

Prefaciando a modernidade

Introducing modernity

Maria Elizabeth **CHAVES DE MELLO**

Professor Associado IV
do Instituto de Letras
da Universidade Federal
Fluminense/CNPq/FAPERJ-RJ.
Rio de Janeiro, Brasil.

bethcmello@gmail.com

Resumo

Jean-Jacques Rousseau reafirma sua reação sistemática às regras rígidas da escola clássica pela recusa do primado da razão lógica, que imperava no seu século, priorizando o estado de natureza, que ele define como a busca do *eu interior*. Podemos afirmar que o autor introduz, assim, no século XVIII, o tema fundamental da modernidade: o *essor du moi*, com as consequentes problemáticas da solidão e da sentimentalidade. Um século mais tarde, Victor Hugo será considerado *chefe* do romantismo francês, a partir do prefácio de *Cromwell*, espécie de manifesto dessa escola literária. Nossa pesquisa consiste em indagar até que ponto o poeta retoma, no seu prefácio, os temas fundamentais da modernidade, tão caros ao filósofo. E em que medida essas questões estão presentes ainda hoje.

Palavras-chave: modernidade, eu interior, crítica.

Abstract

Jean-Jacques Rousseau reaffirms his systematic reaction toward the strict rules of the classical school by a refusal of the premises of the logic reason (that was dominant in his century), prioritizing instead the state of nature, which he defines as the quest for the *inner self*. We may claim that the author thus introduces in the XVIII century the fundamental theme of modernity: the *essor du moi* with its ensuing problematic issues viz a viz solitude and sentimentality. A century later, with his preface to *Cromwell*, a kind of *manifesto* of the French Romanticism, Victor Hugo will be considered *master* of this literary school. Our research aims at questioning how far the poet re-exams in the aforementioned preface the fundamental themes of modernity, so dear to the philosopher, and how much these questions are still contemporaneous.

Keywords: modernity, inner self, criticism.

No século XVIII, os espaços de encontro e de comunicação entre os intelectuais evoluem muito. Alguns são novos (como os cafés), outros sofrem modificações sensíveis (os salões) e outros ganham uma evidência sem precedentes (os círculos e as academias). O escritor acredita em sua missão, passando uma imagem gloriosa dela, de sua função, de sua responsabilidade em relação à sociedade. Nunca essas questões haviam sido tão debatidas e com tanta segurança.

Três grandes tipos de intelectuais se distinguem claramente nesse momento: o cientista, o escritor e o filósofo. O primeiro, como o seu nome o indica, especializa-se em uma disciplina científica, distinguindo-se pelo tipo de carreira que abraça, pela prática da escrita adotada e pela natureza do público ao qual se dirige. O filósofo representa uma segunda categoria, que pertence, propriamente, ao século XVIII. Seu papel caracteriza-se pela aquisição e manejo de um saber, a convicção de ter uma missão a cumprir e a vontade de exercer uma pressão sobre a opinião pública, para fazer com que triunfe esse ideal de conhecimento, sem o qual o homem, segundo as luzes, permanece um ser mutilado ou alienado. Seja ele matemático, físico ou economista, o filósofo tem a sensação de participar dessa conquista exaltadora da ciência, recusando a fechar-se em um campo único do saber ou a construir um sistema, pois essas duas atitudes são sempre vistas como um sintoma de pobreza do espírito humano. Uma

ambição sem medidas transforma a missão do filósofo em um sacerdócio leigo, pois ela exige inúmeros sacrifícios e uma verdadeira ética da escrita. Trata-se de uma cruzada em prol da emancipação do gênero humano. A terceira categoria, o escritor, relaciona-se à figura daquele que pratica as *belles lettres*, herdeiro de uma cultura e dirigindo-se a uma elite letrada. Quer ele se dedique a uma obra de vulgarização científica, quer trabalhe com a arte da epopeia ou da tragédia, quer vise prioritariamente a seduzir o público ou a obter o reconhecimento das instituições literárias, o escritor se caracteriza sempre pelo exercício soberano de uma retórica. As *belles lettres* permanecem uma referência exemplar, que determina uma prática do discurso baseada em uma concepção valorizada da criação *literária*. Entretanto, essa definição vai aos poucos tornando-se restritiva, à medida que cresce o papel do jornalista, que mistura o culto das *belles lettres* a uma concepção mais pragmática e *aberta* de sua função.

É nessa terceira categoria, oscilante e ambígua, dependente da retórica, que vai se estabelecer o que Koselleck chama de *o reino da crítica*. Mas, o que seria a *crítica*? Segundo Koselleck,

A crítica é uma arte do julgamento, sua atividade consiste em interrogar um fato dado para conhecer a sua verdade, a sua justeza ou a sua beleza, para, a partir do conhecimento, fazer um julgamento que possa estender-se também às pessoas (KOSELLECK, 1979, p. 89).

Assim, caberia ao processo crítico a distinção entre o autêntico e o inautêntico, o verdadeiro e o falso, o belo e o feio, o justo e o injusto. Ou seja, a crítica, arte de julgar e, portanto, de distinguir, estaria em relação estreita com uma concepção dualista do mundo. Essas indagações poderiam levar-nos mais longe, à própria origem do termo *crítica*. A palavra surge na Inglaterra e na França por volta do início do século XVII. Compreendia-se, por ela, a arte da apreciação competente, que se relacionava particularmente com os textos antigos, mas também com a literatura, com os povos e com os homens. Inicialmente usada pelos humanistas, a palavra referia-se ora ao julgamento, ora à erudição, e, quando eram realizados estudos filológicos das Santas Escrituras, eles eram considerados também como *crítica*. Quando, em 1678, Richard Simon publicou sua *História Crítica do Velho Testamento*, ele usou deliberadamente o termo *crítica* para caracterizar o método pelo qual estava analisando a Bíblia.

A partir de Pierre Bayle, é a crítica que vai funcionar como a atividade separadora entre a religião e a razão. Com o seu método crítico, Bayle interessava-se por todos os domínios do saber humano e da História, implicando-os em um processo permanente de relativização. A razão pesava constantemente o *a favor* e o *contra*, enfrentando contradições que produziam sempre novas contradições, dissolvendo-se em um trabalho permanente de crítica. Ou seja, o conceito de crítica vai, aos poucos, tornando-se inseparável do de razão.

Com Bayle, o crítico passará a ter uma só obrigação: a de buscar a verdade. A

crítica é a sua própria garantia no empenho com a verdade a ser descoberta. Não há mais nada que possa contentar a razão. O progresso passa a ser o *modus vivendi* da crítica, mesmo quando ele não é considerado um movimento ascendente, e sim destruição, ou decadência. Na verdade, desde o Renascimento, sempre houve relações estreitas entre os problemas fundamentais da filosofia especulativa; mas é a partir do século das luzes que deverá reinar a reciprocidade entre os dois domínios. Assim, não se trata mais de acreditar que a filosofia e a crítica se encontram e combinam em seus resultados indiretos, mas de buscar a unidade de natureza entre as duas disciplinas. Daí surge a *estética teórica*, ciência para a qual converge todo o esforço do século XVIII por uma visão clara do individual, da coerência racional e da unificação formal. Deste modo, tanto a poética, quanto a retórica, quanto a teoria das artes plásticas etc. devem ser consideradas numa perspectiva sintética.

Mas parece, então, que a verdadeira e essencial tarefa da crítica é precisamente de transpor esses limites, de penetrar com os seus raios o claro-escuro da sensação e do gosto que ela deve, sem atentar contra a sua natureza, levar à luz do conhecimento (CASSIRER, 1966, p. 276).

Essa unidade, evidentemente, produziu um efeito muito grande entre os homens de letras. Antes, criticar o rei era mostrar-lhe o seu direito. A partir do século XVIII, julgar é nivelar tudo, é reduzir até mesmo o rei à condição de cidadão. Para o filósofo das luzes, o poder é sempre abuso de poder. Assim, um bom monarca é pior do que um mau, porque impede a criatura humilhada de perceber a estupidez do princípio absolutista. Deste modo, a soberania dos críticos parece aumentar cada vez mais. Levar os seus julgamentos ao extremo, era tornar-se mestre dos mestres, verdadeiro soberano. Ironicamente, em 1758, Diderot descreve esse processo que já se anuncia em Bayle:

O autor diz: Senhores, escutem-me; pois eu sou o seu mestre. E o crítico: Sou eu, senhores, que devo ser ouvido; pois eu sou mestre dos seus mestres (DIDEROT, 1965, p. 387).

Seguir o caminho indicado pela sua própria razão passa a ser um ato ao mesmo tempo ético e político. Este caminho vai se caracterizar pela busca de determinar fatos simples e reconhecidos, que não supõem outros e que, portanto, não podem ser explicados, nem contestados. Para D'Alembert, o *philosophe* vai necessitar conquistar sua certeza, abominando as noções abstratas:

A filosofia não está destinada a se perder nas propriedades gerais do ser e da substância, em questões inúteis sobre noções abstratas, em divisões arbitrarias e em no-

menclaturas eternas; ela é a ciência dos fatos ou a das quimeras...

A ciência não só abandona à ignorante sutileza dos séculos bárbaros estes objetos imaginários de especulações e de disputas (no caso, as religiões), que ainda ressoam nas escolas, quanto se abstém até de tratar questões cujo objeto possa ser mais real, porém cuja solução não é mais útil ao progresso de nossos conhecimentos (D'ALEMBERT, 1964, p. 131).

Ou seja, já que não podemos resolver as questões metafísicas, deixemo-las de lado e pensemos naquilo que nos diz respeito mais de perto e para o qual possamos encontrar respostas. Na verdade, as reflexões que nos interessam ao estudar esse momento são justamente as que retomam algumas das reflexões de Platão sobre os efeitos negativos da mimesis. Para tanto, seria conveniente enumerar aqui alguns argumentos de Rousseau na *Lettre à d'Alembert*, pois eles apresentam o interesse subsidiário de anunciar a crítica ao efeito de sugestão produzido pelos meios de comunicação, tão atual nos dias de hoje:

o fato do prazer do cômico basear-se em um vício do coração humano, terá, como consequência, que, quanto mais a comédia for agradável e perfeita, mais o seu efeito será funesto aos costumes.

Em relação a Molière, ele acrescenta:

Sua maior preocupação é de ridicularizar a bondade e a simplicidade, colocando o fingimento e a mentira do lado que interessa ao autor: as pessoas honestas apenas falam; as viciosas são pessoas que agem, tendo a seu favor, frequentemente, os maiores sucessos (ROUSSEAU, 1969, p. 765).

Ou seja, segundo Rousseau, o teatro reflete, pura e simplesmente, os costumes estabelecidos e deve, portanto, ser condenado pela razão prática, por conduzir inevitavelmente seu público a aprovar o estado presente da sociedade, que é mau. Às alegrias que o sujeito encontra na satisfação de suas verdadeiras necessidades, o teatro substitui um prazer sem utilidade. O prazer do espetáculo seduz o espectador, afasta-o, e essa mesma distância o faz esquecer, na contemplação de um destino imaginário, seus deveres imediatos. Em outros termos, o teatro faz com que o sujeito se identifique com os personagens, com suas paixões, colocando em ação forças subconscientes que minam a sensibilidade moral do receptor. O horror ao mal, que personagens como Fedra e Medeia inspiram, vai, aos poucos, sendo reduzido e se transformando em simpatia. Do mesmo modo, o espectador da comédia é levado a rir do que há de ridículo na virtude de um misantropo respeitável, por exemplo. Assim, a comédia presta homenagem ao vício secreto que se dissimula atrás do prazer extraído do cômico.

Como disséramos, há, em Rousseau, uma retomada da questão da mimesis na recusa à imitação dos costumes da sociedade, necessariamente corrompida, segundo o nosso

autor. Contrapondo natureza a cultura, o filósofo genebrino sugere que se consulte a natureza, ou o *eu interior*, passando a pregar a *imitatio naturae*, base da sua proposta ficcional. O conceito de arte estaria, então, de volta a Platão, na sua conceituação de mimesis?

Procurando aprofundar um pouco mais o assunto, buscamos fundamentar-nos no pensamento do filósofo inglês Shaftesbury, que exige mais do que um acordo total entre *beleza e verdade* da arte e da natureza, parecendo querer levar essa unidade às últimas consequências, até apagar todas as distinções. Trata-se de determinar a *essência* da natureza e da arte, que, segundo ele, estão intimamente unidas. Mas isso não significa que o artista deva se contentar em copiar. É na criação, e não na imitação, que se atinge a *verdade* da natureza, pois a própria natureza, no seu sentido mais profundo, não é a totalidade das criaturas, mas a força criadora da qual emergem a forma e a ordem do universo. O gênio, segundo Shaftesbury, não recebe essa lei do exterior, mas, ao contrário, ele a tira de sua própria espontaneidade. Essa lei, embora não proveniente da natureza, não deixa de estar em perfeita harmonia com ela. A criação do artista não é o simples produto de sua imaginação, mas exprime um ser verdadeiro, ou seja, uma necessidade, uma lei realmente interior. Assim, o gênio não tem que *procurar* a natureza e a verdade, já que ele as carrega consigo. Na verdade, ele tem certeza que, se permanecer fiel a si mesmo, jamais se afastará delas. Deste modo, o princípio da *subjetividade* permanece válido, embora essa subjetividade signifique agora outra coisa, diferente das teorias empiristas. O *eu* é, para Shaftesbury, uma totalidade originária e uma unidade indissolúvel. Nesta unidade, percebe-se a estrutura fundamental e o sentido do cosmos, em que se capta, por intuição e simpatia, o *gênio do Tudo*. É dessa natureza interior ao sujeito que ele faz a norma da beleza. Quando Kant, na *Crítica do Julgamento*, definirá o gênio como o dom natural que regula a arte, ele seguirá uma via própria, mas o próprio conteúdo dessa definição continuará os princípios e hipóteses da *estética intuitiva* de Shaftesbury.

Por volta da metade do século XVIII, uma nova etapa é vencida no sentido de uma concepção nova da *subjetividade estética*. Seria interessante observar como Diderot se comporta diante dessa tradição, pois parece-nos que ele aprofunda ainda mais a questão. No seu comentário ao *Essai sur le beau* do Pe. André, ele subordina o fenômeno da beleza ao plano da experiência, tornando-a dependente das situações particularizadas, no caminho traçado por Locke. Ao mesmo tempo, nesse ensaio, ele marcará o sentimento como critério de julgamento:

Ouso afirmar que toda vez que um princípio nos for conhecido desde a mais tenra infância e que dele fizermos uma aplicação fácil e súbita aos objetos dispostos fora de nós, acreditaremos julgá-los pelo sentimento; mas seremos forçados a confessar nosso erro todas as vezes em que a complicação das relações e a novidade do objeto suspenderem a aplicação por princípio: então, para que se faça sentir o prazer, esperar-se-á que o entendimento tenha pronunciado que o objeto é belo (DIDEROT, 1965, p. 137).

Em texto até hoje considerado polêmico, Jean-Jacques Rousseau questiona a função do teatro, apresentando argumentos aparentemente contraditórios e certamente de extrema relevância, se quisermos estudar as bases do que hoje se entende por *modernidade*. Criticando a arte cênica, o autor contrapõe natureza à cultura, sugerindo que se consulte a primeira, que ele identifica com o *eu interior*. A partir daí, passa a pregar a busca desse *eu*, base da sua proposta ficcional, numa exaltação da subjetividade e sensibilidade, que vai contra tudo o que o século XVIII pregara, até então. Encontramo-nos, assim, diante de alguns tópicos que consideramos fundadores da modernidade, entre os quais, o questionamento da arte pela arte e o tema da solidão parecem-nos algumas das consequências mais pertinentes.

De fato, com a emergência do *eu*, o sujeito moderno não mais cabe em prisões tais como as das regras do teatro clássico, enquanto, por outro lado, será cada vez mais prisioneiro da solidão. Mas é na última obra de Rousseau, *Os devaneios de um caminhante solitário*, que este tema da solidão, bem como a questão da natureza, nos anunciam mais fortemente o pré-romantismo, com os seus heróis solitários, isolados, voltados para o *eu interior*. Nesta obra, coexistem já grandes temas da modernidade: os paradoxos do homem, as suas angústias, ambiguidades e contradições, apresentando-se sob a forma da autorreflexão, na arte que se questiona enquanto tal. Rousseau prega o autoconhecimento entre duas atitudes extremas e opostas: ou o *eu* torna-se estrangeiro a si mesmo, para se perceber enquanto espectador, como um objeto exterior; ou, ao contrário, ele procura se conhecer, sem sair de si, através de uma intuição imediata, não havendo meio termo possível, entre as duas atitudes.

No século XIX, essas questões continuarão presentes, no que concerne às teorias sobre a arte, representadas, novamente, pelo teatro. Ou seja, assim como, no Setecentos, Rousseau lançara-se na cena literária através do questionamento do teatro, é também através da reflexão sobre a arte cênica, no Oitocentos, que o Romantismo se afirmará como movimento renovador da estética, tendo ardentes defensores e divulgadores, dentre os quais, na França, o nome maior será o de Victor Hugo. Batalhador incansável pelas idéias e ideais românticos, Victor Hugo apresenta, na sua peça *Cromwell*, em 1827, um drama que segue os modelos das técnicas shakespearianas.

Entretanto, mais interessante do que a peça, do ponto de vista teórico, parece-nos o seu prefácio, onde ele elabora um verdadeiro manifesto dessa escola, segundo o qual, na origem da idéia do drama romântico, estaria a concepção cristã do *homem duplo*. A partir do momento em que o cristianismo afirma que o homem é composto de dois seres, um mortal e outro imortal, um carnal e outro espiritual, um prisioneiro dos apetites, paixões e necessidades, o outro voltado para as coisas do céu, sua verdadeira pátria, estaria criada a teoria do drama. A idéia de relacionar o drama com o pensamento cristão tem como objetivo, como se vê, o de fundamentar racionalmente a *mistura de gêneros*, condição, segundo o nosso autor, de uma *pintura total da realidade e de um enriquecimento da arte dramática*. Dilacerado entre corpo e espírito, o sujeito terá que se adaptar à dualidade, daí a necessidade, para

a arte, de representar sempre essas contradições, tentando conciliar o grotesco e o sublime.

Segundo Hugo, pretender isolar o grotesco e o sublime em dois gêneros distintos, a comédia e a tragédia, seria produzir abstrações e trair o real. A mistura dos gêneros permitiria uma pintura mais completa do homem, razão pela qual o drama deveria conter todos eles. Victor Hugo fará disto um absoluto, a própria essência do drama. Para tanto, uma outra barreira deveria ser ultrapassada, a da regra das unidades. Consideradas pelos românticos convenções absurdas, repressões insuportáveis, elas impediam a representação de fatos históricos, e, por isto, deveriam ser eliminadas. Deixando de lado a unidade de ação, que ele ainda considera viável, Hugo ataca as de tempo e lugar, baseando-se na própria regra clássica da verossimilhança. Na verdade, ele prega uma arte mais livre, capaz de tratar de assuntos históricos, buscando atingir a sensibilidade do espectador, ao substituir a narrativa e as descrições pelo espetáculo dos próprios acontecimentos.

Hugo vê em Shakespeare o modelo da recusa de todas as regras: *Só há nele as regras gerais da natureza, que pairam sobre as artes como um todo* (HUGO, 1968, p. 74). Assim, ao contrário da tragédia, que é convenção e forma, a noção de drama supõe uma correlação com a natureza. Para Hugo, a natureza deve ser fonte e fundamento da arte, exatamente na mesma linhagem de Rousseau. O drama estaria mais próximo da natureza do homem, que é duplo, ambíguo, dilacerado.

Entretanto, se considerarmos outros contextos, veremos que, embora, aparentemente, Hugo derrube teorias, poéticas e sistemas, o que ele faz, no seu prefácio, é retomar reivindicações de Walter Scott e Friedrich Schlegel. E, ao estudarmos essas fontes, percebemos que Rousseau está por trás de todas elas, como que prefaciando a modernidade. No que tange a Scott, podemos afirmar que a sua reflexão sobre a arte dramática (*Prefácio a Quentin Durward* e *Essay on the Drama*) muito influenciou Victor Hugo, principalmente no questionamento da poética aristotélica da verossimilhança, que Scott reinterpreta a partir da oposição entre Shakespeare e os autores trágicos franceses. Segundo ele, os dramaturgos ingleses preferiram *exibir incidentes marcantes e personagens extraordinários colocados em contraste violento, arriscando chocar a verossimilhança* (SCOTT, 1838, p. 75).

Deste modo, Scott já define uma poética do contraste, visando mostrar a verdade essencial da humanidade, e, nisso, ele caminha passo a passo com Jean-Jacques Rousseau, na sua busca de uma verdade na natureza, no *eu*, necessariamente paradoxal e contrastante. No âmago dessa nova estética, a noção de verdade encontra, portanto, as suas raízes, na natureza.

Quanto à questão da história, é na sua reflexão sobre o sobrenatural que Scott nos deixa entrever o lugar reservado por ele a essa então nova disciplina, especialmente na relação entre poesia e realidade. Segundo ele, é combinando-se com a história, misturando imaginário com o real que o maravilhoso e o sobrenatural podem exprimir-se com mais eficácia. A função poética da história seria, portanto, a de provocar uma visão, ou seja, como no maravilhoso, suscitar um devaneio que tomaria a forma da nostalgia. E, principalmente,

abolir o tempo, tornando presente o que não mais pode sê-lo. *Estou poluindo a fonte da história com invenções modernas* (SCOTT, 1978, p. 37), afirma ele, insistindo na relação conflituosa entre poesia e história. Assim, a confusão das épocas vai contra a idéia de uma realidade absoluta, remetendo a um real construído. O sujeito histórico deve ser *transposto tanto nos costumes quanto na linguagem da época em que vivemos* (idem, p. 34).

Victor Hugo retoma essa relação do sujeito com a linguagem, no *Prefácio de Cromwell*, para justificar a métrica no teatro. Segundo ele, não se pode confundir *efeito de pitoresco* (ou *efeito do real*, como dirá Barthes) com *referencialidade direta*. Segundo Hugo, o personagem do Cid, de Corneille, não fala nem em verso, nem em francês (p. 90). Assim, haveria uma relação contraditória entre o drama e a realidade. Para Hugo, *a verdade da arte nunca poderia ser, como muitos disseram, a realidade absoluta. A arte não pode mostrar a própria coisa* (idem, p. 89). Podemos verificar, nessa reflexão sobre a questão da mimesis, uma relação entre a obra literária e a realidade histórica, que torna mais evidente a presença de Scott em Hugo, do mesmo modo que a questão da verdade da natureza, de Rousseau, está presente em ambos.

Opondo-se aparentemente a Friedrich Schlegel, que identifica história e teoria da literatura, Hugo afirma ainda *Somos historiadores e não críticos* (HUGO, idem, p. 70), rejeitando, com esta frase, a atitude do crítico, tal como se apresentava naquele momento, identificada ao que Chateaubriand já condenara como *crítica dos defeitos*, ou seja, aquela que se recusa a se inserir num debate de idéias, com tudo o que este comporta de subjetivo. Mas Hugo vai apresentar também questões que muito o aproximam de Friedrich Schlegel. Este elogia o verso, contra a banalidade prosaica no teatro, ilustrando essa escolha dramática nas suas próprias traduções de Shakespeare, em que o verso teria a função de se opor à *irrupção do comum* (idem, p. 92), pois o mundo só deve se refletir no drama *sob a varinba de condão da arte* (idem, p. 90). Haveria, assim, segundo Hugo, uma liberdade na arte de recriar o comum, o cotidiano, transformando-o pela forma e pela força do imaginário. Hugo opõe essa liberdade ao *despotismo dos sistemas, códigos e regras* (p. 98).

Segundo F. Schlegel, há uma distinção entre a forma, que caracteriza as obras de uma mesma época, e o espírito, que aborda a obra no seu contexto histórico. Shakespeare, por exemplo, aproximar-se-ia do dramático pela forma e do romantismo pelo espírito, pois sua dramaturgia ultrapassaria a distinção clássica entre tragédia e comédia. Isso permite a Schlegel definir o drama poético absoluto como o que inclui o épico e o lírico, fundindo-os, como o fará Hugo, no *Prefácio: O drama é a poesia completa. A ode e a epopéia só o contêm em germe; ele as contém a ambas, desenvolvendo-as, resumindo-as e encerrando-as* (p. 77).

Assim, a época moderna, prosaica, se caracterizaria por uma arte feita à sua imagem, cujo valor estético consiste essencialmente, segundo Hugo, em abordar todas as variações do real e em insistir no sublime, pelo efeito do contraste. Quanto ao grotesco, ele se definiria em relação a uma outra ficcionalização da história, a do romance histórico. Segundo Hugo, deve-se considerar a história bem próxima da lenda, dividindo com ela o mesmo objetivo, ou

seja, o de pintar, sob o momentâneo e transitório, o homem eterno. O que o romance histórico compartilharia com o drama romântico seria o fato de, por trás da contingência da história, extrair um absoluto humano, captar um universal por trás do particular do real.

Nessa mesma linhagem, Baudelaire vai formular uma teoria da *modernidade*, chegando até mesmo a louvar a roupa de Louis-Philippe, pois a *modernidade é o transitório, o fugidivo, o contingente, a metade da arte, cuja outra metade é o eterno e o imutável* (BAUDELAIRE, 1968, p. 546). Segundo ele, é importante não desprezar esse primeiro componente do Belo – a *modernidade* –, pois é a única ao alcance do homem, esse ser tão limitado diante do infinito incompreensível do Belo absoluto. Esta é a razão pela qual Baudelaire, dando uma aceção um pouco vaga à segunda metade da arte, deixa-o um pouco de lado, para se dedicar a discorrer sobre os méritos do Belo transitório. Segundo ele, é através do transitório que o artista pode alimentar alguma esperança de atingir o eterno: é na moda que ele perceberá o *poético no histórico* (idem).

Com efeito, já que cada época é acompanhada de uma expressão, de uma postura, de uma conformação especial do rosto, conclui-se que vestir um personagem moderno com roupas antigas é um contrassenso que produz, na maior parte das vezes, o efeito de um disfarce. Baudelaire prefere que o artista moderno, em vez de virar as costas aos caprichos da moda, observe cuidadosamente as mínimas variações das vestimentas, dos tecidos e dos penteados, para deles extrair a substância do Belo. Essa atenção extrema dada ao Belo transitório se explica quando percebemos que o poeta considerava a apreensão do Belo eterno como um duelo em que o artista era sempre vencido. Em outros termos, em vez de prolongar indefinidamente a luta, é melhor tentar atingir o ideal indireta e parcialmente, pela conquista do Belo relativo.

Assim, a *modernidade* triunfa no fracasso. *É o infinito no finito* (BAUDELAIRE, 1962, p. 341). E nunca se alcança um sem o outro. A dissonância alimenta a harmonia quando funda o estranho, o bizarro e o inesperado. Fiel à sua teoria da modernidade, assim que define sua concepção do Belo absoluto, Baudelaire volta-se para os elementos que constituem, segundo ele, o Belo relativo e, especialmente, o Belo moderno, que deve ser, não apenas individual, vigoroso, original, mas também conter o *bizarro*. Se é verdade que a contemplação de seres perfeitamente proporcionais constitui uma experiência agradável, uma individualidade bem marcada, exibida na sua irredutível harmonia expressiva é, segundo ele, uma experiência memorável, por outros motivos. *O Belo contém sempre um pouco de bizarrice, de bizarrice ingênua, não desejada, inconsciente, e é essa estranheza que o torna, especialmente, o Belo* (idem, p. 215). Por conseguinte, não apenas ele proclamará as virtudes do bizarro e do chocante, mas será o primeiro a explorar, na sua poesia, de maneira intempestiva, as possibilidades artísticas e gráficas do feio, do estranho e do satânico. A inclusão desses elementos na arte deve-se, na sua obra, principalmente a uma combinação de dois fatores: por um lado, à sua visão dualista do homem como um ser forçado a viver num mundo imperfeito, à beira

do precipício entre a estupidez e o mal; por outro lado, a sua fé na validade do ideal moderno, que o levará a rejeitar tudo o que participa da ordem clássica. É então que surge a necessidade do imaginário, o traço impetuoso que exprime uma subjetividade, uma sociedade, uma época. No seio do quotidiano, finito e inacabado, o inesperado pode surgir. Algumas vezes, trata-se de um detalhe trivial ou poderoso que vence as curiosidades da existência. Ou, então, a nostalgia da infância se torna mais forte e provoca uma embriaguez. Mas sempre a composição da obra deve surpreender pela originalidade ou vitalidade.

Para o trabalho de ficcionalização, todos esses autores participam dessa vontade de colocar a História em perspectiva e de sublimar o factual pelo poético, embora o façam de maneiras diferentes. Vemos, assim, nesse diálogo entre Scott, Schlegel, Hugo e Baudelaire, a partir da revolução de Rousseau, a relação dupla do drama com a história. Por um lado, esta última é o que permite, simbolicamente, encenar o trágico. Sua própria natureza condena-a à ficção, como o afirma tão bem Vigny: a história é um romance, cujo autor é o povo. Por outro lado, ela contextualiza uma evolução geral da poesia em que o drama, como gênero, é o término de um percurso estético, abolindo as fronteiras genéricas para afirmar a unidade da literatura, como já preconizava Rousseau nos *Devaneios de um caminhante solitário*. Essa visão da arte serviu de modelo ao lirismo moderno pós-baudelairiano e é o sinal anunciador de uma nova era artística, permitindo-nos afirmar que, mesmo hoje, nossa compreensão da modernidade remonta aos autores citados acima, à consciência estética e histórica que eles tinham de suas obras e de si mesmos...

Referências Bibliográficas

BAUDELAIRE, Charles. Le peintre de la vie moderne in *Œuvres complètes*. Paris: Seuil, 1968.

_____. Curiosités esthétiques in *Œuvres*. Paris: Garnier Frères, 1962.

CASSIRER, Ernst. *La philosophie des Lumières*. Paris: Fayard, 1966.

COSTA LIMA, Luiz. *O fingidor e o censor*. Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 1988.

D'ALEMBERT, J.-le-Rond. Discours préliminaire de *l'Encyclopédie* in *Œuvres Complètes*, vol.I. Paris, 1964.

HUGO, Victor. *Préface de Cromwell*. Éd. Anne Ubersfeld. Paris: Garnier-Flammarion, 1968.

KOSELLECK, Reinhart. *Le règne de la critique*. Paris: Les Éditions de Minuit, 1979.

ROUSSEAU, Jean-Jacques. *Œuvres complètes*. Paris: Pléiade, 1969.

SCOTT, Walter: "Molière" in *The Miscellaneous Prose Works of Sir Walter Scott*. Paris: Baudry's European Library, Vol. CCVII, 1838.

_____. *The Prefaces to the Waverley Novels*. Lincoln and London: University of Nebraska Press, 1978.

SCHAEFFER, Jean-Marie. *L'art de l'âge moderne*. L'esthétique et la philosophie de l'art du XVIIIème siècle à nos jours. Paris: Gallimard, 1992.

