

# Quatro (2+2) Notas sobre o Sublime e a Dessublimação

Italo Moriconi

Universidade do Estado do Rio de Janeiro

## **Dialéticas do sublime**

Os discursos do sublime na modernidade são marcados por uma tensão constitutiva, interna, que os coloca em permanente confronto com a dessublimação. Em contrapartida, se a dessublimação pode à primeira vista ser tida como a Beatriz vanguardista, o simples fato de que a arte moderna pós ou anti romântica tenha sido, há já muito tempo, epicamente instalada nos museus e instituições culturais e pedagógicas, é a prova de que os discursos dessublimadores da modernidade passaram, paradoxalmente, a ocupar também lugares do sublime. Sendo dessublimador o gesto iconoclasta, é sublime sua incorporação às narrativas históricas que lhe conferirão atributo de modelo estético no interior de uma tradição de ruptura (evocando o termo de Octavio Paz). Esse processo já foi mais do que identificado pelo pensamento estético dos últimos 30 a 40 anos. Já se sabe que todo ato disruptivo em arte acontece marcado pela fatalidade de um destino: o de sua futura assimilação, pedagogização, fetichização. Nesse sentido, se quisermos assumir o discurso da periodização, seremos levados a constatar que a

consciência estética (e portanto moral) ocidental atinge concretamente (e não só especulativamente) uma condição hiper-irônica, super-cética, pois a transgressão já não pode mais ser outra coisa senão apenas citação da transgressão, encenação mimética e distanciada da transgressão, em suma, espetacularização ritualizada da transgressão.

A transgressão estética e comportamental torna-se *funcional* e passa a existir e adquirir sentido e valor nos marcos hiper-estetizados (porque hiper-irônicos) de uma economia geral da performance. Economia regulamentada pelas formas dinâmicas de um mercado em que enunciados “críticos”, “diferenciais” ou “desviantes” não se contra-põem ao sistema e sim o integram, emprestando-lhe os atributos pós-modernos da abertura, diversidade, pluralidade, democracia. Integram o sistema até mesmo quando tematizam as franjas, os limites em que a realidade dele se revela meramente imaginária, construída, arbitrária. O informe, o excêntrico, o flertar com o descontrolo, são elementos constitutivos e previsíveis na forma dinâmica da utopia democrática pós-moderna, pelo simples motivo de que tudo que é de alguma maneira formal e lingüisticamente regulado acaba por tematizar/encenar auto-reflexivamente seus próprios limites, suas fronteiras com o sem-forma, sua porosidade em relação ao além ou aquém da forma. Em suma, sua relação com o fora da linguagem.

Muito mais imediatamente ameaçadora para o desejo de formas abertas e plurais é a pulsão retrógrada, fascista, sempre presente, permanentemente ativa, direcionada para restaurar a idéia e a prática de um sistema totalizante, excludente, fechado, homogêneo. É nesse tipo de sistema, próprio da modernidade canônica, e apenas nesse tipo de sistema, que uma cultura ou estética da transgressão pode ser interpretada e vivida como pura negatividade em relação ao todo. Nesse sentido, que une indissolivelmente política e estética no pensamento contemporâneo, verificam-se duplamente funcionais tanto a arte quanto os comportamentos oferecidos no mercado como minoritários, transgressivos, experimentalistas, vanguardistas. São funcionais na corrente a favor da democracia midiaticizada de massas, porque são funcionais no processo permanente de resistência, pela diferença, às tendências fascizantes. O fascismo é o único adversário à altura da democracia, porque também é de massas e também é midiático.

No quadro da dualidade sublime/dessublimação, resta perguntar se num contexto de tal forma funcionalizado como o que se esboça na mencionada utopia ainda pode subsistir algum tipo de relação diferencial qualitativa entre os dois termos, já que o dessublime converte-se fatalmente em sublime e este, por seu turno, constrói-se da incorporação de inúmeros atos dessublimadores. A equivalência geral de valores de que tanto se fala para definir a pós-modernidade revelaria então a complementaridade dinâmica entre os dois termos, com o valor negativo da

dessublimação sendo dialeticamente indispensável à manutenção e progresso do todo. Em matéria de teoria estética, será exagero afirmar que tal tipo de concepção provavelmente ajudaria cabeças inclinadas às seduções fascizantes de uma cultura normalizada pelo consenso e harmonia? Difícil dizer, fácil desconfiar.

Porém, no interesse de uma clarificação terminológica, mais grave que essas dúvidas e rebatimentos ideológicos seria chegarmos à conclusão de que tentar formular a categoria *dessublimação* talvez seja inútil, à medida que o próprio termo *sublime*, na variedade de seus usos normativos (nos sécs. XVII e XVIII), filosóficos (XVIII e XIX) e teóricos (séc. XX), tem se prestado a nomear conceitos e práticas que, de outro ponto de vista, podem ser encarados como vinculados a discursos dessublimadores. Assim, por exemplo, o abjeto, o grotesco, até mesmo o paródico em sua versão pastiche, não só se prestam a ser dialeticamente subsumidos ao sublime enquanto momento negativo, mas também podem ser simplesmente declarados como o *próprio* sublime. Nesta segunda linha de abordagem, o abjeto torna-se caminho privilegiado ou mesmo exclusivo para o sublime (evocando aqui certas místicas cristãs), a transgressão é já sublimação, a citação é ato retoricamente sublime de remissão a uma grandeza passada inatingível no presente. A “dessublimação” no caso nada mais seria senão modalidade moderna do sublime. O sublime moderno deveria ser então definido como sublime dessublimado ou como emergência do sublime na dessublimação. Sabe-se que arrancar o sublime da letra dessublimada foi missão freqüentemente imputada à poesia moderna. Que se pense em Baudelaire. Que se pense, entre nós, na leitura de Manuel Bandeira por Davi Arrigucci Jr.

De qualquer maneira, há um jogo de mão dupla a ser considerado, mesmo que a dança terminológica revele-se insuficiente para estabilizar vocabulários referentes a cada pólo. Estabilizar a dualidade, desde que em sentido paradoxal, agonístico, parece mais importante que determinar conteúdos unívocos para cada um dos pólos. Desde logo, ficar com a dualidade no mínimo representa o esforço de rejeitar abordagens monológicas das práticas e enunciados estéticos. Independente disso, cabe de fato verificar se os discursos do sublime, na variedade do que dizem, estão sempre *fazendo* alguma coisa em comum. E verificar se o interesse na separação conceitual e na especificação de uma questão da dessublimação em estética pós-moderna de fato remete a práticas resistentes a subordinações dialéticas. Se se pode falar em emergência do sublime no interior de práticas dessublimadas e dessublimadoras (as quais seriam, no processo, desveladas enquanto meras aparências, ilusões ideológicas), por que não se pode falar também na emergência do dessublime em contextos sublimes?

Os discursos do sublime na modernidade, para se afirmar, preci-

sam negar ou absorver a negatividade do não-sublime. Tal é o impulso que anima o movimento ascético operado pelo sublime kantiano contra o fundamento dessublimado (fisiológico, psicológico) do sublime de Burke. Movimentos estruturalmente análogos de dupla negação poderão ser rastreados nas estéticas românticas que, em terras alemãs ou britânicas, derivaram e deslocaram o discurso kantiano e seus sucessores. Mais tarde, o não-sublime forneceu o solo discursivo para boa parte dos vanguardismos do séc. XX, a despeito de espiritualismos tipo Kandinski ou metafísicas do instante tipo Barnett Newman<sup>1</sup>. É só em referência a esse solo que uma noção de dessublimação pode se tornar pertinente para pensar a estética hoje, embora do ponto de vista antropológico certas manifestações da dessublimação vanguardista possam ser pensadas nos marcos de tradicionais dialéticas cristãs, como a já mencionada relação entre o sublime e o abjeto.

A diferença crucial entre a dessublimação vanguardista e a dessublimação na mística cristã é que a primeira tem no sublime um alvo inimigo, ao passo que a segunda tem nele meta a ser alcançada. Assim, as estéticas de vanguarda (aqui incluídas aquelas ligadas à técnica, como o cinema) liberam historicamente a dessublimação de sua clausura dialética, embora não eliminem a dualidade com o sublime. A partir do modelo assim obtido, proponho caracterizar o sublime, de maneira genérica, como movimento de elevação espiritual, movimento de ascese, afastamento deliberado das condicionantes corporais. Por contraste, a dessublimação será encarada como força rebaixadora, desespiritualizadora, direcionada para a reintrodução da corporalidade nos discursos e nas práticas, movimento enfim de vinculação radical da estética à contingência e à pura materialidade.

### Sublime kantiano e ascese

A grosso modo e como ponto de partida, pode-se então dizer que os discursos do sublime buscam compreender e legitimar valores estéticos na perspectiva da espiritualização e da relação do espírito com o infinito e o indizível. Embora o sublime em Kant diga respeito apenas à relação de conhecimento entre sujeito e natureza, sua reapropriação pelas teorias da arte é possível à medida que fornece um léxico apto a repor em tempos de crise terminal do classicismo a noção atávica no Ocidente de que arte grandiosa é aquela que, pelos caminhos do *pathos*, eleva nosso ânimo até a região de um “não-sei-quê” pleno e misterioso, um “não-sei-quê” celestial ou profundo capaz de apaziguar o tumulto das emoções. Na Analítica do Sublime, a concepção tradicional recuperada pelo classicismo francês do século XVII (cf. a tradução de Longino por Boileau) é refraseada nos marcos da revolucionária teoria

<sup>1</sup> Ver “L’instant, Newman”, um dos ensaios em que Jean-François Lyotard desenvolve um discurso do sublime para legitimar (*enquadrar*, no sentido do “*parergon*” derridiano) o experimentalismo abstracionista da pintura de nosso século.

do conhecimento que constitui a moldura de todo o pensamento kantiano e que gira em torno do problema das condições pelas quais é possível existir um sujeito cognitivo e moral (ou seja, o sujeito humano, sujeito transcendental). Sabe-se que as três faculdades fundamentais nas quais Kant decompõe esse sujeito são a imaginação (poder de esquematizar figurativamente), o entendimento (poder de objetivar em leis e conceitos) e a razão (poder de criar idéias abstratas). Nos termos da releitura operada na *Crítica do Juízo*, o sentimento do sublime emerge quando a razão consegue derrotar a perturbação que o pensamento do infinito causa sobre a imaginação.

O infinito fala de uma grandeza além de toda matematização, aponta portanto para o fracasso da formalização, fracasso da forma. O infinito não pode ser apresentado figurativa ou projetivamente pela imaginação nem representado lógica ou conceitualmente pelo entendimento. Ele defronta o entendimento conceitual e a razão moral do sujeito com o Informe, o desprovido de forma e de lei. Trata-se de um confronto que ameaça até de extinção o sujeito transcendental, pois este, por definição, só existe à medida que controla o objeto. A ameaça de extinção do sujeito se dá aqui num plano moral e epistemológico, mas ela é análoga ao sentimento que o assalta no plano físico, ao ser posto em confronto, desta vez, com o que Kant chama de “dinâmico-sublime na natureza”. Sentimento de iminência da morte que assalta o sujeito quando este constata sua fragilidade diante das forças da natureza. No discurso kantiano, o medo da morte e das forças da natureza acaba por funcionar como suplemento comparativo que permite dramatizar o caráter extremamente ameaçador daquilo que não pode ser representado mediante qualquer tipo de formalização. É o apaziguamento dessa ameaça que propicia o sentimento do sublime, manifestação de um prazer especial, prazer mesclado a desprazer, prazer arrancado da consciência do perigo de perda dos sentidos, no plano físico, e perda do Sentido, nos planos moral e epistemológico.

A consciência de estarmos permanentemente acossados por forças superiores a nós, no plano físico-natural, assim como a possibilidade do colapso das representações, no plano das faculdades cognitivas (imaginação e entendimento), constituem o momento negativo e preliminar na experiência do sublime. Ao passo que o momento afirmativo, sem o qual essa experiência não se completa efetivamente, enraíza-se na consciência adquirida pelo sujeito de que, pela razão, consegue *pensar* o infinito (isto é, consegue pensar o inapresentável) e consegue também contornar, domesticar ou mesmo vencer as forças da natureza, a começar pelo controle do próprio corpo com seus apetites desordenados. Se a experiência do belo se dá na contemplação, diz Kant que a do sublime se dá como movimento. O sublime é *conquistado* no decorrer da luta com a negatividade. Na experiência do belo, o sujeito contempla e se

compraz com sua capacidade de produzir formas. Na do sublime, ele se orgulha do fato de que a Idéia (produto de sua pura liberdade) supera a Coisa (a contingência incognoscível da matéria). Resulta que o sublime kantiano é o sentimento de prazer muito solar, muito confiante e iluminista, ocasionado pela constatação de que o poder criador da razão humana é tão forte que pode circunscrever pela força da idéia as ameaças representadas pelo Outro dessa razão – a corporalidade animal, as catástrofes naturais, os abismos e a morte, o incomensurável e a treva.

Kant fala numa destinação supra-sensível do espírito. Se todo conhecimento humano passa necessariamente pelos sentidos (como se pode ler na *Crítica da Razão Pura*, em concordância parcial com os empiristas ingleses), o infinito, o todo absoluto, a força final da natureza representam o limite do humano porque não podem ser objetivados como fenômenos – são realidades supra-sensíveis. Mas é aí que entra a Razão, como faculdade superior do sujeito transcendental. Ao contrário da imaginação e do entendimento, que só funcionam a partir dos dados por assim dizer processados pela sensibilidade, a Razão consegue estabelecer comércio com o supra-sensível porque ela própria é supra-sensível. A confiança de Kant é tanta que, através da conexão entre sentimento sublime, razão e supra-sensível, ele comete a ousadia (sutis ironias da Terceira crítica...) de igualar e até inverter a relação entre o humano e o divino, praticamente colocando, já na Analítica do Sublime, a hipótese do Deus judaico-cristão como subproduto da Razão<sup>2</sup>.

A noção de destinação supra-sensível do espírito como ponto de chegada da análise dos sentimentos estéticos (o belo e o sublime) evidencia o caráter ascético da teoria kantiana<sup>3</sup>, no sentido de que promove a substituição ou o abandono da sensibilidade e do corpóreo em favor do império da razão. Na verdade, a operação ascética trabalha ao longo de toda a argumentação desenvolvida na *Crítica da Faculdade de Juízo Estética*, a primeira parte da *Crítica do Juízo*, parte em que estão incluídas as analíticas do belo e do sublime. A operação ascética determina o encaminhamento da analítica do belo e, por tabela, volta a impregnar as deduções sobre o gosto, com as quais Kant fecha a mencionada primeira parte, para depois entrar na crítica do juízo teleológico (segunda parte da *Crítica do Juízo*).

Pois o sentimento do belo irrompe da auto-contemplação do sujeito ao comprazer-se com sua própria capacidade de reconhecer formas na natureza e produzir formas na arte. O belo é o sentimento de apreço do sujeito ocasionado pela consciência do universal da formatividade como algo ligado não à natureza mas a seu poder de colocar em acordo entendimento e imaginação. O trabalho livre da imaginação direcionado pela inteligência enquanto mera faculdade dotadora de formas. Assim, se no sublime a realidade corpórea/corporal é seqüestrada

<sup>2</sup> A esse respeito, leia-se o final do #28 da *Crítica do Juízo*: “Portanto, a sublimidade não está contida em nenhuma coisa da natureza, mas só em nosso ânimo, na medida em que podemos ser conscientes de ser superiores à natureza em nós e através disso também à natureza fora de nós... Tudo o que suscita este sentimento em nós... chama-se então sublime; e somente sob a presuposição desta idéia em nós e em referência a ela somos capazes de chegar à idéia da sublimidade daquele ente que provoca respeito em nós, não simplesmente através de seu poder, que ele demonstra na natureza, mas ainda mais através da faculdade, que se situa em nós, de ajuizar sem medo esse poder e pensar nossa destinação como sublime para além dele.”

<sup>3</sup> Sobre o ideal ascético na cultura intelectual a referência primeira é a *Genealogia da Moral* de Nietzsche.

pela razão, no belo ela o é pela forma, ou, se quisermos ser mais precisos, pela *questão da forma*. A estrutura mesma da *Crítica do Juízo* tem uma dimensão narrativa, como se fosse um épico do sublime, narrativa que se desvela e se desdobra num crescendo de sucessivos graus de ascetismo: do belo ao sublime, deste ao gosto (que é puro senso comum) e daí ao gênio (que recria o belo na arte) e finalmente à teleologia, onde o fim último da natureza é dado como uma espécie de vírgula na concretização dos fins da razão.

### Perda da aura: a dessublimação segundo Walter Benjamin

O ensaio de Walter Benjamin sobre a obra de arte na época de sua reprodutibilidade elabora o esboço de uma teoria do simulacro que é uma estética dessublimadora. Na noção de perda da aura Benjamin produz uma figura da dessublimação. Em contrapartida, a noção de aura realiza a proposta de crítica materialista dos discursos do sublime. O sublime aurático não é desdobrado de uma série de argumentos especulativos, como em Kant, ou posteriormente em Lyotard, e sim evidenciado no seu caráter concreto, vinculado a práticas determinadas, históricas. Uma estética do sublime se baseia na contemplação do quadro em seu *hic et nunc* e no conjunto de comentários literários ou filosofantes que o emolduram. Já a estética da dessublimação terá como paradigma a ordem do simulacro, representada, no ensaio, pela vivência do cinema. A cultura estética da dominante cinema substitui a cultura estética da dominante quadro, assim como esta substituiu a cultura da dominante arquitetura dos afrescos e mosaicos. A cultura estética da dominante quadro é regida pela aura, ao passo que a da dominante cinema tem por princípio ativo a destruição ou dissolução da aura.

As diversas modalidades de práticas de destruição ou dissolução da aura que Benjamin aborda neste e em outros escritos a partir de fins dos anos 20 apontam para o exercício de um discurso não sublime de justificação e valoração da arte. Se na tradição estética moderna emblematizada em Kant o sublime se caracteriza como auto-contemplação do poder criador da razão em função de sua capacidade de abstrair-se e elevar-se acima de tudo que é fisiológico, material ou caoticamente natural e informe, o caminho trilhado por Benjamin será exatamente o inverso, ao enraizar a atividade de conceituação do simulacro na interação entre corpo e meios de produção, entendidos como suportes imanentes da significação nas situações de recepção da arte. Dessublimar aqui significa abandonar o terreno de uma estética idealista em favor de uma estética materialista. A concepção da relação entre o estético e o social é desabstratizada, historicizada em termos do que hoje se pode chamar questão do patrimônio. Vejamos sucintamente como

se desenrola esta parte do argumento de Benjamin.

Uma das características mais destacadas por Benjamin na irrupção das massas como ator coletivo no cenário da sociedade moderna é a desvinculação delas em relação à tradição cultural européia, construída a partir da herança afetiva e do acervo de obras preservadas pelos membros das classes aristocráticas e burguesas. É só no âmbito dessa concreta cultura aristocrático-burguesa que adquire sentido e coerência a cultura estética regida pelos valores da aura. A situação paradigmática da contemplação do quadro reproduz a distância que separa elite de plebe, cultura erudita de cultura popular, objeto pedagógico bem constituído de sujeito anárquico e desejanter. Nesse sentido, a emergência das massas emblematiza a noção de modernidade, enquanto valor oposto à tradição, entendida esta como ligação orgânica e vital entre o presente e o passado. Por sua origem plebéia, física e afetivamente dissociada das memórias e disciplinas auto-formativas aristocrático-burguesas, o mundo da sociedade de massas mostra-se efetivamente revolucionário, de tal maneira que a memória válida para a cultura moderna não poderá coincidir com aquela na qual sempre se reconheceram os escalões sociais mais antigos e altaneiros.

Mas a ruptura dos elos orgânicos entre a sociedade moderna do início do século e a tradição dentro da qual se haviam forjado os ideais civilizatórios da cultura pós-renascentista e pós-iluminista guarda aspectos ainda mais dramáticos e irreversíveis. Tendo o ciclo histórico da modernidade ocidental atingido seu apogeu, marcado pela europeização do mundo na esteira da globalização do capital, o centro mesmo dessa civilização entra em colapso e mergulha no processo autofágico que leva à sua autodestruição em dois capítulos: as guerras mundiais, marcadas, para usar uma expressão de Benjamin, pelo “*monstruoso desenvolvimento da técnica, sobrepondo-se ao homem*”. A hegemonia cultural do Ocidente globalizado atravessa o Atlântico. Agora, todo um oceano separa o passado sublime do presente dessublimado. A produção imaginária precisa cortejar a plebe rude analisada por Tocqueville e poetizada por Walt Whitman. E o discurso franco-alemão da estética, através do texto benjaminiano, abre um parágrafo para o camundongo Mickey.

O fim da tradição cultural não significa, porém, que se atire totalmente ao mar a bagagem da herança eurocêntrica. Sendo a tradição dada pela ligação orgânica com a herança, o problema que se coloca com o deslocamento da hegemonia da estética para a cultura americanizada de massas é a perda da ligação *automática* que definia originalmente essa ligação. Não é que a herança cultural deixe de existir, ela deixa de fazer sentido *a priori*. Em “Experiência e Pobreza”, a questão é colocada de forma interrogativa: “(...) *qual o valor de todo o nosso patrimônio cultural, se a experiência não mais o vincula a*



*nós?*”. A resposta aí prefigurada identifica uma transformação ou refuncionalização do valor em geral dos valores culturais: a herança cultural deixa de valer como presença autenticada da tradição que vem de longe e passa a valer por sua atualidade e por sua proximidade, no sentido de que é preciso que ela se legitime como próxima para que possa adquirir relevância. Assim, a relação com a herança cultural torna-se seletiva, fragmentária, descontínua, arbitrária, iconoclástica, parodística. Ela se torna também mais pragmática, imediata, efêmera, afastando-se do campo do sublime.

Também o simulacro se rege por lógicas de atualidade (ou atualização) e proximidade (ou aproximação). O desenvolvimento das técnicas – da litografia à fotografia e ao cine-jornal – instaura uma dimensão estética ligada ao cotidiano e ao ritmo da imprensa. A dessublimação da arte proposta por Benjamin significa ligá-la estreitamente à práxis cotidiana. Intervenção no cotidiano, reflexão sobre o cotidiano, multiplicação de perspectivas sobre o cotidiano, utilização do cotidiano como arma política contra o sublime apropriado pelo espetáculo público fascista: eis aí alguns caminhos apontados pela estética sugerida no ensaio sobre a obra de arte. É a partir do interesse de uma política de valorização das vivências do cotidiano, visto como contraforça à alienação induzida sistemicamente, que se pode atribuir valor de arte à imagem-quadro legada pela tradição ou pasteurizada no simulacro. A recepção da arte torna-se portanto operação de dotar os objetos estéticos de um sentido de atualidade. O valor atualidade torna-se mais decisivo que o valor de testemunho.

Do ponto de vista da produção, o simulacro cinematográfico ou televisual caracteriza-se pela possibilidade de multiplicar infinitamente os ângulos de visão de uma mesma realidade no interior de uma seqüência sintagmática. Ele realiza de maneira muito mais eficiente certos aspectos da proposta cubista, que pretendia projetar a temporalidade decomposta numa superfície formada por múltiplos planos de sentido simultâneos. É estruturante no simulacro a decomposição analítica da imagem através da multiplicação de pontos de vista que a rapidez dos mecanismos técnicos de apreensão e montagem permite superpor. A multiplicação das perspectivas do olhar é uma tarefa infinita na estética, na ética e na pedagogia da idade da câmera. Essa estética também aqui se opõe frontalmente à estética do sublime. Pois o infinito indizível e incorpóreo ao qual alude o sublime tradicional transforma-se aqui no infinito de desdobramentos da própria materialidade.

A certa altura, Benjamin compara os trabalhos do pintor e do filmador. Observa que o primeiro não pode jamais abolir a distância entre a realidade dada e sua própria interação com a tela. Ao passo que a lógica do trabalho do filmador é bem outra, pois dirigida pelos movimentos de aproximação e decomposição do dado. O filmador “*utiliza*

*instrumentos destinados a penetrar, de modo mais intensivo, no coração da realidade.*” Na estrutura da realidade representada, tal como vista por Benjamin, o simulacro assemelha-se ao bisturi do cirurgião, enquanto a imagem pictórica é análoga ao impor de mãos do curandeiro. Se na estética sublime da representação voltada para a contemplação observa-se em todos os planos da interação (criação, objeto, recepção) um abismo, mediante técnicas de abstração, entre a imagem da representação e a experiência perceptiva, na ordem dessublimada do simulacro a representação se dá num corpo a corpo entre projeção da imagem e fisiologia. Imagem e corpo presente, imagem e coisidade do real, imagem imersa alternando-se pendularmente com imagem abstraída.

### Inconsciente ótico

Uma das principais metas visadas pela estética desaturizada é a infinitude de perspectivas em que se desdobra o cotidiano. Com base nisso, Benjamin fala de um inconsciente ótico, desenvolvendo no ensaio sobre a obra de arte, com referência ao cinema, léxico anteriormente apresentado no escrito intitulado “Pequena história da fotografia”, de 1931. A câmera revela dimensões da experiência que não são habitualmente tematizadas pelo olhar no cotidiano. São dimensões vividas, mas não focalizadas pelo sistema ótico natural. O inconsciente ótico é formado por aquilo que não é tematizado pelo olhar mas faz parte das percepções do cotidiano. Diz Benjamin: “*Se é banal analisar (...) a maneira de andar dos homens, nada se sabe com certeza de seu estar durante a fração de segundo em que estica o passo. Conhecemos em bruto o gesto que fazemos para apanhar um fuzil ou uma colher, mas ignoramos quase todo o jogo que se desenrola realmente entre a mão e o metal, e com mais forte razão ainda devido às alterações introduzidas nesses gestos pelas flutuações de nossos diversos estados de espírito. É nesse terreno que penetra a câmera, com todos os seus recursos auxiliares de imergir e de emergir, seus cortes e isolamentos, suas extensões do campo e suas acelerações, suas ampliações e reduções.*” Microcirurgia do olho de vidro no detalhe do cotidiano.

Em torno do jogo entre o vivido (no sentido de percebido apenas no inconsciente ótico) e o focalizado (no sentido de tornado consciente ao olho natural ou técnico), Benjamin resgata certa potência positiva na cultura de massas. Esta se apresenta como manifestação de barbárie na medida em que se limita a formas de entretenimento, diversão grosseira de plebe rude, passatempo para reposição de força de trabalho. Mas o Benjamin de “A obra de arte na época de sua reprodutibilidade

técnica” vê na diversão ou distração apenas uma forma histórica, uma situação paradigmática, em que se agencia a formação de valores estéticos. Ele apresenta então um esboço de análise da forma diversão.

A defesa da cultura da diversão assume valor antitético em relação à cultura da reflexão, da atenção concentrada, da contemplação. Ela pode ser lida também como reivindicação dos direitos da sensibilidade sobre os da reflexão. Uma inteligência de base profundamente intuitiva e sensorial é o que Benjamin propõe. Mas o descer à base sensorial para justificar um pensamento estético associa-se a um descer na escala social, afastando-se dos hábitos seculares da classe dos pensadores, deixando-se envolver pelas vivências da plebe rude, tentando uma inteligência específica dessas vivências. É fácil resvalar para uma leitura populista ou demagógica dessas idéias benjaminianas. Para evitar isso, basta lembrar a moldura histórica e perspectivista na qual se enquadra o esteticismo do nosso autor. A sensibilidade não é um *continuum* nem um universal. Ela é múltipla e heterogênea.

A tentativa de pensar a contrapelo de uma valorização apriorística da reflexão associa os temas da diversão e do inconsciente ótico. A diversão configura uma forma de recepção distraída e dispersa. Distração e dispersão do olhar, mas percepção tátil, vivencial. Através da expressão “inconsciente ótico”, Benjamin quer falar de uma dimensão sensorial marcada pela dominante tátil. Paralelamente, portanto, à ausência de reflexão e à dispersão do olhar, ocorre a recepção tátil. A recepção do cinema é tátil porque é ambiental e coletiva. Daí o paralelo entre cinema e arquitetura, que Benjamin elabora nas seções finais de seu texto. A recepção da arquitetura no cotidiano também é tátil, ambiental, coletiva.

A estrutura da recepção cinematográfica fornece o modelo pelo qual se pode analisar a recepção coletiva ativa. Esta segue o critério da dispersão. “*A massa distraída (...) faz a obra de arte mergulhar em si, envolve-a com o ritmo de suas vagas, absorve-a em seu fluxo*”. A recepção se dá como ato coletivo de vivência, em que o objeto flutua entre um olhar e outro, tematizado em momentos diferentes e de formas diferentes. Recepção cinematográfica como sonambulismo intermitente da atenção. Fluxo da vivência para a focalização, e vice-versa, e novamente ao reverso, agitando a multidão como vagas, núcleos de atenção num mar de pulsões. No entanto, a atenção dispersa, ao focalizar-se, o faz de maneira muito mais intensa, pela rapidez com que se sucedem as mudanças e associações de imagens na linguagem do simulacro tecnicamente produzido. É o efeito de choque provocado pelo cinema. Entre o choque e o sonambulismo. Sonambulismo como dimensão inconsciente que acompanha a vigília. Vivência do choque: o corpo como que se eletrifica. Prefigura-se aí o espetáculo de rock.

Através da tematização do inconsciente ótico, articulam-se no

discurso de Benjamin positividade da revolução simulacral e avaliação também positiva da experimentação surrealista, tratada em ensaio seminal de 1929. Avaliação atravessada por uma inquietação pedagógico-política, não fosse Isidore Ducasse seu primeiro avatar. Imagem é pulsão, pulsão é imagem: tanto na recepção do cinema quanto na experiência surrealista, a formação do valor pressupõe a dissolução do objeto na materialidade tátil e sua correlata vivência pulsional. A força do simulacro está na desmaterialização da imagem à medida que se rematerializa como pulsão nos corpos individuais e coletivos. Já na experimentação surrealista, abordada só pelo lado literário, o apogeu da cultura letrada europeia suscita dialeticamente a experiência da desmaterialização da obra e sua rematerialização enquanto vivência extremada da vida literária.

Para Benjamin, o valor fundamental do texto surrealista está no fato de ser o “*precipitado literário de uma certa forma de existência*”. Ou seja, uma existência que é *artefato existencial*, que se experimenta sem os suportes da espiritualidade ou da pedagogia afetiva proposta pelo patrimônio aristocrático e burguês. Uma existência entre desertificada e frenética que pode utilizar-se das drogas alucinógenas (embora com ressalvas devido a seu caráter indisciplinador) como propedêutica para o que Benjamin chama de superação da iluminação religiosa, que devemos entender como superação da prática da aura. Em contraste, a iluminação profana, desentranhada da experiência surrealista, é aquela que ocorre não a partir de uma relação de acesso distanciada ao acervo destacado da vida cotidiana. A iluminação profana ocorre por imersão integral do corpo nas angulações espaciais da cidade moderna. Auto-reflexividade do corpo. Celebrar a cidade é o solo de fascinação que pode refuncionalizar a estética no imaginário de ferro, vidro, pó, projetado pela cultura dessublimada.

A diferença entre as hegemonias da pintura e do simulacro tecnoindustrial e eletrônico pode ser então rephraseada como tensão entre regime visual estruturado, cujo paradigma é a contemplação estática de um objeto visual, e inconsciente ótico, definido como multiplicação e decomposição perspectivísticas, por um lado, e redobramento do jogo errante das pulsões imagéticas, por outro. O perspectivismo pós-moderno dessublima e dissolve a perspectiva renascentista. A imagem pulsional desejante, pulsando na retina tal qual pulso feérico, dissolve e absorve a imagem construtivista. O regime visual estruturado pelo quadro vincula-se à *focalização*, de tal modo que a noção de inconsciente ótico deve ser vinculada aos processos de *desfocalização* e *plurifocalização* da cultura visual. Entre os processos de desfocalização, a estética da imersão ambiental, que transforma cada poro num terminal auto-reflexivo, como quiseram nossos Hélio Oiticica e Lygia Clark.

Uma observação final. A corporalização narcísica e exibicionista da cultura intelectual, elogiada por Benjamin no ensaio sobre o surrealismo, assim como a especificação de uma subjetivação coletiva envolvendo o tátil, nas teses sobre o simulacro cinematográfico, não esgotam a parada da teoria estética contemporânea a favor da dessublimação. A luta (dualidade agonística, *double bind*) entre sublimação e dessublimação é insuperável, se entendermos cada um dos pólos como pulsões sempre já atuantes *no* corpo e *entre* os corpos da cultura. Talvez o momento atual da civilização do simulacro nos obrigue a uma recolocação dos termos. O simulacro cinematográfico, com sua vivência massificada em circunstâncias de aglomeração física, parece favorecer a ênfase em estéticas da dessublimação. Mas o que dizer do momento atual, em que a hegemonia da imagem passou para o simulacro eletrônico, para a televisão, o vídeo, a tela do computador, terminais capilarizados, individualizados e não mais massificados, não mais presupondo a proximidade dos corpos, suas interações. Nesta fase capilarizada, é possível que o movimento sublime recupere força no contexto mesmo da cultura do simulacro.

O simulacro eletrônico pode produzir no receptor a aparência de uma total coincidência entre pulsão e sinal imagético. Os últimos resquícios de uma suposta interioridade corporal seriam, paradoxalmente, seqüestrados pela materialidade instantânea da imagem. A interioridade existindo enquanto algo exibido e recebido como imagem material, apartada, promovendo um movimento de separação, a pulsão separada da interação física, a pulsão separada de si e se contemplando a si própria em espetáculo: libidinagem hiper-irônica. Nesse sentido, o simulacro eletrônico incorporaria a dualidade sublime/dessublimação como tensão constitutiva, tensão energética. Teríamos aí uma estética nem sublime, nem dessublime, mas ambas as coisas ao mesmo tempo.

Rio de Janeiro, junho de 1998.

*Dedico este texto ao mestre e amigo Luis Costa Lima, que me fez ler Kant nos idos longínquos dos anos 80 e Benjamin, na era ainda mais remota dos anos 70. Desnecessário dizer que os resultados em progresso dessas leituras são de minha exclusiva responsabilidade.*

### Referências bibliográficas

- BENJAMIN, Walter. *Magia e Técnica, Arte e Política*. Trad. Sergio Paulo Rouanet. S. Paulo, Edit. Brasiliense, 1985.
- BURKE, Edmund. *Uma Investigação Filosófica Sobre a Origem de Nossas Idéias do Sublime e do Belo*. Trad. Enid Abreu Dobránszky. S. Paulo, Edit. Unicamp/Papirus, 1993.
- DERRIDA, Jacques. *La Verité en Peinture*. Paris, Flammarion, 1978.
- KANT, Immanuel. *Crítica da Faculdade do Juízo*. Trad. Valério Rohden e António Marques. Rio de Janeiro, Forense Universitária, 1993.
- LYOTARD, Jean-François. *L'Inhumain – Causeries sur le temps*. Paris, Galilée, 1988.
- NIETZSCHE, Friedrich. *Genealogia da Moral – Um escrito polêmico*. Trad. Paulo Cesar Souza. S. Paulo, Edit. Brasiliense, 1987.