et les conversations intimes avec les animaux, chiens, chats, etc.*”

(“Há em todo homem, a todo momento, duas postulações simultâneas, uma para Deus e a outra para Satã. A invocação a Deus, ou espiritualidade, é um desejo de elevação; a de Satã, ou animalidade, é uma alegria de descer. A esta última pertencem o amor pelas mulheres e as conversas íntimas com os animais, cães, gatos etc.”)<sup>44</sup>

Baudelaire também não tinha tempo para a reverência romântica pela natureza extra-humana:

“*Je suis incapable de m'attendrir sur les végétaux... mon âme est rebelle à cette singulière religion nouvelle, qui aura toujours, ce me semble, pour tout être spirituel je ne sai quoi de shocking. Je ne croirai jamais que l'âme des Dieux habite dans les plantes, et quand même qu'elle y habiterait, je m'en soucierais médiocrement, et considérerais*

42. Citado em Abrams, *Correspondent Breeze*, p. 121.

43. Charles Baudelaire, citado em Abrams, *Correspondent Breeze*, p. 127.

44. De *Mon coeur mis à nu*, citado em Pascal Pia, *Baudelaire*, Paris, Seuil, 1952, p. 61.

*la mienne comme d'un bien plus haut prix que celle des légumes sanctifiés. J'ai même toujours pensé qu'il y avait dans La Nature, florissante et rajeunie, quelque chose d'impudent et d'affligeant".*

("Sou incapaz de me enternecer com a vegetação... minha alma se rebela contra essa singular nova religião que sempre terá, a meu ver, para qualquer ser *espiritual*, um não sei que de *chocante*. Nunca vou acreditar que a alma dos Deuses habita as plantas, e, mesmo que isso fosse verdade, eu me preocuparia muito pouco com isso, e consideraria a minha de muito maior valor que a desses legumes santificados... Na verdade, sempre pensei haver na *Natureza*, florescente e renovada, algo de indecente e aflitivo")<sup>45</sup>.

Assim como a perspectiva rousseuniana estava associada ao liberalismo e à democracia, assim também Baudelaire, embora basicamente apolítico, tinha simpatias reacionárias, apesar de algumas oscilações temporárias que o levaram, por exemplo, a participar das primeiras fases de 1848. Mas isso não significava que ele tivesse alguma simpatia pela civilização comercial burguesa. Pelo contrário, ele considerava a época como sendo de decadência. A razão das oscilações para a esquerda estava precisamente nessa hostilidade ao *status quo*.

O que Baudelaire sustentava em oposição a seu mundo era um ideal de aristocracia, de espírito e sensibilidade. O dandismo era uma das formas que isso assumia. O dândi está em continuidade com o aristocrata; algo desse estilo muitas vezes se manifestava nas castas aristocráticas. O que define o aristocrata é o que o move e o que não o move. O guerreiro não tem nenhuma preocupação com a vida, mas preocupa-se muito com a honra; assim, o guerreiro-aristocrata vai adotar e representar esse padrão de preocupação por meio de rituais de meticulosidade, chegando ao absurdo de sacrificar a segurança ou a saúde, como quando arrisca a vida num duelo por um motivo trivial. Na verdade, é precisamente o absurdo que exprime tudo.

Algo desse heroísmo é refletido no dândi. É o próprio absurdo de dar tamanha prioridade à própria aparência e vestuário que o distingue. O apego inabalável, em meio a todos os obstáculos, ao que parece trivial é a marca de sua natureza excepcional. Ele pode estar mortalmente doente, mas continuará a manter o estilo. Nesse caso, "*il souffrira comme le Lacédémonien sous la morsure du renard*" ("ele sofrerá como o lacedemônio com a mordida da raposa"). Manter-se à altura dessa exigência inflexível ajuda a "fortificar a vontade e disciplinar a alma". Baudelaire compara o dândi a um estóico<sup>46</sup>.

45. Citado em Pia, *Baudelaire*, p. 98.

46. De *Peintre de la vie moderne*, citado em Pia, *Baudelaire*, pp. 68-69.

Em sua rejeição da natureza, Baudelaire é anti-romântico e, em seu aristocracismo, opõe-se aos mais famosos poetas da era romântica. Mas está em sintonia com eles no ódio à civilização comercial/instrumental e por certo os segue ao buscar o antídoto na arte.

Trata-se de uma arte intimamente vinculada à religião; ou, talvez, que assume ela mesma o lugar da religião. Certas coisas que Baudelaire diz fazem com que ela soe bastante familiar. Por trás do mundo natural decaído há um mundo espiritual, e a arte pode trazê-lo à epifania. A natureza é feia, mas a imaginação do artista lhe permite "*de saisir les parcelles du beau égarées sur la terre, de suivre le beau à la piste partout où il a pu glisser à travers les trivialités de la nature déchuée*" ("arrebatar as parcelas do belo espalhadas pela terra, seguir a trilha do belo onde quer que ela tenha conseguido insinuar-se em meio às trivialidades da natureza decaída")<sup>47</sup>. Baudelaire refere-se com frequência a esse mundo espiritual cujos fragmentos o artista assim coleta nos termos tradicionais do neoplatonismo renascentista, como "correspondências", como se as coisas tivessem uma significância espiritual que as vinculasse em cadeias de equivalência:

*"La Nature est un temple où de vivants piliers  
Laissent parfois sortir de confuses paroles;  
L'homme y passe à travers des forêts de symboles  
Qui l'observent avec des regards familiers".*

("A Natureza é um templo onde vivos pilares  
Deixam por vezes fluir confusas palavras;  
O homem aí passa entre florestas de símbolos  
Que o observam com olhos familiares")<sup>48</sup>.

Mas outras coisas que Baudelaire diz, e boa parte de sua poesia, não se ajustam muito bem nesse quadro do poeta apanhando pedaços e indícios de beleza sobrenatural. Há tipos bem diferentes de epifania nos quais somos jogados de cabeça no mal, na feiúra e na decadência. Isso reflete em parte a postura ambivalente de Baudelaire diante do universo maniqueísta que vê: o satanismo, mergulhar no mal até o ponto da intoxicação, de liberação de um "*frisson galvanique*", parece uma resposta tão válida quanto a ascese, ou talvez mesmo uma rota alternativa para a mesma meta. O que tem de ser evitado a todo custo é a banalidade e o tempo morto e inerte da feiúra corriqueira.

*"Il faut toujours être ivre. Tout est là: c'est l'unique question. Pour ne pas sentir l'horrible fardeau du Temps qui brise vos épaules et vous penche vers la terre, il faut*

47. Citado em Abrams, *Correspondent Breeze*, p. 122.

48. Charles Baudelaire, *As flores do mal*, Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1985.

*vous enivrer sans trêve. Mais de quoi? De vin, de poésie ou de vertu, à votre guise. Mais enivrez-vous."*

("É preciso estar sempre bêbado. Essa é a grande coisa: a única questão. Para não sentir o horrível fardo do Tempo que pesa sobre os ombros e inclina-nos para o chão, é preciso estar incessantemente embriagado. Mas de quê? De vinho, de poesia ou de virtude, como quiser. Mas embriague-mo-nos.")<sup>49</sup>

E Baudelaire pode concluir "*que le plus parfait type de Beauté virile est Satan — à la manière de Milton*" ("que o mais perfeito modelo de Beleza viril é Satã — à maneira de Milton")<sup>50</sup>.

Mas o que emerge do mergulho no mal e na feiúra muitas vezes não é nem o *frisson* nem os fragmentos de beleza espiritual, mas uma espécie de alegria febril indefinível. Essa alegria tem algo a ver com a própria força do espírito humano de permanecer nessas regiões abandonadas, em plena posse de si mesmo e de sua capacidade de transmutar mesmo isso num símbolo de sua situação<sup>51</sup>. Os poemas mais terríveis de Baudelaire freqüentemente terminam com uma irrupção de força, uma afirmação da plena posse do significado pelo poeta, inabalado pelo horror. "Une Charogne" acaba assim:

*"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!"*

("Diz então, minha beleza, aos vermes  
Que te devorarão de beijos,  
Que mantive a forma e a essência divina  
Dos meus amores decompostos!")

E a última estrofe de "Un Voyage à Cithère" diz:

*"Dans ton île, ô Vénus! je n'ai trouvé debout  
Qu'un gibet symbolique où pendait mon image...  
— Ah! Seigneur! donnez-moi la force et le courage  
De contempler mon coeur et mon corps sans dégoût!"*

("Em tua ilha, ó Vênus, só uma coisa encontrei:  
Uma força simbólica de que pendia minha imagem...  
— Ah! Senhor! dai-me a força e a coragem  
De contemplar meu coração e meu corpo sem desgosto!")<sup>52</sup>

49. Citado em Pia, *Baudelaire*, p. 77.

50. Citado em Pia, *Baudelaire*, p. 88.

51. No tocante a isso, parece haver uma afinidade entre Baudelaire e o tipo de realismo exemplificado por Flaubert na discussão acima.

52. Baudelaire, *As flores do mal*.

Do mesmo modo, as descrições de Paris por Baudelaire como uma espécie de cidade infernal de névoas e sofrimentos alcançam às vezes uma beleza terrível, mas que está mais próxima daquilo que Kant entendia como o sublime, porque a beleza é inseparável desse sentido do nosso próprio poder de parar e contemplar o pleno significado deste mundo desamparado.

Isso está em sintonia com a nossa capacidade de nos desprender do orgânico, do meramente natural, que para Baudelaire é o reino do mal, da feiúra, do caos. Superamo-lo pelo artifício. A tarefa da arte é corrigir a natureza. A imaginação rompe a criação; ela a "decompõe", "separa" e volta a unir por suas próprias leis, de modo que a natureza emerge "corrigée, embellie, refondue" ("corrigida, embelezada, reformada")<sup>53</sup>. Seu sonho não é o antigo sonho edênico de um jardim mas, ao contrário, de uma cidade feita totalmente pelo homem, que banuiu por completo o orgânico, como no poema "Rêve parisien", no qual

*"J'avais banni de ces spectacles  
Le végétal irrégulier,  
Et, peintre fier de mon génie  
Je savourais dans mon tableau  
L'enivrante monotonie  
Du métal, du marbre et de l'eau".*

("Havia banido da terra, por irregular,  
Toda vegetação;  
E, pintor orgulhoso do meu gênio,  
Saboreava no meu quadro  
A inebriante monotonia  
Do metal, do mármore e da água")<sup>54</sup>.

O sonho que refaz as coisas pode ser "perfeito como cristal"; para Baudelaire, o inorgânico é superior ao orgânico, que é o reino do caos<sup>55</sup>.

Assim, esse poeta, que em certos sentidos opõe-se profundamente ao naturalismo, que rejeita seu materialismo e exige que a arte refaça a realidade, dá livre curso, no entanto, a suas próprias transfigurações, que sequer são do corriqueiro, mas do hediondo e terrível. Ele é também um alquimista, e via a si mesmo nessa ótica, como o atestam estes versos:

*"Car j'ai de chaque chose extrait la quintessence,  
Tu m'as donné ta boue et j'en fait de l'or".*

53. Hugo Friedrich, *Die Struktur der modernen Lyrik*, Hamburgo, Rowohlt, 1967, pp. 55-56; Abrams, *Correspondent Breeze*, p. 128.

54. Baudelaire, *As flores do mal*.

55. Friedrich, *Struktur*, p. 54.

("Pois de cada coisa extrai a quintessência,  
Deste-me tua lama e dela fiz ouro")<sup>56</sup>.

E, apesar de todos os protestos espiritualistas de Baudelaire, essas transfigurações produzem muitas vezes um mundo desamparado por Deus. A diferença em relação aos realistas que mencionei acima é a inexistência de uma afirmação da bondade do ser. A luz vem dos próprios poderes imaginativos do poeta. Tudo o mais são trevas. Mas também isso pode tornar-se a base de uma auto-afirmação humanista, e, apesar das diferenças, a influência de Baudelaire não poderia permanecer confinada à direita misantrópica.

Porém, para meus propósitos aqui, o importante é Baudelaire como o originador de uma arte epifânica que se opõe à natureza. Baudelaire leva à corrente romântico-expressiva a espiritualidade oposta de seu ponto de origem, não aquele que tem suas raízes no cristianismo erasmiano, mas o que está arraigado no jansenismo e na nítida percepção da queda humana. É difícil compreender isso apenas como uma opção teológica. Baudelaire estava muito fora da órbita da fé cristã, muito sob a ação de idéias verdadeiras não-cristãs, para que isso seja uma explicação satisfatória. Em vez disso, ele deu expressão a uma opção no âmbito da religião da própria arte.

Se pensarmos na arte como algo mais elevado, como a maneira pela qual os seres humanos resgatam sua integralidade, ou ao menos escapam da degradação e da fragmentação, podemos imaginar uma sensibilidade para a qual tudo o que pertence à natureza parece por demais inerte, desordenado, opaco, banal, para ser a fonte da arte. A exaltação romântica da natureza parece uma profanação, uma rendição ao meramente dado, ao corriqueiro, à massa medíocre. A arte só pode cumprir sua missão se rompe com isso e constrói um domínio inteiramente à parte.

As raízes dessa atitude espiritual são muito antigas, remontando a uma questão acerca de fontes morais distinta daquela que dividiu as diferentes correntes da fé cristã. É uma questão que parece separar Aristóteles de Platão. Refere-se ao lugar do conjunto de necessidades e desejos "físicos", de comida, de bebida, de sexo — os desejos comuns a nós e aos animais — na vida moral. De um ponto de vista, a vida moralmente boa contém um nicho confortável para esses desejos e necessidades, embora eles tenham de permanecer subordinados a outros bens como a contemplação e a vida de cidadão, não devendo ultrapassar seus limites prescritos. A outra concepção é mais extrema. Ela admite a necessidade de assegurar algum lugar aos desejos "necessários"<sup>57</sup>, mas os vê como fontes potenciais de impureza. A vida mais

56. Citado em Hamburger, *Truth of Poetry*, p. 267.

57. Ver *República*, 558-559.

perfeita inclina-se ao ascetismo; ela só concede a esses desejos o mínimo espaço possível.

Os atrativos da primeira concepção, a aristotélica, são a superação da divisão interior e a concessão de um lugar na vida moral a todas as facetas de nosso ser. Mas a força do "platonismo" vem da aspiração transcendente à pureza, alcançada mediante uma negação do mero desejo. Sua força reside no sentido de que o bem é algo que está muito além das meras necessidades da vida, e algo a que só se pode ascender escapando das labutas do plano corporal.

Essa questão é, em termos lógicos, bem diferente da que existia entre o cristianismo erasmiano e o hiperagostinista. O próprio Erasmo era platônico. E os ministros calvinistas que citei antes, para os quais as realizações comuns da vida eram potencialmente espirituais, seguiam o caminho aristotélico. Mas tanto o iluminismo naturalista como o romantismo desenvolveram-se a partir da ala erasmiana extrema do cristianismo, ao mesmo tempo em que foram mais longe que qualquer época anterior na integração da realização física à vida moral.

Essa constelação cria, de certo modo, uma fusão entre as duas questões. A partir de então, pessoas de inclinação "platônica" também tendem a adotar uma visão sombria da natureza decaída da humanidade.

Transposto para a religião da arte, isso nos dá a noção de Baudelaire da arte como antinatureza, associada a uma nítida percepção do mal humano. Isso obviamente era adequado à sua posição aristocrática, antiniveladora. Trata-se de uma posição que se repete no século seguinte. Vamos vê-la, por exemplo, em T. E. Hulme, um dos pensadores influentes do início do modernismo. Hulme, ao rejeitar o romantismo, definiu-o precisamente como a concepção de que o homem é por natureza bom, concepção introduzida por Rousseau<sup>58</sup>. O agostinismo de Hulme, em contraste, dita uma arte na qual "nada há de vital", que advém do "desgosto com as características triviais e acidentais das formas vivas" e busca "uma perfeição e rigidez que as coisas vitais jamais podem ter". Ela procura essa perfeição em formas "geométricas", alheias à vida<sup>59</sup>.

M. H. Abrams observou a existência disseminada na literatura moderna de uma constelação que combina ortodoxia teológica dogmática (ou o que se pretende designar com esse termo), conservadorismo político e social e

58. T. E. Hulme, *Speculations*, ed. Herbert Read, Londres, K. Paul, 1924, pp. 116-118; ver também pp. 255-256.

59. *Ibid.*, pp. 9, 53. Ver Abrams, *Correspondent Breeze*, pp. 129-130.

um poeta anti-romântico; ela pode ser chamada de “clássica” mas, na verdade, justifica a arte vanguardista<sup>60</sup>. Este é o legado de Baudelaire.

A rejeição da natureza dá um certo sentido ao slogan “*l'art pour l'art*”, que não foi invenção de Baudelaire e que ele não adotou de fato, mas que tem um sentido que de fato capta sua perspectiva. De certo modo, todo aquele que segue uma religião da arte assume a segunda das duas concepções apresentadas por Schiller e considera que a arte oferece uma realização humana maior que a moralidade, ou seja, faz da arte um fim em si mesma. Porém, na formulação schilleriana, a beleza, ao completar a vida humana, concretiza todos os outros objetivos morais reconhecíveis. Ela traz não só integralidade a cada pessoa, mas unidade à sociedade<sup>61</sup>. É igualmente verdadeiro dizer que a arte é pelos seres humanos, ou pela vida.

Mas, quando Baudelaire diz “*la poésie... n'a pas d'autre but qu'Elle même*” (“a poesia... não tem outro fim além de si mesma”)<sup>62</sup>, algo importante mudou. Ele se apressa a acrescentar que não quer dizer que a poesia não nos melhora; ela o faz. Mas ela deve ser empreendida basicamente por si mesma. Mesmo isso, naturalmente, poderia obter a concordância de todos os poetas românticos, na verdade de todos os artistas de nossa época, se significasse apenas a exclusão de obras feitas com propósito didático. Entretanto, quando se vê o hiato aberto na concepção de Baudelaire entre a arte e a busca da realização natural humana, fica claro que a auto-suficiência da arte tornou-se agora uma doutrina exclusiva em vez de inclusiva.

Baudelaire inspirou a tentativa heróica, quase autodestrutiva, de criar uma arte de total auto-suficiência, a arte “pura” de Mallarmé e dos simbolistas. Mallarmé, longe de tentar imitar a natureza em sua poesia, esforça-se por libertar-se dela. As coisas do cotidiano são volatilizadas e tornadas ausentes ou irreais (“abolição” é uma palavra que se repete com frequência em Mallarmé). Além disso, a poesia tem de ser purificada de todos os pensamentos e sentimentos pessoais de seu criador. É o ideal da obra “autotélica”, cuja busca Mallarmé levou (literalmente) a distâncias impensáveis, a alturas verdadeiramente glaciais, à procura de uma pureza que teve de identificar com o Nada:

60. Ver Abrams, *Correspondent Breeze*, pp. 123-124. E com efeito o elemento teológico pode ser deixado de lado. As fontes para essa atitude incluem um pensador passionalmente anticristão, Nietzsche. Hulme também foi influenciado por ele — por exemplo, em sua aceitação dos valores “heróicos”. Ver Hulme, *Further Speculations*, ed. Sam Hynes, Mineápolis, University of Minnesota Press, 1955, pp. 199-200. (Mas ver também sua crítica de Nietzsche por não ter este ido longe o bastante em seu anti-romantismo; *Speculations*, p. 62). Hulme também admirava *Réflexions sur la violence*, de Sorel, e o traduziu para o inglês. O resto da constelação agressivamente direitista que Abrams esboça sobrevive à excisão do cristianismo em, por exemplo, Pound e Wyndham Lewis.

61. Schiller, *Cartas*, XXVII.

62. Citado em Pia, *Baudelaire*, p. 118.

*“Je te dirai que depuis un mois dans les plus purs glaciers de l'Esthétique — qu'après avoir trouvé le Néant, j'ai trouvé le Beau — et que tu ne peux t'imaginer dans quelles altitudes lucides je m'aventure”.*

(“Digo-lhe que depois de um mês nas mais puras geleiras da Estética — que depois de ter encontrado o Nada encontrei o Belo — e você não pode imaginar em que altitudes lúcidas me aventuro”)<sup>63</sup>.

Esse nada é a sede do *logos*, e o empenho de Mallarmé em alcançá-lo é também uma tentativa de fazer com que a poesia se curve sobre si mesma, de trazer à luz e celebrar o poder da palavra. Isso fez dele um dos grandes pioneiros da poesia e da filosofia do século XX.

### 23.5

(c) Mas, ao lado de uma arte da natureza desespiritualizada no realismo e de uma arte de epifanias da antinatureza, há uma terceira forma importante assumida pela negação do romantismo no século XIX, que é uma arte que se relaciona com a energia incontrollada de uma natureza amoral.

Essa tendência vem da filosofia de Schopenhauer, não inteiramente de maneiras por ele pretendidas. Baudelaire encontrou aqui o seu equivalente na misantropia. O maior e mais influente misantropo do século XIX, o grande “pessimista”, foi Schopenhauer. De certo modo, o que Schopenhauer oferecia era um expressivismo com os signos de valor invertidos. Pois ele adotou a idéia da natureza como fonte, uma força que vem à expressão nas coisas. Essa força “objetivava-se” nas diferentes realidades que vemos ao nosso redor, e essas “objetivações” constituíam uma hierarquia, que vai do nível mais baixo, mais inanimado, até os seres conscientes no topo.

Essa força que a tudo permeia é a vontade schopenhaueriana. Mas não é uma fonte espiritual do bem. Pelo contrário, não passa de esforço desordenado, cego e descontrolado, nunca satisfeito, incapaz de satisfação, que nos impele, contra todos os princípios, lei, moralidade, todos os padrões de dignidade, a uma busca insaciável do inatingível. A vontade luta apenas para perpetuar a si mesma e a suas objetivações; e aquilo que julgamos ser nossos desejos são de certa maneira apenas suas estratégias inconscientes para alcançar esse fim. Amamos e tentamos alcançar a felicidade, mas o desejo sexual é, por sua própria natureza, incapaz de trazer a felicidade. É apenas outro artifício da vontade para perpetuar-se por meio de nós.

63. Citado em Abrams, *Correspondent Breeze*, p. 139, da carta a Henri Cazalis de julho de 1866; ver Mallarmé, *Propos sur la poésie*, ed. Mondor, p. 27.

A inversão de sinais feita por Schopenhauer em relação ao expressivismo romântico lembra estranhamente as reações hiperagostinistas ao humanismo cristão. Com efeito, a noção de uma força espiritual que dá coesão à natureza descende claramente do neoplatonismo da Renascença e de sua doutrina do amor. Ficino é um dos ancestrais do expressivismo, como vimos. Dando continuidade a esse paralelo, podemos dizer que o que os jansenistas foram para São Francisco de Sales ou Camus, Schopenhauer foi para Schelling e Hegel. Ele introduz uma corrupção radical na metafísica expressivista destes. A fonte de que toda a realidade flui como expressão está envenenada. Não é a fonte do bem, mas do desejo insaciável, de um cativo no mal, que nos torna infelizes, nos exaure e nos degrada.

O paralelo com Baudelaire é evidente. No âmbito das categorias do expressivismo romântico, a perspectiva espiritual e moral que essas categorias pretendiam originalmente excluir reaparece. Ela atesta de certa maneira a força da compreensão expressivista do *self* e do mundo, o fato de ele poder deixar de ser o reflexo de apenas uma das tendências espirituais de nossa civilização para tornar-se a base comum em que ambas se confrontam. Agora, a sensibilidade moral que afirma ser o bem altamente diferente de uma existência natural, à qual ele transcende, encontra uma formulação pós-romântica.

Quais os atrativos dessa perspectiva? Em parte, como eu disse em relação a Baudelaire, a degradação da realidade empírica é uma maneira de acentuar a pureza transcendente do bem. Sente-se nas passagens em que Platão condena e degrada com mais vigor a vida dos desejos que isso está intrinsecamente ligado a um sentido da pureza exaltada de uma vida centrada no bem, que aquilo que o leva a desvalorizar a primeira é, em parte, o nítido contraste assim sublinhado com a segunda, que é o único meio através do qual ela pode brilhar em resplendente claridade. E por trás da viva percepção de nossa pecaminosidade e impotência está o calvinismo ou jansenismo na correspondente exaltação da soberania transcendente de Deus e de sua misericórdia gratuita.

Outra motivação também pode estar em ação no pessimismo schopenhaueriano. A noção de uma harmonia entre liberdade e natureza, de um alinhamento espontâneo entre desejo e razão, o tipo de coisa que Schiller descreve com sua noção de beleza, é muito inebriante e inspiradora. É fácil imaginar que descubramos ser essa união irrealizável, e até incrível, em nossa própria experiência de vida. Então, tem-se a escolha de ver a si mesmo como, de alguma maneira, especialmente depravado ou fora de sintonia, ou lançar dúvidas sobre toda a teoria e atribuir a falta de sintonia à própria natureza das coisas. É não apenas mais fácil, como pode parecer mais plausível, tomar este último curso.

E isso pode ser libertador. Assim como para a sensibilidade hiperagostinista de Lutero o sentido de pecado como nossa provação geral e de redenção como

algo fora de nosso poder libertou-o de uma sensação esmagadora de depravação pessoal, assim também a visão schopenhaueriana pode nos permitir lançar fora os ônus impossíveis do otimismo schilleriano, que nos esmagam sob uma percepção de nossa própria inadequação.

Isso é, naturalmente, outro lado da libertação luterana. Não me limito a tirar a carga de cima de mim, nem a reconhecer a condição geral da depravação; também me rejubilo na confiança de que a libertação vem de outro lugar. Esses dois passos, o reconhecimento de minha impotência e insignificância e o sentido de minha salvação, acham-se estreitamente unidos. Há algo análogo em Schopenhauer?

Sim, há, mas isso nos leva para bem longe de Lutero. Schopenhauer rompe definitivamente com qualquer forma de pensamento cristão ou pós-cristão. Ele esposa explicitamente uma perspectiva budista e vê nossa libertação não numa transfiguração da vida cotidiana, porém, longe disso, num afastamento do *self* e da vontade.

E, no entanto, Schopenhauer também ofereceu algo mais, e foi isso que veio a ser sobremodo influente. Ele tinha uma noção de transfiguração, por meio da arte. Embora não alcancemos a libertação total do nirvana, podemos conseguir aquietar a vontade em nós quando apreendemos as Idéias, as formas eternas que estão na base dos exemplos particulares que encontramos no mundo de objetivações da vontade em seus vários níveis. Encontramo-las principalmente na arte. E atingimos esse apaziguamento e essa contemplação de maneira mais direta na música, porque não se trata apenas de um retrato das objetivações da vontade mas, de certo modo, de um retrato direto da própria vontade<sup>64</sup>.

Schopenhauer toma de Kant a doutrina-chave de que a contemplação estética é desinteressada e a traduz como um desprendimento da pressão da vontade. Ela

“nos eleva subitamente da cadeia interminável do desejo e arrebatada o conhecimento do domínio da vontade... Então, imediatamente, a paz, sempre buscada mas que sempre nos escapa..., vem até nós por sua própria decisão, e tudo fica bem conosco. É o estado indolor, prezado por Epicuro como o bem mais elevado e como o estado dos Deuses; naquele momento, somos libertados da pressão deplorável da vontade. Celebramos o Sabá da servidão punitiva da vontade; a roda de Íxion pára”<sup>65</sup>.

64. “*Ein Abbild des Willens selbst*”; A. Schopenhauer, *O mundo como vontade e representação*, São Paulo, Abril, 1974, terceiro livro, seção 52 (*The World as Will and Representation*, 2 vols., Nova York, Dover, 1969).

65. *Ibid.*, terceiro livro, seção 38.

Assim, também Schopenhauer oferece uma noção da transfiguração do real por meio da arte, uma realidade que, em si mesma, é sem valor e degradada. Sua filosofia — não como ele a pretendeu, mas tal como afetou a cultura da Europa do final do século XIX — foi a base de uma família de teorias da transfiguração por meio da expressão criativa. A própria filosofia de Schopenhauer foi uma revolta contra todo o requisito de inspiração cristã de que afirmemos a bondade daquilo que existe. Ele queria lançar fora de uma vez por todas esse terrível ônus que a civilização cristã colocou sobre nós; queria declarar a realidade ruim de uma vez por todas e encerrar a questão. Mas abriu o caminho pelo qual a grande maioria daqueles que foram inspirados por ele retornou à configuração original. Isso é um testemunho da força desta em nossa civilização.

Schopenhauer exerceu imensa influência sobre o pensamento e a arte da Europa do final do século XIX: na Alemanha, na Áustria, também na França, mesmo na Rússia. A maioria dos grandes escritores, compositores e pensadores foi profundamente afetada por seu pensamento, marcada por ele: Wagner, Nietzsche, Mahler, Thomas Mann — poder-se-ia estender muito esta lista. Mas o que era comum a essas figuras não era a noção schopenhaueriana de libertação em relação ao ego, mas sua idéia de transfiguração por meio da arte.

Assim, Nietzsche, que começa como um schopenhaueriano e cujo *Nascimento da tragédia* foi influente na criação do molde schopenhaueriano de pensamento, fala da arte como algo que “justifica” a realidade: “Somente como produto estético pode o mundo ser justificado para toda a eternidade”<sup>66</sup>. A transfiguração por meio da arte já não é um mero repouso para o ser torturado em seu caminho para a plena libertação; é, de certa maneira, o fim e o propósito das coisas. Em *Schopenhauer como educador*, Nietzsche fala da natureza chegando ao autoconhecimento por meio do homem, de seu alcance da consumação no dia em que venha finalmente a existir um homem “que se sinta infinito no saber e no viver, no perceber e na capacidade, e, com todo o seu ser, seja parte da natureza”<sup>67</sup>.

Muita coisa sobreviveu da constelação expressivista original depois da transmutação schopenhaueriana — muito mais do que Schopenhauer desejara. É verdade que a percepção da natureza como fonte da bondade, do espírito, é definitivamente rejeitada. A força propulsora da vontade só pode significar sofrimento. Mas o que é grandioso, o que torna tudo válido, o que pode, por conseguinte, quase ser visto como sua justificativa, como o fim para

66. F. Nietzsche, *Die Geburt der Tragödie*, seção 5; *O nascimento da tragédia*, São Paulo, Companhia das Letras, 1993.

67. Citado em William J. McGrath, *Dionysian Art and Populist Politics in Austria*, New Haven, Yale University Press, 1974, p. 66.

o qual ela existe, é a transfiguração. É claro que Nietzsche rejeitou tudo isso mais tarde, mas o que ele então defendia representava ainda menos um retorno à filosofia original de Schopenhauer.

O jovem Nietzsche seguiu entusiasticamente Wagner na esperança deste último de criar uma cultura alemã nova e mais vibrante. A *Gesamtkunstwerk* wagneriana destinava-se a ser um dos principais instrumentos disso. Wagner recorreu intensamente às teorias da arte de Schopenhauer, em particular da música; há passagens de Wagner em que se sente de fato a força da idéia de que a música é um retrato direto da vontade. Mas tudo isso era um auxílio não a uma fuga da vontade, mas a uma nova reforma da cultura e da política alemãs. O mundo deve ser refeito; deve-se tornar a vida, uma vez mais, significativa. Ela será transfigurada por meio da tragédia.

Na Terceira Sinfonia de Mahler, temos uma das grandes expressões na música da teoria schopenhaueriana da vontade. No primeiro movimento, em particular, sentimos a força da vontade emanando na natureza. Porém, conforme vamos alcançando os níveis superiores e nossa redenção da vontade, o quadro passa a ser representado em termos cristãos. A consciência da vontade insaciável e incontrolável é a consciência do pecado; e o milagre que nos faz ir além é uma redenção de amor. Mais uma vez, como no caso de Wagner e do jovem Nietzsche, porém de maneira mais marcante, Mahler parece estar dizendo que o desenvolvimento da vontade através de sua fase fragmentada ocorreu em função dessa realização coroadora, na qual obtemos acesso à visão da unidade com o Tudo.

Novamente, apesar da negação, vemos que muito permaneceu da constelação romântico-expressiva original. Uma dessas coisas é uma percepção da natureza como um grande reservatório de força com o qual precisamos restabelecer contato. Ela já não é encarada como um domínio do espírito, da bondade; muito pelo contrário. Mas ficar apartado dela é cair na dessecação, no vazio, no embotamento, numa vida restrita e mirrada, no egoísmo e na covardia. Essa é a afirmação feita por Nietzsche em *Schopenhauer como educador*, e a vemos repetida com frequência entre schopenhauerianos<sup>68</sup>. Não podemos nos separar da fonte fermentadora de poder, do “dionisíaco”, como fazemos com demasiada facilidade em nossa civilização baseada na “razão”. Porque, se o fizermos, veremos nossa vida reduzir-se e murchar até a insignificância. Contudo, ao mesmo tempo, não nos atrevemos a mergulhar tão profunda, precipitada e imprudentemente nela, porque ela é selvagem, informe, a própria irracionalidade.

68. Ver McGrath, *Dionysian Art*, especialmente o capítulo 4, em que ele descreve algumas peças menores do período em Viena.

Essa idéia da natureza como um grande reservatório de força amoral com a qual não devemos perder o contato é uma das contribuições importantes do período pós-schopenhaueriano à arte e à sensibilidade do século XX. Encontramos ecos disso em inúmeros lugares, no fauvismo, no surrealismo, em D. H. Lawrence<sup>69</sup>. Mas é também uma visão moral; e isso também teve seus efeitos, alguns deles catastróficos em escala mundial.

Outro importante legado, e aqui há uma convergência com as outras negações/continuações do romantismo, é a percepção aprimorada de nossas capacidades expressivas. É por meio das articulações da imaginação criativa que a vontade é contatada e transmutada em beleza. O poder da imaginação humana de refratar e transfigurar a realidade emerge ampliado da virada schopenhaueriana. E, nisso, impele na mesma direção que a arte da antinatureza e mesmo, em última análise, que as transfigurações do realismo. De modos diferentes porém paralelos, eles enfatizam que as epifanias da arte envolvem uma *transmutação* do que existe: realidade desespiritualizada, ou natureza decaída, ou vontade amoral; em lugar da revelação de um bem que é onticamente independente de nós — ainda que precise de nós para chegar à epifania. Isso não se aplica ao Baudelaire que fala das “correspondências”, nem ao próprio Schopenhauer, que vê o artista como um contemplador das Idéias. Mas se aplica aos que seguiram seus rastros, quando esses vestígios de neoplatonismo desapareceram, encorajados em parte por algo da própria prática poética de Baudelaire.

Aumenta então a tentação de uma arte epifânica que celebre primordialmente nossos próprios poderes, a arte autocentrada e subjetivista de que falei acima. Desejo voltar a essa questão adiante.

Um terceiro legado de Schopenhauer é um maior enriquecimento de nosso sentido das profundidades interiores de um ser humano, um sentido renovado de nosso vínculo com o todo da natureza, mas como um grande reservatório de poder indomado, que está na base de nossa vida mental. Isso foi elaborado por um grande número de artistas e escritores — e não menos na passagem de *Heart of Darkness*, de Conrad, que citei no final do capítulo anterior —, que deram suas contribuições à força e ao alcance imaginativo desse quadro de nós mesmos.

E não só autores literários; também homens de ciência: um dos autores importantes profundamente influenciado pelo clima de pensamento schopenhaueriano foi Freud. É lugar comum dizer que Schopenhauer antecipou as

69. Isso também ecoa na preocupação com o mal, com a decadência e com a energia instintiva indomada, que foi uma tendência do fascínio *fin de siècle* pela boêmia. Ver Seigel, *Bohemian Paris*, cap. 10.

doutrinas freudianas da determinação inconsciente de nossos pensamentos e sentimentos. E, mais do que isso, a vontade schopenhaueriana foi o ancestral do id freudiano. Porém, em vez de seguir a postura participativa numa tentativa de renovar o contato, Freud adota uma postura cartesiana em relação a esse mundo interior. A meta é, mediante sua objetivação, obter uma compreensão desprendida dele e, em consequência, libertar-nos de suas obsessões, terrores, compulsões.

O trabalho de Freud é uma magnífica tentativa de resgatar nossa liberdade e autocontrole, a dignidade do sujeito desprendido, diante das profundezas interiores. Isso não quer dizer que o projeto de Freud não apresentasse nenhuma coincidência com o dos artistas pós-schopenhauerianos. Os próprios termos da ciência freudiana e a linguagem de suas análises requerem uma articulação das profundezas interiores. E Freud por certo tinha idéia do grande poder da capacidade simbólica humana, ainda que aprisionada, como está na maioria dos casos, no gigantesco conflito dos instintos, e distorcida como o é pelas condensações e deslocamentos. Pode ser que o projeto de Freud, uma espécie de ciência natural da mente, seja impossível nos termos restritivos em que ele o concebeu. A exploração pode estar mais próxima da arte e da literatura do que ele estaria disposto a admitir.

Mas não há dúvida de que, como auto-interpretação, a teoria de Freud tem sua força, ao lado de outras apresentadas sem o benefício da ciência; e se não mais, apesar de todas as suas armadilhas científicas, também não menos. E, para os que foram capazes de assumi-la, sua vida tem às vezes recebido uma forma que lhes permitiu com efeito conseguir algum avanço, alguma posse de si mesmo, em face das obsessões, temores e lutas interiores do mundo schopenhaueriano.

### 23.6

Estive examinando as três maneiras pelas quais a compreensão romântica da arte epifânica foi transformada, continuada porém negada, no século XIX. O que estive procurando foram as mudanças na visão moral subjacente. Estas estiveram vinculadas a mudanças na teoria e na prática das artes e, sobretudo, a uma percepção ampliada dos poderes da imaginação criativa.

Mas também tiveram outros efeitos, em particular sobre nossa compreensão de nossa situação moral; e, conforme essas visões morais foram se firmando de forma mais profunda e mais ampla em nossa civilização, em larga medida por meio da arte que elas moldam, esses efeitos tornaram-se mais palpáveis.

Desejo falar aqui de um efeito muito importante. Enfrentamos hoje uma questão que não tem um precedente exato em épocas anteriores. É a questão do que desejo chamar de auto-afirmação.

Podemos vê-la surgir na esteira dos desenvolvimentos acima descritos. Descrevi as perspectivas de Baudelaire e de Schopenhauer como um resgate de uma tradição espiritual mais antiga dentro de um novo contexto de pensamento e sensibilidade. Eles descobriram uma maneira de dar voz ao sentido da natureza decaída num contexto moldado pelo expressivismo romântico, bem como, em algum grau, pelo enfraquecimento do teísmo romântico como a configuração incontestável do pensamento moral, ainda que o expressivismo e a descrença tenham emergido originalmente de uma orientação espiritual bem oposta. Mas suas concepções tiveram seu próprio impacto e contribuíram para criar um novo clima de pensamento, em que a visão romântica original da natureza espiritualizada não era tão facilmente aceitável. O contínuo desenvolvimento de uma concepção científica natural da natureza e o "desencanto" promovido pela civilização industrial sem dúvida também contribuíram para essa mudança.

De certo modo, a situação agora começou a mudar. Para quem permanecia na tradição, afirmando a bondade da natureza, tornou-se necessário descobrir novas linguagens para exprimir o que eles queriam dizer. E tanto mais necessário porque as novas articulações da natureza decaída, estando em parte ou totalmente fora da configuração teológica cristã, eram muito mais exaustivas e totais. Na teologia cristã, nunca é possível escapar por completo à noção de que a criação é, em última instância, boa. A perspectiva semimaniqueísta de Baudelaire era menos restritiva nesse aspecto, e a teoria de Schopenhauer não o era nem um pouco.

Porém, a posição que afirma a bondade da natureza não é marginal. Ela tem toda a profundidade em nossa civilização do peso combinado do cristianismo e do platonismo. É a base das mais disseminadas concepções éticas e políticas de caráter secular, tanto das que descendem do Iluminismo como das que estão em plena continuidade com os românticos originais. E constitui a base necessária de uma família de bens de vida amplamente reconhecida em nossa civilização, os bens que se relacionam à benevolência. Os pessimistas pareciam estar solapando os fundamentos sobre os quais a benevolência universal era vista como um bem, o valor da vida e da felicidade humanas.

De maneiras diferentes, os três desenvolvimentos a partir do romantismo, embora exaltem a arte e nossas capacidades transfigurativas, podem levantar questões acerca da bondade do ser. Isso é evidente para Baudelaire e Schopenhauer; mas também pode manifestar-se com o realismo naturalista, não por causa de alguma intenção de pintar a natureza e a humanidade como más, mas porque a rejeição total de qualquer dimensão espiritual pode facilmente engendrar uma sensação de que a afirmação não tem base suficiente, que afinal não há tanto a ser afirmado. Para os que estão comprometidos com

a bondade do ser e a benevolência — e isso com certeza ainda significa a vasta maioria de nós nesta civilização —, isso pode abrir uma crise, uma crise de afirmação.

Podemos tentar enfrentar essa crise pelo retorno aos credos mais antigos: uma fé cristã ou alguma doutrina iluminista da razão e da liberdade, ou então uma visão de inspiração romântica da natureza como fonte. Mas agora outra dimensão também foi introduzida. O romantismo, seguido pelos três desenvolvimentos que acabei de descrever, tornou-nos conscientes do poder da imaginação criativa na transfiguração da realidade cotidiana, mesmo da realidade vil e repulsiva, no caso de Baudelaire. Isso não pode deixar de sugerir um papel análogo na recuperação da capacidade de afirmar o bem.

Em outras palavras, torna-se possível para nós ver uma crise de afirmação como algo que podemos ter de enfrentar por meio de uma transfiguração de nossa própria visão, em vez de simplesmente por um reconhecimento de alguma ordem objetiva do bem. Essa recuperação pode ter de tomar a forma de uma transformação de nossa atitude diante do mundo e do *self*, em lugar de simplesmente transformar o registro da realidade externa. Em outros termos ainda, a bondade do mundo pode agora ser vista como não inteiramente independente de que nós o vejamos e o mostremos como bom, pelo menos no que se refere ao mundo dos seres humanos. A chave para uma recuperação da crise pode consistir, assim, em nossa capacidade de "ver que ele é bom".

As origens judeu-cristãs de toda essa noção aparecem na frase que acabei de usar. Com efeito, há duas bases diferentes para o profundo compromisso das civilizações judaica, cristã e muçulmana com a bondade do ser. Uma delas reside na filosofia grega que todas elas absorveram, em Platão particularmente, em que a bondade da realidade é uma característica da própria ordenação desta, algo que apreendemos por contemplação. Mas a outra base vem da doutrina da criação, e está no primeiro capítulo do Gênesis. A bondade do mundo não é algo independente de Deus vê-lo como bom. O fato de ele vê-lo como bom, de amá-lo, pode ser entendido não simplesmente como uma *resposta* ao que é o mundo, mas como aquilo que o *faz* assim. Há, é claro, um debate antiqüíssimo nessas três tradições sobre as relações entre o que Deus vê e o que ele faz, seu intelecto e sua vontade. Para a vasta maioria dos teólogos, tem sido essencial a premissa de que essas duas ordens não podem ser separadas e relacionadas em Deus tal como o são em nós.

O que temos nessa nova questão da afirmação da bondade das coisas é o desenvolvimento de um análogo humano do ato de Deus ver as coisas como boas: um ver que também ajuda a pôr em efeito aquilo que é visto. Isso pode significar, claro, que a auto-atribuição desse poder é uma doutrina resolutamente ateísta, a usurpação pelo homem de poderes antes restritos

a Deus. Será assim com Nietzsche, que examinaremos logo mais. Mas não tem de ser assim. Um dos pensadores mais perspicazes a explorar esse poder é Dostoiévski, que o vê pela perspectiva cristã.

Com efeito, a noção de uma transformação de nossa atitude diante do mundo, pela qual nossa visão dele é modificada, tem sido tradicionalmente associada à noção da graça. Agostinho sustenta que, em relação a Deus, o amor tem de preceder o conhecimento. Com o direcionamento correto do amor, tornam-se evidentes coisas que de outro modo estariam ocultas. O que há de novo é o sentido moderno do lugar e do poder da imaginação criativa, agora parte integrante da bondade das coisas; assim, a transformação de nossa atitude e, portanto, de nossa perspectiva ajuda a pôr em ação a verdade que ela revela.

Ora, essa idéia pode receber uma formulação ateísta, mas não precisa necessariamente ser assim. Isso é uma decorrência de continuarmos ou não a nos ver como dependentes de Deus para essa transformação. Mas os que afirmam essa dependência, como Dostoiévski, do mesmo modo como os que não a afirmam, como Nietzsche, têm uma concepção inteiramente moderna daquilo que a transformação envolve. Essa concepção tem raízes fincadas na noção pós-romântica da imaginação criativa, que ajuda a completar o que ela revela. Voltemo-nos rapidamente a três autores influentes do século XIX que ilustram essa questão da auto-afirmação: Kierkegaard, Dostoiévski e Nietzsche.

Em *Ou/Ou*, Kierkegaard expõe a idéia de uma transfiguração estética da vida apenas para superá-la com uma forma superior, a ética. Alcançamos o ético escolhendo a nós mesmos à luz do infinito. Em oposição ao homem estético, que é levado de uma coisa finita a outra e está totalmente ocupado com elas, e que, de certa maneira, não faz escolhas, ou só as faz entre coisas finitas em contextos finitos, o homem ético escolhe realmente a si mesmo. Ele o faz infinitamente; isto é, a escolha não é feita em favor de alguma coisa finita, mas, ao contrário, todas as coisas finitas obtêm seu valor e significado a partir dessa escolha.

Essa mudança de atitude que Kierkegaard denomina escolher a nós mesmos produz uma inversão que pode ser chamada de transfiguração. Todos os elementos de minha vida podem ser os mesmos, mas estão agora transfigurados, porque escolhidos à luz do infinito. De certo modo, renunciamos a todas as coisas finitas quando renunciamos à atitude estética e passamos para a ética. Mas recebemos todas de volta, agora não mais como absolutas, como os determinantes de nossos objetivos finais, mas como relativas a nosso projeto de vida. Nenhum dos detalhes da vida muda. Vivemos agora para o infinito. Mas essa mudança é, em

certo sentido, puramente interior. Na verdade, de certa maneira, ela transforma uma vida meramente voltada para fora e lhe dá interioridade<sup>70</sup>. Mas a pessoa extraordinária que passou por isso é, em sua aparência externa, perfeitamente comum.

Esse escolher a nós mesmos, esse situar-nos no infinito, ergue-nos do desespero e permite que nos afirmemos. O homem estético vive no temor, por estar à mercê das coisas finitas externas e de suas vicissitudes. Mas também vive em desespero, desespero de si mesmo, porque não pode deixar de sentir que é destinado a alguma coisa mais elevada; não é destinado a ser o brinquedo do finito. Ao escolher a mim mesmo, torno-me o que de fato sou, um *self* com uma dimensão infinita. Escolhemos nosso *self* real; tornamo-nos pela primeira vez um *self* verdadeiro. E isso nos faz sair do desespero. Ou melhor, aquilo com que agora nos desesperamos é o meramente finito. E, com essa escolha infinita e o desespero do finito, superamos o temor. E por meio disso sentimo-nos pela primeira vez dignos de ser amados e escolhidos. Por meio da escolha, alcançamos o amor-próprio, a auto-afirmação.

Há aqui claros ecos de Kant. O *self* infinito que se auto-escolhe é aquilo que somos de fato, uma dignidade a que devemos fazer jus; e nosso fracasso em consegui-lo infunde em nós um senso de nossa degradação. Mas esse ser superior que realmente somos tem uma forma bem diferente do de Kant. Ele não é o agente racional, que gera a partir de si mesmo uma lei a que tem de obedecer. Ele não atualiza sua dignidade submetendo a natureza à lei. Em vez disso, transforma sua vida ao vê-la/vivê-la numa nova dimensão, a da escolha infinita. Há um paralelo porque a passagem para a lei moral, assim como aquela para a escolha infinita, relativiza todas as metas particulares da vida; a partir de então, elas só são válidas sujeitas e condicionadas a um fim superior. Porém, para Kierkegaard, esse fim superior não é obedecer a uma lei racional, mas viver na dimensão da escolha infinita. Chego a ela não ao submeter minha natureza à razão, mas por uma mudança radical em minha postura diante da vida.

Em seus escritos posteriores, Kierkegaard foi além dessa definição do ético, que passou a ser visto como um estágio que, por seu turno, era superado pelo religioso. Mas isso mantém algumas das características da posição de B em *Ou/Ou*. Em particular, permanece a idéia de uma transformação que depende de uma nova atitude com relação a si mesmo,

70. S. Kierkegaard, *Either/Or (Ou/Ou)*, 2 vols., Garden City, Doubleday, 1959, II, 255. Ver também *Doença até a morte*, São Paulo, Abril, 1974.

a qual supera o desespero e o temor. Só que agora fica mais claro como isso depende de nossa relação com Deus<sup>71</sup>.

Dostoiévski foi profundamente influenciado em seus primeiros anos pelos românticos alemães, Schiller em particular. Visões desse tipo ainda são articuladas por personagens em romances posteriores. Penso, por exemplo, no quadro de uma humanidade restaurada em *O adolescente*, o que encontra equivalente no sonho de Stavrogin no apêndice de *Os demônios*. Também se manifesta em sua simpatia pelo velho Verkhovensky nesta última obra. Além disso, na grande declaração de Zossima em *Os irmãos Karamazov*, temos um retrato da graça como uma corrente que flui pela natureza, o que é compatível com certos temas tradicionais do pensamento cristão e da visão romântica.

Mas uma das introvisões centrais de Dostoiévski refere-se à maneira pela qual nos abrimos ou nos fechamos para a graça. O pecado último é fechar-se, mas as razões da pessoa para fazê-lo podem ser as mais elevadas. De certo modo, a pessoa fechada encontra-se num círculo vicioso de que é difícil escapar.

Estamos fechados à graça porque nos fechamos ao mundo em que ela circula; e fazemos isso por repugnância a nós mesmos e a este mundo. Mas, paradoxalmente, quanto mais nobre, sensível e moralmente perspicaz se é, tanto mais se está sujeito a sentir essa repugnância. É uma das personagens nobres e profundamente morais de Dostoiévski, Ivan Karamazov, que exprime com mais vigor essa rejeição. Ele deseja devolver a Deus "seu ingresso" para este mundo de sofrimento inaceitável; e deseja isso com firmeza por ter a sensibilidade moral de sentir que a felicidade última da humanidade como um todo não vale as lágrimas de uma criança inocente.

Mas isso é fechar-se num círculo vicioso. Rejeitar o mundo pela nossa sensibilidade do seu e do nosso caráter repugnante, visto que somos parte dele. E disso só podem vir atos de ódio e destruição. Além do mais, esses atos se irradiam numa cadeia, uma espécie de sucessão apostólica negativa, visto que uma pessoa inspira outras, mediante essa repugnância, a sentir repugnância por sua vez. A atitude nobre de Ivan acaba resultando no crime de seu meio-irmão Smerdyakov. E, em *Os demônios*, Dostoiévski explora a maneira como essa sucessão apostólica reversa produz violência e terror. Irradiam de Stavrogin várias linhas de rejeição do mundo. Dostoiévski, apesar dos elementos cari-

71. Devo muito de minha discussão de Kierkegaard a Jane Rubin, cujo livro *Too Much of Nothing: Modern Culture and the Self in Kierkegaard's Thought* não foi adequadamente refletido nestas páginas. Embora tenha sido abandonada em sua obra posterior, a posição que Kierkegaard desenvolve em *Either/Or (Ou/Ou)* proporcionou a idéia básica que Heidegger transformou em sua noção de resolução, da escolha da vida diante da morte, que define sua visão de "autenticidade". Ver *Sein und Zeit (Ser e tempo)*, div. II, caps. 1-92.

caturais presentes na obra, oferece uma compreensão penetrante de como a repugnância e a auto-repugnância, inspiradas pelos males bastante reais do mundo, alimentam uma projeção do mal para fora, uma polarização entre o *self* e o mundo, onde todo o mal parece agora residir. Isso justifica o terror, a violência e a destruição contra o mundo; na realidade, parece exigir essas atitudes. Ninguém, creio eu, deu-nos um entendimento mais profundo das fontes *espirituais* do terrorismo moderno nem demonstrou com mais clareza como o terrorismo pode ser uma resposta à ameaça do ódio por si mesmo.

Os rejeitadores de Dostoiévski são "cismáticos" (*raskolniki*), separados do mundo e, portanto, da graça. Eles só podem causar destruição. Os mais nobres causam-no apenas a si mesmos. Os mais vis destroem outras pessoas. Embora movido pelo mais nobre senso da injustiça das coisas, esse cisma também é, em última análise, o fruto do orgulho, sustenta Dostoiévski. Separamo-nos porque não queremos nos ver como parte do mal; desejamos elevar-nos acima dele, livrar-nos da culpa por ele. A projeção externa do terrorista é a manifestação mais violenta dessa motivação comum.

O que vai nos transformar é uma capacidade de amar o mundo e a nós mesmos, de vê-lo como bom apesar do que está errado. Mas isso só vai ocorrer se pudermos aceitar que somos parte dele, o que significa aceitar responsabilidade. Assim como "ninguém é culpado" é o *slogan* dos revolucionários materialistas, "somos todos culpados" é o *slogan* das figuras benéficas de Dostoiévski<sup>72</sup>. Amar o mundo e a nós mesmos é, de certa maneira, um milagre, em face de todo o mal e degradação que ele e nós contemos<sup>73</sup>. Mas o milagre vem a nós se aceitamos ser parte dele. Está envolvida aqui nossa aceitação do amor dos outros. Tornamo-nos capazes de amar ao ser amados; e, em oposição à sucessão apostólica perversa, há uma sucessão dispensadora de graça: de Markel a Zossima a Alyosha a Grushenka; que é a contraparte da que vai de Ivan a Smerdyakov, ou de Stavrogin a Pyotr Verkhovensky e, por meio deste, a seus seguidores terroristas.

Dostoiévski une aqui uma idéia central da tradição cristã, especialmente evidente no Evangelho de João, de que as pessoas são transformadas ao ser amadas por Deus, um amor que elas mediam umas às outras, de um lado, com a noção moderna de um sujeito que pode ajudar a criar transfiguração por meio da postura que ele assume com relação a si mesmo e ao mundo, do outro. Desse ponto de vista, não importa que Dostoiévski se considerasse

72. Ver F. Dostoiévski, *The Devils (Os demônios)*, Harmondsworth, Penguin Books, 1971, parte III, cap. 5, seção 3, p. 580, e cap. 7, seção 2, p. 638.

73. Ver a observação de Ivan em *The Brothers Karamazov (Os irmãos Karamazov)*, Harmondsworth, Penguin Books, 1958, p. 277.

contrário a boa parte da tradição moderna — ele uma vez identificou o cogito de Descartes como a raiz dos males modernos. Ele se pponha de fato à crença de que os seres humanos afirmam sua dignidade em separação do mundo. Nisso, Dostoiévski estava sendo fiel a suas raízes românticas. O relevante aqui é o modo como a identidade moderna, com seus poderes de transformação, foi incorporada à visão de Dostoiévski, ainda que ele se oponha a ela. Não é por acaso que as figuras positivas do autor tenham de passar pela experiência da modernidade. “O ateu absoluto está no penúltimo degrau antes da fé mais absoluta.”<sup>74</sup> A graça curativa de Dostoiévski situa-se além da identidade moderna, em vez de ser anterior a ela.

Com Nietzsche, temos uma visão totalmente diferente; e, no entanto, há alguns estranhos pontos de contato: a personagem Kirillov de *Os demônios* parece, em alguns aspectos, uma antecipação ficcional de Nietzsche. A ressonância profundamente cristã que permanece paradoxalmente em Nietzsche a despeito de sua virulenta oposição ao cristianismo situa-se em sua aspiração a afirmar o todo da realidade, a vê-la como boa, a dizer “sim” a toda ela. Trata-se de uma aspiração que não teria sido compreensível fora da cultura judeu-cristã.

Mas ele pretende que isso se realize *contra* o cristianismo e contra as moralidades dele advindas. O rompimento de Nietzsche com o pessimismo de Schopenhauer não fez com que ele tivesse uma visão mais elevada do cosmo e das forças que nele atuam. Pelo contrário, tudo é vontade de potência, e os seres humanos são apenas uma objetivação mais intensa dessa vontade. A aspiração é realizada por meio de uma vitória sobre si mesmo, uma espécie de “auto-superação”, na qual se é capaz de afirmar o mundo, ainda que ele continue sendo o domínio de forças cegas, não-espirituais e caóticas. Isso é impossível para a consciência moral, que vem do cristianismo. Ela só pode tolerar o universo se o vê como a sede da racionalidade, ou apresentando algum progresso em termos de ética e civilização, ou estando destinado à salvação última. Contra tudo isso, Nietzsche opõe seu mito do eterno retorno: não haverá resolução, não haverá elevação a um nível superior, nem compensação pelo sofrimento, reconciliação final, nem saída. Essa é a visão que separa os absolutamente humanos dos super-homens. Só estes últimos podem tolerá-lo, podem olhá-lo nos olhos e ainda dizer “sim” a tudo.

Nietzsche fala de um tipo de transformação, de uma transfiguração do mundo: uma visão que não altera nenhum de seus conteúdos, mas o significado do todo. Porém, em contraste com Kierkegaard e Dostoiévski, a força para fazer essa transformação vem inteiramente de dentro de nós, de uma auto-superação.

74. Dito pelo padre Tikhonov em “Stavrogin’s Confession”, apêndice a *The Devils*, p. 679.

A moralidade requeria à sua maneira uma espécie de auto-superação. E talvez se possa dizer (ou será isso introduzir uma espécie de visão hegeliana de estágios em Nietzsche?) que esse era um passo necessário<sup>75</sup>. A moralidade trouxe-nos a noção de algo puro e grande, merecedor de afirmação e amor infinitos — só que não era nós como somos, porém a negação de nosso ser essencial, a negação da vontade de potência. O que temos de fazer, enquanto nos seguramos nesse senso do magnífico, do categoricamente afirmável, do infinitamente digno de amor<sup>76</sup>, é superar a força da moralidade e encontrar o vigor para nos elevar acima de suas exigências, que nos solapam o ânimo e nos enchem do veneno do ódio por nós mesmos. O que emerge dessa nossa batalha interior não é uma perda, mas uma inversão dessa afirmação categórica. Esse poder de afirmar repousa de fato em nós. E, na luta, descobrimos que não faz sentido virá-lo contra nós. Em vez disso, o que de fato inspira afirmação é esse próprio poder e toda a matriz dentro da qual ele está situado, e que lhe é essencial. O que inspira afirmação é o universo da vontade de potência que engendra e contém essa afirmação. Podemos dizer “sim” a tudo que existe.

Isso, todavia, é imensamente difícil, porque o sentido de que há algo superior acompanha facilmente, e tende a engendrar outra vez, o sentido da nossa falta de valor e da condenação de nós mesmos e dos outros, para não falar dos falsos ideais de brandura e benevolência e da emoção não-viril da piedade. São essas as forças que formam os absolutamente humanos; e são elas que precisam ser superadas no árduo caminho que leva ao super-homem.

Nietzsche queria deixar para trás a doutrina da transfiguração estética que extraiu de Schopenhauer e que marca suas primeiras obras. Desejava ir além de “justificar” o mundo por meio de sua manifestação na arte, e afirmá-lo de fato. Permanecem, porém, alguns aspectos da transfiguração estética. Aquilo no universo que inspira nossa afirmação, quando tivermos superado o absolutamente humano, não é adequadamente chamado de sua bondade, mas aproxima-se mais de sua beleza. Talvez não seja redutível a categorias estéticas, mas não pode ser muito separado delas. Parte do que torna a visão de Nietzsche atraente é a beleza de sua linguagem, espe-

75. Ver F. Nietzsche, *Jenseits von Gut und Böse*, par. 188.

76. É um erro pensar que Nietzsche desejava descartar este sentido. Perdê-lo é precisamente aquilo que ele chama de “nihilismo”. Ver *Die fröhliche Wissenschaft*, par. 346; e *Zur Genealogie der Moral*, I, seção 12: “Hier eben liegt das Verhängnis Europas — mit der Furcht vor dem Menschen haben wir auch die Liebe zu ihm, die Ehrfurcht vor ihm, die Hoffnung auf ihn, ja den Willen zu ihm eingebüsst. Der Anblick des Menschen macht müde — was ist heute Nihilismus, wenn er nicht das ist...?” O grande risco da moralidade moderna é precisamente que seu constante auto-solapamento de sua própria credibilidade pode fazer com que terminemos no nihilismo.

cialmente em *Zaratustra*. Mas a beleza não é apenas subordinada, não é somente parte da apresentação nem simplesmente uma resposta estética a um bem que poderia ser especificado em outros termos. Parte do heroísmo do super-homem de Nietzsche é o fato de ele poder elevar-se acima da moral, da preocupação com o bem, e conseguir, apesar do sofrimento, da desordem e da completa ausência de justiça, responder à beleza disso tudo. É por isso que a afirmação não pode ser separada por inteiro de uma transfiguração estética. *Zaratustra* é inseparavelmente visionário e poeta.

Tal como ocorre nos poemas de Baudelaire sobre o horrível e o feio, a beleza está vinculada interiormente à atitude de aceitação inabalável. A bela luz que banha certas passagens de *Zaratustra* não é separável do espírito elevado do próprio *Zaratustra* que, por meio de sua superação, mergulha profundamente na paisagem distante do esforço moral humano, tal como os raios cadentes do sol do fim da tarde. Mas o vínculo se manifesta em ambas as direções: a superação só é possível na visão da beleza.

Tentei extrair desses três autores algo que julgo que eles tenham em comum, isto é, a idéia de uma atitude modificada com relação ao *self* e ao mundo, que não reconhece simplesmente um bem até então ocultado, mas antes ajuda a fazê-lo manifestar-se. Essa nova atitude permite-me superar o temor e o desespero; ou permanecer na corrente do amor; ou alcançar a plena unidade de total auto-afirmação do super-homem. No caso de Dostoiévski e Nietzsche, a mudança envolve algo como o reconhecimento da realidade como boa, mas isso ao mesmo tempo ajuda a trazer à luz essa bondade. Aceitar ser parte do mundo contribui para curá-lo, ao ver de Dostoiévski; afirmar a vontade de poder leva a vontade a uma potência superior, ao ver de Nietzsche. Tal como no Gênesis, ver o bem faz o bem.

Poder-se-ia dizer que ver o bem nos dá forças e que isso, por conseguinte, funciona como o que tenho chamado de fonte moral. Temos aqui um passo adiante no processo que denominei internalização de fontes morais. Ao lado da percepção de nossa dignidade como sujeitos desprendidos, livres e racionais, ao lado de nosso sentido da imaginação criativa como poder de epifania e transfiguração, temos também essa idéia de um poder de afirmação que pode ajudar a realizar o bem ao reconhecê-lo.

Naturalmente, nenhum desses poderes precisa ser visto como exclusivamente interior. Em particular, o segundo e o terceiro são com freqüência compreendidos em conexão com a natureza como fonte ou com Deus. Contudo, ao contrário de concepções anteriores de fontes morais na natureza e em Deus, essas visões modernas atribuem um lugar crucial a nossos próprios poderes interiores de construção, transfiguração ou interpretação do mundo, como elementos essenciais para a eficácia das fontes externas. É preciso

que nossos poderes sejam exercidos se quisermos que essas fontes nos capacitem. E, nesse sentido, as fontes morais foram, ao menos em parte, internalizadas.

A internalização é, de certo modo, mais completa nas teorias ateísta ou naturalista, mais completa para Nietzsche que para Dostoiévski. Entretanto, a teoria de Nietzsche apresenta um paradoxo (talvez mais de um!). Uma das coisas que tornam tão necessária uma doutrina de nosso poder de afirmação é precisamente nosso compromisso com uma ética da benevolência, sendo por esse motivo que a incapacidade de afirmar a bondade dos seres humanos pode ser ameaçadora. Mas Nietzsche abre caminho até sua afirmação total precisamente pelo desprezo à ética da benevolência, inextricavelmente ligada, ao seu ver, à moralidade autonegadora. Ele nos apresenta um dilema cruel. Será esse um dilema que precisamos enfrentar?