

Artificiosa perversão: Diário de *um sedutor e a estética do século* XIX

Victor Hermann Mendes Pena²

Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG)

Resumo

Diário de um sedutor, primeiro capítulo da obra *Ou isso, ou aquilo: um fragmento de vida*, publicado por Søren Kierkegaard, em 1843, apresenta a “consciência artificiosa de um homem perverso”, a saber: as entradas do diário do protagonista Johannes, um jovem esteta boêmio, dedicadas ao relato dos diversos artifícios de que lançou mão na conquista e desenvolvimento sensual da pura Cordelia, sua amada. Tendo em vista ser considerado tanto pelo narrador quanto pelo autor como uma espécie de “estudo” estético, o presente artigo busca relacionar as ideias de Johannes com outras noções de estética do século XIX. Para tal, iremos: primeiro, fazer uma breve revisão dessas questões, partindo das análises do filósofo Giorgio Agamben, em *O homem sem conteúdo*; segundo, introduzir, no afresco de personagens comentadas pelo filósofo (o pintor Frenhofer, do conto *A obra-prima ignorada*, de Honoré de Balzac; Monsieur Jourdain, protagonista da peça de Molière; e o *Sobrinho de Rameau*, do diálogo filosófico imaginado por Diderot), a figura de Johannes, buscando analisar de que modo ele aprofunda e/ou altera a concepção estética possível de ser levantada neste recorte temporal.

Palavras-chave

Diário de um sedutor. Estética do século XIX. Artifício. Perversão.

² Doutorando em Literatura, Outras Artes e Mídias.

No presente artigo, buscaremos relacionar a filosofia de Johannes, protagonista de *Diário de um sedutor*, de Kierkegaard, com o pensamento estético de três personagens paradigmáticas do século XIX – o pintor Frenhofer; Monsieur Jourdain; e o Sobrinho de Rameau -, conforme apresentado na obra *O Homem sem conteúdo*, de Giorgio Agamben. O objetivo é identificar os pontos de contato e divergência entre as proposições do esteta dinamarquês e as comentadas por Agamben. Para tal, iremos fazer um breve resumo das personagens, de acordo com a obra de Agamben; seguido de um estudo comparativo com a estética de Johannes.

1 O Paradigma de Frenhofer

O filósofo Giorgio Agamben, ao comentar *A obra-prima desconhecida*, de Honoré de Balzac, considera ser a cisão entre espectador e artista um ponto central para a experiência estética do século XIX. O pintor Frenhofer, protagonista, é acometido de uma espécie de “síndrome de pigmaleão”. Obcecado em pintar uma obra que fosse “não um conjunto de signo e de cores, mas a realidade vivente de seu pensamento e da sua imaginação” (AGAMBEN, 2012, p. 31), trabalha por dez anos febrilmente numa tela mantida escondida do público. Quando crê ter obtido sucesso, convida dois amigos pintores para apreciá-la, quando exclama: “Há tanta profundidade nesta tela, a sua arte é tão verdadeira, que vocês não conseguem distingui-la do ar que circunda. Onde está a arte? Perdida, desaparecida!” (BALZAC, 1952, p. 409). Contudo, onde deveria haver uma senhora “viva”, os espectadores não reconhecem nada além de “uma névoa sem forma” (BALZAC, 1952, p. 410), uma mancha confusa de cores onde mal se reconhece um pé: “mas cedo ou tarde deverá dar-se conta de que não há nada na tela” (BALZAC, 1975, p. 411). Frenhofer é, desse modo, libertado do seu delírio e, percebendo sua própria obra do mesmo modo que os colegas, lamenta: “Nada! Nada! E ter trabalhado dez anos!” (BALZAC, 1952, p. 411).

Agamben destaca a mutação sofrida por Frenhofer, que passara da condição de artista para espectador, sendo capaz de reconhecer na mesma tela duas imagens distintas. Trata-se, segundo o filósofo, de dois campos inconciliáveis: um, o ponto de vista do artista, a arte como *promesse de bonheur*; o outro, o ponto de vista do espectador, a arte como “estética desinteressada”.

[...] duas faces, que não é possível recompor em uma unidade: a face voltada para o artista é a realidade vivente na qual ele lê a sua promessa de felicidade; mas a outra face, aquela voltada para o espectador, é um conjunto de elementos sem vida que pode apenas se espelhar na imagem que dele devolve o juízo estético. (AGAMBEN, 2012, p. 34)

Frenhofer, uma vez deslocado abruptamente da condição de artista para a de espectador, perde a capacidade de ver em sua própria obra a realidade viva que promete a felicidade; resta-lhe, diante dos olhos, apenas aquilo que pode ser visto por qualquer um: algumas formas que somente adquirem sentido caso observadas mediante um julgamento estético desinteressado.

3 Monsieur Jourdain e a Maldade Estética

Interessado em investigar o juízo estético – mais especificamente, o contínuo processo de isolamento da estética no campo sensível e da realidade -, Agamben desta outra figura paradigmática: o “homem de gosto”, que surgira ainda no século XVII, atingindo o auge no século XIX. Trata-se de um sujeito portador de “sexto sentido” (AGAMBEN, 2013, p. 37), espécie de órgão situado à parte das demais faculdades da mente e de qualquer interesse sensual em geral (AGAMBEN, 2013, p. 39), cuja finalidade consiste em tornar o *esprit* capaz de captar a beleza essencial do objeto artístico. Desse modo, contribui para o agravamento da cisão entre *spectare* e o gênio criativo do artista.

À medida que a ideia de gosto se torna mais precisa e, com ela, o particular gênero de reação psíquica que levará ao nascimento daquele mistério da sensibilidade que é o juízo estético, começa-se, de fato, a olhar a obra de arte (ao menos até que não esteja terminada) como um assunto de competência exclusiva do artista, cuja fantasia criativa não tolera nem limites nem imposições, ao passo que ao não-artista resta apenas *spectare*, isto é, transformar-se em um *partner* sempre menos necessário e sempre mais passivo, ao qual a obra de arte se limita a fornecer a ocasião para o exercício do bom gosto. A nossa moderna educação estética nos acostumou a considerar normal essa atitude e a reprovar qualquer intrusão no trabalho do artista como uma indevida violação da liberdade. (AGAMBEN, 2013, p. 40)

Dessarte, aos olhos do artista, o espectador que se devota inteiramente ao refinamento de seu gosto – e de modo cada vez mais desinteressado –, torna-se uma espécie de “espectro evanescente” (AGAMBEN, 2013, p. 41). Para o filósofo, a elegância equilibrada do gosto reflete-se inversamente no constante desequilíbrio vivido pelo artista, pois “quanto mais o gosto procura libertar a arte de toda contaminação e de toda ingerência, tanto mais impura e noturna se torna a face que ela volta para aqueles que devem produzi-la” (AGAMBEN, 2013, p. 43). Forma-se, assim, um estágio de “perversão” da arte, reflexo da

cisão entre espectador e artista. Como resposta ao impasse, muitos artistas teriam buscado se associar deliberadamente ao mau gosto, na expectativa de reaproximar a arte das sensações informes e indiferenciadas despertadas pelo cotidiano e o interesse mundano:

Parece que a arte prefere muito mais se dispor no molde informe e indiferenciado do mau gosto a se espelhar no precioso cristal do bom gosto. Tudo se passa, em suma, como se o bom gosto, permitindo, a quem tem o seu dom, perceber o *point de perfection* da obra de arte, terminasse, na realidade, por torná-lo indiferente a ela; ou como se a arte, entrando no perfeito mecanismo receptivo do bom gosto, perdesse aquela vitalidade que um mecanismo menos perfeito, mas mais interessado, consegue, no entanto, conservar. (AGAMBEN, 2013, p. 45)

É nesse esteio que Agamben aborda *O burguês ridículo*, de Molière. O protagonista, Monsieur Jourdain, é uma espécie de paradoxo, na medida em que, apesar de notoriamente não possuir sensibilidade alguma para o “gosto”, “não despreza a arte nem se pode dizer que seja indiferente ao seu fascínio; ao contrário, o seu maior desejo é ser um homem de gosto e saber discernir o belo do feio, a arte da não arte” (AGAMBEN, 2013, p. 43). Nas palavras de Voltaire, quer ser mais que um homem de gosto: um verdadeiro “homem de qualidade” (AGAMBEN, 2013, p. 43). Seu ingênuo mau gosto, contudo, conserva-o, de algum modo, imune ao cinismo jocosos de seus mestres; e é assim que, por fim, acaba por ser considerado, de algum modo, mais próximo da arte que os estetas de gosto refinado. Rousseau, perplexo com a ambição um tanto patética de Monsieur Jourdain, questiona-se: “qual é o mais censurável, um burguês sem espírito e vaidoso que banca o cavalheiro de modo tolo ou o cavalheiro malandro que o engana?” (AGAMBEN, 2013, p. 44). Para Agamben, tanto Rousseau quanto Molière tendem a ver o ridículo burguês de modo indulgente, pois seu mau gosto compreende melhor a arte que a “sensibilidade refinada, mas cínica e corrupta, dos mestres que deveriam educá-lo” (AGAMBEN, 2013, p. 44). Não estando em condição de *judgar* uma obra, “aproxima-se” dela; diferentemente dos homens de gosto que, “frente às suas *petites lumières*, pensam que o seu dinheiro corrige os juízos do seu cérebro e que há discernimento no seu bolso” (AGAMBEN, 2013, p. 44).

Desse modo, a arte, impelida por ação do homem de gosto a emigrar do tecido vivo do cotidiano rumo aos confins da “terra de ninguém”, teria acabado por: de um lado, sonhar em associar-se ao alegre mau gosto, ainda não contaminado completamente pela crispação perversa do gosto; de outro, porém, desesperar-se ante à face irreparavelmente soturna da estética que a isola e esteriliza:

Avança a ideia de que existe um secreto parentesco entre a experiência da arte e o mal, e que, para entender a obra de arte, a ausência de preconceito e o Witz são instrumentos muito mais preciosos do que uma boa consciência (...). “Quem não

despreza”, diz um personagem da Lucinde de Schlegel, “não pode nem mesmo apreciar. Uma certa maldade estética (*ästhetische Bosheit*) é uma parte essencial de uma formação harmoniosa”. (AGAMBEN, 2013, p. 50, grifo do autor)

O homem de gosto, portanto, isenta-se não apenas de interferir no processo criativo do artista; isenta-se, também, de sustentar qualquer conteúdo moral ante uma obra de arte. Essencialmente anárquico, seu juízo estético cultiva o desprezo e a ironia como modo particular de se refinar a sensibilidade – uma certa dose de “maldade estética” essencial para perverter os resquícios morais e conexões com a realidade de uma obra.

4 O Sobrinho de Rameau

De acordo com Agamben (2013), o tema central de *O Sobrinho de Rameau*, de Diderot, é o juízo estético como "gangrena moral". O protagonista do livro é, simultaneamente:

Homem de gosto extraordinário e um canalha ignóbil; nele se apagou toda diferença entre bem e mal, nobreza e baixeza, virtude e vício: apenas o gosto, em meio à absoluta perversão de toda coisa no seu oposto, manteve a sua integridade e a sua lucidez. (AGAMBEN, 2013, p. 51)

Questionado por Diderot como tal paradoxo seria possível – ser capaz de sentir a mais pura beleza estética e, entretanto, ser absolutamente insensível aos “charmes da virtude” (AGAMBEN, 2013, p. 52) -, a personagem reabilita, em sua resposta, a tese do sexto sentido estético: “aparentemente é porque há para elas um sentido que eu não tenho, uma fibra que não me foi dada, uma fibra tão frouxa que não adianta beliscá-la porque ela não vibra” (AGAMBEN, 2013, p. 51). A personagem compreende a virtude do mesmo modo que a beleza: como um fato somente passível de ser percebido através de uma faculdade sensorial própria (fibra; sentido único), apartada de todas as demais. No entanto, nota-se que, ao isolar a virtude do conjunto de faculdades mentais, acaba por privá-la do seu modo natural de ser – o bom cultivo da razão em sua totalidade sensível e moral com vistas ao bem comum. Assim, podemos compreender melhor a metáfora corporal utilizada por Agamben para definir a perversão pelo gosto: uma espécie de “gangrena moral, devorando qualquer outro conteúdo e qualquer outra determinação espiritual” (AGAMBEN, 2013 p. 52, grifo do autor) e que “se exerce, no fim, no puro vazio” (AGAMBEN, 2013, p.52).

Neste sentido, *o Sobrinho de Rameau* seria uma figura ainda mais paradoxal do que Monsieur Jourdain, na medida em que se afasta igualmente da arte e da virtude de modo consciente. Sobre este ponto, recorda Agamben (2013) que, ainda que a personagem tenha profunda sensibilidade para captar o *point de perfection* da arte, isto não a torna apta a criar uma obra. O duplo afastamento, portanto, situa-se neste fato perverso: de que a expressão mais pura da sua alma, isto é, os sentimentos que se lhe afloram diante da arte, em última instância, não lhe pertencem, na medida em que não pode alcançá-las sozinho.

O problema que em Rameau encontra a sua plena e trágica consciência de si é aquele da cisão entre gênio e gosto, entre artista e espectador, que, a partir desse momento, dominará de cada vez menos velado o desenvolvimento da arte ocidental. Em Rameau, o espectador entende que é um enigma inquietante: [...] ele está diante de algo em que tem a impressão de reencontrar a sua verdade mais íntima e, todavia, não pode se identificar com ela, porque a obra de arte é, justamente, como dizia Kant, ‘aquilo que, mesmo que seja conhecido perfeitamente, não se tem, ainda assim, a capacidade de produzir’. [...] O gosto, para ser integralmente, deve cindir-se em relação ao princípio da criação; mas sem o gênio, o gosto se torna um puro reverso, isto é, o princípio mesmo da perversão. (AGAMBEN, 2013, p. 53)

Nesse sentido, perverte-se todo espectador quando a arte torna-se mediadora entre o sujeito e sua verdade. Não podendo mais encontrar imediatamente em sua consciência aquilo que encontra na arte, somente resta ao homem de gosto reconhecer na estética “o valor supremo e a verdade mais íntima que explica a sua potencia na própria obra e a partir da própria obra. O livre princípio criativo do artista eleva-se entre o espectador e a sua verdade” (AGAMBEN, 2013, p. 70). É a este título que Agamben fala de um “homem sem conteúdo”, que, a exemplo de Rameau, “se condena a buscar a própria consistência naquilo que lhe é mais estranho” (AGAMBEN, 2013, p. 70). Resta, portanto, eclipsado entre, de um lado, o puro princípio criativo e, de outro, a subjetividade artística alienada por intermédio do gosto; fato que lhe constrange a pensar a realidade apenas através do “eclipse de conteúdo e de toda determinação moral e religiosa” (AGAMBEN, 2013, p. 70).

5 Johannes, um homem perverso

Podemos agregar, ao afresco de estetas do século XIX composto por Agamben (2013), o sedutor Johannes, protagonista de *Diário de um sedutor*, de Kierkegaard. Seu diário revela, segundo as palavras do fictício comentador que prefacia a obra, a “consciência artificiosa de um homem perverso” (KIERKEGAARD, 1979, p. 03). Ao longo do texto de Johannes, deparamo-nos com um plano minuciosamente detalhado para a conquista de Cordélia, eleita como amada e objeto central de sua estética. Tratam-se de transcrições de

cartas, considerações filosóficas, relatos de situações eróticas concretas e imaginadas, tendo em comum o recurso constante a estratégias artificiosas de sedução. Deve-se destacar, aqui, uma diferença radical em relação a outros sedutores clássicos, notadamente: Don Juan, clássico espanhol do século XVII e reencenado por Molière; e Don Giovanni, um desdobramento daquele, eternizado em ópera homônima de Mozart. Don Juan é um libertino mau caráter, praticante de modos perniciosos de ação³; e Don Giovanni, ainda que não seja francamente hipócrita como aquele, lança mão dos artifícios da enganação ao seduzir. Para Johannes, essa busca em obter o prazer a qualquer custo são modos de deformar, e não reforçar, a feminilidade. Em contraposição, recusa-se a prestar à mulher um tratamento que não seja puramente estético. Ainda que, por vezes, recorra à dissimulação, o faz em respeito ao decurso “natural” do surgimento do interesse sensual, na medida em que lhe interessa apenas a manifestação da verdadeira natureza da feminilidade. Em outras palavras, interessa-lhe menos o ato de sedução e a posse que, propriamente, a possibilidade de um enlace erótico sob a mais alta insígnia estética. O que o protagonista almeja obter da sua amada é uma naturalidade artificial – um meio tanto de escapar a uma insidiosa existência não-estética que consente ao entorpecimento cotidiano o poder de tolher e deformar as forças naturais; quanto de induzir a feminilidade a ir de encontro à sua verdadeira força imanente, intensificando o prazer resultante do encontro entre os dois.

Enquanto aparência, a mulher é marcada pela virgindade pura. Porque a virgindade é uma existência que, enquanto existência para si, é no fundo uma abstração e apenas em aparência se revela. [...] Esta existência da mulher (existência é já demasiado, pois ela não existe *ex si* própria) é corretamente expressa pela palavra: graça, que recorda a vida vegetativa; como os poetas gostam de o dizer, ela assemelha-se a uma flor, e a própria espiritualidade tem nela um caráter vegetativo. Encontra-se completamente sob a determinação da natureza e, conseqüentemente, só esteticamente é livre. Num sentido mais profundo, apenas se torna livre através do homem.[...]. Porque a mulher é essência, o homem é reflexão. (KIERKEGAARD, 1979, p. 95)

Trata-se, portanto, de uma arte de “induzir” mais do que meramente “seduzir”: induzir a feminilidade a expressar, de modo autônomo e com seus próprios recursos, e do modo mais esplendoroso possível, a sua “essência”. Dito de outra forma, sua arte de sedução objetiva, única e somente, o despertar de uma sensualidade sem objeto; Johannes crê que somente uma sensualidade desperta por suas próprias forças e que baste a si mesma poderá ser capaz do verdadeiro acontecimento estético do erotismo.

³ Don Juan de Molière, possibilita o surgimento de “Lês liaisons dangereuses” (As ligações perigosas), de Choderlos de Laclos” (1782). “... o visconde de Valmont [...] possui estratégias de sedução não para a busca do prazer, “mas de situar acima das leis, de subjugar por qualquer meio as vítimas”. Ver: COMTE, F. *Os heróis míticos e o homem de hoje*, (Tradução de Carlos Bagno), Edições Loyola, São Paulo, 1994, p. 207.

Vale destacar que Johannes comunga com os sedutores clássicos a ideia de que a essência erótica só pode ser alcançada a expensas de qualquer determinação moral e ética - com efeito, seus artifícios têm, em geral, a finalidade de induzir Cordélia a abrir mão dos ritos sociais.

Minha Cordélia! Agora, é forçoso dizê-lo, chamo-te minha porque nenhum sinal exterior recorda a minha posse. [...] E, apertada nos meus braços, quando me enlaçares nos teus, não precisaremos de nenhum anel para nos recordar que somos um do outro; pois não será esse abraço uma aliança mais real que um simples símbolo? (KIERKEGAARD, 1979, p. 102)

Contudo, se, para Don Juan e Don Giovanni, falsear uma situação basta para obter *a posse* de uma mulher, Johannes recusa todo amor que não seja um legítimo fruto das circunstâncias:

A sua evolução deve processar-se nela própria; ela deve dar-se conta da energia da sua alma, deve tentar tomar sozinha o peso do mundo [...]. É necessário que ela não seja devedora de nada; pois ela deve sentir-se livre, o amor apenas se encontra na liberdade, apenas nela pode existir a recreação e o divertimento eternos. Porque embora a minha intenção seja fazê-la cair nos meus braços por força das circunstâncias, por assim dizer, e me esforce por fazê-la gravitar na minha direção, é, contudo, também necessário que ela não tombe pesadamente, mas como um espírito que gravita para outro espírito. (KIERKEGAARD, 1979, p. 46)

Johannes, desse modo, cuida para que a sensualidade de Cordélia permaneça o máximo possível sem objeto definido. Sua arte da indução vislumbra a possibilidade de uma atração sensual que seja unicamente o resultado de um espírito que gravita ao outro, fora de imposições ordem ética e moral; e ainda, que seja o resultado do encontro de dois espíritos plenos, irredutíveis um ao outro em suas respectivas essências. Trata-se, portanto, de uma concepção de encontro amoroso baseado no princípio estrito da “liberdade”.

6 Análise comparativa

Johannes considerava-se, em matéria de erotismo, um “esteta”: primeiro, porque o adotava como princípio de sua arte de viver – “a sua vida foi uma tentativa constante para realizar a tarefa de viver poeticamente” (KIERKEGAARD, 1979, p. 04); segundo, porque lançava mão de numerosos artifícios para, à semelhança do escultor, modelar a forma em busca do *point de perfection* do erotismo. Com efeito, Johannes pertence àquilo que a filosofia de Kierkegaard denomina como “estágio estético de existência”⁴. Contudo, Johannes não é

4 "Já o estágio estético é a relação do homem com sua sensibilidade. É o reino da espontaneidade, da dispersão, do descontínuo. É o não mediatizado, o ócio, o lugar de uma entrega não reflexiva à mera existência. É a esfera da arte, do amor, da sedução. Como bom pietista, Kierkegaard desaprova moralmente a atitude estética, que para

um “esteta” em sentido estrito, à medida que escapa ao paradigma frenhoferiano de uma arte duplicada nos polos antagônicos do artista e do espectador. A feminilidade é, simultaneamente, objeto de contemplação e receptáculo da ação criativa; e, ao contrário da Banhista de Frenhofer, Cordélia está, de fato, viva.

Que faço? Será que a seduzo [Cordélia]? De modo algum, também isso não me conviria. Será que lhe roubo o coração? De modo algum; prefiro também que a jovem a quem devo amar mantenha o seu coração. Então, que faço? Formo, em mim, um coração à imagem do seu. Um artista pinta a sua bem-amada, e aí encontra o seu prazer; um escultor modela-a, e é o que também eu faço, mas no sentido espiritual. Ela não sabe que eu possuo este retrato e, no fundo, é nisso que consiste o meu crime. Consegui obtê-lo clandestinamente, e é nesse sentido que lhe roubei o coração, tal como se diz de Raquel que roubou o coração de Labão, ao furtar-lhe perfidamente os ídolos do lar. (KIERKEGAARD, 1979, p. 66)

Johannes, a princípio, relaciona-se com Cordélia tal qual um artista se relaciona com seu modelo: sempre à meia distância, procurando o ponto exato em que o fenômeno visível da feminilidade se apresente com todo seu esplendor erótico, imobilizando-o caso necessário e não se eximindo de interferir diretamente na cena para extrair melhor sua beleza natural. Entretanto, há uma inversão decisiva. Se, na estrutura triádica típica da representação, é função da tela intermediar e abrigar a expressão que o artista capta de sua modelo, na estética de Johannes, o espelho ocupa o lugar de mediação entre modelo e artista.

Na parede oposta está suspenso um espelho; ela não repara, mas o espelho sim. Com que fidelidade soube ele captar sua imagem [...] Este infortunado espelho que tão bem sabe captar a sua imagem, mas não captá-la, este infortunado espelho que não pode guardar a sua imagem no segredo dos seus esconderijos furtando-a ao olhar do mundo inteiro, mas antes apenas sabe revelá-la a outros como, neste momento, a mim! (KIERKEGAARD, 1979, p. 12)

Há, ao longo de todo o Diário, uma série de situações cuja estrutura é essencialmente espelhada, e isto tem impacto decisivo na construção de sua poética. O retrato que, outrora, seria visível imediatamente na tela, fora duplicado: primeiro, como retrato “natural”, captado diretamente pelo espelho; segundo, como retrato “artificial”, subtraído do primeiro e ocultado no interior do espírito de Johannes. Na tela de Frenhofer, haveria apenas um único retrato, simultaneamente “natural e artificial”, isto é, mescladas numa única forma a feminilidade da mulher e a poética do artista. Contudo, ao substituir a tela por um espelho, Johannes subverte as relações da retratística. Johannes diz gozar o espelho em dois momentos: primeiro, captando a feminilidade em estado puro; segundo, pervertendo a feminilidade

ele é irresponsável, e impede o espírito de dar o "salto" da fé, ingressando no estágio religioso. Ao mesmo tempo, não nos esqueçamos de que o próprio Kierkegaard foi um ‘esteta’, tanto no sentido convencional do interesse pelo teatro, pela literatura e pela música (o Don Giovanni, de Mozart, era para ele a maior obra de arte de todos os tempos) como no sentido mais idiossincrático de libertinagem". (ROUANET, 2013, p. 151).

diretamente, induzindo-lhe a evoluir, com seus próprios meios, a uma feminilidade superior, que, contudo, tem como objeto apenas a própria feminilidade. O espelho, portanto, tem por função ocultar a mão do artista, que, através de seus estratagemas artificiais, procura conduzir a natureza a compor um retrato superior de si mesma.

A ocultação do gesto criativo, contudo, não serve para diminuir a influência do artista na composição do retrato; pelo contrário, reforça-a. Se Johannes, diante da imagem duplamente espelhada de Cordélia, encontra o retrato inaudito de uma feminilidade superior que se desenvolve com seus próprios meios, tal imagem, no entanto, não lhe representa nada mais do que, senão, o esplendor de sua própria personalidade enquanto artista – que ele, então, diante do mesmo espelho, goza na condição de espectador único e pleno.

[Johannes] primeiro gozava pessoalmente a estética, após o que gozava esteticamente a sua personalidade. Gozava, pois, egoisticamente, ele próprio, o que a realidade lhe oferecia, bem como aquilo com que fecundava essa realidade; no segundo caso, a sua personalidade deixava de agir, e gozava a situação, e ela própria na situação. Tinha a constante necessidade, no primeiro caso, da realidade como ocasião, como elemento; no segundo caso a realidade ficava imersa na poesia. (KIERKEGAARD, 1979, p. 05)

Estamos novamente, por meio diverso, no paradoxo de Frenhofer e a promessa do bonheur, somente possível de ser vivida de modo isolado pelo artista, que goza não apenas a forma viva em si, mas também, tal qual um pigmaleão narciso, a pura potência criadora que emana oculto brilho renovado na forma que desconhecesse ter sido por ela criada.

Com efeito, o discurso de Johannes assemelha-se, certamente, ao do cientista⁵ que: primeiro, submete a natureza a uma hipótese e procura um meio de que seja confirmada “naturalmente”; e, segundo, molda a natureza para obter finalidade diversa e superior, em acordo com seus desejos. É desse modo que Johannes modela a feminilidade de Cordélia sem que ela saiba:

Os nossos contínuos encontros causam-lhe espanto, ela sente sem dúvida que no seu horizonte apareceu um novo astro que, na sua marcha estranhamente regular, exerce sobre a sua uma influencia perturbadora; mas não tem a menor ideia da *lei que regula esse movimento*, é antes tentada a olhar à direita e à esquerda no intuito de descobrir, se possível, o ponto para onde ele se dirige; ignora, tanto como os seus antípodas, que ela própria é esse ponto. (KIERKEGAARD, 1979, p. 31)

⁵ Vale considerar que *estética*, no século XIX, é considerada comumente como ciência filosófica. “O nome *estética* decerto não é propriamente de todo adequado para este objeto, pois “estética” designa mais precisamente a ciência do sentido, da sensação [...]. Por isso, deixaremos o termo *estética* assim como está. Pois, enquanto mero vocábulo, ele é para nós indiferente e uma vez que já penetrou a linguagem comum pode ser mantido como um nome. A autêntica expressão para nossa ciência é, porém, '*filosofia da arte*' e, mais precisamente, '*filosofia da bela arte*'. (HEGEL, 2001, p. 27)

Nesse sentido, é possível uma aproximação com a figura de Monsieur Jourdain e o modo irrefletido de seu mau gosto, que acaba por aproximá-lo melhor da arte, que, todavia, ignora em seu entendimento. Ora, diz-nos Johannes que Cordélia fora eleita porque “é dotada de imaginação, de alma, de paixão, numa palavra, de tudo o que é de natureza essencial, mas não subjetivamente refletido” (KIERKEGAARD, 1979, p. 33). Embora a ausência de subjetividade esteja ligada, certamente, ao tema da natureza; podemos correlacioná-la também ao paradoxo do mau gosto, na medida em que uma ignorância das exigências do gosto acaba compensada por uma disposição natural para a sensibilidade, que, não obstante, acaba por aumentar a possibilidade de uma experiência estética superior àquele que a obtém por intermédio do juízo (e também, do artifício, do engodo, da enganação...).

A arte de indução de Johannes somente aceita a evolução naturalmente conformada por forças da circunstância – para tal, toma cuidado para escamotear seus artificios em um encadeamento “natural”, de modo a não despertar a consciência reflexiva de sua amada. Desprezo, ironia, indiferença – Johannes lança mão racionalmente de uma combinação de recursos que, *a priori*, não costumam fazer parte do léxico da sedução. O que certamente aborreceria um sedutor da linhagem de Don Juan é, para Johannes, um trunfo: quanto maior a resistência de Cordélia aos encantos fáceis, melhor, pois significa que evolui em sua feminilidade. Compreende-se que, à semelhança do que ocorrera com Rameau, aqui, a arte também age como uma espécie de “gangrena moral” que melhor se realiza contra as banalidades da vida cotidiana.

Apresento-me com Cordélia no centro do alvoroço a fim de a desgostar destas apaixonadas banalidades, destas imperícias de operários do amor. [...] Toda a gente se comporta nesta casa com um extraordinário à vontade [...] E eu também finjo tratar Cordélia do mesmo modo. Para tal fim, é-me necessário fazer um esforço sobre mim próprio. Seria na verdade revoltante que eu me permitisse ferir desta maneira a sua profunda feminilidade. Censurar-me-ia mais se lhe fizesse isto que se a enganasse. Na verdade, todas as jovens que aceitam confiar-se a mim podem estar certas de um tratamento perfeitamente estético; apenas no fim, bem entendido, serão enganadas; mas esta é também uma cláusula da minha estética porque, ou bem que a jovem engana o homem, ou bem que o homem engana a jovem. (KIERKEGAARD, 1979, p. 60)

A premissa de uma “maldade estética” comentada por Agamben (2013) pode ser exemplificada na passagem crucial onde Johannes induz Cordélia a romper o noivado com ele:

O rompimento é um fato consumado; forte, ousada, divina, ela eleva-se nos ares como um pássaro a quem só hoje foi permitido mostrar a envergadura das suas asas. Voa, bela ave, voa! Confesso-o, se este voo real a afastasse de mim, isso me causaria uma dor extremamente profunda. Seria, para mim, como se a bem-amada de

Pigmaleão tivesse de novo petrificado. Tornei-a leve, como um pensamento; será possível que esse pensamento agora não me pertença? (KIERKEGAARD, p. 100)

O completo desprezo por todo amor que se obtém mediante os ritos sociais, os jogos vulgares e pré-codificados de sedução, em suma, a ação da gangrena moral, é compreendido por Johannes como uma espécie de fortalecimento e preparação do espírito para o mais alto grau da experiência estética. Segundo sua arte da indução, tudo que reduz a possibilidade de uma experiência absolutamente nova deve ser desprezado.

Aqui, convém retomar a discussão acerca da estrutura espelhada utilizada na composição do “retrato” de Cordélia. Com efeito, nota-se uma complicação da tradicional posição do espectador. Uma vez ocultada a mão do artista, a comparação entre original e cópia, entre modelo e retrato, entre objeto e representação, não se torna mais possível. Tornase, assim, virtualmente impossível avaliar as conquistas e eventuais deformações produzidas pelo artista. Ninguém, nem mesmo Cordélia, poderá contemplar seu próprio retrato. O ateliê secreto de Frenhofer, que esconde a obra que produz por uma década, é, aqui, o espírito de Johannes; e ninguém, senão o leitor dos diários, poderá observar o retrato. Somente após a última pincelada – a defloração – é que o retrato de Cordélia será visível.

Por que não poderá uma tal noite durar mais tempo? [...]. Contudo, tudo está acabado, e não desejo voltar a vê-la jamais. Uma jovem é fraca quando deu tudo, - pois tudo perdeu; porque a inocência é, no homem, um elemento negativo, mas na mulher é a essência de sua natureza. Agora, qualquer resistência é impossível, e só enquanto ela dura é belo amar; quando acabou, não passa de fraqueza e hábito. Não desejo recordar-me das nossas relações; ela está deflorada [...]. Como seria então picante saber se podemos evadir-nos nos devaneios de uma jovem e torná-la suficientemente orgulhosa para a fazer imaginar que foi ela quem se cansou da ligação. (KIERKEGAARD, 1979, p. 105)

A cláusula estética de Johannes pode ser interpretada como uma espécie de regra geral da conclusão de um retrato: é na última pincelada, instante decisivo, que as relações entre o modelo e o retrato, entre natural e artificial, atingem o paroxismo da arte – um terá de trair, ou triunfar, sobre o outro, afirmar a perenidade de seu caráter irreduzível e resistente às conformações que se impuseram entre si. Na arte perversa de Johannes - que agira, desde o princípio, como uma "gangrena moral" cuidadosamente alimentada por uma forte dose de "maldade estética" –, o triunfo do artista sobre a natureza será visível, contudo, somente na súbita consciência reflexiva que esta adquire. Será nas memórias de Cordélia, tão somente, que tal retrato será visível; e é precisamente tal memória que Johannes, fiel à sua estética, pretende renunciar completamente. Vejamos o relato da própria Cordélia, anos depois de seu romance com Johannes:

Sempre gostei de música. Ele [Johannes] era um incomparável instrumento, sempre vibrante e com uma amplitude que nenhum outro poderá alcançar; ele era a soma de todos os sentimentos, de todos os estados de espírito [...]. Escutava aquela música que eu própria fazia acontecer. E era com uma inexprimível angústia, mas misteriosa, feliz e inefável, que eu escutava essa música que eu própria provocava e, ao mesmo tempo, não provocava, mas era sempre harmoniosa. E ele continuava a enredar-me nas malhas do encanto. (KIERKEGAARD, 1979, p. 08)

Cordélia, aqui, repete o tema do espelhamento do ponto de vista da alienação, elaborando precisamente o modo como fora “roubada” pela arte da indução de Johannes. Cordélia, ao contemplar o retrato de si que lhe fora subtraído, doravante acessível somente nas vagas da memória, age como a Vênus consciente de que fora usurpada de seu canto pela linguagem de um homem que, enfim, a enganara – “É o homem que deve falar e, conseqüentemente, possuir algumas das virtudes do cinto de que Vênus se servia para enfeitiçar” (KIERKEGAARD, 1979, p. 86). Todavia, Cordélia, na condição de Vênus, contempla Johannes com condescendência, pois este soubera conservar perdida a localização de sua morada. Isto porque Cordélia, ao deparar-se com o retrato artificial de si própria, soube conservar-se - ao contrário dos espectadores da pintura de Frenhofer, que se apressavam em censurar o pintor de que ali não havia “nada” – em um perfeito estágio de indiferença estética, que, ainda sensível à música, recusa a imergir as formas no território reflexivo do sentido e da moral.

En la Edad Media se habló mucho de un monte que no se encuentra en ningún mapa y que se llama *Venusberg*. Aquí la sensualidad está como en su propia casa y encuentra sus placeres salvajes, pues se trata de un reino, de un estado aparte. En este reino no pueden instalarse ni el lenguaje, ni la circunspección del pensamiento, ni ninguno de los logros tan laboriosos de la capacidad reflexiva. Porque en él sólo se escucha la voz elemental de la pasión, el juego de los deseos y la zarabanda brutal de la embriaguez. Sí, en él sólo se goza estando envueltos por un tumulto eterno. El primogénito de este reino es Don Juan. Esto no significa aún que éste sea un reino del pecado, pues hay que considerarlo exclusivamente en ese momento en que aparece en medio de la indiferencia estética. Sólo empezará a mostrarse como reino del pecado en el instante en que haga acto de presencia la reflexión, pero para entonces ya habrán matado a Don Juan y se habrá apagado la música. (KIERKEGAARD, 1996, p. 155)

Em outras palavras: Cordélia faz das suas reminiscências o ventre de onde o sedutor Johannes finalmente virá à luz.

7 Conclusão

A introdução da personagem Johannes, de *Diário de um sedutor*, confirma e complexifica algumas questões estéticas lançadas pelo filósofo Giorgio Agamben. Primeiro, confirma a tese de que, segundo a concepção corrente do século XIX, a estética é regida sob o

princípio de uma maldade estética e age, forçosamente, como uma espécie de gangrena moral – Johannes, a exemplo do sobrinho de Rameau, tem uma conduta amoral; e, como os mestres de Monsieur Jourdain, tem na ironia e no desprezo o modo mais refinado de criação de seus artifícios. Além disso, a estética de Johannes contempla os aspectos fundamentais da cisão entre artista e espectador como forma de perversão da experiência da arte; contudo, radicaliza-a, ao subtrair o último elemento que forçosamente os interligaria – a tela. Nesse sentido, prolonga ao mesmo tempo em que inverte alguns aspectos do paradigma de Frenhofer, a saber: a relação inconciliável entre uma experiência da arte como *promesse du bonheur*, filiada à perspectiva de uma criação pigmaleana de uma forma tão real quanto a vida; e de uma experiência da arte como “estética desinteressada”, isto é, como juízo estético lançado sobre formas sem vida. Ao substituir a tela pelo espelho e ao considerar um modo de induzir circunstancialmente a evolução da natureza por seus próprios meios, Johannes e Cordélia recuam um passo, e, onde acolá se buscaria uma “forma viva”, encontra-se tão somente um instrumento que toca, quase que por encanto, uma música apenas sugerida; e onde acolá se procuraria fundamentar a verdade do juízo no desinteresse, se obtém o gozo colhido na perfeita indiferença. Johannes e Cordélia são, em relação ao espelho, artista e espectador ao mesmo tempo. No entanto, essa condição especial não os previne de, como Frenhofer, decair no vazio após a crispação do mais alto evento estético conservado sob a insígnia da promessa da felicidade, comprovado pela súbita frieza de que Johannes é acometido após a conjunção carnal. A Cordélia, assim como a Rameau e Jourdain, pouco lhe resta, uma vez que aquilo que lhe seria o mais natural da alma, sua sensualidade, fora alienada na pura potência criativa de Johannes, que enfim a eclipsa.

Referências

AGAMBEN, Giorgio. **O homem sem conteúdo**. Tradução de Cláudio Oliveira. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2013.

BALZAC, H. A obra-prima ignorada. In: _____. **A comédia humana**. Tradução de Gomes da Silva e Vidal de Oliveira. Rio de Janeiro: Globo, 1952. v.15, p.387-412.

HEGEL. **Cursos de Estética I**. Tradução de Marco Aurélio Werle. São Paulo: Edusp, 2001.

KIERKEGAARD, Soren. **Diário de um sedutor**. Tradução de Carlos Grifo. In: Os Pensadores – Kierkegaard. São Paulo: Abril Cultural. 1979. p. 1-105.

_____, **Estudios estéticos I – Diapsálmata, El erotismo musical**. Tradução de Demétrio Gutiérrez Rivero. Espanha: Editora Ágora, 1996.

ROUANET, Sérgio Paulo. **Adorno e Kierkegaard**. In: Estudos Avançados, v.27, n.79 2013. p. 147-156.

CONTRIVING PERVERSION: DIARY OF A SEDUCER AND XIXTH AESTHETICS

Abstract

In this paper we try to analyse how a “contriving heart of a perverse man”, namely, the aesthetics of Johannes, protagonist of *The Seducer's Diary*, by Kierkegaard, might be related to some questions raised by XIXTH aesthetics. Our argument adopts the following train of thought: first, a brief review of these question, starting with the analysis raised by Italian philosopher Giorgio Agamben in *The Man Without Content*; second, introducing Johannes inside the fresco of characters commented by the philosopher (Frenhofer; Catoblepas; Monsieur Jourdain; Rameau), in order to analyse in which ways his ideas deepens and/or changes the aesthetics raised within our time frame.

Keywords

The Seducer's Diary. XIXTH Aesthetics. Artifice. Perversion.

Recebido em: 26/09/2017

Aprovado em: 05/02/2018