



O VISÍVEL E O INVISÍVEL: UMA LEITURA ESPECULATIVA DE *LE PEINTRE DE LA VIE MODERNE*¹

THE VISIBLE AND THE INVISIBLE: A SPECULATIVE READING OF *LE PEINTRE DE LA VIE MODERNE*

Gabriel Loureiro Pereira da Mota Ramos²

Artigo submetido em: 12 set. 2021

Data de aceite: 17 nov. 2021

Data de publicação: 20 dez. 2021

RESUMO: O presente artigo desenvolve uma indagação especulativa acerca das relações entre o tempo e a experiência estética, tal como pensados por Baudelaire em *Le peintre de la vie moderne*. Em diálogo com os importantes trabalhos de Benjamin (1996; 2015), Froidevaux (1986), Jauss (2013) e Bohrer (1996), traçamos uma articulação entre as condições de experiência do tempo histórico na modernidade e o significado especulativo do tempo, na trilha de como o pensa Bohrer, para analisarmos a relação entre tempo, subjetividade e experiência estética no ensaio de Baudelaire, articulando-o a uma noção ampla de mundo e de real como inexauríveis, elementos essenciais à concepção especulativa de literatura defendida por Baudelaire, para quem a forma literária é sempre contingente e universal e, portanto, sem fronteiras.

Palavras-chave: Baudelaire. Modernidade. Estética.

ABSTRACT: This article develops a speculative reflection on the relations between time, subjectivity and the aesthetic experience, such as proposed by Baudelaire in his essay *Le peintre de la vie moderne*. In discussion with the important contributions of Benjamin (1996; 2015), Froidevaux (1986), Jauss (2013) and Bohrer (1996), we articulate the historical temporal experience of modernity and the speculative meaning of time, from a post-kantian perspective, in order to analyse the relations between time, subjectivity and aesthetic experience in Baudelaire's essay thereby articulating it with a broad concept of world, understood as inexhaustible. Such a conception is essential to the speculative idea of literature developed by Baudelaire, for whom the literary form is always at the same time marked by the contingency and the universality and, thus, without borders.

Keywords: Baudelaire. Modernity. Aesthetics.

¹ Texto orientado pelo Prof. Dr. Eduardo Melo França, Universidade Federal de Pernambuco, Recife-PE, Brasil. O presente trabalho foi realizado com apoio financeiro da Propesqi (Pró-Reitoria de Pesquisa e Inovação).

² Graduando do Curso de Licenciatura em Letras - Português da Universidade Federal de Pernambuco, Recife-PE, Brasil. <http://lattes.cnpq.br/4179360462077222> / <https://orcid.org/0000-0003-2424-1194>





INTRODUÇÃO

Passados mais de trinta anos da onda pós-estruturalista e do dito pós-modernismo, conhecidos pelas por vezes históricas teses sobre o fim da idade moderna, certos problemas basilares que marcaram a modernidade cultural continuam abertos e de grande relevância. Naturalmente, são vastos e complexos, abarcando áreas que vão da epistemologia à teoria estética, da filosofia política à chamada crítica cultural, por sua vez etérea e ocupada com objetos os mais diversos. Interessante em tudo isto é notar que, no que diz respeito à reflexão sobre as artes, isto é, à teoria estética, os pontos fundamentais que marcam o debate cultural são, senão os mesmos, ao menos muito próximos daqueles que marcaram o século XIX.

Neste sentido, Peter Zima (2005) argumenta de modo convincente que grande parte das teorias literárias do século XX podem ser relacionadas, cada uma a seu modo, com três grandes matrizes do pensamento estético: a kantiana, a hegeliana e a nietzschiana. Mesmo quando negando a autonomia do estético, como o fazem em geral o marxismo e os *cultural studies*, tais vertentes críticas com ele se relacionam, ainda que implicitamente. O estético, como indagação especulativa, é um dos elementos mais radicalmente modernos de nossa matriz cultural — é ele, deseje-se ou não, que se põe como problema, ainda quando negado, ignorado ou inconscientemente escamoteado, como aliás argumentou lucidamente Eagleton (2004).

Se a indagação sobre a especificidade das artes ainda é, no bom sentido da palavra, um problema intelectual, os textos responsáveis por fundar a reflexão estética na modernidade constituem documentos preciosos, cujo estudo é ainda de interesse. Como se sabe, Baudelaire é, neste ponto, um dos nomes mais famosos, responsável por inaugurar nossa modernidade poética e

crítica. Foi ele quem, no ensaio sobre Constantin Guys, forneceu a definição de modernidade, assim descrevendo uma experiência de tempo histórico marcada pela mudança e pela efemeridade. A partir desta formulação, Baudelaire propõe uma nova visão sobre o belo, sob cuja influência, como argumenta Froidevaux (1986), ainda vivemos. Se o professor francês está certo, seria interessante relermos o ensaio baudelaireano, a fim de indagarmos se não é possível encontrar recursos insuspeitos, que podem contribuir para uma reflexão sobre a experiência do estético, no quadro de um pensamento de matriz pós-kantiana.³

Inspirados pelo estudo de Bohrer (2014) sobre a figura reflexiva do tempo na poética de Baudelaire, propomos neste trabalho uma leitura especulativa do ensaio *Le peintre de la vie moderne* à luz do conceito de tempo tal como desenvolvido pelo crítico alemão, com o objetivo de pensar o enlace entre a experiência estética e a estrutura temporal da subjetividade, cujo cerne é o desejo. Articulando um dos pontos centrais da tradição pós-kantiana em uma figura de alto relevo como Baudelaire, pretendemos contribuir para a teoria estética e para o pensamento do ficcional, desenvolvendo o que nos parece ser o elo fundamental entre seus elementos transcendentais⁴: a subjetividade, o tempo e o desejo.

O artigo percorrerá, assim, o seguinte caminho: definiremos o que entendemos por uma leitura especulativa, à luz da tradição pós-kantiana, a fim de esclarecer nossa abordagem analítica. Depois, comentaremos os primeiros parágrafos de *Le peintre de la vie moderne*, para descrever a interpretação tradicional do ensaio, notadamente as de Benjamin (1996) e Jauss (2013), de modo a demarcar a especificidade de nossa leitura. Este passo será necessário como preparação ao ponto central de nosso artigo: a discussão, inspirada em Bohrer (1996), da figura do tempo reflexivo como condição de possibilidade para a experiência estética, tal como formulada no *Le peintre de la vie moderne*. Demonstraremos então como esta noção de tempo constitui o nível profundo sobre o qual a interpretação tradicional do conceito de **modernidade** se apoia, para enfim refletirmos sobre o significado da forma na estética baudelariana e sua relação especulativa com o mundo: relação não de espelhamento, mas de articulação, pelas bordas do visível, da invisibilidade latente no real.

LEITURA ESPECULATIVA COMO INDAGAÇÃO DO ESTÉTICO

Propomos uma leitura especulativa do ensaio baudelaireano. É necessário, por bem da clareza, explicar o que entendemos pelo termo especulativo e fornecer a razão em função da qual nos servimos deste adjetivo. Especulativo,

³ Referimo-nos à noção de tradição pós-kantiana, por nós defendida em *A experiência ficcional e os campos de inteligência: para introduzir a tradição pós-kantiana* (RAMOS, 2021, no prelo).

⁴ No sentido kantiano de "condições de possibilidade" (cf. KANT, 1974; FRANK, 1989).

aqui, tem o sentido que lhe deu a tradição pós-kantiana, em que era entendido como saber do Absoluto (cf. FRANK, 1989; BOWIE, 2003). Já em Kant o pensamento especulativo era definido por colocar-se além dos limites da experiência possível, fechando-se portanto à ciência natural, que opera por via de conceitos e, pois, utiliza-se do entendimento (*Verstand*). Neste sentido, especulativa é propriamente a razão, *Vernunft*, capaz de pensar as ideias de modo autônomo, sem limitar-se ao campo fenomênico. Daí Kant afirmar:

Eine theoretische Erkenntniß ist speculativ, wenn sie auf einen Gegenstand oder solche Begriffe von einem Gegenstande geht, wozu man in keiner Erfahrung gelangen kann. Sie wird der Naturerkenntniß entgegengesetzt, welche auf keine andere Gegenstände oder Prädicate derselben geht, als die in einer möglichen Erfahrung gegeben werden können. (...). Wenn man nun vom Dasein der Dinge in der Welt auf ihre Ursache schließt, so gehört dieses nicht zum natürlichen, sondern zum speculativen Vernunftgebrauch. (KANT, 1974 p. 422)⁵ ⁶

Sabe-se que o termo é, depois, utilizado largamente por Novalis, Schlegel, Schelling, Schleiermacher e, sobretudo, Hegel, que o tornou famoso. Na *Phänomenologie des Geistes* (1988) e na *Wissenschaft der Logik* (2008), o termo é definido como o aspecto fundamental de todo saber filosófico, cujo modo de operação é o conceito, *Begriff*. Na medida em que o *Geist* é espírito autopensamente, o meio adequado pelo qual pode conhecer-se a si mesmo e pensar-se é a proposição especulativa, a única capaz de articular a ideia. É neste sentido que a figura da negação autorrelacionada — tomamos a designação de Frank (1989) e Henrich (1970) — aparece como a estrutura de raciocínio da lógica hegeliana. O trabalho do negativo — pelo qual uma imediatez é negada em sua imediatez, duplicada pela mediação para depois ser sintetizada em uma unidade em que se conservam os momentos anteriores — é assim definido por Hegel:

⁵ “Um conhecimento teórico é especulativo quando ele se relaciona com objetos ou conceitos, para os quais nada há de correspondente na experiência. Ele se coloca, por isso, em contraste com o conhecimento natural, o qual só se relaciona com objetos ou predicados que podem ser dados em uma experiência possível. Quando por isso se produzem inferências sobre o Ser do mundo, pensando a partir dos objetos naturais em procura à causa última destes, então pertencem tais inferências e o conhecimento que com elas se produz ao uso especulativo da razão, e não a seu uso natural.”

⁶ As traduções de ora em diante, com a exceção das citações de *Sobre a modernidade* (BAUDELAIRE, 1996), foram feitas por nós.

Spekulative Philosophie ist das Bewusstsein der Idee, so daß alles als Idee aufgefasst wird; die Idee aber ist das Wahre im Gedanken, nicht als bloße Anschauung oder Vorstellung. Das Wahre in Gedanken ist näher dieses, daß es konkret sei, in sich entzweit gesetzt, und zwar so, daß die zwei Seiten des Entzweiten entgegengesetzte Denkbestimmungen sind, als deren Einheit die Idee gefasst werden muss. Spekulativ denken heißt, ein Wirkliches auflösen und dieses in sich so entgegensetzen, daß die Unterschiede nach Denkbestimmungen entgegengesetzt sind und der Gegenstand als Einheit beider aufgefasst wird. (HEGEL, 1993, p. 30)⁷

Como é evidente, um tal processo supõe precisamente a cognoscibilidade daquilo que, para Kant, não pode ser conhecido, porque fora do campo fenomênico: o Absoluto. Naturalmente, em Hegel essa tarefa quase impossível tem nome e fama: dialética. É ela o modo adequado pelo qual é possível pensar o Absoluto, porque a dialética é o movimento de autopensar-se do *Geist*, capaz de manter a identidade do idêntico e do diferente.

Para não repisar o já largamente sabido, assinalemos apenas: na medida em que nossa preocupação é pensar o estético como campo autônomo, não nos interessa a formulação hegeliana, responsável aliás por rebaixar hierarquicamente a arte na escala dos saberes do Absoluto. Apesar de toda sofisticação filosófica que a figura da negação autorelacionada possui, postular a cognoscibilidade do Absoluto é anular a autonomia e a especificidade do estético, cuja condição é a de ser um fenômeno não-conceitual. Como veremos, a incognoscibilidade, sob a figura do invisível, é o predicado fundamental do estético para Baudelaire.

A perspectiva que tomamos é portanto decisivamente kantiana. Isso significa que, para nós, o estético deve ser pensado como autônomo, mas, na medida em que nele não obtemos conhecimento conceitual sobre fenômenos, o pensamento que dele se ocupa é antes de tudo especulativo. Ora, para Kant o Absoluto, *das Ding an sich*, era incognoscível, mas não por isso impensável, o que supõe dizer: é possível pensar o Absoluto, isto é, sobre ele especular, embora não o possamos conhecer. Porque o fenômeno estético não se deixa subsumir em conceitos do entendimento nem em ideias da razão — isto é, não se submete nem ao conhecimento da natureza nem à razão prática —, a maneira apropriada para dele aproximarmo-nos não é via pensamento conceitual, indutivo ou dedutivo,

⁷ “Filosofia especulativa é a consciência/conhecimento das ideias, de tal modo que tudo é apreendido não como representação, mas como ideia, a qual constitui precisamente o verdadeiro no pensamento. O verdadeiro no pensamento consiste no fato de que seja concreto, isto é, que se divida de tal modo que os dois lados que compõem a divisão [os dois lados do dividido] sejam determinações opostas do pensamento, a unidade das quais deve ser compreendida como correspondendo à Ideia. Pensar especulativamente significa pois dissolver um efetivo em uma oposição, de maneira a opor as diferenças como determinações do pensamento e fazer assim o objeto ser apreendido como a unidade de ambas.”

senão que pela especulação. Especular, neste sentido, é pensar o incognoscível, mantendo a delicada tensão entre sua inacessibilidade fundamental e a irremediável necessidade de pensá-lo. A leitura especulativa procura, com isso, aproximar-se de seu objeto respeitando-lhe a estrutura, ao mesmo tempo em que, pela emulação desta mesma estrutura⁸, ilumina-o e aclara-o.

Esta é, pois, nossa proposta: reler *Le peintre de la vie moderne* especulando como, neste ensaio, Baudelaire fornece elementos para pensarmos a experiência estética em sua dimensão radicalmente temporal e subjetiva.

Assim, analisaremos, antes, os primeiros parágrafos com que Baudelaire abre seu texto, a fim de vermos qual a tradicional leitura do ensaio, representada aqui pelas figuras de Jauss (2013) e Benjamin (1996, 2015). Veremos que ambos se preocupam com o estatuto do conceito de modernidade e pensam o tempo como categoria histórica. Sem negar tal fato, demonstraremos como um outro sentido do tempo, especulativo e ontológico, funciona como condição de possibilidade do primeiro, em necessária consonância com uma teoria da subjetividade, sob a figura do gênio, e da realidade como infinitude inexaurível, patente na dialética do visível e do invisível. É o desenvolvimento de tal dialética que nos permitirá compreender como Baudelaire oferece uma sutil noção de forma literária, articulada à ideia de mundo como infinitude inexaurível e sem fronteiras, em que o fenômeno literário aparece sob a paradoxal condição de um universal-contingente, isto é, um eterno-transitório.

A TEORIA RACIONAL E HISTÓRICA DO BELO

É já nos primeiros parágrafos do ensaio que Baudelaire traça a famosa definição do belo na modernidade. Anunciando uma teoria racional e histórica do belo, pela qual este é dividido em duas metades, uma eterna e uma transitória, o poeta traça em poucas linhas o programa estético da modernidade *tout court*. Apesar da concisão e da aparente transparência da definição, é preciso analisar detidamente estas páginas, pois elas formam as premissas a serem desdobradas e demonstradas durante todo o ensaio, mesmo nas partes mais críticas e descritivas. Ao lado da seção IV, em que Baudelaire fornece a famosa definição de *modernité*, estas primeiras linhas deram ensejo a muitos comentários. Assim, citemos o crítico:

⁸ Isto é: a leitura especulativa incorpora em sua estrutura de pensamento a tensão típica do estético, procurando apreendê-lo sem o reduzir a nenhuma outra causa a-estética. Teorias que buscam explicar o estético postulando causas que lhe são exteriores têm como resultado a destruição do objeto que deveriam explicar. O exemplo típico, porque grotesco, é o do marxismo mais simplório que busca explicar o estético em termos de *Ideologiekritik*, como produto superestrutural da sociedade capitalista. Para parafrasear famoso enunciado, *eppur è bello*.

O belo é constituído por um elemento eterno, invariável, cuja quantidade é excessivamente difícil determinar, e de um elemento relativo, circunstancial, que será, se quisermos, sucessiva ou combinadamente, a época, a moda, a moral, a paixão. Sem esse segundo elemento, que é como o invólucro aprazível, palpitante, aperitivo do divino manjar, o primeiro elemento seria indigerível, inapreciável, não adaptado e não apropriado à natureza humana. Desafio qualquer pessoa a descobrir qualquer exemplo de beleza que não contenha esses dois elementos. (BAUDELAIRE, 1996, p.10-11)

Esta é a definição clássica, já muito conhecida e interpretada. Sua leitura tradicional enfatiza como, neste ponto preciso, uma autoconsciência histórica da modernidade é gerada pela recusa de modelos exemplares do passado. A chave é aqui a imagem das duas faces, a metade eterna e a metade transitória do belo. Jauß (2013), em influente estudo, nota que a palavra modernidade já possuía uma larga história semântica, mas apenas com Baudelaire ganha o sentido forte de ruptura com qualquer modelo do passado. Nesta perspectiva, a eleição do adjetivo **transitório** seria responsável por traduzir a consciência de uma ruptura temporal com a Antiguidade clássica, que não se restringe ao ato de negar a geração anterior, mas se formula como uma distinta consciência de tempo. Jauß observa que, com Baudelaire, o par *modernité/antiquité* deixa de ser uma dicotomia temática e passa a designar um modo específico de apreensão do tempo histórico, marcado pela transformação irremediável do moderno no antigo.

A interpretação de Jauß, embora uma reconstrução histórica e filológica da palavra modernidade, parece-nos feliz por salientar o teor antes de tudo reflexivo que a categoria modernidade possui em Baudelaire. O caráter dialético da interação dos termos, visível na imagem do *l'enveloppe amusante*, não passa despercebido ao crítico alemão. Por isso, sua leitura corre a contrapelo da proposta por Benjamin (1996), para quem a reflexão sobre a modernidade, desenvolvida por Baudelaire no *Le peintre de la vie moderne*, é insuficiente, pois não apresenta o enlace que a arte moderna manteria com a antiga.

Se Benjamin foi, em muitos lugares, um agudo leitor de Baudelaire, não nos parece correta sua apreciação aqui. O problema fundamental na leitura benjaminiana é a arbitrariedade com que traça certas conclusões e associações. Sem entrar no mérito maior das partes críticas de *A Paris do segundo império em Baudelaire*, assinalemos que sua leitura do *Le peintre de la vie moderne*, além de ocupar parte ínfima do capítulo dedicado à modernidade, é marcada pela compreensão temática da dicotomia moderno/antigo. A crítica que faz a Baudelaire é por isso injusta, pois reduz a simplicidade dicotômica o que fora pensado segundo uma chave dialética mais sutil. Comentando a citação acima,

Benjamin simplesmente diz que "man kann nicht sagen, daß das in die Tiefe geht"⁹ (BENJAMIN, 1996, p. 572). Ora, quem leia com calma o texto de Baudelaire só pode concordar com o crítico alemão sob condição de ignorar o argumento do poeta francês.

Já em *Alguns motivos em Baudelaire* (2015), a leitura benjaminiana se nuança por uma apreciação mais sutil. Se no primeiro estudo a ânsia por realizar um trabalho dialético-materialista obrigava Benjamin a cometer erros grosseiros — como a associação algo gratuita da *Bohème* e da figura de Blanqui a Baudelaire¹⁰ —, o segundo ensaio é marcado pela brilhante noção de choque, pela qual contrapunha à **experiência** a **vivência**, assim descrevendo o modo histórico do tempo na modernidade. Com tais noções, Benjamin conseguia delinear a modernidade como um modo de estar no mundo, uma maneira de constituir-se no real e com ele relacionar-se. Apesar disso, o ensaio infelizmente não se debruça sobre *Le peintre de la vie moderne*, nem se indaga a respeito do significado especulativo do tempo na estética de Baudelaire, embora cite Bergson e Proust a propósito da discussão sobre a memória.

Entre as duas interpretações clássicas do texto de Baudelaire, a de Jauss nos parece ser mais lúcida. Sem dela discordarmos, proporemos uma leitura não orientada primordialmente pelo método filológico de reconstrução histórico-semântica. A utilidade do estudo do teórico de Konstanz consiste em evidenciar o caráter reflexivo do ensaio de Baudelaire, no qual as duas metades do Belo não devem ser entendidas como uma dicotomia, mas como polos de interação dialética. À diferença de Jauss, gostaríamos de enfatizar a presença de duas dimensões na compreensão do tempo, presentes neste ensaio. A primeira delas está associada à dimensão histórica já sublinhada. A segunda, por que nos interessamos, apresenta uma concepção especulativa do tempo, visto como figura reflexiva do-sempre-já-passado (cf. BOHRER, 2014), intimamente conectada aos conceitos de **curiosidade** e **homem do mundo**. Para evidenciarmos nossa hipótese, interpretaremos os trechos em que o primeiro sentido, do tempo como categoria histórica da modernidade, aparece com mais vigor, para então observarmos a emergência do segundo.

Logo após dar a famosa definição, a que ainda voltaremos, Baudelaire se põe a descrever a necessidade de uma representação do presente. Comentando a neoclássica *imitatio* dos antigos, afirma que "é excelente estudar os antigos mestres para aprender a pintar, mas isso pode ser tão-somente um exercício supérfluo se o nosso objetivo é compreender o caráter da beleza atual" (BAUDELAIRE, 1996, p. 26). A preponderância da beleza presente é clara e explícita, ainda que deva ser nuançada pelo entendimento de que "toda modernidade seja digna de transformar-se em antiguidade" pela extração da

⁹ Não se pode ir ao fundo [da questão da modernidade].

¹⁰ Sobre isso, as críticas bem argumentadas de Bohrer (2014) e Jauss (2013), bem como as objeções de Adorno (2015) a Benjamin, formuladas na carta de 10/11/1938, que se encontra na página 246 da edição da Autêntica.

"beleza misteriosa que a época aí coloca" (BAUDELAIRE, 1996, p. 24). Baudelaire não pensa o moderno em mero nível temático, identificado fácil e puerilmente com a grande cidade e com sua vida industrial: antes, se todo antigo já foi moderno, trata-se de apreender o moderno como núcleo invisível do tempo, que se deixa adivinhar pelas formas epocais sem, contudo, a elas se reduzir. Eis um primeiro passo, denso em sua complexidade especulativa, pelo qual a *imitatio* neoclássica torna-se verdadeira *emulatio* criativa: o estudo dos antigos deve visar a maneira pela qual o engenho formal, em suas distintas configurações, captara nas formas visíveis o coração invisível do tempo, a paixão e o tácito mundo dos homens de um tempo ido:

Anteriormente afirmei que cada época tinha seu porte, seu olhar e seu gesto. É sobretudo numa vasta galeria de retratos (a de Versalhes, por exemplo) que se torna fácil verificar essa proposição. Mas ela pode estender-se mais amplamente. Na unidade que se chama nação, as profissões as castas e os séculos introduzem a variedade, não somente nos gestos e nas maneiras, mas também na forma concreta do rosto. Tal nariz, tal boca, tal fronte correspondem ao intervalo de uma duração que não pretendo determinar aqui, mas que certamente pode ser submetida a um cálculo. (BAUDELAIRE, 1996, p. 27)

A *durée* que o poeta não deseja determinar — mas que pode certamente ser submetida ao cálculo — corresponde ao sentido histórico de *moderne*. Nas formas dos narizes e das bocas o que transparece é uma modernidade que se tornou antiga, por haver sido capaz de revelar o eterno pelo transitório que se foi. Narizes e bocas não são nem foram dados biológicos neutros, formas ideais e puras — pelo contrário, a diversidade das formas é testemunho da mudança histórica, da concretude que, moldando-as, se revela nos narizes e nas bocas. A história não é estática, não se reduz à repetição eterna de um passado, pois seu ser reside na mudança. O artista moderno, cujo objeto é o presente, não deve por isso cegamente curvar-se às obras do passado. Se elas lhe fornecem exercícios técnicos, não é lá que descobrirá a interação do eterno e do transitório, única capaz de dignificar o presente tornando-o passado. Daí afirmar:

Se um pintor paciente e minucioso, mas dotado de uma imaginação medíocre, em vez de pintar uma cortesã do tempo presente, inspira-se (é a expressão consagrada) em uma cortesã de Ticiano ou de Rafael, é muito provável que fará uma obra falsa, ambígua e obscura. (BAUDELAIRE, 1996, p. 27)

É possível já observar, por esta breve discussão, que o adjetivo *moderne* refere-se a dois níveis: primeiro, a uma percepção **histórica** do tempo, como o determinado presente de uma época que deve tornar-se passado; segundo, a um nível especulativo, pelo qual moderno se deixa entender como a substância que habita o próprio devir histórico, em interação com o eterno que lhe é correlato. Este primeiro nível semântico da palavra, que oferece à leitura tradicional seu solo, enfatiza a diferença do moderno em relação ao antigo, pela insistência com que proíbe a mera imitação acrítica das obras do passado. A ruptura, enfatizada por Jauss e provavelmente a causa do erro de Benjamin, se dá na compreensão histórica e epocal do termo moderno, isto é, na exclusão do segundo nível semântico, sobre o qual todavia o primeiro está alicerçado.

Se o nível histórico-epocal do termo **moderno** parece aqui tão evidente, corroborando a leitura de Jauss, por que então propor um outro nível? Simples: porque a teoria, até aqui, ainda não dá conta de como algo se torna belo, como e por que um presente pode tornar-se passado: a invisibilidade que se deixa adivinhar pelas formas do presente é o próprio mistério a que o texto de Baudelaire abre um caminho e uma via, e abordá-lo pela mera compreensão epocal da modernidade não é suficiente, porque substitui a reflexão ontológica e especulativa pela pesquisa filológica e histórica. Por isso, a resposta para esta pergunta, acreditamos, reside no segundo nível de compreensão do tempo, pelo qual ele é articulado à subjetividade e à figura reflexiva do sempre-já-passado. É neste plano que gostaríamos de demarcar a especificidade de nosso estudo. Discutindo outros trechos do ensaio, poderemos oferecer uma diferente interpretação da primeira citação que vimos, de modo a ler a imagem das duas faces sob outra perspectiva. Vejamos como isso se dá.

TEMPO, SUBJETIVIDADE, DESEJO

*Egli vedrà cogli occhi una torre, una campagna; udrà cogli orecchi un suono
d'una campagna; e nel tempo stesso coll'immaginazione vedrà un'altra torre, un'altra
campagna, udrà un'altro suono*

(Giacomo Leopardi)

É na terceira parte do ensaio que Baudelaire comenta a figura de Constantin Guys. A propósito deste, define-o antes de tudo como **homem do mundo**, cujo traço marcante seria a **curiosidade**. Com estes dois termos aparentemente banais, Baudelaire começa a delinear uma estrutura complexa e interessante. Para ele, o homem do mundo deve ser compreendido à luz do *The man of the crowd*, o conto de Poe do qual o crítico extrai a imagem paradigmática do que entende por *curiosité*:

Resgatado há pouco das sombras da morte, ele aspira com deleite todos os indícios e eflúvios da vida; como estava prestes a tudo esquecer, lembra-se e quer ardentemente lembrar-se de tudo. *Finalmente, precipita-se no meio da multidão à procura de um desconhecido cuja fisionomia, apenas vislumbrada, fascinou-o num relance. A curiosidade transformou-se numa paixão fatal, irresistível!* (BAUDELAIRE, 1996, p. 17, ênfase acrescentada)

O homem do mundo, por ter-se visto diante da morte, é marcado pela experiência da convalescência, que transforma todas as coisas em fonte de grande interesse. Por isso ele se lembra e deseja com ardor lembrar-se de tudo, ávido de objetos e sensações. Mas não é apenas isso. Mais do que desejar a um só tempo todas as coisas, é uma indeterminada figura, por ele entrevista na multidão, que o fascina ao ponto da obsessão. Esta é a experiência da curiosidade, pela qual o homem do mundo, "cidadão espiritual do universo" (BAUDELAIRE, 1996, p. 19), deixa-se consumir por uma paixão que não possui objeto determinado: a curiosidade transformou-se numa paixão fatal, irresistível!

É neste contexto que Baudelaire associa, à figura do curioso homem do mundo, a da criança. Ela se interessa vivamente por tudo porque todas as coisas lhe parecem novas, as cores e formas se lhe revestem de uma atmosfera de embriaguez. Por isso: "A criança vê tudo como novidade; ela sempre está inebriada. Nada se parece tanto com o que chamamos inspiração quanto a alegria com que a criança absorve a forma e a cor" (BAUDELAIRE, 1996, p. 20). A fascinação pela qual é tomado o homem da multidão, paradigma e modelo do *homme du monde*, é a mesma da criança diante de formas novas. Fato importante: aqui, o novo e a novidade não estão articulados a nenhuma dimensão **histórica**, mas referem-se a uma certa qualidade da experiência, **pela qual os fenômenos fascinam porque apontam para além de si**. Assim, se a forma seduz a ambos, criança e artista, não é descabida a síntese que Baudelaire estabelece entre eles, pois "o gênio é somente a infância redescoberta sem limites; a infância agora dotada, para expressar-se, de órgãos viris e do espírito analítico que lhe permitem ordenar a soma de materiais involuntariamente acumulada" (BAUDELAIRE, 1996, p. 18). É no compasso deste raciocínio que Baudelaire apresenta uma imagem fundamental:

Um de meus amigos dizia-me um dia que, ainda pequeno, via seu pai lavando-se e que então contemplava — com uma perplexidade mesclada de deleite — os músculos dos braços, as gradações de cores da pele matizada de rosa e amarelo, e a rede azulada das veias. O quadro da vida exterior já o

impregnava de respeito e se apoderava de seu cérebro. A forma já o obcecava e o possuía. A predestinação mostrava precocemente a ponta do nariz. A danação estava consumada. É preciso dizer que essa criança hoje é um pintor célebre? (BAUDELAIRE, 1996, p. 19)

A importância da forma, que já antes fora sublinhada, aparece agora articulada à subjetividade do artista desejante. Se o homem da multidão deixou-se guiar **apaixonadamente** por um rosto entrevisto, tanto mais fascinante quanto mais indeterminado, para o jovem artista os músculos dos braços, as gradações das cores da pele nuançada de rosa e amarelo não constituem formas abstratas, mas só são fascinantes **porque existem para uma subjetividade que as deseja**. O estupor mesclado de delícias não parece ser gratuito, ecoando aqui o motivo perspicaz do **homem da multidão, apaixonado pelo rosto entrevisto**. Nestas primeiras páginas do ensaio, a relação do artista com a beleza é tratada desde um ponto de vista essencialmente ahistórico, cujos predicados residem na subjetividade e na paixão. Não importam aqui as épocas e suas relações, mas o impacto que os fenômenos e suas formas possuem sobre a subjetividade genial que as apreende. Este impacto, por sua vez, não é puramente intelectual, fruto da contemplação pura das formas. Pelo contrário, a paixão lhe é elemento constitutivo, o estupor da beleza não acontece sem mesclar-se com as delícias oferecidas pelo ato de ver. O gênio, por isso, é aquele que, movido pela mesma paixão da criança, subordina o espírito analítico e o engenho ao fascínio do belo, cuja apreensão formal constitui a tarefa do homem do mundo. Exatamente como em Giacomo Leopardi, a indagação sobre o belo em Baudelaire pressupõe e articula uma teoria da subjetividade e do desejo, que veem na ânsia e na sede de infinito o transcendental mesmo do que chamamos poesia.

A predestinação é, ao mesmo tempo, uma danação. Se a equação entre subjetividade, desejo e beleza faz sentido, a figura do artista enquanto **condenado** pode agora nos fazer entender como os três termos da equação só funcionam quando articulados à categoria do tempo, não o histórico apenas, mas o tempo como figura reflexiva do sempre-já-passado. O conceito é cunhado por Bohrer (2014) para descrever a percepção poética do tempo em *Les fleurs du mal*. Ponto fundamental do argumento bohriano é a compreensão do tempo como uma fonte infinita de carência, sob a designação do que chama de **figura reflexiva do sempre-já-passado**, pelo qual toda experiência humana é submetida a um radical processo de ausência, produzida pelo fato de nossa reflexão sempre engendrar uma insuficiência temporal em nossa relação com as coisas. Tal carência é, para Bohrer, sem perspectiva ou esperança de absolvição, porque constitutiva da estrutura mesma de nossa subjetividade. Segundo o esteta alemão, em Baudelaire esta figura, cujo valor é também filosófico, transforma-se em dispositivo literário altamente complexo. Para nós o *Der Abschied* (2014) tem alto valor, pois oferece uma singular e sofisticada reflexão sobre o tempo, a que, porém, não articula a dimensão do *desejo*, para nós fundamental. Neste sentido,

servir-nos-emos da concepção do tempo como sempre-já-passado, mas o postularemos como a condição mesma do desejo e, pois, da subjetividade. O tempo, produtor de carência infinita, revelar-se-á como condição do estético.

Retornando à nossa análise e à equação acima aludida, vemos que ela se torna clara quando Baudelaire, descrevendo Guys, volta a insistir no motivo do **homem da multidão**, aproximado à figura do *dandy* fascinado pelas massas:

Pode-se igualmente compará-lo a um espelho tão imenso quanto essa multidão; a um caleidoscópio dotado de consciência, que, a cada um de seus movimentos, representa a vida múltipla e o encanto cambiante de todos os elementos da vida. É um eu insaciável do não-eu, que a cada instante o revela e o exprime em imagens mais vivas do que a própria vida, sempre instável e fugidia. (BAUDELAIRE, 1996, p. 21)

Dispusemos em itálico todos os termos que sugerem a fluidez e furtividade do tempo. A graça movente que sempre escapa é plasmada por este caleidoscópio de imagens, cuja grandeza reside em sua insatisfação fundamental. O eu insatisfeito do não-eu busca, a cada instante, tornar a multiplicidade dos fenômenos em imagens que são mais vivas do que a vida ela mesma, instável e sempre fugitiva. Ora, tornar a vida mais bela é apanágio daquele que nunca se satisfaz com o dado imediato dos fenômenos, que sempre deseja enxergar além deles. Essa zona amorfa à qual se dirige o olhar insatisfeito do artista é o propriamente estético na experiência da beleza, mas ela só pode ser alcançada pela forma. É então aqui que se introduz o que chamaremos de dialética do visível e do invisível: o modo por que, através de objetos visíveis, algo invisível e amorfo, indeterminado como o rosto entrevisto na multidão, pode momentaneamente desvelar-se através da forma, autêntica síntese de paixão e espírito analítico que caracteriza o gênio. Se lembrarmos que a apreensão da beleza está sempre relacionada a uma subjetividade insatisfeita, podemos entender por que o belo não pode ser pensado sem o desejo, cuja especificidade é a de querer o impossível, isto é, o invisível. Mas o desejo, para emergir, depende do tempo. É no tempo e pelo tempo que o desejo, cerne da subjetividade, pode paradoxalmente aparecer, pois só pela experiência temporal podem-se gerar as lacunas e as ausências em função das quais o desejo se põe em movimento. O rosto entrevisto na multidão, como a graça volátil e a vida fugitiva, devem o seu caráter fluido ao tempo, que nelas implanta a beleza. Vejamos como Baudelaire dá prosseguimento a esse raciocínio:

G. será o último a partir de qualquer lugar onde possa *resplandecer* a luz, *ressoar* a poesia, *fervilhar* a vida, *vibrar* a música; de todo lugar onde uma paixão possa posar diante de seus olhos. [...] Agora, à hora em que os outros estão dormindo, ele está curvado sobre sua mesa, lançando sobre uma folha de papel o mesmo olhar que há pouco dirigia às coisas, lutando com seu lápis, sua pena, seu pincel, lançando água do copo até o teto, limpando a pena na camisa, apressando, violento, ativo, como se temesse que as imagens lhe escapassem, belicoso, mas sozinho e debatendo-se consigo mesmo. (BAUDELAIRE, 1996, p. 23-24)

Nesta descrição de Guys em meios às massas e em seu trabalho noturno, transparece a dialética do visível e do invisível na sua dimensão temporal. Observem-se os verbos iniciais com que o crítico busca, por metáforas, descrever a experiência estética bruta, não mediada ainda pela elaboração artística. São todos eles marcados pela fragilidade que lhes imprime o tempo: *resplendir*, *retentir*, *fourmiller*, *vibrer*, cada qual aplicando-se a elementos igualmente etéreos e cuja dimensão, excetuando-se talvez a luz, é temporal. O artista será o último por entre estas coisas frágeis, por isso mesmo desejadas. Postar-se-á lá onde uma paixão se lhe oferece ao olhar. É a paixão, o desejo de uma subjetividade que, no tempo, anseia por fixar o que é transitório e efêmero. Começamos a ver, agora, como os dois níveis do tempo se relacionam: pela subjetividade desejante, o tempo como figura reflexiva do sempre-já-passado torna possível pensar a modernidade enquanto época, enquanto condição histórica sem coordenadas fixas. O transitório, moderno, fixa o eterno, clássico, precisamente porque o visível desvela o invisível, plasmando-o assim em uma forma, a qual revela a um só tempo o desejo da subjetividade genial e aquele, profundo e amorfo, de toda uma época: a um só tempo histórica e universal, transitória e eterna, a forma artística é o corte transversal pelo qual se vinculam os sujeitos históricos em um espaço que, sem deixar de ser temporal, é contudo eterno, de uma eternidade engendrada pelo transitório que a desvela e a constitui. Mundo, aqui, não é a totalidade dos objetos cognoscíveis, nem a espacial configuração de definíveis territórios, mas o aparecer e o vir à luz de sentidos que só se configuram para olhos desejantes — sentidos plasmados pela forma artística, a um só tempo espaço e não-espaço, mundo desterritorializado.

A paisagem que Baudelaire descreve é a da grande cidade, sem objetos nem paisagens que poderíamos dizer elevadas, dignas de tratamento artístico. No entanto, é em meio aos objetos mais vulgares que se põe o artista, este que, de poucos homens, possui a faculdade de ver, e, mais raro ainda, de transpor o que vê em forma. Trata-se pois de uma visão especial, a capacidade de perceber nas coisas algo que está além delas, que elas desvelam sem demonstrar de todo. Por isso, quando o artista joga no papel "o mesmo olhar que há pouco dirigia às coisas" (BAUDELAIRE, 1996, p. 24), o resultado não é uma mera

reprodução, uma imitação das coisas vistas, pois elas "renascem no papel, naturais e, mais do que naturais, belas; mais do que belas, singulares e dotadas de uma vida entusiasta como a alma do autor" (p. 24). A partícula expletiva que se lê no original é, assim, o índice sutil que marca a condição mesma deste renascimento genial das coisas: apenas enquanto perdidas, porque transitórias, podem as coisas deixar entrever o vislumbre do eterno.

Não se trata, é claro, de expressionismo romântico vulgar, como foi o francês e cuja diferença e contraste com as teorizações alemãs Costa Lima (2007) e Bohrer (2014) mostraram à larga. Esse *auteur* a que Baudelaire faz referência é antes a matriz subjetiva em que se processa a dialética do visível e do invisível, é aquilo que Schlegel (1973), Novalis (2016) e Schleiermacher (1977) chamaram de *Genie*. Sem a *idéalisation forcée* operada pela subjetividade artística não há plasmação da experiência estética, não há pois acontecimento ficcional. Apenas uma tradição vulgar de pensamento associaria tal processo à idealização romântica de um Musset ou de um Lamartine. A subjetividade de que fala Baudelaire é, antes, a condição de possibilidade da arte moderna, da experiência estética tal como compreendida no tempo e enquanto tempo. Tempo histórico, cuja lei é a mudança constante, mas também tempo como figura reflexiva do sempre-já-passado, responsável por engendrar a carência e, portanto, por transformar o visível em meio para o invisível. A subjetividade artística idealiza as coisas porque deseja ver no transitório o eterno, deseja extrair das coisas vulgares a dignidade de sua condição estética. O desejo, engendrado pelo tempo como figura reflexiva do sempre-já-passado, torna possível o estético e lança, para usar a expressão de Costa Lima (2000), o sujeito para fora de si. Porque é movido por uma insatisfação fundamental, incapaz de encerrar-se a um tratamento conceitual dos fenômenos, o artista busca fazer transparecer no visível o invisível, e assim extrair do transitório o eterno – o tempo como figura reflexiva do sempre-já-passado torna-se, com isso, condição de possibilidade do tempo histórico da modernidade.

Agora, estamos capacitados a reler o primeiro trecho do ensaio, que citamos a propósito das leituras de Jauss e Benjamin. Lembremos que lá é dada uma descrição do belo pela imagem dos dois lados. Pois bem, quando Baudelaire afirma que o belo é constituído de duas faces, uma imutável e uma efêmera, ele não está senão pondo à mostra a estrutura do desejo no tempo. Se o belo vem de nossas paixões, sua manifestação não é uma mera ideia abstrata, sem relação com a subjetividade daqueles que a apreendem, fato que já tivemos ocasião de observar. Além disso, importa entender o sutil paradoxo das duas faces do belo. Sua metade efêmera o ancora no tempo, o que é já de si evidente, mas nosso interesse recai na estranha definição da outra face, no seu lado imutável.

Se o elemento relativo é o circunstancial, isso significa que, na experiência estética, o objeto que a suscita corresponde ao lado efêmero, isto é, relativo, através do qual o imutável pode então engendrar-se. O lado eterno, invariável, é de difícil determinação porque ele, na experiência estética, não ocupa o lugar de objeto, isto é, não é propriamente o fenômeno, mas o que se mostra

através do fenômeno. Ele é, por assim dizer, o propriamente estético na experiência do belo, aquilo que fornece ao elemento transitório uma significação capaz de alçá-lo acima do fluxo banal da experiência. Ao mesmo tempo, é necessário notar que o eterno depende do transitório, pois, se lhe fornece a dignidade estética, é apenas através dele que pode aparecer. Em outras palavras: o elemento eterno, que se revela e se engendra pelo transitório, torna-se visível sem, contudo, perder sua invisibilidade — daí Baudelaire dele afirmar ser "excessivamente difícil de ser determinado" (BAUDELAIRE, 1996, p. 10). O que significa essa dialética, pela qual o invisível se torna visível, sem contudo perder sua invisibilidade? Ora, nela o que se dá a ver é premissa mesma de uma ontologia e de uma metafísica do inexaurível (cf. PAREYSON, 2017), que entendem a realidade como infinitamente determinável e, por isso, conjugam sujeito e objeto numa relação nunca de todo conceitualmente exaurível. A dialética temporal do eterno e do transitório releva-se como articulação dos passos iniciais rumo a uma autêntica metafísica moderna, para a qual a experiência estética e literária constituem o espaço especulativo em que o de outro modo indizível deixa-se formular. É que, se o sujeito é definido para Baudelaire como insatisfeito, sua sede radica na própria infinitude do real, e o eterno, por permanecer uma fonte de contínua determinação para o transitório sem todavia deixar-se determinar absolutamente, faz signo da inexauribilidade do mundo: o fundamento infundado do mundo, fonte das objetivações nunca ela mesma objetivável, eis, em toda sua densidade, a Modernidade à busca da qual o gênio se põe.

Por isso, é para Baudelaire tão importante a moda, signo por definição do transitório. Ora, a moda concretiza o paradoxo das duas faces do Belo, e exemplifica os polos de interação da dialética de que temos feito a análise. Se nos interessamos pelas modas do passado, tal ocorre pela presença de algo que, embora obscuro, é revelado nas formas dos vestidos e das faces, que revelam paixões e subjetividades já passadas, com as quais temos algo em comum. A grande obra de arte, assim, é uma moda que paradoxalmente eterniza-se por ter sido radicalmente histórica, vence o tempo por nele imergir de modo inaudito. A grandeza de Homero e Dante não consiste na feliz apreensão de regras atemporais, as quais devem agora ser copiadas e seguidas por todos os poetas: antes, Homero, Dante e Shakespeare são o conjunto das formas poéticas que eternizaram um modo histórico de ser e estar pela intensa paixão com que mergulharam no transitório, incitados pela busca incessante do eterno. O transitório, que revela o eterno e o salva, salva-se ele mesmo pelo olhar genial, delineamento de um espaço sem fronteiras em que o ato especulativo desdobra-se na apreensão do fundamento absoluto do Todo, e transforma o necessário fracasso em ganho milagroso: a formalização finita do Infinito, a objetivação do inobjetivável ou, em termos baudelairianos, o desvelar-se do eterno no transitório.

CONCLUSÃO

A significação do ensaio de Baudelaire que analisamos é notória para a estética moderna, pois nele se deixa perceber um passo apenas ombreado pela *Terceira Crítica* de Kant e, depois, pelas teorizações primeiro-romântica e leopardiana. Como na *Kritik der Urteilkraft* (1974), o belo para Baudelaire deixa de ser um objeto, um conjunto de determinações fenomênicas passíveis de serem determinadas racionalmente, para tornar-se uma modalidade específica de experiência humana. Essa experiência, em Kant, não era redutível nem à razão moral nem à razão teórica - e o mesmo se passa em Baudelaire. Por isso, sua reflexão sobre a modernidade é menos uma indagação de caráter histórico e epocal e muito mais uma reflexão metafísica e ontológica que, partindo da subjetividade e do tempo como transcendentais, pensa a experiência do belo como articulação daquilo que o conceito é incapaz de determinar. A imagem inicial das duas faces constitui, assim, uma figura reflexiva pela qual o tempo, a subjetividade e a realidade são pensadas enquanto inexauríveis: afinal, toda antiguidade foi a seu momento moderna, e toda modernidade deve poder tornar-se antiga.

Não excluimos, claro está, a perspectiva histórica por que, em geral, leu-se o ensaio de Baudelaire, aliás essencial ao entendimento da situação moderna. Ao privilegiarmos a indagação especulativa, quisemos apenas apontar os recursos intelectuais, de admirável potência, latentes no texto baudelariano. Importante é perceber que as perspectivas não são excludentes, pois, se por um lado a visada especulativa descobre reflexões de alcance ontológicos e metafísicos, tal atitude só se torna possível na situação intelectual delineada pela modernidade. Não é vão notar que uma estrutura conceitual de imensa coerência e correlação emerge em Charles Baudelaire, em Giacomo Leopardi e na teorização primeiro-romântica: é que todos eles unificam-se por uma determinada atitude diante da impossibilidade de articular o Absoluto, ausência a que todos respondem pela indagação estética, cuja dignidade filosófica fora inaugurada pela Terceira Crítica kantiana. A autoconsciência histórica que caracteriza a modernidade é correlativa a uma atitude espiritual que, conhecendo a ausência de qualquer Eterno anterior ao transitório, não abre mão contudo de o pensar — e o faz precisamente lá onde a dimensão do devir impõe-se em toda sua força: na radical temporalidade da *aisthesis*.

REFERÊNCIAS

BAUDELAIRE. C. *Sobre a modernidade*. Tradução de Texeira Coelho. São Paulo: Paz e Terra, 1996.

BENJAMIN, W. Das Paris des Second Empire bei Baudelaire. In: OPITZ, M. *Walter Benjamin, ein Lesebuch*. Leipzig: Suhrkamp, 1996, p. 500-591.

_____. Alguns motivos em Baudelaire. In: BARRENTO, J. *Baudelaire e a modernidade*. Tradução de João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica, 2019, p. 103-151.

BOHRER, K. H. *Der Abschied: Theorie der Trauer*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2014.

BOWIE, A. *Aesthetics and subjectivity*. Manchester: Manchester University, 2003.

COSTA LIMA, L. *Sociedade e discurso ficcional*. In: _____. *Trilogia do controle*. Rio de Janeiro: Topbooks, 2007, p. 233-512.

_____. *Mimesis: desafio ao pensamento*. Florianópolis: UFSC, 2014.

EAGLETON, T. *The Ideology of the Aesthetic*. Oxford: Basil Blackwell, 2004.

FRANK, M. *Einführung in der frühromantischen ästhetik*. Vorlesungen. Suhrkamp: Verlag, 1989.

FROIDEVAUX, G. Modernisme et modernité: Baudelaire face à son époque. *Littérature*, n. 63, Paris, 1986, p. 90-103.

HEGEL, Georg W. F. *Vorlesungen über die Philosophie der Religion I*. Hamburg: Feliz Meiner, 1993.

HENRICH, D. *Hegel im Kontext*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1970.

JAUSS, H. Tradición literatura y conciencia de la modernidad. Tradução de José Luís Aristu. In: ARISTU, J. L. *La historia de la literatura como provocación*. Madrid: Biblioteca Nueva Hispania, 2013, p. 25-79.

KANT, I. *Kritik der reinen Vernunft*. Frankfurt am Main: Suhrkamp taschenbuch, 1974.

_____. *Kritik der Urteilskraft*. Frankfurt am Main: Suhrkamp taschenbuch, 1974.

LACAN, J. *O seminário livro 7: a ética da psicanálise*. Tradução de Antônio Quinet Zahar. Rio de Janeiro: Zahar, 2008.

NOVALIS. *Blüthenstaub*. Berlin: Hofenberg, 2016.

PAREYSON, L. *Ontologia da liberdade: o mal e o sofrimento*. Tradução de Vinícius Honesko. São Paulo: Loyola, 2017.

SCHLEIERMACHER, F. *Hermeneutik und Kritik*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1977.

SCHLEGEL, F. Fragmente. In: HASS, H.; MOHRLÜDER, G. *Ironie als literarisches Phänomen*. Köln: Neue Wissenschaftliche Bibliothek, 1973, p. 143-145.

ZIMA, P. *The Philosophy of Modern Literary Theory*. London: The Athlone Press, 1999.