

Verdades e Mentiras num sentido extra-político

(ensaio a duas vozes sobre o filme *L'Anglaise et le Duc* de Eric Rohmer)

Virginia Figueiredo ¹

Rozângela Gontijo ²

Sinopse e contexto do filme

O filme de Eric Rohmer, *L'Anglaise et le Duc* (2001), é uma adaptação do livro *O diário da minha vida durante a Revolução Francesa*, de Grace Dalrymple Elliot, e pretende narrar alguns acontecimentos ocorridos na França do período revolucionário, mais precisamente do momento em que se dá a passagem para o Regime do Terror, e dos massacres que culminam com a execução do rei, ou seja, por volta dos anos de 1790/92. Em meio a esse cenário, liderado pelos jacobinos³, em que a vida e a morte dos opositores da Revolução estão em jogo, desenrola-se um episódio, protagonizado pela figura de uma aristocrata inglesa que abriga, ou melhor, esconde o Marquês de Champcenetz, governador das Tuilleries, condenado e perseguido pelos partidários da Revolução.

Boa parte do filme desenrola-se no âmbito doméstico, dentro de uma das duas casas de Grace, a de Paris, na rua Miromesnil, ou a de Meudon, sede do departamento de Hauts-de-Seine, nos arredores da capital francesa. E, apesar de Rohmer apelar frequentemente para a cena interior, os diálogos estão sempre nos remetendo para fora do âmbito privado, ou seja, para o que está acontecendo nas ruas de Paris, lembrando as tragédias gregas cujo coro narrava episódios de assassinatos sangrentos e, por isso mesmo, tornava as tramas ainda mais aterradoras. Exemplar dessa atitude é a cena que ocorre ao final do filme, quando o rei Luís XVI⁴ está prestes a ser executado. A inglesa, que se encontrava em sua casa de Meudon, corre para a varanda com sua fiel criada Nanon e, com auxílio de um binóculo, observa à distância a Praça da Revolução (em Paris), onde o rei ia ser guilhotinado. Ela tenta através do movimento da população ou do barulho que chega até ela antever ou descrever o que se passa, convidando o espectador a compartilhar dessa emoção⁵. Mais tarde, voltaremos a mais esse recurso, tão importante, do distanciamento, e que é tão freqüente nos filmes de Rohmer.

As cenas iniciais já demonstram o clima e o estágio em que se encontra a Revolução. Em sua residência parisiense, a inglesa recebe seu amigo (ex-amante), membro da aristocracia francesa e simpatizante da causa revolucionária, o duque de Orléans. As conversas giram em torno das dificuldades financeiras e econômicas, a falta de mantimentos para a provisão da casa, as agitações na rua, os motins e saques. Fala-se, principalmente, da radicalização de algumas tendências na Assembléia Constituinte.

¹ UFMG/CNPq

² Centro Universitário Newton Paiva

³ Os jacobinos eram membros de um grupo político revolucionário, fundado em 1789, que constituiu uma das mais ativas associações durante a Revolução Francesa. À época em que se passa o filme, os elementos mais moderados já tinham abandonado o grupo, no qual permaneceram apenas os membros mais radicais e exaltados, liderados por Robespierre.

⁴ Cf. *Dicionário Koogan-Houaiss*. Luís XVI tornou-se prisioneiro da Comuna insurrecional (10 de agosto de 1792), foi encerrado no Templo (velho mosteiro fortificado dos templos, transformado em prisão) e acusado de traição. Foi julgado pela Convenção, condenado à morte, e executado em 21 de janeiro de 1793. Como indica Albert Soboul, em seu livro *História da Revolução Francesa* (trad. de Hélio Pólvora, Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1974, p. 245), "a execução do rei causou no país impressão profunda e encheu a Europa de estupor... A morte do rei atingia a realeza em seu prestígio tradicional e quase religioso: Luís XVI fora executado como um homem comum; acabara-se a monarquia de direito divino."

O clímax do enredo tem início quando Grace recebe um pequeno bilhete de Madame Clarisse Meyler pedindo-lhe que fosse a Paris (ela já estava mais ou menos refugiada na sua casa em Meudon) “para ajudar a um pobre coitado” (“Je vous engage à prendre un passeport pour vous et votre valet, et à venir à Paris parce que vous pourriez ainsi être fort utile à un malheureux.”), cujo nome é, ao que parece, proposital ou cautelosamente omitido. Grace engaja-se na ação de socorro, ignorando de quem se trata. A operação de salvamento implica numa série de peripécias, de situações que vão se agravando e exigindo cada vez mais coragem da protagonista, culminando no momento em que sua coragem tem de ser substituída pela temeridade. A nossa discussão vai focalizar exatamente esse ponto, ou seja, se o princípio da ação de Grace foi moral ou político. Tentaremos abordar as motivações que a levaram à decisão de conceder proteção ao Marquês, a quem sequer considerava como amigo, mesmo consciente da ameaça de ser presa, condenada e até executada. Voltaremos a esse ponto mais adiante. Por enquanto, consideremos alguns elementos favoráveis que, provavelmente, levaram Madame Meyler a escrever o bilhete que engendra a ação principal do filme: o fato de Grace ser estrangeira, de possuir uma residência no campo, e a sua simpatia e amizade pelo rei Luís XVI e sua família. Mas também eram óbvios os riscos envolvidos no pedido, principalmente o de perder sua própria vida, pois, no contexto radicalizado da Revolução, esconder um “inimigo do povo”...

Os riscos eram enormes e não se restringiam somente ao lado de fora da casa, pois a própria cozinheira, Pulchérie, era uma jacobina exaltada. Assim, o Marquês precisava ficar escondido num lugar mais do que apenas privado. Foi a astúcia que comandou a decisão de Grace de esconder o Marquês doente e ferido no lugar mais improvável, pela intimidade: sob os lençóis e travesseiros de sua própria cama. Rohmer acentua, até exagera o confronto, o abismo que separa os dois mundos: o privado-íntimo-feminino, de um lado, e o público-policial-masculino, de outro. Diante da protagonista vestida em sua camisola quase transparente, Rohmer põe mais ou menos 40 homens uniformizados, armados, invadindo não apenas a casa, mas o próprio quarto de Grace. Sem deixar transparecer o menor traço de sua incrível fragilidade assim como de sua intensa consciência do perigo, e alegando fadiga, Grace não se ergue da cama. Apesar de o Marquês estar ali, a seu lado, embaixo dos seus travesseiros, a inglesa *mente* temerária e destemidamente diante de todos. Com aquela fleugma típica dos ingleses, ela declara que, de fato, o Marquês aparecera em sua casa por volta das onze horas, mas ela o enxotara (“Il s’est présente ici après 11 heures, mais je l’ai mis à la porte”).

Com raras exceções, como é o caso das tentativas frustradas do Duque de convencer Grace a voltar para a Inglaterra, onde ela estaria a salvo, as cenas, que ocorrem no interior das residências ora da inglesa ora de amigos, narram sempre episódios políticos como a proclamação da República e o julgamento da família real pela Convenção Nacional. Já para as cenas externas, para exibir a Paris convulsionada do fim do século XVIII, Rohmer apelou para um artifício inédito que consistia em fazer “incrustação de silhuetas de atores em telas representando da maneira ‘mais fiel’ a Paris daquela época”⁶. Esses painéis pintados, mostrando não só paisagens urbanas como multidões ocupando a cidade, foram inspirados em pinturas de Boilly e de Hubert Robert.⁷

⁵ Como a movimentação era intensa (sabe-se que uma imensa multidão assistiu à decapitação do rei), e Grace tem dificuldade de ver com clareza o que está acontecendo, ela faz uma pergunta terrivelmente ambígua a Nanon: “Il(s) bouge(nt)?” [Ele(s) se move(m)?] E a criada, tentando desfazer o mal-entendido responde-perguntando: “Mais qui? Le roi ou le peuple?” [Mas, quem? O rei ou o povo?]. Em seu artigo, “Le peuple et le boudoir”, Cyril Béghin comenta essa passagem do filme como sendo mais uma prova a favor de sua tese “satírica”. Cf. *Cahiers du Cinéma*, n° 588, mars 2004. Nesse número, dedicado ao diretor, Béghin interpreta o “nosso” filme como uma sátira da Revolução. Ao analisar alguns “quadros” do filme, é difícil não concordar com o crítico, como é o caso, citado por ele mesmo como exemplo, da cena na qual Grace tira seus sapatos apertados e um de seus sofridos pés aparece num plano-detalle, com um efeito satírico indubitável, já que os massacres da Praça Luís XV acabavam de ser evocados. No entanto, discordamos totalmente da aplicação da “tese” de Béghin para interpretar o filme como um todo, sobretudo no tocante à “lógica do coração” (tal como é citada no artigo que se chama

Cabe comentar um pouco um dos interessantes efeitos desse recurso de que se valeu Rohmer. Ao invés de fazer um “filme de época”, como talvez acontecesse, se se tratasse do cinema “hollywoodiano”, o qual tentaria reproduzir de modo extremamente realista a arquitetura, o vestuário, os gestos etc. de uma época, os cenários pintados no filme de Rohmer parecem estar, a todo instante, lembrando-nos de que estamos diante de um simulacro. O uso desse artifício de representar cenas externas através de reproduções pictóricas é muito mais comum no teatro, o que só faz intensificar a separação entre arte (ficção) e realidade, que costuma ser também muito mais evidente no teatro do que no cinema. Rohmer acaba por promover no seu espectador um efeito de “distanciamento”, quase no sentido de Brecht⁸.

O final do filme, após a morte do rei, retrata as cenas de julgamento e prisão de Grace em Sainte-Pélagie. Através de pequenos cartazes que aparecem na tela, ficamos sabendo que o Duque de Orléans foi executado no dia 5 de novembro de 1793 e que, com a queda de Robespierre, a inglesa e outros condenados foram salvos da guilhotina e libertados da prisão.

O olhar estrangeiro ou o olhar distante no espaço

Após a breve apresentação da sinopse, gostaríamos de ressaltar alguns aspectos interessantes do filme, sobretudo aqueles ligados ao distanciamento e à possibilidade de constituir um espectador crítico. A primeira observação diz respeito à importância do olhar estrangeiro (o sotaque na fala da personagem não nos deixa esquecer, por um momento sequer, que se trata de uma *inglesa*), perspectiva a partir da qual o filme é urdido. O estrangeiro revela freqüentemente um ponto de vista solitário e, nesse sentido, independente; ele não compartilha do *mundo*, que é sempre dos *outros*, no caso, dos nacionais ou revolucionários franceses. O estrangeiro sofre de uma “carência de mundo”, como diria Arendt, o que os torna quase inofensivos. Sua liberdade é, portanto, ambivalente: por um lado, máxima, em virtude de seu descompromisso⁹ com a realidade do país; mas, pelo mesmíssimo motivo, ou seja, pela ausência de realidade compartilhada com os outros, limitadíssima, mínima. Não podemos estender mais essas reflexões sobre as relações *íntimas* entre o artista e o estrangeiro. Mas é preciso dizer nem que seja somente isso: que talvez o estrangeiro encarne o modelo ou o paradigma do artista, na medida em que este último também vive de modo análogo o paradoxo de, excluído da cidade, produzir a obra de arte cidadã. Talvez assim se compreenda o sentido do verso da poetisa russa, Marina Tsvietáieva, retomado como epígrafe no poema de Paul Celan, “E com o livro de Tárussa”: “Todos os poetas são judeus”. “Judeu” aqui significa um povo sem terra e sem nação¹⁰, ou seja, o eterno estrangeiro.

O olhar distante no tempo (ou o ponto de vista dos derrotados)

É provável que Rohmer tenha escolhido essa obra literária para adaptação na medida em que nela se sobrepõem várias camadas de estranhamento. A primeira, à qual já nos referimos, trata-se do olhar estrangeiro: de uma inglesa em Paris. Além disso, há o estrato social: a personagem

“Le peuple et le boudoir”) da personagem principal. A “nossa” interpretação partirá de um princípio diametralmente oposto e talvez se possa criticá-la por sua ingenuidade... Pois, vamos levar a sério os conflitos não apenas sociais (é verdade que estes são vistos muito à distância), mas sobretudo os morais e políticos que são apresentados no filme.

⁶ Béghin, C., “Le peuple et le boudoir” in *Cahiers du Cinéma*, *op. cit.*, p. 38.

⁷ Cf. *Cahiers du Cinéma*, *op. cit.*: “L’Anglaise et le Duc foi o filme mais caro de Rohmer, produzido inteiramente em vídeo digital.”

⁸ Para Bertold Brecht, um cenário deve dizer ao espectador que ele está no teatro e não, por exemplo, na Paris do século XVIII.

⁹ Apesar de, logo no início do filme, diante da insistência do Duque para que ela retorne à Inglaterra, Grace afirmar o contrário desse descompromisso: “J’aime mon roi, même s’il ne l’est que par adoption... J’aime ma reine” (Mesmo se apenas por adoção, amo meu rei... Amo minha rainha).

¹⁰ É bom lembrar o contexto no qual Paul Celan adota a frase da poetisa. Tratava-se de uma época anterior à fundação do estado de Israel e, portanto, ao atroz e atual conflito entre israelenses e palestinos.

pertence à classe decadente, que vai tornar-se minoritária e que foi historicamente derrotada: a aristocracia¹¹. A ele devemos acrescentar ainda uma última camada que é a do gênero socialmente excluído: a mulher. Lembrando que o estranhamento ou distanciamento é um mecanismo que, por um lado, facilita a crítica, e, por outro, dificulta a identificação, pode-se avaliar o quanto esse empilhamento de níveis assegura ao filme uma singularização máxima de seu ponto de vista, a qual constitui um princípio formal essencialmente necessário a toda obra de arte digna desse nome. E, como todo princípio formal, ela desempenha o papel dinâmico de um fio condutor rigoroso e econômico. Tomemos uma outra cena do filme a fim de exemplificar o que dissemos: o episódio da decapitação da princesa Lamballe e o transporte de sua cabeça empalada pelas ruas de Paris¹². Rohmer faz Grace circular por elas, dentro de um coche, neste exato dia de setembro de 1792. Numa das muitas cenas de tensão do filme, acompanhamos as peripécias corajosíssimas da personagem, torcendo para que ela consiga furar o fechado cerco dos revolucionários. O que, afinal, é conseguido através de um precioso salvo-conduto. Tentemos compreender essa cena, segundo aquele princípio formal que chamamos de “econômico”. Talvez Rohmer quisesse ter feito um filme sobre o que a Revolução significou para as cidades, sobretudo Paris: a sua conquista pelas massas, pelas multidões. Sem sombra de dúvida, ele queria exibir aquelas cenas, e, para isso, era preciso atravessar a Paris dos revoltosos, não como um deles (envolvidos na ação brutal), pois daí nenhum prazer estético poderia ser extraído. A solução era mostrar Paris através dos olhos de um espectador, separado, portanto, da ação, pois talvez somente ele fosse capaz de *ver* (quem sabe se, não apenas estética, mas *realmente*) o que Rohmer queria tornar visível. Por inverossimilhança, estão excluídos os olhos de um aristocrata francês, os quais durariam muito pouco tempo: ele seria morto na primeira esquina. Então, valendo-se daquele princípio de substituição pelos diferentes níveis de distanciamento, ele apela para o fato de a protagonista ser estrangeira, atenuando assim a inevitável suspeita gerada pelo seu pertencimento à aristocracia. Com isso, ele garante à personagem alguma liberdade de movimento ou deslocamento físico. Valendo-se de seu salvo-conduto, os espectadores do filme também “passeiam” de carruagem, compartilhando do privilégio de ver a Paris convulsionada do fim do século XVIII. Essa atitude mais ou menos fleugmática e contemplativa já não pode ser mantida diante da visão horripilante da cabeça da princesa Lamballe empalada. Inicialmente, ela é percebida no fundo de uma cena, cujo primeiro plano é ocupado pela multidão; em seguida, ela é “apresentada” rapidamente a nós, espectadores, e, finalmente, a Elliot, por uma das janelas abertas da carruagem. Como Elliot, os espectadores também rejeitam a imagem com terror e repugnância.

Privado x Público

Algumas cenas, como a acima descrita, ocorrem nas ruas tomadas pela multidão. E, apesar de serem memoráveis, de um modo geral, como já foi dito, o filme acontece em cenas de interior. Voltemos aqui àquela considerada clímax do filme, quando a coragem de Elliot torna-se ver-

¹¹ Sabe-se que esse filme de Rohmer foi condenado como “o mais reacionário dos filmes reacionários”. Como Jorge Coli relatou, em sua coluna “Ponto de Fuga”, no Caderno “Mais!” do jornal *Folha de São Paulo*, do dia 17/10/2004, Marc Ferro declarou sobre o filme: “É sempre o modelo de boas e belas pessoas, vítimas de gente ruim e feia, da multidão ensandecida, do povo, ou seja, dentro da tradição contrarrevolucionária, muito comum no pós-guerra francês, na historiografia, na literatura e no cinema... Rohmer, que é conhecido como um bom cineasta, faz aqui um filme com o ponto de vista da direita. Ele revelou nesse filme seus sentimentos políticos profundos.” Contra a opinião do historiador francês, Coli defendeu o filme como uma “admirável lição de história.”

¹² Cf. BÉGHIN, C., “Le peuple et le boudoir”, *op. cit.*, p. 38. Béghin lembra que este foi um dos episódios mais famosos do setembro de 1792. Tornou-se mesmo a imagem-símbolo do Terror e o clichê da fúria popular.

¹³ Importante notar aqui que, em todo o filme, praticamente, não se fala sobre a vida privada das personagens. Por exemplo, mal se sabe sobre a filha de G. Elliot, que vive na Inglaterra, muito pouco sobre seu amor pelo Duque de Orléans, de seu casamento com Sir John Elliot, e assim por diante. Todos os diálogos, ou quase todos, versam exclusivamente sobre política. Será isso o que Walter Benjamin chamou de “politização da arte”? É inevitável concluir, neste caso, que a arte só se tornou “politizada” por consequência da *invasão* política de todos os níveis ou camadas da nossa vida, a ponto de não podermos garantir sequer o escuro dos nossos quartos de dormir. Há momentos da história, e a Revolução Francesa constitui dos exemplos o maior, nos quais a questão política assume uma proporção tal que nada mais, na vida dos cidadãos, parece escapar-lhe. Tem-se o direito de perguntar se essa “totalização” política é desejável (ou não); ou ainda: quais serão os limites que distinguem o político do público? Pois, ninguém há de confundir a tirania da exposição, do espetáculo, da publicidade sob a qual vivemos hoje (início do século XXI) com aquela totalização política da França do final do século XVIII. É preciso ter cuidado com essa equação de mão única, a partir da qual

dadeiramente uma temeridade. Quando, sob suspeita de estar escondendo o Marquês de Champcenetz, “cuja cabeça está posta a prêmio e o cadafalso pronto para ela”, segundo as palavras de Pulchérie, a empregada jacobina de Grace, os aposentos íntimos da inglesa são invadidos pela patrulha dos soldados municipais, que tem o direito não só de invadir como vasculhar propriedades privadas. Antes de apresentar nossas duas perspectivas opostas de interpretação dessa cena-clímax, gostaríamos de ressaltar o virtuosismo da linguagem cinematográfica de Rohmer, tomando-a mais uma vez como exemplo. Dentro do quarto de Grace, estão, de um lado, os soldados hiper-vestidos, armados, de pé, e, de outro, Grace, deitada em cima da cama, com sua camisola levíssima. Não hesitaríamos em dizer que Rohmer apela para recursos retóricos, tais como a antítese, a hipérbole ou o oxímoro, figuras de linguagem que nos ajudam a demonstrar teses através de seus opostos ou contrários. Assim, ele nos apresenta o limite mais extremo que a publicidade pode alcançar. Se, em condições normais, o raio da ação livre que se garante ao estrangeiro pode ficar reduzido ao interno/interior (de um país, de uma casa etc.), no momento de suspensão, interrupção das leis civis, que caracteriza o Estado Revolucionário, aquela restrição é levada ao extremo, causando a quebra de todos os limites e fronteiras, a começar por esta, não a menor delas, entre o público e o privado. O público, e talvez seja o caso de se perguntar se não se trata do *político*¹³, invade a cena privada, e o que acontece não é o que poderíamos esperar, isto é, um aniquilamento da ação possível, mas sim, paradoxalmente, uma politização do privado; por isso, a cama, a camisola, o travesseiro e os lençóis da inglesa tornam-se instrumentos de uma luta, guerra ou resistência. O quarto se torna o espaço de uma assembléia ou sala de interrogatório judicial, e a cama, uma barricada, a partir da qual a nossa temerária personagem defende aquele que nem sequer seu amigo era. Mas, com quem, contudo, compartilhava os ideais fiéis à realeza.

Kant e Rohmer

Concordamos, pelo menos, quanto a dois, talvez *três* pontos: 1) Em virtude de seu ponto de vista rigorosamente distanciado e crítico, o filme de Rohmer não pode ser enquadrado no gênero trágico clássico, o que exigiria, entre outras características, uma relação de identificação com a heroína. 2) Por outro lado, nos opomos à opinião de Cyril Béghin, já mencionada anteriormente, de que o ponto de vista do filme é irônico e satírico. Nem trágico nem cômico, defenderemos a idéia de que o filme expõe um sério conflito entre moral e política, entre verdade e mentira. 3) Finalmente, mesmo seguindo direções opostas, concordamos que o filme se deixa interpretar “kantianamente”.

Passemos então à discordância.

Como o cinema falado de Rohmer jamais foi indiferente à filosofia¹⁴ e, além disso, como é indubitável que o momento da *mentira* da inglesa seja o clímax do enredo, consideramos a possibilidade de interpretar o filme *L'Anglaise et le Duc* à luz do ensaio kantiano “Sobre um suposto direito de mentir por amor à humanidade”, no qual o filósofo discute com Benjamin Constant acerca de situação idêntica à que se desenrola no filme, ou seja, de um conflito entre deveres. Se se

trata de uma reafirmação do preceito moral ali descrito por Kant ou, ao contrário, de uma objeção seguida da indicação de um princípio político, que não se reduz ao moral, constituem as alternativas que vão distinguir nossas posições, como se verá a seguir. Com outras palavras: ou bem o conflito é resolvido politicamente, em detrimento do imperativo moral que exige que declaremos, de modo incondicional, única e exclusivamente a verdade, e, nesse caso, o filme de Rohmer consiste numa firme objeção ao ensaio de Kant; ou bem, buscando-se apoio em outra obra de Kant, *Fundamentação da Metafísica dos Costumes*¹⁵, sustenta-se que a solução do conflito é ainda moral e não política. Nesse caso, defender-se-á a mentira¹⁶ da inglesa como correta e não contraditória à máxima dada pela fórmula do Imperativo Categórico, porque ao “fazer o bem sem olhar a quem”, mandamento cristão, ela teria ficado amparada por uma lei universal superior, que possui um caráter moralmente mais alto.

Ensaio de Kant sobre a mentira

Neste último adiantamento da discussão, é necessário dizer algumas palavras sobre o ensaio de Kant, “Sobre um suposto direito de mentir por amor à humanidade”. Ele apareceu, pela primeira vez, em setembro de 1797, na revista *Berlinische Blätter*, em resposta ao ensaio “Das reações políticas”, de Benjamin Constant, publicado, por sua vez, em março daquele mesmo ano, na revista *A França no ano 1797*¹⁷. Resumindo-o numa frase: nele, trata-se de sustentar “um sagrado mandamento da razão, que ordena incondicionalmente e [sem] limitação, por qualquer espécie de conveniência, [...] o seguinte: ser *verídico* (honesto) em todas as declarações”¹⁸, mesmo a um assassino que nos perguntasse se um amigo nosso perseguido por ele não se refugiou em nossa casa¹⁹. Pode-se resumir então o problema do ensaio como o de um conflito entre deveres ou entre o direito e a moral, de um lado, *versus* a política, de outro. Pode-se ainda dizer que não necessária e constantemente moral e política estejam em relação de conflito, mas se acontece de assim se apresentarem, Kant não hesita em resolver o conflito favorecendo o direito, reservando-lhe uma posição mais alta na hierarquia, como o demonstra a seguinte frase do mesmo ensaio: “O direito não tem de adequar-se à política, mas é a política que tem sempre de adequar-se ao direito.”²⁰

A solução política

Não ignorando que muitas outras reflexões políticas²¹ possam ser feitas a respeito de *A Inglesa e o Duque*, assumimos a estreiteza do nosso comentário reduzido apenas a isso: a uma tentativa de aplicação da “tese” (para concordar ou não com ela) contida no ensaio kantiano. Esquemática e resumidamente poderíamos dividir assim nossas opiniões: de um lado, assume-se a defesa, junto com Kant, da superioridade do princípio moral, em detrimento do político. Grandeza e dignidade só podem ser atribuídas à ação de Grace Elliot (esconder o Marquês de Champcenez), na medida em que sua ação for considerada *moral*. Enquanto a posição oposta tenderia, contra o ensaio de Kant, para uma valorização do *político*, não *em detrimento* da moral ou do direito, mas no sentido de uma autonomização do político.

talvez seja possível afirmar que o político é sempre público, mas reciprocamente, nem todo público é político... Pois, para nós, os reality-shows, nos quais tudo deve ser exibido, exposto, mostrado, posto à luz, seriam, mais ou menos, o *oposto* de uma arte política que estamos dificilmente tentando não só conceituar como defender.

¹⁴ Tomem-se como exemplo as referências que Rohmer fez à aposta de Pascal em, pelo menos, dois filmes e uma peça teatral: *Ma nuit chez Maud* (1966), *Le trio em mi bemol* (1988) e *Conto de inverno* (1991).

¹⁵ KANT, I. *Fundamentação da Metafísica dos Costumes*, trad. de Paulo Quintela, Lisboa: Edições 70, 1986.

¹⁶ Cf. “Sobre um suposto direito de mentir por amor à humanidade” in *Immanuel Kant. Textos Seletos*, trad. de Floriano de Sousa Fernandes, Petrópolis: Ed. Vozes, 1974, p. 120: “Define-se, portanto, a mentira como uma declaração intencionalmente não verdadeira feita a outro homem, e não há necessidade de acrescentar que deva prejudicar outra pessoa, como exigem os juristas na definição que dela apresentam (*mendacium est falsiloquium in*

praesudicium alterius). Pois ela prejudica sempre uma outra pessoa, mesmo quando não um outro homem determinado e sim a humanidade em geral, ao inutilizar a fonte do direito.”

¹⁷ Extraímos essas informações das notas que fizeram os tradutores do ensaio de Kant, publicadas no livro *Os filósofos e a Mentira*, org. Fernando Rey Puente, Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2002, p. 73.

¹⁸ Kant, I., “Sobre um suposto direito de mentir por amor à humanidade”, in *Textos Seletos*, *op. cit.*, p. 122.

¹⁹ Esse exemplo, que já estava em Cícero, esclarecem mais uma vez os tradutores do ensaio de Kant (*op. cit.*, UFMG, 2002, p. 74), tal e qual está citado por Benjamin Constant, não se encontra propriamente em nenhum escrito de Kant. Algo próximo dele está, no entanto, no § 9 da *Metafísica dos Costumes Primeiros Princípios Metafísicos da Doutrina da Virtude*, que Kant estava a redigir naquela mesma época. Ali, dava o exemplo de um serviçal que mente, negando a presença, em casa, do seu senhor, procurado pela polícia.

²⁰ KANT, I., *op. cit.*, 2002, p. 82.

²¹ Por exemplo, a lembrança de que o filme foi feito numa época de Revisionismo na França, quando a Revolução estava sendo posta em questão. Portanto, quase não se pode duvidar da

Portanto, não se trata de defender a mentira como uma máxima a ser transformada em valor universal, mas o que se quer é reivindicar para o político um critério independente, autônomo com relação à moral. E, na ocorrência do conflito (como no caso do filme e do ensaio sobre a mentira), a política não tem de “obedecer” ou “adequar-se ao direito” como Kant proclamava. Pretende-se, junto com Hannah Arendt, defender uma afinidade maior entre o estético e o político do que entre a moral e a política. Pois, segundo ela, na moralidade, a relação entre universal e particular resolve-se apenas logicamente e, como consequência disso, o âmbito da moral está circunscrito à interioridade (para deduzir a obrigatoriedade de um dever basta que o indivíduo se relacione diretamente com a lei), ou seja, a relação não necessita ir além do solipsismo, enquanto que o raio da ação tanto política quanto estética é essencialmente o da intersubjetividade ou da mundanidade. Pode-se pressentir com quanta desconfiança a mundanidade, por seu caráter inelutavelmente empírico, era acolhida pelo filósofo transcendental.

Mas, o que se tenta aqui não é, de modo algum, uma “inversão do kantismo”, que significaria atribuir à política a função de doadora de princípios ao direito e à moral. Mesmo se, em Kant, o empírico, pelo seu aspecto irredutivelmente particular, é considerado menos “digno” do que o transcendental, que é universal e *a priori*, cremos poder encontrar uma possível aliança na filosofia crítica de Kant²². Para defender a “tese” da autonomia do político, vamos nos inspirar, principalmente, naquela convergência, apontada por Arendt, entre o político e o estético. Dessa valiosa afinidade, sem dúvida, decorre a exigência de um outro tipo de universalidade, diferente daquela objetiva (do conhecimento e da moral). A universalidade subjetiva que é típica da Estética exige uma outra relação entre o geral e o particular e, nesse sentido, ela resgata a dignidade do empírico, que não poderá mais ser considerado apenas um “caso” da lei geral.

Embora reconhecendo que a política não possa emprestar seu princípio à moral, não possa, portanto, transformar a sua máxima em lei, universalizando assim a sua atitude, nem muito menos queira assumir o lugar ou posição de um transcendental (insistimos: não se trata de “inverter o kantismo”), o seu caráter restrito delimita, singulariza, no mundo, as condições de possibilidade de cada uma de nossas ações, as quais, mesmo amparadas por princípios *a priori*, ocorrem *empiricamente*. Vamos tentar defender que tanto a grandeza quanto a dignidade da atitude da inglesa são o que são por seu aspecto *político* e não moral, isto é, que talvez seja a política (e não a moral) o que atribui grandiosidade a uma ação. Para chegar a essa conclusão devemos provar que o princípio político é autônomo, quer dizer, independente da moral. Com outras palavras, não é que a política tenha seu princípio de ação *oposto* ao da moral, mas simplesmente *diferente* do da moralidade.

Vejamos que princípio será esse e se ele é capaz de sustentar a dignidade e grandeza inegáveis da atitude de Grace Elliot.

A primeira qualidade da atitude *política* é comum à moral: é o seu altruísmo. Sua finalidade alcança o outro, a alteridade. Num certo sentido, poderíamos chamar esse altruísmo de “desinteresse”, na medida em que o gesto de Grace, como vimos, põe de lado seus próprios e imediatos afetos sensíveis, mostrando-se capaz de colocar-se no lugar do outro,

o que, recordando mais um texto de Kant²³, caracteriza a maioridade. Em contrapartida, a menoridade é egoísta e só vê seus próprios interesses pela frente. Lembremos como essa característica altruísta, no filme, é até acentuada, pelo fato de o Marquês de Champcenetz ser um verdadeiro desafeto (quase inimigo) do Duque de Orléans, a quem a inglesa está ligada por laços de amizade; senão por amor, pelo menos por certa admiração. Quanto mais cresce a generosidade da proteção que a inglesa concede ao Marquês das Tuilleries, tanto mais esse último se apequena e se amesquinha. Mas aquele desinteresse não pode ser absoluto, pois sendo empírica, a política não escapa de um vínculo com algum interesse (seja de classe ou grupo social – no caso do filme, a aristocracia; seja de ideal – no caso, o ponto de vista realista ou monarquista) e, portanto, a atitude de proteção de Grace não pode, falando de modo rigoroso, reivindicar a qualidade de ser “absolutamente desinteressada”.

Se, por um lado, a singularidade inevitavelmente empírica na qual se desenrola a ação política muitas vezes a torna irredutível ao princípio moral ou jurídico (que é sempre um conceito geral e objetivo), por outro lado, não podemos esquecer, será ilegítima a proteção que Grace dá ao Marquês, pois pressupunha uma mentira, que pode ser tudo, menos um dever incondicional... Portanto, nem imediatamente sensível (pois não egoísta), nem moral ou jurídica (pois não universal), a política talvez só se deixe compreender se a aproximarmos do único âmbito que, na filosofia kantiana, é simultaneamente singular e universal: o da reflexão estética.

E então chegamos à segunda qualidade que caracteriza a atitude política, da qual não mais participam nem a moral nem o direito e, como dissemos acima, talvez aproxime-se mais da estética, e que ainda, ao nosso ver, acrescenta um excesso que não pode ser exigido da ação moral. É a coragem ou a alteridade radical. Churchill identificou a coragem como “a primeira das qualidades humanas, pois é a que garante todas as demais”²⁴. Ora, nenhuma lei pode exigir que um cidadão ponha sua vida em risco para salvar a de um outro, nem mesmo se a vida a ser salva for a de um parente tão próximo quanto a de um filho... E, no entanto, foi o que a inglesa fez por alguém que nem sequer seu amigo era. A atitude política talvez possa estar relacionada com o que em outro lugar chamamos de “exemplaridade estética”²⁵ e que é bem diferente da conduta ética. Segundo um restritíssimo raciocínio ético e jurídico, fundado no princípio da não-contradição, Grace não deve mentir, já que dizer a verdade é um dever *incondicional*, nem pode reivindicar para si o lugar da exceção (o qual, como se sabe, constitui, para o mesmíssimo Kant, o próprio mal). Portanto, do ponto de vista estritamente moral, a atitude de Grace (proteção + mentira) não merece elogio. Mas a alteridade radical, cujo fundamento reside na intersubjetividade (de onde nascem, para Arendt, o estético e o político), é o que certamente engrandece a ação da estrangeira. É mais do que respeito o que sentimos por ela, trata-se de admiração! No caso da alteridade radical (o que talvez corresponda, no âmbito do estético, ao herói), não se trata de uma máxima passível de tornar-se lei. Pois aqui não estamos justamente diante de um caso particular que respeita e obedece à lei. O limite *máximo* o qual parece atingir a conduta de Grace parece *dar origem, iniciar uma nova forma que se quer, ao contrário, inigualável ou... inimitável*.

intenção provocativa e polêmica de Rohmer ao conceder o ponto de vista da narração do filme (que é adaptação de um romance) a uma representante dos *royalists*, isto é, partidária dos reis, da monarquia.

²² Nesta verdadeira “campanha de dignificação do empírico, da existência e (por que não?) do homem enquanto ser singular”, por mais estranho que pareça, julgamos encontrar na filosofia kantiana menos uma adversária do que uma aliada... Sobretudo pensando num kantismo “pós” - *Crítica da Faculdade do Juízo* que, no nosso entender, instiga-nos à busca de uma lógica que leve em conta a singularidade. O que é a obra de arte, ou mesmo (nos termos rigorosamente kantianos) o objeto belo da natureza, senão o irredutivelmente singular e não subsumido a conceitos?

²³ Cf. KANT, I. “Resposta à pergunta: Que é Esclarecimento?” in *Textos Seletos, op. cit.*, p. 100-118.

²⁴ Esta referência encontra-se no texto de Hannah Arendt, “O que é a liberdade?” (*Entre o passado e o futuro*, trad. Mauro Barbosa, São Paulo: Ed. Perspectiva, 2000, p. 203.

Para concluir, talvez pudéssemos propor a alteridade radical como um princípio autônomo (portanto, não submetido ao ético²⁶) do político. Não haveria aqui nem tempo nem lugar para aprofundar as relações que intuímos existirem entre este princípio e o fundamento (no *sensus communis*) do juízo estético. A alteridade radical origina-se, como a exemplaridade estética, na intersubjetividade, e ambas levam a ação humana até o seu mais extremo limite (no caso do nosso filme: Grace defende a vida de Champcenetz como se fosse a própria vida²⁷), e este excesso e exagero não podem fazer parte da lei; portanto, aquela radicalidade (do herói ou da alteridade do político) escapa à atitude moral que, em compensação, tem de levar em conta o âmbito das intenções²⁸. Resta então destrinçar uma possível confusão entre o máximo que a radicalidade daquele princípio alcança e o mínimo que o imperativo ético pode atingir. Formulando de outro modo: a regra universal que exige o respeito e a obediência de todos os homens é, na verdade, uma *minima moralia*, só tem o direito de exigir deles o mínimo de humanidade... É do herói, da personagem (a nossa pergunta: não será também do político?²⁹) que se pode exigir o máximo, a excelência, que são, aliás, atributos da forma, do estético, que são esse “além” que nenhuma lei pode obrigar... A coragem de Grace é uma atitude *política* ou um atributo *estético*, a qual não pode ser medida pela regra ou lei da moralidade e muito menos do direito. A sua coragem obedece a um outro princípio que é o do *excesso* (político) de humanidade ou *excesso* (ficcional, artístico) de realidade, e, por isso, não deve ser entendida como exceção de um princípio ético incondicional: o de falar sempre a verdade.

A solução moral

No texto de Kant “Sobre um suposto direito de mentir por amor à humanidade”, questiona-se a possibilidade de casos em que o homem teria o direito de mentir. Em resposta a uma carta de Benjamin Constant, Kant utiliza o princípio geral da verdade como um imperativo categórico.

No caso da ação da inglesa Grace Elliot, que mente para salvar a vida do Marquês de Champcenetz, tentaremos defender que ela agiu moralmente e que a sua mentira, visando proteger um perseguido político, pode ser classificada como um dever moral. Mais do que isso, concordando com Kant, para quem moral e política não estão desvinculadas³⁰, mas mantêm uma relação de subordinação, defenderemos que o ponto de vista moral prevalece sobre o político.

Kant não aceita a distinção maquiaveliana entre o público (político) e o privado (moral). Vale lembrar que tanto a política quanto a moral, desde a época de sua invenção pelos gregos, deviam estar alicerçadas sobre os ideais de liberdade e igualdade da democracia ateniense, os quais, mais tarde, seriam fortalecidos pela filosofia iluminista de Rousseau, e, conseqüentemente, inspirariam os próprios ideais da Revolução Francesa.

Assim, ainda que o campo da política seja regido pela lógica das forças, e o campo da moral, pelo sujeito, não podemos nos esquecer que o imperativo categórico não deve contrariar o atributo funda-

²⁵ Cf. FIGUEIREDO, V., “A coragem de Aquiles”, in *Arte no Pensamento*, Seminários Internacionais do Museu do Vale do Rio Doce, org. Fernando Pessoa, Vitória, ES, 2006.

²⁶ Isso, mais uma vez, não quer dizer que seja o político *contrário* ao ético. Que, por exemplo, como no nosso caso, o político coincida sempre com a mentira... Isso quer dizer apenas que o político tem seu próprio princípio distinto do ético-moral. Aliás, como vimos, o exagero e o excesso, com os quais o político e o estético se envolvem, *não* podem se tornar lei para todos os homens, pois eles inventam, produzem o inédito e o inesperado.

²⁷ Talvez seja a defesa da Vida (em geral) o princípio incondicional, motor da ação de Grace Elliot.

²⁸ O âmbito das intenções, ao contrário, escapa ao político tanto quanto ao estético. É já um lugar comum dizer que “as intenções do artista pouco importam ao espectador”. No nosso filme, devemos lembrar que há a desafeição de Grace por Champcenetz a solapar, portanto, a base intencional da ação. Ao investigar o coração da inglesa, talvez descobrissemos uma intenção exatamente contrária à sua ação.

mental do ser humano que é a liberdade. A liberdade humana jamais poderia ser um complicador para a moral ou para a política, ao contrário, ela é o critério que favorece a ligação entre os dois âmbitos, pois, para o filósofo transcendental, é através da idéia de liberdade que se atribui um sentido prático a uma vontade que atenda simultaneamente o sujeito livre (âmbito moral e privado) e todos os homens (âmbito político e público).

Buscando uma justificação moral para a conduta da inglesa, apoiamo-nos em outra obra de Kant, *Fundamentação da Metafísica dos Costumes*³¹, na qual o mandamento incondicional de sempre dizer a verdade encontra-se estabelecido em uma lei *a priori* universal, conforme a fórmula fundamental: “Age apenas segundo uma máxima tal que possa, ao mesmo tempo, querer que ela se torne lei universal.”³² O mandamento incondicional não deixa liberdade de escolha à vontade, mas ordena mediante a formulação que expressa a necessidade e a universalidade próprias da razão. Logo, “Não devo mentir por que não posso querer uma lei universal de mentir.”³³ Kant parte do *a priori* universal para induzir ações individuais.

Em particular no texto “Sobre um suposto direito de mentir por amor à humanidade”, não há uma ligação entre dever e direito, pois para o filósofo ter direito à mentira ou à verdade não faz o menor sentido, já que a verdade dependeria da vontade ou de um juízo. De acordo com as leis civis, uma pessoa que mente ou age em desacordo com as leis, mesmo que por bondade, torna-se passível de pena, ou seja, quem mente deve responder pelas conseqüências de suas ações. Ao contrário, quem se restringe somente à verdade ou às leis prescritas está a salvo da justiça pública, mesmo que as conseqüências dessa verdade sejam as piores possíveis. Assim, no caso do direito civil, o dever de dizer a verdade está condicionado a uma lei baseada na isenção de culpas que, para Kant, não é satisfatória enquanto lei universal.

Benjamin Constant ainda tenta uma saída ao utilizar um princípio intermediário que possibilitaria uma ação contrária a esse mandamento incondicional sem ferir, contudo, a razão moral de Kant. Segundo aquele autor, em sociedades numerosas seria válido apelar para um princípio intermediário na formação das leis, o qual mostraria como e em que casos deveriam ser aplicados um princípio primeiro ou uma lei universal.

Kant refuta logicamente todas as proposições de Constant, pois, para aquele, a verdade não é uma propriedade de direito para alguns, subtraída de outros, mas um dever incondicionado e um princípio *a priori* que deve ser sempre seguido em quaisquer circunstâncias. O dever de veracidade constitui a suprema condição do direito porque a veracidade como um dever em si mesmo é uma regra, por essência, que não admite exceções, já que as exceções, no caso dos princípios intermediários, aniquilariam a universalidade da lei.

Diante das refutações kantianas que jamais permitem o direito à mentira, mesmo em circunstâncias extremas, como as relatadas no filme *L'Anglaise et le Duc*, como fica o homem diante da submissão da sua vontade a leis objetivas dadas como categóricas *a priori*? A inglesa, ao mentir, contrariou o princípio supremo da moralidade de Kant?

²⁹ Estamos tão acostumados com a degradação do político e com sua decorrente desvalorização (é inegável que o legado *político* do século XX nos envergonha...), que é difícil acreditar que talvez um dia, no início dos tempos, aquela excelência fosse um atributo essencial dos políticos, da vida pública... Terá sido aquela virtude transferida para as artes e, logo, deslocada para os artistas? Virtude transformada em virtuosismo?

³⁰ Em “A Filosofia de Immanuel Kant”, referindo-se ao texto de Kant, “Para uma paz perpétua”, Romano Galeffi diz não haver dissociabilidade entre Moral e Política: “Esse é justamente o problema que Kant procurou resolver e resolveu... Partindo da afirmação pela qual a moral constitui a teoria da doutrina do direito e que a política não é outra coisa senão a aplicação da mesma doutrina do direito à moralidade da vida associada – Kant se sente autorizado a deduzir que não é admissível ver um radical desacordo, ou uma substancial inconciliabilidade, entre moral e política” (p. 236).

As circunstâncias, diante das quais a protagonista do filme tem de decidir são as mesmas do dilema descrito no ensaio kantiano, pois, se dissesse a verdade e entregasse o Marquês de Champcenetz aos revolucionários, cumpriria o dever moral incondicional de sempre dizer a verdade. Se mentisse e escondesse o Marquês, como foi, aliás, a sua atitude, ela protegeria a vida de um ser humano, praticando desse modo o bem; e praticar o bem é um mandamento supremo.

No caso do filme, há mais um fator favorável à caracterização kantiana da conduta da inglesa como moral, fazendo pesar a balança para esse lado (e não o político), como uma correta saída para o dilema proposto. Esse fator favorável é constituído pelo fato de, na relação entre a inglesa e o Marquês, não haver a uni-los qualquer laço de amizade ou outro interesse, pelo contrário, pode-se dizer que ela nutria por seu protegido até certa antipatia. Assim, a inglesa mente, primeiro, por obediência a um mandamento superior cristão: “fazer o bem sem olhar a quem”, que lhe impede de dizer a verdade; e, em segundo lugar, porque firmou um acordo com sua amiga Madame Meyler. Que esse mandamento cristão ocupe o lugar mais alto na hierarquia de valores de caráter, estabelecida por Kant, é o que pode ser percebido no texto da *Fundamentação*.

No texto que acabo de citar, há três princípios que se distinguem pelas diferentes obrigações impostas à vontade. O primeiro são as regras da *destreza*, consideradas como técnicas ou pertencentes à arte, pois nessas é a habilidade quem dita as regras para a conduta. O segundo são os conselhos ou imperativos pragmáticos, ligados ao bem-estar da *prudência*, quer dizer, o conselho é uma necessidade, sob uma condição subjetiva, na qual o homem agiria buscando a própria felicidade. Esses dois princípios são considerados como imperativos hipotéticos, pois representam ações que têm em vista um certo fim. Por conseguinte, a habilidade prescreve meios úteis para alcançar um resultado prático e a prudência, meios para alcançar o bem-estar. São ações, portanto, condicionadas.

É apenas no terceiro princípio que se localiza propriamente a moral, que consiste numa ação ordenada e comandada por respeito a uma lei. No caso dos imperativos da moralidade, a ordem dada pela razão não pode estar ligada analiticamente ao fim visado, pois o imperativo categórico não pode estar subordinado a qualquer fim. É incondicional. Aqui chegamos às distinções que nos permitem verificar a hierarquia do valor de caráter, através do conceito de “vontade boa em si mesma” que, por sua vez, é analisada utilizando-se do conceito de “dever”. A ação *por* dever é moralmente superior à ação *conforme* o dever porque, segundo Kant, ser benfazejo por prazer ou por inclinação é agir considerando um efeito esperado, enquanto praticar o bem sem se sentir inclinado a isso é agir por dever ou respeito a uma lei: “é exatamente aí que começa o valor de caráter que é moralmente sem comparação o mais alto, que consiste em fazer o bem não por inclinação, mas por dever.”³⁴

Para Kant, o imperativo categórico só é possível pelo fato de o homem ser possuidor de uma vontade e de uma liberdade. Há uma vontade perfeita, ou a vontade boa em si mesma, que é divina e é determinada exclusivamente pela razão. Ao contrário da vontade divina,

³¹ Esse texto de Kant tem como objetivo a determinação de um princípio supremo da moralidade que estaria em um plano superior a qualquer outro princípio ou lei.

³² Kant, I., *Fundamentação da Metafísica dos Costumes*, *op. cit.*, p. 83.

³³ Kant, I., *Fundamentação da Metafísica dos Costumes*, *op. cit.*, p. 34.

³⁴ Kant, I., *Fundamentação da Metafísica dos Costumes*, *op. cit.*, p. 29.

a vontade humana não é perfeita, pois nela ocorre um conflito entre a razão e as influências das inclinações sensíveis na sua determinação. À vontade humana, as leis da razão têm de ser apresentadas na forma de mandamentos e imperativos categóricos. Com outras palavras, o homem é habitante de dois mundos e somente a liberdade constitui o elo e a conexão entre eles. Para Kant, é justamente por sermos livres que podemos obrigar nossa vontade a agir conforme máximas universais.

Na *Fundamentação da Metafísica dos Costumes*, a moral é posta como uma razão pura e, por isso, apresentada como uma ética do dever. Nesse texto, que tem como objetivo a determinação do princípio supremo da moralidade, há uma diferença entre agir *por* dever e agir *conforme* um dever. Por exemplo, uma pessoa que age conforme interesses próprios que apenas coincidem com o dever moral, não praticou uma ação moral. Ao contrário, uma pessoa que age, mesmo contrariando a sua vontade, seus interesses ou inclinações, apenas movida por um dever supremo, alcança a máxima inscrita na fórmula fundamental do imperativo categórico. Voltando ao filme de Rohmer, vê-se o quanto a antipatia que a inglesa sente pelo Marquês *apura* o sentido *moral* de sua ação, permitindo-nos assegurar que a protagonista age *por* dever e *não conforme* o dever.

Se em Kant, como vimos, ao dever de dizer a verdade não corresponde nenhum direito à verdade, não havendo sempre a necessidade dessa correspondência entre dever e direito, a ligação entre dever e moral é inquestionável. Resta-nos, afinal, demonstrar como a mentira pode ser aceita num regime que toma o dever de dizer a verdade como um imperativo incondicional. Alcançaremos esse ponto somente apelando para uma hierarquia de valores de caráter que coloca o amor (não por inclinação, mas o “amor prático”) como um supremo mandamento:

É sem dúvida também assim que se devem entender os passos da Escritura em que se ordena que amemos o próximo, mesmo o nosso inimigo. Pois que o amor enquanto inclinação, não pode ser ordenado, mas o bem-fazer por dever, mesmo que a isso não sejamos levados por nenhuma inclinação e até se oponha a ele uma aversão natural e invencível, é amor prático e não patológico, que reside na vontade e não na tendência da sensibilidade, em princípios de ação e não em compaixão lânguida. É só esse amor é que pode ser ordenado.³⁵

É preciso ressaltar que a ética kantiana fundamenta a lei moral na liberdade. Somente os seres livres são dignos. Assim, a atitude da inglesa ao mentir, contrariando sua própria inclinação, contrariando as leis civis revolucionárias e até o dever incondicional de sempre dizer a verdade, seria estimada por Kant como correta e não contraditória à máxima dada pela fórmula do imperativo categórico, porque, ao fazer o bem, mandamento cristão, a inglesa ficou amparada por uma lei universal superior, que possui um valor de caráter moralmente mais alto baseado na dignidade e na liberdade.

THE END

³⁵ Kant, I., *Fundamentação da Metafísica dos Costumes*, op. cit., p. 30.