

Estética do excesso e excesso da estética

Camille Dumoulié

Tradução: *Maria A. A. de Macedo*

Letras/UFS

RESUMO

Enquanto a filosofia, por razões éticas e ontológicas, exclui o excesso do humano, a literatura revela que ele está inscrito na essência do ser falante. Uma forma de excesso está na origem da inspiração criativa. Da epopeia à tragédia e ao romance moderno, a literatura coloca em cena personagens excessivos. Esse fato não implica, no entanto, que toda poética seja a expressão da desmedida, mesmo se exista, certamente, uma estética do excesso. Entretanto, a estética enquanto tal, assim como Baumgarten a define no século XVIII, tem por objeto um real em excesso que a razão e o conhecimento lógico não podem senão recusar.

Palavras-chave: Estética. Literatura. Real. Excesso.

Ética e estética

Um dos fundamentos da estética, entendida como filosofia da arte, está na ideia de uma convergência, até mesmo de uma identidade, do belo e do bem, quando não do verdadeiro. Este idealismo estético pode ser paradoxalmente definido como neoplatônico. Paradoxalmente, pois se Platão identificava, em certa medida, o belo, o bem e o verdadeiro, ele considerava unicamente o belo natural: os belos corpos ou os belos objetos, como cópias da Ideia, mas não as obras de arte, as quais, sendo cópias de cópias, só podiam ser simulacros enganadores. Mas a verdade é que o neoplatonismo traiu Platão sob esse ponto de vista, ao considerar o belo artístico superior ao belo natural, capaz de elevar-nos ao verdadeiro, ao grande e ao sublime. Esta via, sugerida por Plotino, é magistralmente aberta por Longino, para ser retomada na Renascença. E quaisquer que sejam as estéticas – clássicas, barrocas ou modernas –, quaisquer que sejam os gêneros – trágico, cômico, lírico –, persiste essa convicção de uma convergência da ética e da estética. A tragédia, pelo espetáculo das más ações, coloca o expectador no caminho dos

bons sentimentos, a comédia pela correção dos modos através do riso, o romance servindo à educação dos modos, e, o poético pelo “po-ético”, em alusão a um neologismo que nossos poetas contemporâneos repetem com complacência.

Certamente, a ideia segundo a qual cada época faz do bem varia tanto quanto aquela que se faz do belo. Mas é possível apreender desse fatouma constante moral, que constituiria uma base estética-ética, um valor fundamental: a defesa da medida e da moderação. O tratado de moral e a obra de arte, cada qual à sua maneira, tem como objetivo a denúncia do excesso. Esta encontra-se no centro da obra de Aristóteles, *L'Éthique à Nicomaque* (1997); a tragédia denuncia a *hybris* dos heróis; os tipos da comédia são possuídos por paixões excessivas que são o signo de uma falta de moderação. Molière, opondo-lhes, traz a figura do “honnêtehomme”, sábio e moderado. A “verdade romanesca”, para retomar a fórmula de René Girard, revela os excessos da paixão alimentada pelo desejo mimético. No entanto, o anátemalançado por Platão sobre a arte parece tornar caducos todos os esforços filosóficos e críticos para fazer convergir a ética e estética. E, qualquer que seja a boa vontade moral da estética, a lógica desse *pharmakon* que é a obra de arte conduz ao efeito denunciado por Platão, no livro II de a *República*: pelo simples fato de os poetas e os autores da tragédia apresentarem deuses submissos ao desejo e à paixão, heróis injustos e violentos, eles embelezam as paixões ruins, tornando o mal e o excesso sedutores, ou pelo menos legítimos.

A tese que eu gostaria de defender é, em seu princípio, fiel a Platão: pelo simples fato de ela fazer do excesso uma representação, e sobretudo uma representação heroica, a literatura o justifica. A defesa ética, nos moldes de Aristóteles, consiste em rejeitar o excesso fora do humano e em considerá-lo signo de barbárie, de animalidade, ou de loucura (ARISTÓTELES, 1999, Livro VII, V, 5). Negar é a melhor maneira de se livrar, com poucos desgastes, do excesso. Ao contrário, a arte e, em particular, a literatura, mostram que o excesso é essencial ao humano. E, mesmo se estas façam dele uma representação assustadora, mesmo se elas sugerirem que toda forma de excesso deva ser evitada, por sua insistência em colocá-lo em cena, elas confirmam que ele está inscrito na essência do homem (aqui, é claro, termina a fidelidade a Platão). Em um plano ontológico ou existencial, essa divergência entre a ética e a estética pode se exprimir do seguinte modo: enquanto a história da filosofia elaborou a ideia de um sujeito-substância, autônoma e moderada, a literatura, ao longo de sua história, colocou em cena um sujeito fora de si – que é essencialmente um ser do excesso – na medida mesma em que ele ausenta seu ser.

Para justificar essa hipótese, eu gostaria primeiramente de lembrar o íntimo laço que une a literatura ao excesso, depois disso, tentar definir o que é a estética do excesso e, finalmente, sugerir que o objeto da estética, compreendida como filosofia da arte, encontra-se sempre em excesso, de tal forma que é possível falar de um excesso do estético.

Literatura e excesso

O laço que une a literatura ao excesso abrange três níveis ou três aspectos. Ele é temático, ele toca na origem da produção estética, e enfim ele é formal ou poético.

Temático. As epopeias, as tragédias, as comédias põem em cena personagens excessivas. Aquiles é o protótipo dos heróis épicos dominados pelo *ménos*, o furor guerreiro, mais ele é também habitado por esta cólera sobrehumana que é a *mênis*. Sendo os heróis trágicos animados pela *hybris*, a *catharsis* seria uma terapia do excesso. De acordo com a teoria dos humores da medicina antiga, a *catharsis* consiste em purgar o espectador destas duas paixões nefastas que são o temor e a piedade, produzindo-os em excesso no organismo graças ao espetáculo trágico, e que provoca, assim, uma efusão salutar. Realmente furiosos são os heróis do teatro latino, sendo este modelo do *furor* que irá alimentar o teatro barroco. As personagens das comédias são também todas furiosas em seu gênero, escravas de uma obsessão e de uma ideia fixa – como o são muitas das personagens de romance, alcançando essas explosões de furor e essa violência das paixões que constituem a matéria de Melville, de Emilie Brontë ou de Faulkner. O mesmo acontece com boa parte da poesia que se escreve, segundo o título de René Char, entre *Fureur et Mystère*.

Nessa longa história, o século XVIII constitui um momento essencial do ponto de vista do estético em geral, pois é o século de sua invenção, e da estética em particular, como testemunha Diderot em seu *Discours sur la poésie dramatique* de 1758: «A poesia quer algo de enorme, de bárbaro e de selvagem. É no momento em que o furor da guerra civil ou o fanatismo arma os homens com punhais, e o sangue jorra sobre a terra, que os louros de Apolo agitam-se e tornam-se verdes» (DIDEROT, 1970, p. 483). Em seguida, à maneira de Longino no final de seu tratado *Du sublime* (1993), Diderot lamenta-se sobre seu tempo não ser mais capaz dessas produções de gênio: «Não experimentamos em algumas circunstâncias uma espécie de terror que nos era estranha? Por que ela nada produziu? Não temos mais gênio?» (DIDEROT, 1993).

Poderíamos resumir esse longo texto de Diderot através da seguinte fórmula: o que é excessivo é, em si, estético. Burke publica sua *Recherche philosophique sur l'origine de nos idées du sublime et du beau* em 1757, enquanto que a história vai se tornar a cena dos excessos do Terror, que ele anunciou em seu célebre ensaio sobre a Revolução Francesa, e sobretudo, enquanto que Baumgarten inventa a estética. A história da arte começa então a orientar-se por uma teoria e uma prática do belo na direção de uma procura do sublime e por uma experiência dos limites, que fazem parte, em certa medida, da estética romântica, dos diversos futurismos, do surrealismo, da arte abstrata ou da música dodecafônica.

Produção. As mais antigas teorias da produção artística descobrem a fonte da inspiração em uma forma de excesso, à imagem do furor poético que elogia Platão em *La Phèdre. Les Problèmes XXX*, do pseudo Aristóteles, *L'homme de génie et la mélancolie*¹ (1988) procurando a origem do excesso da bilis negra, de tal maneira que todo gênio, segundo ele, seria uma espécie de furioso melancólico. Essas teorias encontram-se frequentemente misturadas no Renascimento, a partir de Marsilio Ficino. Elas constituem a base da concepção romântica e moderna do gênio e prefiguram a teoria psicanalítica da sublimação, que retoma a questão do sublime e associa a sublimação estética à pulsão de morte². Lacan, aliás, em seu seminário sobre *L'éthique de la psychanalyse* (1986), afirma que o belo, em comparação

1. Nota da Tradutora: Camille Dumoulié ao citar um «pseudo-Aristóteles», em *Le Problème XXX*, editado sob o título *L'Homme de génie et la mélancolie*, lembra-nos da suposta autoria desse texto a Aristóteles, atribuída por Sêneca, Plutarco e Cícero.

2. «Dessexualizando ou sublimando a libido do «isso», ele [o eu] trabalha contra as tramas de Eros; ele se põe a serviço das moções pulsionais adversas», S. Freud, *Le Moi et le Ça*, em *Œuvres complètes*, t. XVI, trad. C. Baliteau, A. Bloch, J.-M. Rondeau, PUF: Paris, 1991, p. 289.

bem, possui uma relação mais essencial com a verdade do desejo, pois ele entretém uma relação mais específica com o real, coma Coisa que éo excesso absoluto do desejo.

Poétique. Aborda-se, assim, a estética do excesso propriamente dita. Na verdade, se o excesso é um tema frequente e um motor da produção artística, a forma da obra de arte não é, no entanto, excessiva. Ao contrário, a língua de Homero ou aquela dos trágicos gregos é, como o dizia Nietzsche em *La naissance de la tragédie*, o véu apolíneo que nos protege do excesso dionisíaco. Boileau pode traduzir o tratado de Longino como o grande defensor da estética clássica. O furor de Phèdre, enfim, não altera o ritmo do alexandrino nem a linguagem de Racine. Mas existe certamente uma estética do excesso, que, segundo Nietzsche, remonta à poesia lírica de Archiloque, exprimindo-se em numerosos aspectos do barroco ou nas diversas vanguardas.

A poética do excesso, compreendida como expressão formal da violência própria do excesso, tem toda aparência de uma estética do excedente, enquanto que na realidade ela faz parte da estética do vazio. A razão disso está no fato de a estética do excesso ter por função significar uma falta: ela significa uma falta de um significante primeiro.

Estética do excesso

Na realidade, a multiplicação dos significantes, das imagens, dos efeitos retóricos, transforma a linguagem em um teatro que recobre o vazio de uma tal maneira que não cessa de significá-la. A estética barroca, nascida em um período de crise da ordem religiosa, política e moral, oferece uma melhor ilustração dessa linguagem; entre outras nestes altares abarrotados de um acúmulo de nuvens de onde emergem uma multidão de anjinhos que estendem seus braços em direção ao centro da composição, que encontra-se ocupada por um furo visualizado por uma aureola de raios dourados.

Os momentos mais extremos do teatro de Shakespeare são estes onde o vazio surge na cena, fazendo coincidir o trágico e o grotesco. Dessa forma, observa-se que em Macbeth, no auge de sua fúria, carrega atrás dele sua armadura vazia, em um palácio tão deserto com o que é agora sua alma (A. IV, sc. 4). Assim o rei Lear realiza o «*nothing*» que Cordelia tinha proferido como resposta ao seu pedido de amor. Ele, que se «desvestiu» das insignias da realeza e da paternidade encarna, a partir de agora, o nada até o grotesco e o patético desnudamento que o torna semelhante ao pobre Tom (A. III, sc. 4). No entanto, ele resiste a essa queda catastrófica no vazio, jogando-se nos furores da «*hysterica passio*» que intensificam simbolicamente as noites de tempestade e os ataques guerreiros.

Este encontro fulgurante do excesso e da falta, que se entretém mutuamente até sua identificação, não produz senão um teatro do horror ou do grotesco, mas que participa também de uma estética da alegria e do gozo. A esse respeito, a literatura oferece pelo menos duas expressões maiores através do amor cortês e da escritura mística. Nos dois casos, a Dama e Deus, respectivamente, são colocados em posição de significantes de um Outro gozo que falta, de significantes da Coisa – no sentido laciano, esta coisa que Melville figurou sob os traços de Moby Dick. A Dama designa o lugar de projeção do poeta que leva o verbo ao limite do inefável – local onde ele chega a gozar o vazio que Ela significa. Tal encontro constitui a última extremidade da experiência poética justamente designada pelos trovadores

com o termo de «Joy». É a mesma «alegria», segundo a palavra de Pascal, que conhece o místico em seu êxtase. Conforme lembra Michel de Certeau (1982), a escritura mística é uma tentativa para inscrever em um corpo os estigmas da língua que falta, ou inversamente, para forçar a língua a acolher um corpo ausente – aquele do Cristo. Não é um acaso se, na mesma época barroca, nasce o mito de Don Juan, que coloca também em cena um teatro do gozo e do excesso, o qual, na realidade, «repete a ausência da única e inacessível mulher», assim como a mística «responde ao apagamento progressivo de Deus como Único objeto de amor» (*Idem*, p. 13).

Como o mostram perfeitamente as páginas nas quais o narrador de *Moby-Dick* esgota-se na descrição da infinitavariabilidade de baleias e na somatória de suas particularidades, assim como Ahab esgota-se em perseguir a intocável Moby Dick, a acumulação de significantes revela o vazio e a falta essencial de um significante último da Coisa. As extraordinárias páginas de Melville dedicadas à brancura da baleia revelam que o desencadeamento do furor dos homens, dos tubarões, dos elementos, tem como origem e fonte «*that inscrutable thing*» que é Moby Dick, cuja brancura é o espelho do vazio de Deus no universo (MELVILLE, 1981).

Variando segundo o vazio que se deixa mais ou menos entrever, por detrás de si a máscara do excedente, a técnica da acumulação pode produzir os efeitos mais paradoxais: o tédio, como frequentemente encontrado em Sade; o carnavalesco e o grotesco, tais como em Rabelais; o humor como em Artaud, ou o cômico suscitado pela admiração dos Sganarelles diante do catálogo donjuanesco.

Em conformidade com seu sentido etimológico de «transporte além», a metáfora é uma figura do excesso, da hiperbole. É o motivo de o temperamento metafórico ser um temperamento melancólico e excessivo³. Mas então que transporte tão longe da metáfora, senão o vazio originário sobre o qual funda-se a linguagem? O poeta, inventor de metáforas novas, reativa o gesto primeiro que deu voz ao homem tal como o descreve Nietzsche em *Vérité et mensonge au sens extramoral* (1975)⁴. Cada salto para «além» é suscitado pelo contato com o real excessivo e intraduzível, pois originariamente in-significante. Cada nova criação metafórica faz com que simultaneamente suba o vazio no coração da linguagem e arecubra. Tal é a função do tropo: dar figura ao que não tem, ao que é originariamente *Atropos*, o último Parque «sem figura», a morte. O risco, na arte das figuras do excesso: oximoro, estética da extremidade, retórica do inefável, gongorismo, é de que o vazio que cava o discurso não seja aquele de figuras retóricas esgotadas e esgotantes que imitam somente a experiência real de um contato da linguagem com seu próprio limite. É assim que se pode dizer que «tudo o que é excessivo é insignificante».

Contrariamente à filosofia, para a qual todo o real é racional e para a qual não há furos no *logos*, a literatura não cessa de escrever a fim de circunscrever esse real que ela procura tornar tanto mais

3. Ver, sobre esse assunto, as análises de J. Pigeaud em sua introdução a *L'homme de génie et la Mélancolie*.

4. «A “coisa em si” (que seria precisamente a verdade pura e sem consequência) permanece totalmente inapreensível e absolutamente indigna dos esforços do qual ela seria o objeto, para aquele que cria a linguagem. Esta designa apenas as relações dos homens para as coisas, e a fim de exprimi-las, ela auxilia-se das metáforas mais audaciosas. Transpor uma excitação nervosa em uma imagem! Primeira metáfora. A imagem, por sua vez, transformada em som! Segunda metáfora. E a cada vez, salto completo de uma esfera a uma outra, totalmente diferente e nova». Nietzsche, *Vérité et mensonge au sens extramoral. Ecrits posthumes 1870-1873*, trad. J.-L. Backès, R. Haar, M. B. de Launay. Paris: Gallimard, 1975.

sensível quanto fugidio. Nessas condições, ausenta-se o significante último que daria a última palavra sobre o real. Arte da linguagem e dos significados, cabe à literatura revelar que o excesso está inscrito no ser do homem enquanto ser falante. A estética mostra que o excesso não é uma simples desmedida quantitativa, como o pretende a ética, mas sim a ontologia qualitativa, de um sujeito lançado fora dele mesmo, pelo fato da linguagem, e que incita os significantes a uma corrida precipitada para preencher o vazio de seu ser.

Esse trabalho, a psicanálise denomina-o «sublimação». Mas há várias formas de sublimar; uma, que se poderia dizer, cultural, recobre sempre o real de significantes aparentemente adequados; uma outra, «criacionista», mostra que a obra nasce *ex nihilo*, do vazio ou do Caos que ela promove. Lacan define essa sublimação criacionista como o fato «de elevar um objeto à dignidade da Coisa» (1986, p. 133), ou de elevá-lo ao ponto último da falta de significante. Em um texto intitulado «*Chaos in poetry*», D. H. Lawrence faz admiravelmente sentir a diferença entre esses dois tipos de sublimação ou de poética, entre os artistas que criam a partir do caos simultaneamente mortal e revigorante, e aqueles cuja função cultural é de «remendar» o rasgo operado pelos gênios em um vasto guarda-chuva astral que nos protege (a saber, os hábitos culturais e as crenças acordadas, assim como as representações convencionais); rasgo que deixava entrar o vento do caos. Mas toda criação estética já é uma maneira de se proteger do caos, uma defesa e uma tentativa de tapar a brecha do real. «Os poetas revelam o desejo secreto da humanidade. O que eles revelam? Eles mostram o apetite do caos, e o medo do caos. O apetite do caos é o próprio sopro de sua poesia. O medo do caos reside em seus desfiles de formas e de técnicas» (LAWRENCE, 1988, p. 190)⁵.

É necessário concluir desse fato que se cada estética particular, ou cada poética, não é uma expressão formal da violência e do excesso – que leva certos poetas, como Artaud, a recusar o jogo significante para deixar lugar ao insignificante do grito, que seria a emergência patética do puro real da linguagem – por outro lado, a estética mantém, sim, relação com o excesso essencial do real. Isso está justamente inscrito no centro do conceito da estética elaborado por Baumgarten ao longo de sua obra e especificamente definido, em 1750, em *Æsthetica* (1988)⁶.

Excesso da estética

A estética tem por objeto de predileção um real em excesso. Dito de outra forma, um real que escapa ao conceito, ao *logos*, à razão, que no entanto possui sua verdade própria. Esse real que excede o conceito e ao qual se ausenta um significante adequado, é aquele que a filosofia negou ao longo de sua história. A estética nasce da constatação de uma «perda» do real pela razão lógica. Certamente, para Baumgarten, o racional é o real, mas, na concepção leibniziana que é a sua, apenas Deus ascende à visão

5. D. H. Lawrence, «Le chaos en poésie», Cahiers de l'Herne, Paris, 1988, p. 190. (*What about the poets, then, at this juncture? They reveal the inward desire of mankind. What do they reveal? They show the desire for chaos, and the fear of chaos. The desire for chaos is the breath of their poetry. The fear of chaos is in their parade of forms and technique. Selected Critical Writings*, Oxford University Press, 1998, p. 236).

6. A. G. Baumgarten, *Esthétique*, precedida de *Méditations philosophiques sur quelques sujets se rapportant à l'essence du poème et de Métaphysique*, trad. J.-Y. Pranchère, Paris, L'Herne, 1988.

e à adequação integrais, tanto no que diz respeito ao todo do mundo, e mesmo dos mundos possíveis, como também à singularidade de cada coisa. O homem deve escolher. Ou melhor, ele escolheu sempre o conhecimento lógico (imperfeito para ele), negligenciando o conhecimento estético – tão imperfeito, mas complementar, pois ele é o único caminho em direção à verdade material do sensível e do singular.

Baumgarten ilustra esse fato através de uma imagem:

Da minha parte, eu penso já ser possível aos filósofos ver com maior clareza que o conhecimento e a verdade lógica devem pagar por uma importante perda de perfeição material tudo o que lhe confere uma excepcional perfeição formal. O que é, na verdade, a abstração, senão a perda? Da mesma maneira, é impossível tirar uma forma esférica de um bloco de mármore cuja configuração é irregular, exceto ao preço de uma perda de matéria, preço que é pelo menos tão elevado como o exige a obtenção de uma forma redonda (BAUMGARTEN, 1988, p. 201).

A estética é, então, a ciência do excesso, do que excede a razão, na medida em que seu triplo objeto é a verdade do confuso, a verdade do finito e a verdade do virtual.

A estética é a ciência do confuso. Baumgarten toma como ponto de partida o tema leibniziano do conhecimento sensível, claro ainda que confuso:

As percepções sensíveis e confusas da alma já contêm nelas mesmas um certo grau de certeza que não é menos completo, assim como um grau de consciência suficiente para distinguir certas verdades de todas as falsidades (*Ibidem*, p. 183).

As representações distintas e adequadas não são «em grau algum» poéticas (*Ibidem*, p. 34), e «é poético preferir o termo impróprio (figurado) ao termo próprio» (*Ibidem*, p. 64). «O horizonte estético beneficia-se de uma imensa quantidade de objetos, que é sua floresta, seu Caos e sua matéria» (*Ibidem*, p. 203). Para ser confusas, as representações poéticas não são menos «claras» e não saberiam ser «obscuras» (*Ibidem*, p. 34-35).

Sobre qual critério funda-se essa ciência? Certamente, um critério que será o mais oposto àquele que funda a razão lógica e a filosofia. A saber: o choque emocional, a intensidade do afeto. A clareza do conceito reside no rigor de sua análise; a clareza da sensação estética reside na intensidade do choque que ela provoca e no grau de admiração que ela suscita, os quais fazem sentir a confusa riqueza do real. «A finalidade da estética é a perfeição do conhecimento sensível como tal, isto é, a beleza» (*Ibidem*, p. 127). Baumgarten não define mais a beleza pela adequação da representação a um objeto, mas pela intensidade própria da sensação. Trata-se, dessa maneira, de uma experiência existencial. «As sensações que são fortes são mais claras, então mais poéticas que aquelas menos claras e que são fracas [...]; as sensações que são fortes acompanham mais um afeto intenso, que um afeto pouco intenso [...]. É então totalmente poético suscitar afetos muito intensos. [...] É mais poético fazer nascer afetos que imaginações outras» (*Ibidem*, p. 41-42). O critério determinante, que assegura que o choque afetivo é bem estético e produz o belo, é o da «vivacidade», o «pleno de vida» (*Lebhaftigkeit*) (*Ibidem*, p. 74). É sobre esta última que se funda a «felicidade» estética.

A estética revela a verdade intrínseca do finito ou do singular. O conhecimento lógico é limitado pela finitude humana, mas, sobretudo, por ele não poder exercer-se senão pela perda da verdade mate-

rial. Quanto maior for a verdade formal, mais frágil será a verdade material. Daí vem a necessidade de recorrer a um modo de conhecimento específico, mesmo que «inferior» e de admitir o caráter irreduzível da verdade estética. Todo real não é conceituável. Existe um real sem conceito, o singular. Quanto mais se aproxima do singular, mais urgente a necessidade de estetizá-lo. Então, quanto mais se estetiza, mais se imprime a falta de significante, ou de um significante último. «O horizonte estético deve sua riqueza principalmente aos objetos singulares, individuais e bem determinados, que dão à verdade estéticológica a maior perfeição material possível» (*Ibidem*, p. 203).

«A verdade estéticológica do indivíduo ou da coisa singular volta à percepção da maior verdade metafísica que possa existir em seu gênero» (*Ibidem*, p. 161). Assim, a estética está sempre encarregada de um excesso de real com relação ao conceito. Esta problemática está no centro do que se entretém nas relações entre literatura e filosofia na época das Luzes, na França.

A estética defende a superioridade do virtual sobre o atual. De uma certa forma, Baumgarten, como filósofo, recusa a descoberta que ele acaba de realizar, mostrando o eterno desprezo dos filósofos para com a faculdade de julgar estética, que ele define como «faculdade de conhecimento inferior» (*Ibidem*, p. 85). No entanto, o que ele nega, afirma-se, em outro lugar, com mais força: «os poetas são também videntes – vates». «Há muito tempo que se observou ser o poeta uma espécie de demiurgo ou de criador; o poema deve ser, então, por assim dizer, um mundo» (*Ibidem*, p. 133 e 58). Dessa maneira, é preciso concluir que o conhecimento estético, aberto às infinitudes das possibilidades, é uma «gnoseologia» superior, e não inferior ao conhecimento lógico, a qual está limitada à única realidade. Aristóteles, na *Poética*, já afirmava a superioridade do poeta com relação ao historiador, pois o poeta diz o que teria podido ter acontecido e o historiador o que aconteceu. O poeta diz o acontecimento puro, na virtualidade criadora.

A estética de Baumgarten prefigura as estéticas mais modernas. Anterior a Bataille, que reivindica o conceito de «heterologia», ele afirma que a verdade estética, na medida em que esta ciência pode ter por objeto a multiplicidade dos mundos possíveis, é uma «verdade heterocósmica» (*Ibidem*, p. 161). Contrariamente aos objetos que não podem existir em nenhum mundo possível e que são «utópicos [...], apenas as invenções verdadeiras e heterocósmicas são poéticas» (*Ibidem*, p. 50). Por outro lado, em muitos aspectos, essa estética prefigura o pensamento deleuziano da arte e da literatura.

Negação da estética e excesso do real

A estética exerce-se no limite; ela concerne um fora da razão humana, até mesmo um fora do mundo que se pode denominar o infinito dos mundos possíveis ou o virtual. Baumgarten, filósofo e metafísico, possui uma concepção positiva da estética, naquilo que ela inscreve-se na ordem cósmica divina, de tal maneira que o artista não mais reproduz o real, mas sim redobra o gesto criador de Deus. Ele reúne, assim, a ideia de Longino, para quem o sublime eleva-se na direção do grande, do melhor, do divino. Porém, em um mundo privado de Deus, a estética terá a tarefa de revelar o vazio, de fazer subir o vazio no real, de mostrar um pouco como na física quântica, o poder criativo do vazio – contra sua própria vontade.

Dede então, compreende-se que os filósofos que seguiram Baumgarten, todos o traíram. Kant, o primeiro, leitor e admirador de sua *Métaphysique*, desviou o conceito de estética para teorias transcendentais e decretou o fim histórico da arte. Mas Hegel, sobretudo, o gênio da estética filosófica, retornou-a contra ela mesma, negando ter a arte uma verdade específica e afirmando, como Kant, que ela tinha chegado ao seu fim histórico.

A arte cava um abismo entre a aparência e a ilusão desse mundo mau e perecível, por um lado, e o conteúdo verdadeiro dos acontecimentos, por outro lado, a fim de revestir tais acontecimentos e fenômenos com uma realidade mais alta, nascida do espírito. Dessa forma, mais uma vez, longe de ser, com relação à realidade corrente, simples aparências e ilusões, as manifestações da arte possuem uma realidade mais elevada e uma existência mais verdadeira (HEGEL, 1979, p. 30).

Não somente essa declaração idealista nega o valor e a verdade do real concreto, rejeitados no mundo do mal e da ilusão, mas essa concessão filosófica é a melhor negação da especificidade da arte e da verdade material que lhe pertencem. Hegel nega a especificidade da verdade estética submetendo-a à verdade propriamente filosófica e única do Espírito. Na arte,

o espírito não procura o universal, a ideia, a supressão do sensível, mas somente o sensível e o individual, abstraído de sua materialidade. Ele quer apenas a superfície do sensível. O sensível acha-se assim elevado na arte ao estado de aparência, e a arte ocupa o meio entre o sensível puro e o pensamento puro (*Ibidem*, p. 69).

Considerada sob o sol do Espírito,

a arte permanece para nós, quanto ao seu supremo destino, uma coisa do passado. Na verdade, ela perdeu para nós aquilo que ela tinha de autenticamente verdadeiro e vivo, sua realidade e sua necessidade de outrora, e encontra-se, a partir de agora, relegada em nossa representação (*Ibidem*, p. 34).

«A obra de arte é então incapaz de satisfazer nossa última necessidade de Absoluto» (*Ibidem*, p. 33). Hegel a partir disso, tira a conclusão irônica que a estética não foi jamais, como ciência da arte, tanto uma necessidade; essa conclusão não é efetuada para a partir dela apreender a verdade específica ou o poder de renovação, mas sim para reconhecer o que é, como momento ultrapassado da verdade do Espírito.

Esse excesso da estética, essa verdade em excesso que é seu objeto, que a filosofia, sob o próprio nome de estética, não cessou de recusar, e que Baumgarten revelou, pode-se chamá-la o excesso do real.

Referência bibliográfica

- ARISTÓTELES. *L'homme de génie et la mélancolie*. Tradução e apresentação de J. Pigeaud, Rivages, Paris, 1988.
- _____. *L'Éthique de Nicomaque*. Tradução e apresentação de Richard Bodéüs. Paris: Flammarion, 1999.
- BAUMGARTEN, A. G. *Esthétique*, precedida por *Méditations philosophiques sur quelques sujets se rapportant à l'essence du poème* et por *Métaphysique*. Tradução de J.-Y. Pranchère. Paris: L'Herne, 1988.
- CERTEAU, M. *La Fable Mystique*. Paris: Gallimard, 1982.
- DIDEROT, D. *Œuvres complètes*, t. 3, Paris : Le Club français du Livre, 1970.
- FREUD, S. *Le Moi et le Ça*. *Œuvres complètes*, t. XVI. Tradução de C. Baliteau, A. Bloch, J.-M. Rondeau. Paris: PUF, 1991.
- HEGEL, W. F. *Introduction à l'Esthétique. Le Beau*. S. Jankélévitch. Paris: Flammarion, 1979
- LACAN, J. *Le séminaire*, livre VII, *L'éthique de la psychanalyse*. Paris: Le Seuil, 1986.
- LONGIN, *Du sublime*. Tradução e apresentação de J. Pigeaud. Paris: Rivages, 1993.
- LAWRENCE, D. H. Le chaos en poésie, *Cahiers de l'Herne*. Paris, 1988
- Selected Critical Writings*, Oxford University Press, 1998.
- MELVILLE, H. *Moby-Dick*. Tradução de Armel Guerne. Paris: Pocket, 1981.
- NIETZSCHE, F. *Vérité et mensonge au sens extramoral. Ecrits posthumes 1870-1873*. Tradução de J.-L. Backès, R. Haar, M. B. de Launay. Paris: Gallimard, 1975.