

3

O sublime: negação da aparência estética, experiência de um abismo histórico

3.1

Hegel e a sublime degeneração da arte

O conceito de morte da arte está associado ao de sublime desde sua gênese, frequentemente situada no veredicto hegeliano acerca da arte romântica. “Hegel foi o primeiro a introduzir a idéia de que a arte era mortal e estava destinada a morrer”¹. É verdade que o filósofo não usou o termo “morte da arte” e nem mesmo se referiu categoricamente a um fim da arte no sentido de seu término, como se decretasse o seu futuro desaparecimento, mas declarou abertamente ser a arte “coisa do passado”, ao dizer, por exemplo, que “Para nós, a arte já não é a forma mais elevada que a verdade escolhe para afirmar a sua existência”². A arte de sua época, a arte romântica, constituía para Hegel um sinal claro da própria dissolução da arte, devido à inadequação da forma artística em relação àquilo que ela deveria manifestar. Representando a arte, no interior do sistema hegeliano, uma das manifestações concretas do espírito absoluto, caracterizada pela conciliação entre idéia e forma sensível, surge a sua expressão romântica como o indício de que tal conciliação não mais seria viável, pois “A idéia possui, hoje, uma existência mais profunda que já não se presta à expressão sensível: é o conteúdo da nossa religião e da nossa cultura”³. A arte tem seu lugar determinado na história filosófica de Hegel, e esse lugar não condiz com o mais elevado grau de desenvolvimento do espírito, de encarnação da idéia absoluta: “Na hierarquia dos meios que servem para exprimir o absoluto, a religião e a cultura provindas da razão ocupam o grau mais elevado, superior ao da arte”⁴.

Se a perda desta função essencial não equivale necessariamente ao fim ou à morte da arte, ela ao menos os sugere, na medida em que o próprio sentido da

¹ “Hegel is the first to have introduced the idea that art was mortal and destined to die”. TAMINIAUX, J., *Between the Aesthetic Attitude and the Death of Art*. In: _____. *Poetics, Speculation and Judgment. The Shadow of The Work of Art from Kant to Phenomenology*, p. 65.

² HEGEL, G. W., *Estética*. Coleção os Pensadores, p. 126.

³ *Ibid.*, p. 43.

⁴ *Idem.*

existência da arte perde sua razão de ser. De fato, Hegel não afirma que a arte chegará a seu término, que declinará até a mais completa ausência, mas também não se dedica a defender a sua permanência, nem procura explicar por que ela não deveria ser descartada quando já não pode cumprir o seu “supremo destino”. Ao contrário, o filósofo não poupa palavras para ressaltar a disparidade entre a criação artística e um mundo em que “As condições do tempo presente não são favoráveis à arte”, um mundo do qual o artista não tem como se abstrair “a não ser que recomece a sua educação e se retire para um isolamento onde possa encontrar o seu paraíso perdido”⁵. Não há dúvida de que a estética hegeliana esboça uma despedida da arte, porque, ainda que não seja totalmente correto assegurar que ela decreta o seu fim, torna-se bastante difícil imaginar o que justificaria para Hegel a permanência de uma arte então privada de seu destino.

Com efeito, esperar que o filósofo apresentasse um parecer sobre a existência factual da arte seria contrariar os termos de sua própria filosofia, pois seria esperar que ela se voltasse para o que é contingente. A arte responde pela sua realidade no interior do sistema e não em manifestações particulares. Segundo os princípios da filosofia de Hegel, não é relevante se, mesmo sendo declarada a arte coisa do passado, continuam a aparecer supostas obras de arte ou artistas em plena atividade. Sob o prisma do sistema hegeliano, tais fatores devem estar para a morte da arte assim como os casos particulares de atentado contra a liberdade subjetiva estão para a realização da liberdade do sujeito absoluto, ou seja, são elementos contingentes que não refutam a realidade do que é “verdadeiramente real”. Basta recorrer à própria comparação feita por Hegel entre realidade da arte e realidade sensível para que se perceba que posição a existência empírica da arte ocuparia perante a ausência de um “supremo destino”. Por analogia, tal comparação permite não só concluir que a realidade da arte seria legitimada muito mais pela vigência de seu supremo destino do que por qualquer realidade factual, mas também, conseqüentemente, questionar a opinião de que Hegel não teria decretado a morte da arte porque manteve silêncio sobre os rumos de sua “existência”.

Não chamamos de ilusórios aos objetos do mundo exterior nem ao que reside no nosso mundo interior, na nossa consciência. Nada nos impede de afirmar que, comparada com esta realidade, a aparência da arte seja ilusória; mas com idêntica

⁵ Ibid., p. 44.

razão se pode dizer que a chamada realidade é uma ilusão ainda mais forte, uma aparência ainda mais enganadora que a aparência da arte. (...) Sabemos como a verdadeira realidade existe para lá da sensação imediata dos objetos que percebemos diretamente. Antes, pois, ao mundo exterior do que à aparência da arte se aplicará o qualitativo de ilusório. (...) Mais uma vez ainda, as obras de arte não são, em referência à realidade concreta, simples aparências e ilusões, mas possuem uma realidade mais alta e uma existência mais verdadeira.⁶

De acordo com a visão hegeliana, a morte da arte não poderia, portanto, ser desmentida pela presença, no plano da realidade empírica, de manifestações supostamente artísticas, pois a própria realidade da arte extrapola esse plano e ilumina seu caráter ilusório. Nesse sentido, “Se em todos os aspectos referentes ao seu supremo destino, a arte é para nós coisa do passado”⁷, e se isso implica um fim ou morte da arte, é ainda, paradoxalmente, a própria arte quem o deve revelar. Por isso, Hegel localiza nas formas de expressão da arte que denomina romântica, e não num afrouxamento da produção artística presente, os sinais de que a arte teria ficado para trás. Certamente, tais sinais somente adquirem sentido em relação ao que seria o desígnio fundamental da arte: a união entre forma sensível e idéia. Essa união, contudo, já havia sido efetuada, para Hegel, com a arte clássica, representada por um mundo grego onde “O espírito da arte encontrou, enfim a sua forma”⁸. Situando a “arte clássica” no ápice de um processo em que o espírito busca a forma sensível apropriada a sua expressão, o filósofo cria, naturalmente, um antes e um depois, ou seja, as duas outras fases da arte, que são, respectivamente, a arte simbólica e a romântica. Estas se caracterizam pelo desequilíbrio do que foi posto em harmonia pela arte clássica, pela impossibilidade de conciliar idéia e forma sensível.

Enquanto a escultura grega representa a forma ideal para a manifestação do espírito absoluto, possibilitando a encarnação da figura divina no corpo humano- “porque só encarnado no homem o espírito se nos torna sensível”⁹-, a arte que a antecede, a simbólica, “não passa de tentativa, de ensaio, que produzirá gigantes e colossos, estátuas com mil braços e com mil corpos”¹⁰. Como sugere sua própria denominação, essa fase artística vai se caracterizar pela atuação do símbolo, o que, para Hegel, denota uma limitação, uma vez que “consiste numa

⁶ Ibid., p. 41.

⁷ Ibid., p. 44.

⁸ Ibid., p. 102.

⁹ Idem.

¹⁰ Ibid., p. 101.

representação com um significado que não se conjuga com a expressão, com a representação: mantém-se sempre uma diferença entre idéia e forma”¹¹. Tal simbolismo encontrado nessa fase artística que Hegel também chama de oriental, “uma arte ainda imperfeita”, indica o fracasso na adequação da forma artística ao conteúdo que ela tenta exprimir. Sem conseguir ainda que o absoluto encontre sua perfeita encarnação sensível, que seria a figura humana, a arte acaba por exprimir seus conteúdos de uma maneira simbólica, isto é, “desprovida de concretização precisa” porque calcada em relações externas que possibilitem sua expressão. “Quando, por exemplo, se representa a força com um leão e, portanto, se faz do leão a figura de um deus, estabelece-se uma correspondência exterior, abstratamente simbólica. A forma animal, dotada da qualidade geral da força, possui uma determinação que, embora abstrata, é adequada ao conteúdo que se intenta exprimir”¹². Mas a inaptidão em encontrar a forma apropriada não faz apenas com que o conteúdo espiritual seja limitado a correspondências externas ou abstratas; isto também o deixa sem limites, de modo que “Para tornar a matéria adequada, vai-se até o monstruoso, desfigura-se a forma, produz-se o grotesco”¹³.

Todos esses traços atribuídos à arte simbólica colocam-na, segundo Hegel, na categoria do sublime- “e o sublime define-se pelo esforço de exprimir o infinito”¹⁴. A arte clássica, ao contrário, realiza o ideal do belo, conciliando do modo mais elevado conteúdo espiritual e forma sensível. Com isso, arma-se na estética hegeliana uma diferença entre beleza e sublimidade que corresponde às diferenças entre perfeição e imperfeição, entre harmonia e desequilíbrio, entre concretude e abstração, todas elas calcadas no tipo de relação que vai se estabelecer entre forma sensível e conteúdo espiritual. A arte atinge a perfeição na sua fase clássica, na qual, mediante a realização do ideal da beleza, espírito infinito e forma finita se conciliam harmonicamente, superando as limitações e extravagâncias próprias ao sublime, dando à expressão artística a sua mais alta concretude. Entretanto, o que se exhibe sob a ótica hegeliana é, de novo e inevitavelmente, mais (ou menos) que uma diferenciação entre os conceitos de belo e sublime, a configuração de uma hierarquia, pois a sublimidade aparece como a beleza deslocada de seu eixo, como o ideal do belo em estado de

¹¹ Idem.

¹² Idem.

¹³ Idem.

¹⁴ Idem.

imperfeição. É possível, nesse caso, concordar com Lacoue-Labarthe quando este observa que, no âmbito da filosofia da arte de Hegel, definindo-se “negativamente em relação ao belo, o sublime... Não oferece mesmo nada de diferente: é simplesmente um contra-conceito do belo”¹⁵. Certamente, o sublime não é pensado por Hegel como uma forma de manifestação artística que resguardaria diante do belo sua distinção e alteridade, mas como um grau no desenvolvimento do ideal da beleza, isto é, como uma beleza degradada.

A arte romântica, a terceira e última fase artística, demonstra, contudo, que a diferença de grau entre belo e sublime tem um caráter ambíguo. Não é de todo correto dizer que “O sublime é o inacabamento do belo, quer dizer, o belo buscando o seu acabamento”¹⁶, porque com a arte romântica é reintroduzida uma presença do sublime não mais vinculada à busca fracassada do ideal da beleza. Se a arte simbólica se caracterizava por uma inadequação evidente entre o conteúdo espiritual infinito e a finitude da forma sensível- desajuste resolvido pela arte clássica-, a fase romântica põe novamente em evidência essa inadequação. Mas o simbólico e o romântico distinguem-se na medida em que, no primeiro, a idéia ainda não encontrou a forma apropriada à sua manifestação e, no segundo, depois de ter sido alcançada com a fase clássica, é esta própria forma que se vê descartada pela idéia que é seu conteúdo espiritual. A arte simbólica ainda não sabe dar forma a um conteúdo infinito, a arte romântica reconhece que nenhuma forma é apropriada à infinitude de seu conteúdo. Já não se trata agora de uma adequação ou inadequação da forma, mas de uma limitação da própria arte.

As limitações da arte em geral, da arte como tal, provêm de que, fiel a seu conceito, a arte profia em exprimir, com uma forma concreta, o universal, o espírito, e é arte clássica que realiza a união, a correspondência perfeita do sensível e do espiritual. Nesta fusão, porém, não diminui a distância que afasta o espírito da representação conforme ao seu verdadeiro conceito, porque o espírito constitui a infinita subjetividade da idéia que, enquanto interioridade absoluta, não se pode exprimir livremente, manifestar completamente na prisão corporal em que fica encerrado. A idéia, segundo a sua verdade, só existe no espírito, pelo espírito e para o espírito. Para o espiritual, é o espírito o único terreno em que se pode manifestar.¹⁷

As palavras de Hegel demonstram que, essencialmente, a arte nunca constituiu a esfera apropriada à manifestação do espiritual. Ela é em si mesma

¹⁵ LACOUÉ-LABARTHE, P., *A Imitação dos Modernos*, p. 240.

¹⁶ *Ibid.*, p. 242.

¹⁷ HEGEL, G. W., *Op. cit.*, p. 103.

apenas uma fase pela qual deve passar o espírito absoluto a caminho de seu pleno desenvolvimento. A arte tem, no pensamento hegeliano, o privilégio de compartilhar com a religião e a filosofia o “seu mais alto destino”, sendo encarada como “um modo de expressão do divino, das necessidades e exigências mais elevadas do espírito”¹⁸. Hegel pretende desvencilhar a arte de que trata seu sistema, a arte livre, das perspectivas que a abordam segundo fins que lhe são estranhos, ou que a consideram simples “jogo fugidio a serviço dos nossos prazeres e distrações”¹⁹. A arte é, com isso, elevada ao patamar do absoluto, representando o que há de mais nobre e verdadeiro na realidade. No entanto, como esse não é o último patamar a ser galgado por um espírito marchando em direção à plenitude, ele deve ser deixado para trás, sendo a arte conseqüentemente destronada como meio de encarnação do absoluto. O defeito da arte, para Hegel, é o de pertencer necessariamente ao reino sensível, ao reino do que é finito, contingente, transitório e particular. À medida que o espírito absoluto aperfeiçoa suas formas de manifestação, ele deve migrar para outros meios mais condizentes com seu caráter universal e infinito: “A idéia possui, hoje, uma existência mais profunda que já não se presta à expressão sensível: é o conteúdo da nossa religião e da nossa cultura”²⁰. O progresso do espírito histórico implica um processo em que ele se purifica do que é sensível; por isso, a arte, que não poderia descartar inteiramente a sensibilidade, acaba tornando-se coisa do passado.

Até mesmo quando aborda a arte clássica, e exalta as qualidades dessa fase que “atingiu os mais altos cumes”, Hegel não deixa de salientar a insuficiência que envolve a sua expressão. É a própria necessidade de determinar-se, de materializar-se numa forma, por mais perfeita que esta possa ser, que contraria, nesse caso, a natureza infinita do espírito. Ganhar forma sensível significa, inevitavelmente, incorporar o que é finito e exprimir ao mesmo tempo “o espírito como um particular, não como absoluto e eterno, o qual, aliás, só pode encontrar a sua expressão na espiritualidade pura. Esta circunstância constitui a fraqueza e a insuficiência da arte clássica, fraqueza e insuficiência em que acaba por sucumbir”²¹. A arte clássica deve ser superada na medida em que ainda representa uma limitação para a manifestação do absoluto do espírito; e a fase que a sucede,

¹⁸ Ibid., p. 42.

¹⁹ Idem.

²⁰ Ibid., p. 43.

²¹ Ibid., p. 102.

a romântica, tem seu traço superior no fato de libertar-se do componente sensível, de abandonar precisamente aquilo que conduziu a arte a seu patamar mais elevado. Segundo Hegel, esse movimento, que restabelece “a ruptura do conteúdo e da forma” presente na arte simbólica, consiste num “regresso que é simultaneamente um progresso”, pois tal ruptura já não denota uma incapacidade da idéia em alcançar sua forma sensível perfeita, mas indica que o espiritual finalmente reconheceu a disparidade entre a sua natureza e a artística. Portanto, quando Hegel conclui, ao tratar do romantismo, que “A idéia libertou-se”²², deve-se entender essa libertação como uma libertação em relação à própria arte.

A arte romântica não denota o regresso a um estágio anterior, e sim o retorno a um desequilíbrio outrora superado. Como última fase no desenvolvimento da arte, o romantismo finalmente revela que o desajuste entre infinito e finito encontrado na arte simbólica era condizente com a verdade espiritual. A diferença entre a fase primeira e a derradeira da arte reflete-se numa inversão dos papéis representados pelos dois elementos fundamentais à manifestação artística, o par idéia-forma sensível: no simbolismo, a idéia era incapaz de alcançar a devida expressão sensível para seu conteúdo; no romantismo, a forma sensível é incapaz de exprimir o conteúdo da idéia. O desequilíbrio na relação entre os termos faz com que se trate, nos dois casos, de uma manifestação simbólica da arte, sendo que as razões que levam ao simbolismo são definitivamente diferentes.

Daí provém, como na arte simbólica, a inapropriação da idéia e da forma, a separação delas, a indiferença de uma para com a outra; há, todavia, entre a arte simbólica e a romântica, uma diferença: a de que a idéia, defeituosa no símbolo em resultado de um defeito da forma, atinge no romantismo o mais alto grau de perfeição, e, em virtude de sua comunhão com a alma e com o espírito, subtrai-se à união com o sensível e o exterior e procura em si própria a sua realidade sem precisar recorrer, para se manifestar, a meios sensíveis ou, pelo menos, de se ajustar a influência deles.²³

O romantismo a que Hegel se refere, no qual a idéia atinge seu “mais alto grau de perfeição”, não se limita à poética que, tendo início no século XVIII, carrega o rótulo de romântica, pois, na visão hegeliana, é esta última que se enquadra num amplo horizonte, de que talvez constitua a manifestação mais avançada. Vem de longe o processo através do qual a arte procura despir-se de sua

²² Ibid., p. 103.

²³ Ibid., p. 106.

forma sensível visando fazer justiça a um conteúdo espiritual infinito, porque o fundamento do romantismo não é outra coisa senão o cristianismo. “Há uma relação entre a idéia concreta do espírito e a religião. Segundo a religião cristã, Deus deve ser adorado em espírito, Deus só é objeto para o espírito”²⁴. Hegel enxerga na interioridade da fé cristã o sinal de que o espírito chegou a um grau de autoconsciência tal que se torna incompatível com a forma de manifestação da verdade artística. “No cristianismo deu-se uma cisão entre a verdade e a representação sensível”²⁵. A “arte romântica ou cristã” é, portanto, a arte que intimamente deseja libertar-se de si mesma, desvincular-se de sua própria natureza, na medida em que há uma contradição radical e insolúvel entre sua verdade e sua existência. No entanto, o próprio esforço por essa libertação é paradoxal, pois cada autonegação da arte, ao ser artisticamente realizada, acaba por confirmar exatamente aquilo que quer negar. “Neste sentido se pode dizer que o romantismo, consiste num esforço da arte para ultrapassar a si própria sem, todavia, transpor os limites próprios da arte”²⁶. A necessidade de ultrapassar a si própria, unida à incapacidade para tanto, enreda a arte numa trama em que sua vida e sua morte se tornam interdependentes e indissociáveis.

É o próprio desenrolar da história do espírito o que deixa a arte para trás, quando sua atualidade é revogada por uma cultura cada vez mais dominada pela dimensão da interioridade e da auto-reflexão. Não só a forma artística é incapaz de expressar com êxito os conteúdos interiores da subjetividade romântica, como também a receptividade do sujeito em relação à arte mostra-se alterada. A interioridade já não encontra expressão na arte e a consciência não pode mais experimentar a sua intensidade. A superioridade alcançada pelo mundo do sentimento e do conceito, da religião e da filosofia, o tornou insensível à verdadeira força da manifestação artística, calcada na exterioridade. A experiência da arte transforma-se em representação:

Já, nos nossos dias, não se veneram as obras de arte, e a nossa atitude perante as criações artísticas é fria e refletida. Em presença delas sentimo-nos livres como se não era outrora, quando as obras de arte constituíam a mais elevada expressão da

²⁴ Ibid., p. 103.

²⁵ Idem.

²⁶ Ibid., p. 104.

Idéia. A obra de arte solicita o nosso juízo; seu conteúdo e a exatidão da sua representação são submetidos a um exame refletido.²⁷

A perda de relevância da arte, de acordo com Hegel, está vinculada ao declínio do próprio sistema de mundo em que a manifestação artística obtinha a sua força. Essa perda não poderia, portanto, ser revertida pela criação artística, e nem mesmo ser considerada um problema da arte. A experiência da arte não mais passa pela veneração e se torna um juízo intelectualizado porque o sujeito moderno, identificado pela dimensão da interioridade cristã, mantém-se inabalável perante o que é caracteristicamente exterior. A potência da arte é aniquilada pela mediação de uma subjetividade que a faz objeto para a reflexão. A arte é agora incapaz de fazer estremecer essa subjetividade moderna que é consciente de si própria, isto é, que sabe estar a verdade fundamentada somente em seu interior. “O dentro festeja o triunfo sobre o fora, e afirma esse triunfo pela negação de qualquer valor às manifestações sensíveis”²⁸. Nessa cultura do saber e do sentimento, de que fala Hegel, onde a exterioridade é conscientemente mediada pela interioridade, “a alma, o espiritual como tal, é que dá ao sensível a sua significação. Assim, a forma, a representação exterior, aparece como simbólica”.²⁹

A análise hegeliana da arte romântica traz de volta à cena o problema do sublime, uma vez que este estava estreitamente associado ao simbolismo anterior à fase clássica. Pensado negativamente em relação à perfeição do belo, o sublime refletia um marcante desequilíbrio na união entre idéia e forma sensível, um desequilíbrio que, embora modificado, ressurgiu com o romantismo. Na fase simbólica, a sublimidade caracterizava-se especialmente por um tratamento negativo da matéria sensível pela idéia, que procurava “erguê-la até si, mas de maneira indefinida, dispersando-se em contusões e violências”³⁰. Por outro lado, com o romantismo, também ocorre uma acentuada disparidade entre idéia e forma sensível, que parece nada dever ao simbolismo propriamente dito. Na arte romântica,

o aspecto exterior e sensível é tratado como na arte simbólica: nega-se-lhe importância, é considerado perecível, e acaba-se por não ver inconveniente algum, por não sentir nenhum escrúpulo em representar o espírito e a vontade como subjetivos e finitos, para isso utilizando até as mais íntimas manifestações

²⁷ Ibid., p. 43.

²⁸ Ibid., p. 105.

²⁹ Idem.

³⁰ Ibid., p. 100.

particulares da arbitrariedade individual, os mais desvairados traços de caráter e de comportamento, os mais aparentemente estranhos acontecimentos e complicações. Tudo o que seja exterior abandona-se ao acidental, às aventuras da fantasia que tanto pode, consoante a sua vontade ou os caprichos da ocasião refletir o que existe tal qual é, como realizar as mais absurdas e grotescas combinações entre as formas exteriores.³¹

Hegel descreve uma arte completamente desregrada, na qual o ideal da beleza é deixado de lado e dá lugar, entre outras coisas, ao grotesco e ao absurdo. Isso é justificável, para o filósofo, uma vez que “A arte simbólica ainda procura o ideal, a arte clássica atingiu-o e a romântica ultrapassou-o”³². Mas a superação da arte pela arte, que sugere a sua morte, tem os traços de um retorno ao sublime tal qual presente na arte simbólica. O sublime remeteria negativamente ao belo, então, num duplo sentido: como o “ainda-não belo” e como o “não-mais belo”. Na medida, entretanto, em que o próprio ideal da beleza é equiparado à arte em sentido pleno, à sua perfeita expressão, a sublimidade surge, conseqüentemente, como uma mistura entre arte e não-arte, mesmo que, num momento, represente uma falta e, no outro, um excesso. A concepção hegeliana da arte romântica delineia, portanto, um inegável nexos entre os conceitos de sublime e de morte da arte, ainda que este nexos não tenha sido explicitamente elaborado e desenvolvido por Hegel.

Um entrelaçamento entre as idéias de sublimidade e de morte da arte ocorre não apenas com a gênese desta última, localizada no pensamento hegeliano, mas denota, ao contrário, uma ligação que permanece e é desdobrada à medida que o próprio conceito de sublime amplia o seu espaço no horizonte artístico moderno. “Penso, em particular, que é na estética do sublime que a arte moderna (incluindo a literatura) encontra o seu impulso, e a lógica das vanguardas os seus axiomas”³³, diz Lyotard. Essa visão, que detecta a presença marcante do sublime na experiência artística moderna, está longe de constituir uma perspectiva isolada, pois é compartilhada por outros pensadores da arte e parece ser confirmada pela maioria das obras produzidas. De fato, é extremamente difícil aplicar o ideal de conciliação do belo à maior parte das obras de arte modernas. Mesmo uma noção de beleza como a proveniente da estética kantiana vai encontrar muita resistência para conformar as produções artísticas a seus critérios de prazer e de jogo

³¹ Ibid., p. 105.

³² Ibid., p. 106.

³³ LYOTARD, J-F., O Pós-moderno explicado às crianças, p. 21.

harmônico das formas. Mas, se foi sob a égide do sublime, “se foi com este nome que a estética fez valer seus direitos críticos sobre a arte, e que o romantismo, ou seja, o modernismo, trinfou”³⁴, o que se deve exatamente entender por tal denominação? Em síntese, o que é o sublime se ele significar algo mais que um mero “contra-conceito do belo”?

A investigação acerca do sublime e de sua presença nas manifestações artísticas deve iluminar a do conceito de morte da arte, devido a uma relação que não se restringe à estética hegeliana. Talvez seja com o pensamento de Adorno que esta relação sofre o seu principal desdobramento, através de uma concepção de sublime na qual a arte se comporta negativamente quanto a si mesma, jogando, a cada novo lance, com a possibilidade de sua morte. A *Teoria Estética* deixa em aberto o veredicto de Hegel sobre o destino da arte, mas inverte o sinal daquilo que o filósofo de Jena chamou o simbolismo da arte romântica. Lá onde o olhar hegeliano vislumbra uma incapacidade das formas artísticas em expressar o espiritual, Adorno enxerga uma arte que promove a libertação do sensível frente à tradicional autoridade do espírito. O sublime já não é mais tido como a carência, ainda que positiva, do belo, e sim como a exposição do próprio conteúdo de verdade da beleza.

Isso também significa que a “beleza” e o “sublime” não são opostos na estética de Adorno da mesma forma que o são na estética de Kant; eles são, antes, opostos como os dois pólos da coerência estética o são, tal como já havia mencionado, isto é, como aparência e verdade. Alternativamente, é lícito dizer que o sublime significa para Adorno uma condição de possibilidade sob a qual a produção da arte moderna ainda pode ser denominada “bela”; o sublime torna-se um *constituente* da beleza artística.³⁵

A tensão entre beleza e sublimidade, correspondendo à tensão entre aparência e verdade, é, para Adorno, algo que, explicitamente em jogo nas produções artísticas modernas, diz respeito à obra de arte em geral. Desse modo, aquilo que seria característico do sublime moderno, uma revolta contra a bela aparência da obra de arte, não estava de todo ausente nas obras tradicionais, pois “A rebelião contra a aparência, a insuficiência da arte para si mesma, está nela

³⁴ Id., *O Inumano*, p. 98.

³⁵ “This also means that the ‘beautiful’ and the ‘sublime’ are not opposed to each other as the two poles of aesthetic coherence (*Stimmigkeit*) are, of which I have spoken, that is, as semblance and truth. Instead one might say that the sublime signifies for Adorno a condition of the possibility of what under conditions of modern art production might still be called ‘beauty’; the sublime becomes a constituent of artistic beauty.” WELLMER, A., *Adorno, Modernity, and Sublime*. In: PENSKY, M. (org.), *The Actuality of Adorno*, p. 115.

contida intermitentemente, desde tempos imemoriais, enquanto momento de sua pretensão à verdade”³⁶. Seja porque, “A dissonância é a verdade da harmonia”³⁷, ou porque “no íntimo de tudo o que, em arte, se pode com direito chamar harmonioso, sobrevive o absurdo e contraditório”³⁸, o conteúdo de verdade artístico, que é iluminado com o sublime moderno, também lança luz sobre a obra de arte do passado.

O conteúdo de verdade se opõe à beleza porque ela constitui a sua aparência e, com isso, a negação da sua existência real. Porém, somente quando os componentes da obra de arte são negados como meios, como instrumentos para a sua confecção, ou seja, somente quando são negados seus atributos reais, pode a obra de arte produzir uma unidade que, com a aparência de um fim em si mesmo, configura o próprio conteúdo de verdade. A unidade forjada pela beleza, que é responsável pela configuração do conteúdo de verdade, sobrepuja, desse modo, a particularidade dos materiais da obra, que, nesta, já não existem enquanto tais, já não se apresentam em sua realidade material, a qual deve se dissolver na totalidade da obra. A unidade, a harmonia proporcionada pela beleza, ao eliminar, necessariamente, a realidade de seus próprios materiais, acaba também por negar realidade a seu conteúdo de verdade. O paradoxo da arte, nesse caso, é que o conteúdo de verdade da obra resulta da própria unidade harmônica do belo, unidade que é só aparência e que depende da negação de uma realidade; isto é, o conteúdo de verdade da obra de arte não tem outra realidade senão a própria aparência estética.

Nas obras de arte, tudo o que, segundo a sua constituição, é heterogêneo à sua forma deve desaparecer, enquanto que elas, porém, são formas só na relação com o que gostariam de fazer desaparecer. Ao que nelas quer aparecer levantam-lhe impedimentos mediante o seu *a priori*. Devem-no esconder e contra tal luta a idéia da sua verdade até que denunciem a harmonia. (...) A emancipação a seu respeito constitui um desabrochamento do conteúdo de verdade da arte.³⁹

No entanto, é apenas com a obra de arte moderna que o caráter contraditório da relação entre o conteúdo de verdade da arte e a sua aparência estética vem ele próprio à tona na aparência da obra. “Todo o momento de aparência estética traz hoje consigo uma incoerência estética, contradições entre o ‘como que’ aparece a

³⁶ ADORNO, T., *Teoria Estética*, p. 130.

³⁷ Idem.

³⁸ Ibid., p. 129.

³⁹ Ibid., pp. 129, 131.

obra de arte e ‘o que’ ela é”⁴⁰. Essa incoerência estética apontada por Adorno equivale à constante presença do sublime como categoria indissociável da produção artística moderna: “A doutrina kantiana do sentimento do sublime descreve com maior razão uma arte que estremece em si, ao suspender-se em nome de um conteúdo de verdade evidente se, no entanto, enquanto arte, perder o seu caráter de aparência”⁴¹. A investida da arte moderna contra seu elemento estético- negatividade ligada ao domínio do sublime- não deixa de ser uma revolta da arte contra a sua própria realidade, na medida em que esta não pode ser separada do que constitui sua aparência⁴². “É possível prever a perspectiva de uma recusa da arte em nome da arte”⁴³, declara Adorno. Para o filósofo, a tomada de consciência da arte moderna acerca de seu conteúdo de verdade, com a primazia obtida pelo sublime e a conseqüente negação da aparência estética, mantém aberta a perspectiva da morte da arte.

3.2

Traços de uma revalorização modernista do sublime

Tanto Adorno quanto Lyotard ressaltam a importância do conceito de sublime no horizonte artístico moderno. Há, naturalmente, particularidades no modo como cada um lida com o conceito, ainda que ambos se refiram à mesma matriz kantiana. Por outro lado, além de a própria idéia do sublime em Kant já sofrer uma releitura, Lyotard é também bastante influenciado pelas reflexões estéticas de Edmund Burke, cujas conclusões não convergem inteiramente com as do autor da *Crítica da Faculdade do Juízo*. Em *Uma Investigação Filosófica Sobre a Origem de Nossas Idéias do Sublime e do Belo*, Burke associa o efeito sublime a um prazer negativo que denomina *deleite* (delight)- para distingui-lo do prazer causado pelo belo. A negatividade do deleite, representada pela presença da dor e

⁴⁰ Ibid., p. 121.

⁴¹ Ibid., p. 222.

⁴² Adorno diz sobre as obras de arte que “Nelas, porém, a aparição é a da essência, a esta não indiferente; a própria aparição pertence nelas ao domínio da essência. Ela caracteriza verdadeiramente a tese de que, em Hegel, o realismo e o nominalismo se engendram entre si: a sua essência deve aparecer, a sua aparição é essencial; nenhuma é para um outro, mas a sua determinação é imanente”. Ibid., p. 129.

⁴³ Ibid., p. 68.

do perigo, não reduziria a intensidade do prazer estético, e sim a aumentaria, produzindo “a mais forte emoção de que o espírito é capaz”:

Digo a mais forte emoção, porque estou convencido de que as idéias de dor são muito mais poderosas do que aquelas que provêm do prazer. Sem dúvida alguma, os tormentos que nos podem ser infligidos são muito maiores, quanto a seu efeito sobre o corpo e o espírito, do que quaisquer prazeres que os hedonistas mais consumados poderiam sugerir, ou do que a imaginação mais vívida e o corpo mais sadio e requintada sensível poderiam gozar.⁴⁴

Burke justifica a potência do sublime com o argumento de que a natureza humana é muito mais suscetível aos efeitos da dor que aos do prazer. O mais intenso prazer é ainda desfrutável, a mais alta dor tange o insuportável. Por isso, aqueles prazeres que surgem mesclados à dor e ao perigo, que colocam em jogo a segurança ou a vida do indivíduo, são experimentados com uma intensidade muito maior que os prazeres meramente positivos. Essa é uma distinção fundamental para Burke, pois ela ressalta o caráter relativo do prazer proporcionado pelo sentimento sublime.

Aconselha-nos, pois, o bom senso que se deva distinguir mediante algum outro nome duas coisas de naturezas tão diversas, como um prazer simples e sem nenhuma relação com outro sentimento, daquele cuja existência é sempre relativa e estreitamente vinculada à dor.⁴⁵

Se a sensação finalmente proporcionada pelo sublime “é, sem sombra de dúvida, positiva”, a sua causa está ligada a “uma espécie de privação”, que torna relativo o próprio fundamento do prazer resultante. “Toda vez que tenho a oportunidade de falar sobre esse tipo de prazer relativo, chamo-o de *deleite*...”⁴⁶. A distinção é tão essencial que Burke chega a se comprometer a não utilizar a palavra *deleite* “com nenhum outro sentido”, evitando confundi-la com os prazeres positivos. Chama-se “deleite”, portanto, um tipo de sentimento específico despertado com o sublime, e, conseqüentemente, não se deve empregar o termo para nomear qualquer outro tipo de experiência prazerosa. Burke fará uso da palavra *deleite* apenas “para indicar a sensação que acompanha a eliminação da dor ou do perigo”⁴⁷, e chamará o prazer positivo, associado ao efeito do belo, “simplesmente de *prazer*”. Relacionando o *delight* não exatamente à dor e ao perigo, mas à sua supressão, é imprescindível que o objeto sublime mobilize

⁴⁴ BURKE, E. *Uma Investigação Filosófica Sobre as Origens de Nossas Idéias do Sublime e do Belo*, p. 48.

⁴⁵ *Ibid.*, p. 45.

⁴⁶ *Idem.*

⁴⁷ *Ibid.*, p. 46.

sentimentos fortemente vinculados ao instinto de autopreservação do indivíduo, pois são esses sentimentos que asseguram a potência da sublimidade, mais elevada que qualquer prazer positivo, como, por exemplo, o que é causado pela beleza. É algo semelhante a essa experiência de privação que Lyotard acredita ser o próprio impulso de criação das vanguardas modernas, as quais, confrontando-se a cada novo momento com uma iminente impossibilidade da arte, isto é, com o perigo de que, artisticamente, nada aconteça. Assim, cada obra se ergueria como se implicasse a superação da constante ameaça de sua ausência.

Para Lyotard, a experiência do sublime promove o contato com algo que escapa ao domínio fenomênico, algo que constitui uma “presença” insubordinada a qualquer “aqui e agora”. Trata-se, em outras palavras, da emergência daquilo que não pertence à dimensão espaço-temporal, à qual estão submetidos todos os objetos da experiência. “No limite da ruptura, o infinito ou o absoluto da Idéia, pode ser reconhecido no que Kant chama apresentação negativa, ou mesmo, uma não-apresentação”⁴⁸. O sublime não implica, então, o isolamento do sujeito em seu próprio sentimento, mas a aparição de alguma coisa que as faculdades cognitivas não podem representar ou conceber, da qual se alcança apenas uma “apresentação negativa”. Essa negatividade do sublime, mais que mera negação, constitui o sinal da presença de um irrepresentável que é o próprio absoluto da Idéia manifestando-se no plano fenomênico. É como se agora, contrariando os postulados da *Crítica da Razão Pura*, o sujeito ultrapassasse o mundo dos fenômenos e entrasse em contato direto com a própria coisa, como se ele pudesse experimentar a realidade em si, o incondicionado independente das leis de espaço e tempo.

É portanto necessário sugerir que poderia existir um estado de espírito sujeito à “presença” (uma presença que não está, de modo algum, presente no sentido do *aqui e agora*, ou seja, o que é designado pelas deícticas da apresentação), um estado de espírito sem espírito, o qual é requisitado pelo espírito, não para que a matéria seja notada, concebida, dada ou apreendida, mas para que *haja* qualquer coisa.⁴⁹

A apresentação negativa que está em jogo no conceito kantiano de sublime resulta do que Lyotard denomina ocorrência ou acontecimento. O que aparece negativamente não é, na verdade, coisa nenhuma, mas o próprio *haver* alguma coisa enquanto tal. Não isto ou aquilo que há, mas o “há” em si mesmo. “A

⁴⁸ LYOTARD, J-F. *op. cit.*, p. 103.

⁴⁹ *Ibid.*, p. 144.

presença é o instante que interrompe o caos da história e lembra ou chama apenas que ‘há’ antes de qualquer significado daquilo que há”⁵⁰. Lyotard exemplifica tal acontecimento, tal ocorrência do sublime, com a obra do pintor norte-americano Barnett Newman. Para o filósofo, as pinturas de Newman podem ser chamadas sublimes porque deixam que se apresente o inapresentável, permitindo a emergência de um “agora” em que nada surge além do próprio instante. “Um quadro de Newman é um anjo. Não anuncia nada, é o próprio anúncio”⁵¹. É essa a qualidade da presença do sublime, uma presença que não apresenta nada senão o próprio apresentar-se: “O quadro representa a presença, o ser oferece-se aqui e agora”⁵².

Lyotard procura definir o que afinal se revela na experiência do sublime, o que faz justiça ao que Kant chamou de apresentação negativa. Para tanto, para determinar o que não aceita determinação, recorre a conceitos da filosofia de Heidegger, como o de acontecimento (Ereignis). “De certo modo, a questão do sublime está intimamente ligada ao que Heidegger chama de retirada do ser, retirada da doação”⁵³. O Ereignis, ou acontecimento, não é apenas um oferecimento, um desvelar-se de algo, mas também um recuo, um retraimento do que oferece e possibilita o desvelamento. Em outros termos, o que mostra deve ele mesmo se ocultar- numa explícita referência à relação que se estabelece entre ser e ente no pensamento heideggeriano. Com isso, Lyotard indica que na apresentação negativa do sublime não aparece o que é, o ente, mas o próprio ser como pura ocorrência que não se pode determinar. E como essa “presença do ser” sugere o absoluto, o infinito, paradoxalmente ganhando forma, sugere o invisível ameaçando tornar-se visível, ela, de fato, não pode ocorrer, senão como ocorrência que, simultaneamente, nega o ocorrido. Nem por isso, contudo, ela é um nada, ou um não-ente, um irreal; ela é tanto um não-objeto quanto a mais pura objetividade.

A concepção do evento sublime como acontecimento (Ereignis) obtém seu fundamento, segundo Lyotard, não somente na noção kantiana de apresentação negativa do absoluto, mas também nas investigações de Burke; pois este teria salientado a ameaça que envolve a experiência da sublimidade: “...Kant despoja a

⁵⁰ Ibid., p. 93.

⁵¹ Ibid., p. 86.

⁵² Ibid., p. 90.

⁵³ Ibid., p. 118.

estética de Burke do que penso ser o seu maior desafio: mostrar que o sublime é provocado pela ameaça de nada ocorrer”⁵⁴. Para Lyotard, o “há” característico do sublime adquire sua força por meio da relação com a ameaça de que nada aconteça, de que não “haja” nada. “O choque supremo é que *Ocorra* (algo) em vez do nada, a privação suspensa”⁵⁵. O sublime não consiste, então, tanto num jogo entre ser e ente quanto no conflito entre ser e nada, no qual é a existência propriamente dita que está sendo disputada. “Sentimos que pode já não acontecer nada. O que é sublime é que, no meio dessa iminência do nada, aconteça alguma coisa apesar de tudo, tenha “lugar” e anuncie que não está tudo acabado. Um simples *eis*, a mínima ocorrência, é esse “lugar”⁵⁶.

Burke teria percebido a relevância dessa privação, dessa ameaça, para a experiência da sublimidade, pois é do confronto com ela que emerge o instante sublime, o *now* da obra de arte. Há algo e não o nada, ou melhor, há ao invés de não haver. Nesta relação entre ser e não-ser, de onde, para Lyotard, emerge o sublime, reside, porém, um perigo constante: “Um acontecimento, uma ocorrência, o que Martin Heidegger chama de *ein Ereignis*, é infinitamente simples; contudo, esta simplicidade só se pode tornar próxima na privação”⁵⁷. Esse risco é vivido, de acordo, com Lyotard, de um modo intenso pela arte de vanguarda, na medida em que o artista, a cada nova criação, é obrigado a confrontar-se com a impossibilidade da obra.

Esta miséria é a miséria com a qual o pintor é confrontado, diante da superfície plástica, o músico diante da superfície sonora, o pensador diante da página branca, etc. Não só diante da tela ou da página branca, no início da obra, mas cada vez que algo demora em acontecer, que cria portanto uma questão, a cada ponto de interrogação, a cada “e agora?”⁵⁸.

O sublime possui um lugar privilegiado nas produções de vanguarda justamente porque são tais movimentos artísticos modernos que levam o problema da arte até os limites de sua existência. Cada nova obra de arte, de acordo com Lyotard, deve deparar-se, antes de tudo, com sua própria impossibilidade, deve surgir como uma resposta à questão “o que é uma obra de arte?”. Nesse sentido, a obra de Cézanne, por exemplo, “não é a de um pintor de talento que teria

⁵⁴ Ibid., p. 104.

⁵⁵ Ibid., p. 105.

⁵⁶ Ibid., p. 91.

⁵⁷ Ibid., p. 96.

⁵⁸ Ibid., p. 97

descoberto o seu “estilo”, mas sim uma tentativa de resposta para a pergunta: O que é um quadro?”⁵⁹. A ameaça de que não haja nada, de que nada aconteça, perigo do qual irrompe a obra, é uma ameaça que paira, portanto, sobre a própria criação artística, mantendo continuamente aberta a perspectiva de um fim ou morte da arte. “A obra ergue-se no instante, mas o raio do instante descarrega sobre ela como um comando minimal: *Sê*”⁶⁰. O sublime é, desse modo, a afirmação enfática da arte sob o permanente olhar de sua própria morte, como um arriscado jogo ao qual as vanguardas estéticas não podem se furtar. Embora Lyotard não conceda relevância ao embate entre a arte e sua morte, ele fica subentendido, na medida em que a privação que envolve a produção do sublime na arte é uma privação experimentada pelo próprio artista em relação à possibilidade da obra. A indagação fundamental ao advento do sublime, ao *Ereignis*, a pergunta “haverá alguma coisa?”, ou ainda, “há?”, por meio da qual o ser é afirmado num instante, como um raio, um *now*, e o invisível pode tornar-se paradoxalmente visível, converte-se na indagação acerca da própria arte, na questão inevitável ao artista de vanguarda: “há obra de arte?”. Segundo Lyotard, essa questão revela-se incontornável e é vivida pela criação vanguardista sob a forma da pergunta “o que é arte”, pois, com esta, o próprio ser da obra de arte é o que fica em suspenso.

O inexprimível não reside num além, num outro mundo, num outro tempo, mas nisto: que ocorra (alguma coisa). Na determinação da arte pictural, o indeterminado, o que ocorre, é a cor, o quadro. A cor, o quadro, enquanto ocorrência, acontecimento, não é exprimível, e é isto que terá de testemunhar.⁶¹

É notável o elevado padrão de intensidade que os primeiros teóricos do sublime verificaram nesse sentimento em relação ao da beleza. Ao afirmar, por exemplo, que “a *tragédia* distingue-se da *comédia* principalmente nisto, que na primeira o sentimento é suscitado pelo *sublime*, na segunda pelo *belo*”⁶², Kant sugere, inevitavelmente, a correspondência entre o efeito estético causado pelo sublime e a força da catarse aristotélica. Porque, indubitavelmente, “a comoção do sublime é mais poderosa que a do belo”⁶³, seus efeitos são comparados ao choque ou ao impacto, ao raio ou ao tufão, ao abalo ou ao estremecimento. A potência da

⁵⁹ Ibid., p. 106.

⁶⁰ Ibid., p. 94.

⁶¹ Ibid., p. 98.

⁶² KANT, I., Observações sobre o Sentimento do Belo e do Sublime, p. 26.

⁶³ Ibid., p. 25.

sublimidade não só permanece sua marca histórica fundamental como chega a ser vinculada, por Adorno e Horkheimer, ao protótipo da experiência estética enquanto tal. Certamente, o “episódio das Sereias”, narrado por Homero na *Odisséia* e destacado pelos autores da *Dialética do Esclarecimento*, remete muito mais ao sentimento do sublime que ao do belo. O herói que, burlando a ordem mítica mediante a astúcia, descobre ser “possível ouvir as Sereias e a elas não sucumbir”⁶⁴, e então “se debate amarrado ao mastro para se precipitar aos braços das corruptoras”⁶⁵ faz uma experiência muito mais próxima do sublime que do belo. A intensidade do desejo que acomete Ulisses é semelhante à da sublimidade que abala o sujeito em Burke e Kant. Em ambos os casos, é a presença da natureza em seu caráter indomável e ameaçador o que precisa ser dominado para que se possa fazer dela uma experiência. A imagem de Ulisses amarrado ao mastro e desfrutando, ainda que desesperadamente, o canto proibido das Sereias é o protótipo da condição do sujeito moderno, que diante do terrível poder do objeto sublime é capaz de resistir e experimentá-lo esteticamente. A integridade do indivíduo pode ser preservada diante de uma ameaça intolerável porque foi alcançado um grau de segurança em que a relação fatal entre ele e a coisa é transfigurada na distância da contemplação. Essa segurança é imprescindível à experiência do sublime que, ao contrário do belo, ainda resguardaria algo daquela antiga ameaça a que se submeteu Ulisses.

De acordo com Lyotard, a intensidade do sentimento sublime, em Kant, representa para a unidade cognitiva do sujeito um risco análogo ao que as Sereias representaram para a existência do indivíduo Ulisses. Em suas palavras, “O ‘sujeito’ seria privado do meio de constituir-se em subjetividade”⁶⁶, pois a experiência do sublime comprometeria a própria coesão da série de representações cuja contínua sucessão assegura o “eu penso”, isto é, a unidade sintética da apercepção transcendental. “Pois sob o nome de ‘eu penso’, o ‘sujeito’ não é nenhum outro a não ser a consciência da unidade sintética originária à qual todas as representações são, por assim dizer, imputadas”⁶⁷. A sucessão é a forma temporal a partir da qual todas as representações do sujeito são organizadas, incluindo a representação que ele faz de si mesmo. Se os dados exteriores, sem

⁶⁴ ADORNO, T.; HORKHEIMER, M., *Dialética do Esclarecimento*, p. 64.

⁶⁵ Idem.

⁶⁶ LYOTARD, J-F., *Lições sobre a Analítica do Sublime*, p. 135.

⁶⁷ Idem.

exceção, devem ser submetidos *a priori* à condição formal espacial, para que possam ser intuídos pelo sujeito e, por conseguinte, constituírem dados da experiência, o tempo é a condição formal *a priori* de todos os dados em geral, na medida em que é também a forma de intuição do sentido interno. O tempo, na forma da sucessão, garante não apenas a continuidade da série de representações dos objetos da experiência, mas também a identidade do sujeito consigo mesmo, pois, como causalidade, encadeia necessariamente tanto as intuições externas quanto as internas. Uma ruptura nessa sucessão significaria uma quebra da causalidade na qual se sustenta a unidade da experiência, incluindo a que o “eu” faz de si próprio. E é justamente algo como essa ruptura o que, para Lyotard, o sublime parece produzir:

É assim que a compreensão do sucessivo “num relance”, que a razão solicita à imaginação no juízo sobre o sublime, e que deve “tornar intuível” a coexistência, o *Zugleichsein* (em que é preciso entender o “ser de um golpe”, em um golpe só), do que não pode ser dado a não ser sucessivamente- assim é que uma tal compreensão “faz violência” não somente à condição *a priori* da intuição de todo dado que é a sucessão mas à condição eminente e única que ela impõe à “intuição de nós mesmos e de nosso estado”.⁶⁸

É porque o “objeto sublime” não pode ser dado dentro da série dos fenômenos, na ordem da sucessão, como os demais objetos da experiência são necessariamente dados, que ocorre uma “violência” tal que o sujeito se arrisca a perder-se de si mesmo. Se “Denominamos sublime o que é absolutamente grande”⁶⁹, isso quer dizer que ele não pode ser representado como mais um na série dos fenômenos, ou sua grandeza se tornaria relativa. A exigência, observada por Lyotard, de que o “objeto sublime” seja apreendido “num só golpe” eliminaria, se cumprida, a própria série na qual a sublimidade jamais poderia surgir, comprometendo a estrutura sucessiva das representações que assegura a unidade do sujeito, “e por isso mesmo não haveria mais sentido interno para organizar nossas representações numa seqüência temporal”⁷⁰. Devido a isso, a potência do sublime kantiano constituiria, de acordo com Lyotard, uma ameaça para a existência cognitiva do sujeito: “O gosto prometia-lhe boa vida, o sublime ameaça-o de desaparecimento”⁷¹.

⁶⁸ Idem.

⁶⁹ KANT, I., *Crítica da Faculdade do Juízo*, p. 93.

⁷⁰ LYOTARD, J-F., *Op. cit.*, p. 135.

⁷¹ *Ibid.*, p. 136.

Nem por isso, entretanto, Kant deixa de encontrar no desprazer sublime a presença de uma conformidade, na qual está fundado o prazer que ele simultaneamente causa. O sublime é um juízo estético, entre outras coisas, porque o desprazer que parece proporcionar é, na realidade, um “prazer negativo”, e a desconformidade que ele reflete aponta para uma concordância mais elevada. Nas palavras de Kant, “a desconformidade a fins da faculdade da imaginação a idéias da razão e a seu suscitamento é efetivamente representada como conforme a fins”⁷². Na disposição sublime não se arma tanto um jogo quanto um conflito entre as faculdades da imaginação e da razão, nele envolvidas. Mas que o prazer venha somar-se ao desprazer indica a concordância na qual finalmente vai desembocar tal conflito, já que “o desprazer é representado conforme a fins com respeito à ampliação necessária da faculdade da imaginação para a adequação ao que em nossa faculdade da razão é ilimitado, ou seja, à idéia do todo absoluto”⁷³. O desconforto provocado pelo sublime está associado à inadequação da faculdade da imaginação para apresentar o que seria o ilimitado de uma idéia da razão. Não sendo capaz de ampliar-se ao infinito, de “um só golpe”, a imaginação fracassa perante a exigência da razão e entra em colapso. Logo se vê por que não se repete no sublime o jogo engendrado, com o belo, entre imaginação e entendimento: dessa vez, a relação entre os parceiros é totalmente desproporcional.

O sacrifício violento da imaginação está, porém, de acordo a destinação racional do homem. Seja matemática ou dinamicamente considerado, o que o sublime demonstra, para Kant, é a superioridade da esfera da razão propriamente dita em relação ao plano sensível. No sublime, toda grandeza e poder da natureza mostram-se pequenos e impotentes diante da presença da Idéia. É por isso que o julgamento do objeto sublime sobrevive ao fracasso da imaginação, porque o que de fato se aproxima e se apresenta negativamente é uma idéia da razão. Grandeza absoluta ou causalidade incondicionada, a idéia, não pertencendo ao domínio dos fenômenos, não pode ser apreendida pela imaginação, que termina, por seu esforço, entrando em colapso.

Este esforço e o sentimento da inacessibilidade da idéia à faculdade da imaginação são eles mesmos uma apresentação da conformidade a fins subjetiva de nosso ânimo no uso da faculdade da imaginação para sua destinação supra-sensível e

⁷² KANT, I. O. *cit.*, p. 106. (CFJ 101)

⁷³ *Idem.*

obrigam-nos a *pensar* subjetivamente a própria natureza em sua totalidade como apresentação de algo supra-sensível, sem poder realizar *objetivamente* essa apresentação.⁷⁴

Desprazer e conflito dão lugar ao sentimento de uma conformidade a fins que já não deve ser atribuída à natureza, de modo que Kant faz questão de repetir que “a sublimidade não está contida em nenhuma coisa da natureza, mas só em nosso ânimo”⁷⁵. A imaginação é limitada, e a natureza, inapropriada ao que exige uma idéia da razão que emerge no sublime, infinita e supra-sensível. Ambas só entram em cena para, a seguir, serem descartadas em favor de um ânimo racional e subjetivamente fundado. Com o sublime talvez se esclareça ironicamente o sentido do termo “ocasião” empregado por Kant para designar o que se faz objeto para um juízo de gosto⁷⁶. Na experiência do sublime, nada mais parece restar da natureza além de seu caráter de ocasião para algo que se deve imputar tão somente ao próprio ânimo do sujeito. Portanto, “Pode-se descrever o sublime da seguinte maneira: ele é um objeto (da natureza), cuja representação determina o ânimo a imaginar a inacessibilidade da natureza como apresentação de idéias”⁷⁷. Trata-se, contudo, não tanto de uma falha total da imaginação em apresentar um objeto quanto da ocorrência de uma “apresentação meramente negativa”⁷⁸; ou o sublime não poderia ser alvo de um juízo estético, e constituiria exclusivamente um objeto de pensamento. “A complacência no sublime da natureza é por isso também somente *negativa* (ao invés disso, a no belo é *positiva*)”⁷⁹, conclui Kant.

Toda a negatividade conferida por Kant ao sentimento sublime, que, por sua vez, está intimamente ligada ao componente de desprazer e desconforto próprio a esse juízo estético, delineia uma diferença marcante em relação ao sentimento do belo. Embora se diga que “*Sublime* é o que apraz imediatamente por sua resistência contra o interesse dos sentidos”⁸⁰, o desprazer não é meramente sintoma de uma resistência, mas testemunho de uma impossibilidade e sinal de uma presença que não se faz notar no juízo do belo. Essa impossibilidade testemunha contra a própria quimera de reconciliação associada ao juízo de gosto, visto que o desconforto gerado pelo sublime é o signo de uma desconformidade

⁷⁴ Ibid., pp. 114-15. (CFJ 115-116)

⁷⁵ Ibid., p. 110. (CFJ 109)

⁷⁶ Ibid., p. 194-195. (CFJ 253)

⁷⁷ Ibid., p. 114. (CFJ 115)

⁷⁸ Ibid., p. 121. (CFJ 124)

⁷⁹ Ibid., p. 115. (CFJ 117)

⁸⁰ Ibid., p. 114. (CFJ 115)

entre as faculdades cognitivas e a natureza. Não mais se trata de jogo, e sim de conflito; não mais de entendimento, e sim da razão. Que a dissonância sublime acabe finalmente por se revelar uma conformidade a fins de outra categoria, na medida em que a imaginação “*sente* o sacrifício ou a privação e ao mesmo tempo a causa à qual ela é submetida”⁸¹, não deixa de esconder uma ironia: a negatividade que se apresenta no sublime aponta para uma negação de todo estético enquanto tal, sem, contudo, poder realizá-la. Que não se realize, que tenha de se interpor, entre a razão e a Idéia, o negativo da imaginação, não significa pouco. “Que no seu duelo com a razão a imaginação sucumbe, isso se assinala como um ‘estado’ do pensamento, isso se sente. É uma pena”⁸². – E é irônico, seria legítimo acrescentar.

A ausência de forma constitui, de acordo com *A Crítica da Faculdade do Juízo*, um dos traços fundamentais do objeto sublime. Esse paradoxo de um objeto do juízo estético sem forma, que justifica, afinal, as constantes ressalvas de Kant de que a sublimidade deve ser procurada “unicamente em nossas idéias”, é explicado na parte da *Analítica* em que o sublime é matematicamente considerado, isto é, em que o objeto sublime é julgado do ponto de vista de sua grandeza. Para Kant, o sublime é o sem forma na medida em que resulta de uma tentativa da faculdade da imaginação em apresentar o absoluto, o que é infinito. A imaginação pode até representar a grandeza infinita através da composição, atuando progressivamente com o auxílio do entendimento, só que é incapaz de apresentar o infinito instantaneamente, numa só compreensão, ou “num só golpe”. O objeto sublime não pede, contudo, uma representação progressiva, e sim para ser apresentado “de uma só vez”. Ele exige da imaginação o que Kant denomina “compreensão estética”, para a qual essa faculdade possui uma medida. “O infinito, porém, é absolutamente (não apenas comparativamente) grande”⁸³. O absoluto do sublime excede a medida estética da imaginação, porque, na verdade, excede qualquer medida sensível, que é sempre uma medida finita. Ainda assim, a imaginação procura apresentar o inapresentável, ultrapassando os seus limites, e experimenta, com isso, a sua total inadequação ao que é absoluto.

⁸¹ Ibid., p. 115. (CFJ 117)

⁸² LYOTARD, J-F., Lições sobre a Analítica do Sublime, p. 28.

⁸³ Ibid., p. 100.

Entretanto, o fracasso da imaginação implica o reconhecimento de que a vocação do sujeito para o absoluto não deve ser imputada a nada sensível, mas apenas ao domínio da razão. Se o infinito não pode se tornar visível, não pode ser feito objeto de uma intuição sensível, ele pode ser pensado enquanto uma idéia da razão. Por isso, Kant descarta a possibilidade de que os objetos artísticos, ou até mesmo “as coisas da natureza”, possam ser sublimes: eles possuem uma forma determinada e apresentam limites, não sendo capazes de despertar a idéia de absoluto. “A natureza é, portanto, sublime naquele entre os seus fenômenos cuja intuição comporta a idéia de sua infinitude”⁸⁴. É a “natureza bruta”, em sua tendência para o informe, para uma indeterminação de limites, que é propícia ao advento do sublime⁸⁵. Mas, como se sabe, não é finalmente a uma natureza cuja apresentação se torna meramente negativa que se deve atribuir a sublimidade, pois esta diz respeito apenas ao sentimento do sujeito na presença da *idéia* do absoluto. Essa “subjetivação” do sublime não dissolve, porém, totalmente o objeto, que, nesse caso, é o próprio absoluto enquanto tal, na medida em que a faculdade da imaginação consegue produzir uma apresentação, ainda que negativa. A ausência de forma no sublime kantiano é, então, conseqüência de uma experiência estética cujo objeto é o absoluto, isto é, justamente aquilo que não pode ser objetivado. Que o absoluto seja apreendido tão somente em sua negatividade é plenamente coerente com a sua natureza infinita, que jamais se deixaria adequar ao plano dos fenômenos, reino do que é limitado no tempo e no espaço. O objeto sublime, disforme, ou sem forma, não é isto ou aquilo, mas a totalidade em si mesma.

Embora, para Lacoue-Labarthe, o sublime kantiano se enquadre numa tradição metafísica segundo a qual a sublimidade constitui a apresentação do inapresentável⁸⁶, é com Kant que essa própria idéia de inapresentável mostra-se

⁸⁴ Ibid., p. 101.

⁸⁵ Levando em conta que Kant recorre a construções ou monumentos para exemplificar a grandiosidade do sublime, e que isso poderia sugerir a produção da sublimidade através do contato com objetos criados pelo homem, vale destacar o seguinte trecho das *Lições* de Lyotard: “Que Kant exemplifique a passagem com a aresta de uma pirâmide egípcia ou com o volume interior da basílica de São Pedro em Roma não nos deve enganar. Trata-se somente de mostrar que, vistas a ‘conveniente’ distância (conveniente para a emoção sublime), estas grandezas com efeito mensuráveis matematicamente podem, contudo, exceder a ‘medida dos olhos’, à qual a de compreensão imaginativa é comparada de novo, como grandezas naturais podem exceder esta última espontaneamente, de modo ‘bruto’.- LYOTARD, J-F., *Op. cit.*, p. 99.- Como se vê, Kant emprega tais exemplos simplesmente para efetuar uma comparação entre a ‘medida dos olhos’ e a medida estética da imaginação, a qual está de fato em jogo no evento sublime.

⁸⁶ Lacoue-Labarthe demonstra que tomou esse caminho interpretativo ao declarar, referindo-se à concepção kantiana de idéia estética, que “aí, de fato, resume-se o pensamento

tangível. A experiência sublime diverge precisamente de uma noção clássica de representação na qual pensamento e mundo aparecem em feliz concordância, na qual o próprio ser é ainda tido como um objeto acessível ao sujeito. O sublime, ao contrário, reflete aquela discordância expressa pela *Crítica da Razão Pura*, que impunha rigorosos limites à representação ao revelar o imenso abismo que separava o ser das tradicionais pretensões de conhecimento. A sublimidade consiste, ao ameaçar instaurar o absoluto como fenômeno, numa tentativa de quebrar esses limites que, embora seja frustrada, faz deles uma experiência negativa. Porém, somente quando a experiência experimenta seus próprios limites, isto é, a sua negatividade, é que se torna concebível o inapresentável, o qual é o limite enquanto tal, nem ultrapassado e nem imperceptível. Com o sublime, o que fora arrancado da experiência pode ser resgatado como uma perda.

Se a produção artística moderna é frequentemente associada ao sublime, mais que ao belo, isso se deve, em ampla medida, ao componente de desprazer ou prazer negativo- atribuído a esse sentimento. Sem dúvida, é extremamente difícil conciliar as produções da arte moderna, sobretudo as obras de vanguarda, com a idéia de um prazer que, como diria Burke, é simplesmente positivo. Ao afirmar que “Na realidade, quanto mais se compreendem as obras de arte, tanto menos se saboreiam”⁸⁷, Adorno dirige uma crítica direta ao conceito de juízo estético kantiano calcado no prazer desinteressado. Esse conceito não seria compatível com o conteúdo de verdade das obras, que, por sinal, vem à tona nas manifestações artísticas modernas. Como aplicar às obras de artistas como Kafka e Beckett a idéia de prazer positivo, de fruição desinteressada? A pobreza da “doutrina da satisfação desinteressada”⁸⁸ se torna explícita, até temática, com a arte moderna. Tal visão de Adorno, que afasta a produção artística do ideal

clássico do sublime”. Por tal pensamento clássico, ao qual o conceito de idéia estética, formulado por Kant, permaneceria fiel, o autor entende uma visão onde “o que estaria em jogo no sublime, desde Longino, seria sempre a apresentação do meta-físico enquanto tal”. Trata-se do fazer visível o invisível, do tornar apresentável o inapresentável, ou seja, de tornar estética uma Idéia. LACOUÉ-LABARTHE, P., *A imitação dos modernos*, p. 227. No entanto, ainda que Kant diga, no parágrafo 49 da terceira *Crítica*, que “a faculdade da imaginação é criadora e põe em movimento a faculdade de idéias intelectuais (a razão)”, a interpretação efetuada por Lacoue-Labarthe, segundo a qual a criação das idéias estéticas coincide com a expressão do sublime na arte, mostra-se equivocada, pois a apresentação de uma idéia estética não é exatamente o mesmo que a apresentação estética de uma idéia. Esta última ocorre com o sublime, e só pode realizar-se negativamente; a primeira é obra do gênio e guarda com a idéia racional um vínculo que seria, sobretudo, de correspondência.

⁸⁷ ADORNO, T., *Teoria Estética*, p. 24.

⁸⁸ ADORNO, T., *Op. Cit.*, p. 21.

kantiano de beleza, acaba, em contrapartida, por aproximá-la do conceito de sublime. Basta comparar a definição do sublime como o que “apraz imediatamente por sua resistência contra o interesse dos sentidos”, apresentada por Kant, com o seguinte trecho da *Teoria Estética*:

Não há nenhuma arte que não contenha em si, negado como momento, aquilo de que ela se desvia. Ao que é desprovido de interesse deve juntar-se a sombra do interesse mais feroz, se pretende ser mais do que simples indiferença; muitas coisas provam que a dignidade das obras de arte depende da grandeza do interesse a que são arrancadas.⁸⁹

A noção de que as obras de arte são realmente constituídas ou experimentadas apenas quando arrancadas da esfera do interesse remonta a um sublime schopenhaueriano, cuja ocorrência se devia à presença de uma “lembrança da vontade”, que engendrava uma poderosa resistência contra a fruição estética. Também para Adorno a arte não se oferece ao prazer desinteressado, a não ser para, dialeticamente, contradizê-lo, pois “As obras de arte implicam em si mesmas uma relação entre o interesse e sua recusa, contrariamente à interpretação kantiana e freudiana”⁹⁰. Entretanto, essa recusa não contraria o sublime kantiano, mas tão somente o belo, pois o primeiro está totalmente vinculado à categoria de resistência. A própria definição da arte como “a promessa da felicidade que se quebra”⁹¹ assinala uma íntima correspondência com a apresentação de um absoluto que, no sublime, só pode ser negativamente realizada. A resistência que as obras de arte modernas impõem ao prazer estético é fruto do reconhecimento de tal negatividade sublime. O conteúdo de verdade que expressam é, concomitantemente, a expressão de seu fracasso, de sua própria falsificação. Se, para Adorno, a relevância da arte consiste em promover uma relação não violenta entre espírito e natureza- de modo que “Nas obras de arte, o espírito já não é o velho inimigo da natureza. Suaviza-se até se reconciliar”⁹²-, a produção artística moderna, ao mesmo tempo, nega essa reconciliação, por não ser ela mais que aparência. Envolvidas num processo de auto-reflexão, as obras de arte modernas manifestam a consciência de que “O meio pelo qual elas se tornam um desdobramento da verdade é ao mesmo tempo o seu pecado capital e dele não

⁸⁹ Ibid., p. 22.

⁹⁰ Ibid., p. 23.

⁹¹ Ibid., p. 157.

⁹² Ibid., p. 155.

se pode absolver a arte”⁹³. Ao realizarem apenas negativamente, ou melhor, em sua negatividade, a reconciliação entre espírito e natureza, as obras de arte, de acordo com a concepção de Adorno, não escapam de se tornarem equivalentes de um sublime que Kant reservara exclusivamente à natureza. Por isso, tais obras, assim como o sublime kantiano, são fontes de prazer estético somente se o trazem, inevitavelmente, mesclado ao desprazer.

3.3 A dimensão da historicidade

Os aspectos utópicos e negativos da arte modernista, especialmente encarnados pelas vanguardas, resultavam da tentativa de instaurar o que Rancière denominou “um regime específico do sensível”⁹⁴: seja projetando uma idealizada comunidade vindoura, seja negando a autoridade da tradição e as circunstâncias do presente, a experiência da arte implica certa suspensão das relações vigentes. Desde Kant, que definitivamente liberou a possibilidade de uma arte autônoma, o juízo de gosto é o único verdadeiramente desinteressado. Com ele, cessariam os interesses particulares, as utilidades práticas, as operações científicas, os fins morais. A natureza, sob a égide da beleza, é resgatada da manipulação humana, para lá das regras do conhecimento subjetivo e assume seu mistério insondável, inesgotável. A harmonia que provém daí, e gera prazer, não é a harmonia de uma conformidade a fins que, se consumada, seria paradoxal- porque o prometido conhecimento integral não se distinguiria da mortificação (esquemática) total-, mas uma harmonia entre liberdades. Aparentemente livre, desobrigada de quaisquer interesses, a natureza proporciona uma imagem externa da liberdade da consciência, claustrofobicamente interiorizada. Interior e exterior deixariam de estar alienados. Um regime específico do sensível, portanto, regime caracteristicamente moderno, é aquele em que as obras de arte distinguem-se por essa interrupção dos interesses, pela oferta de uma gratuidade que se assemelha à manifestação da liberdade. Daí que as obras modernas queiram desincumbir-se

⁹³ Ibid., p. 123.

⁹⁴ RANCIÈRE, J. *A partilha do sensível*.

desesperadamente da tarefa de representar- o que seria ainda uma espécie de serviço, direcionando-as a um fim além delas mesmas- para simplesmente estar aí, acontecer. A questão estética já não é o que as obras dizem, mas, no máximo, como elas conseguem. E isso não significa que as obras sejam vazias, que todo o conteúdo esteja ausente: ele apenas encontra-se em estado de suspensão.

Junto com a utopia da beleza, entretanto, avança a sombra do sublime. Este vem lembrar que o desinteresse necessário à experiência estética, longe de estar disponível, precisa ser conquistado: o desprazer que pertence ao sublime é consequência da luta entre o sujeito e os mais fortes interesses que o impedem de experimentar o estado de liberdade estética. Se, com o belo, a natureza era ainda tratada como um objeto, na medida em que ela se apresentava adequada a uma liberdade que, fundamentalmente, residia no sujeito, com o sublime, o próprio homem descobre-se inadequado para se harmonizar com uma natureza incondicionalmente livre, da qual já não pode cobrar sequer segurança. Se a conformidade imediata da beleza pressupõe um ser que goza da liberdade a ponto de ter o privilégio de vislumbrar sua mais insólita fisionomia, aquela que habita o mundo exterior, reino por excelência da necessidade, o desconforto trazido pelo sublime fatalmente assinala a debilidade humana, sua problemática ligação com a liberdade. Kant resolve o conflito armado pelo sublime sugerindo, certamente, uma superioridade do sujeito diante da dimensão e da potência ameaçadoras da natureza. Grande é genuinamente a idéia da razão, imune é a liberdade supra-sensível perante qualquer ameaça mundana. Só que foi a imagem da natureza que, transmitindo sua própria grandeza e poder incomensuráveis, exigiu que o homem estivesse à sua altura. Foi a avassaladora falta de limites de uma natureza bruta e desregrada que proporcionou o exemplo do que é ser irrestritamente livre. Sublime é a humanidade que suporta esse desafio e, contra todas as adversidades, avista em si um equivalente dessa mesma liberdade. Diante de atordoantes forças naturais, a elevação necessária à sublimidade é sobretudo uma elevação do sujeito em relação a sua pequenez, que o mantinha agarrado a previsíveis esquemas de compreensão e a interesses de autoconservação. Daí que, para Kant,

Há inúmeras coisas da bela natureza sobre as quais podemos imputar a unanimidade de juízo com o nosso, e também sem errar muito podemos esperá-la diretamente de qualquer um; mas com nossos juízos sobre o sublime na natureza não podemos iludir-nos tão facilmente sobre a adesão de outros. Pois parece exigível uma cultura de longe mais vasta, não só da faculdade de juízo estética,

mas também da faculdade do conhecimento, que se encontram à sua base, para poder proferir um juízo sobre esta excelência dos objetos da natureza.⁹⁵

Ao contrário do que ocorre com a beleza, a experiência do sublime não é imediatamente acessível a todos, comprometendo a própria exigência de uma partilha quanto a esse tipo de juízo estético. A sublimidade requer uma base cultural que possa comportar o ajuizamento de algo que à primeira vista é incompatível com o sentimento de prazer, causando opressão e desconforto. Só um sujeito culturalmente instruído, ou seja, predisposto ao exercício de sua plena liberdade, seria capaz de experimentar o sublime e realizar a superação que tal juízo solicita. “Na verdade aquilo que nós, preparados pela cultura, chamamos sublime, sem desenvolvimento de idéias morais apresentar-se-á ao homem inculto simplesmente de um modo terrificante”⁹⁶. A proximidade das idéias é o que permite, para Kant, a desenvoltura do sujeito frente a uma presença que invariavelmente inspiraria temor e submissão. A sublimidade implica um estágio de emancipação, na medida em que somente um homem consciente de que não há maior valor que a afirmação da própria liberdade rejeitará curvar-se ao imenso poder que o ameaça, evitando, com isso, situar quaisquer fins imediatos antes daquilo que seria um fim último. Tamanha potência e violência externa já não conduzirá ao estado de adoração, devoção ou culto, mas obterá como resposta uma impassibilidade que é inatingível para o indivíduo ainda envolvido pela névoa do desconhecimento e das superstições. “Assim, o bom camponês savoiano, aliás, dotado de bom senso (como narra o Sr. de *Saussure*), sem hesitar chamava de loucos todos os amantes das geleiras”⁹⁷. Quem quer que permaneça numa atitude de servidão diante da imponência assombrosa da natureza, procurando, compreensivelmente, respeitar os seus limites e garantir, antes de tudo, a sobrevivência individual, não estará aberto à experiência do sublime, que em última instância aponta para a condição abissal da própria liberdade. Embora Kant solucione o problema do prazer sublime destacando a superioridade do substrato supra-sensível do sujeito e da infinitude das idéias sobre o caráter indiscutivelmente limitado de toda natureza, aprisionada às formas sensíveis, a experiência da liberdade carrega o inelutável estigma da finitude.

⁹⁵ KANT, I. *op. cit.*, p. 111. (CFJ 110)

⁹⁶ *Idem.* (CFJ 110-111)

⁹⁷ *Idem.* (CFJ 111)

Seria um erro encarar a sublimidade como uma vitória do infinito sobre o finito, do supra-sensível sobre o sensível, pois a subjetividade livre kantiana já não vislumbra nada firme, certo e definitivamente estável em que possa se amparar, pois a suposta infinitude das idéias proclama, inversamente, a finitude de uma razão destinada a conviver com o terminantemente indeterminável e inexaurível. No contato com uma natureza sem contornos e imensurável, o homem reconhece em que solo está assentada sua própria liberdade: esta não pode se apoiar em regras e mandamentos instituídos, tanto quanto a sublimidade natural recusa adaptar-se a qualquer esquema formal. O “sujeito culto”, quer dizer, aquele que assumiu sua “maioridade” e lançou-se à emancipação, possui especial afinidade com a experiência do sublime: a exterioridade indomável e irreprimível, cuja aparição transgride todas as regulamentações, espelha indefectivamente a potência que deve possuir um ser livre, destinado a uma autodeterminação sem concessões, potência capaz de confrontar e suplantar os interesses, dogmas e convenções que constituam obstáculos à integridade de um agir autônomo. O “bom camponês” mencionado por Kant mantém uma distância das ameaçadoras geleiras que está provavelmente em proporção direta ao seu respeito e obediência pela ordem social a que pertence. Resguarda-se de fazer uma aproximação das geleiras até aquele ponto em que elas explodiriam suas formas e o poder da natureza se expandiria para além de qualquer sedimentação visível, como se instaurasse um momentâneo e violento estado de indecidibilidade, no qual todas as certezas e distribuições vigentes se despedaçariam, voando pelos ares; resguarda-se de fazer essa experiência na mesma medida em que não ousa inspecionar de muito perto a matéria de que são constituídas as estradas de sua existência, deixando intocadas as hierarquias que estruturam e garantem a continuação de uma antiga forma de vida, a qual desde sempre lhe indicou de fora os lugares a ocupar e as leis a acatar. O “homem de cultura”, porém, aceita e quer o perigo anunciado pelo sublime, porque nele enxerga o risco imanente ao próprio conceito de liberdade moderna: a desintegração das ordenações da natureza é o correlato do terreno movediço no qual o sujeito livre está fadado a caminhar. A total ausência de configuração, ou de figura concreta, na experiência da sublimidade- em suma, uma apresentação meramente negativa- é o que melhor exprime a condição de quem, ao se emancipar da autoridade do passado, se depara com um futuro incerto. Que a entrada na chamada época das luzes tenha como

paradigma a admissão de uma abissal opacidade sublime é, mais que algo intrigante e curioso, um fato pleno de conseqüências raramente constatadas e desenvolvidas.

A região inescrutável aberta pela manifestação sublime convoca o homem a enfrentar o abismo de uma liberdade que, apesar do discurso de Kant sobre a infinitude e o absoluto das idéias, revela sua inescapável constituição finita. Com a noção de um ser livre que precisa tirar a cada vez a lei de seu agir somente de si mesmo, isto é, por meio de um renovado processo de auto-reflexão, a filosofia kantiana delinea uma subjetividade já avessa a todo fundamento estável. Quem está livre para se autodeterminar e tornar-se o que é não pode estar fundado em qualquer espécie de essência ou natureza que, de antemão, condicionaria o seu ser e lhe imputaria determinações. Se a liberdade é, para Kant, um fim último, sua legitimidade não se encontra em ser causa do que quer que seja; por outro lado, é também inviável pensá-la como efeito, o que a tornaria extrinsecamente condicionada. Ela é, portanto, o que rompe com o encadeamento causal do mundo dos fenômenos, onde todo existente é perpetuamente conseqüência de algo precedente e razão do que o sucede, isto é, onde não há exatamente um ser em si. Mas o ser livre, ao contrário, tem de ser, necessariamente, incondicionado, tem de constituir-se causa de si mesmo: “entendo por liberdade, no sentido cosmológico, a faculdade de iniciar *por si mesmo* um estado, cuja causalidade, pois, não está por sua vez, segundo a lei da natureza, sob uma outra causa que a determinou quanto ao tempo”⁹⁸. Ora, como supor, em termos teóricos, um fundamento para aquilo cuja natureza reside em originar-se de si próprio? Qualquer determinação que impusesse prescrições à *possibilidade* de desencadear (e, por conseguinte, de iniciar-se) o novo incondicionalmente não entraria em contradição com a idéia de liberdade? Um conceito radical de sujeito livre não admite, então, nada que pudesse condicionar a liberdade de sua autodeterminação. Isso não é diferente de dizer que nada subjaz ao Eu livre senão ele mesmo- sob esse eu, mera possibilidade de novos começos (ao suspender o encadeamento causal dos fenômenos) não existe fundamento ou solo terminantemente fixado. Se liberdade é o que permite que algo seja integralmente em si, livre de imposições externas, tal condição inerente ao homem está longe de acomodar-se a uma noção de coisa,

⁹⁸ Id. *Crítica da Razão Pura*, p. 338.

a uma espécie de super-objeto finalmente determinado, ou seja, a uma realidade cuja objetividade seria absoluta. A autonomia do sujeito livre kantiano não esboça um ser mais coisificado que as “coisas” fenomênicas, mas indica a existência de um Eu que está continuamente em jogo:

Devido à própria finitude humana e, portanto, à propensão do homem de pôr constantemente em xeque a sua própria autonomia, a razão humana é ativa e reflexiva, não pode cristalizar-se em atos e instituições, mas precisa a todo momento partir do novo; ou seja- para usar uma expressão de W. Krestng-, encontra-se, enquanto razão moral, em revolução permanente. Mesmo que essa revolução não se confunda com uma revolução política nem a legitime, a moralidade situa a consciência humana sobre o terreno de um desafio de constante renovação, alimentada pela busca de uma autonomia comprometida com a liberdade de todo ser humano.⁹⁹

Seria de fato incoerente associar a liberdade humana concebida pelo pensamento de Kant a uma idéia de infinitude ou de identidade absoluta do sujeito consigo mesmo. Que a vontade esteja em permanente conflito interno, que a ética kantiana seja, por isso, uma ética do dever- e não uma crença nas boas inclinações naturais-, evidencia o caráter finito do sujeito livre, na medida em que lhe é vedado qualquer “espontaneísmo moral”¹⁰⁰. Tendo que lidar forçosamente com a cisão entre ser e dever ser, o agir autônomo não é jamais definitivamente acabado, mas persistentemente reconquistado. Aliás, a própria autonomia do sujeito pressupõe o reconhecimento dessa incompletude intrínseca, desse vazio que trespassa um Eu sempre em questão, ou a liberdade deixaria de ser um exercício incessante para se tornar adesão a normas uma vez auferidas e cabalmente implementadas. Se a moral kantiana “situa a consciência humana sobre o terreno de um desafio de constante renovação”, a subjetividade livre não possui um fundamento sólido, perfeitamente consolidado, em que possa repousar. Ela faz, conseqüentemente, a experiência de uma incontornável lacuna, na qual sua liberdade está amparada. Compreende-se por que Schopenhauer interpretará a coisa em si kantiana como um sujeito imune a quaisquer leis de causalidade, que deveriam ficar restritas ao campo das representações, e por que, a seguir, Nietzsche vinculará a admirável vitalidade da helenidade trágica à verdade dionisíaca do ser, desprovida de todos os limites e determinações, até mesmo os que garantiriam a unidade da consciência individual. Que a tragédia tenha sido resgatada sob a proteção do sublime e que somente uma filosofia pós-kantiana

⁹⁹ ROHDEN, V. *Introdução à Crítica da Razão Prática*, p. XXVI- XXVII.

¹⁰⁰ *Ibid.*, p. XVI.

tenha franqueado o horizonte propício ao retorno do deus outrora sufocado pelo socratismo teórico são fatores que assinalam a dívida nietzschiana com o conceito de liberdade moderno. Para que pudesse vestir os trajes de Dioniso, divindade cuja potência transborda o círculo das formas e aniquila o reino das aparências, foi preciso que o ser, primeiramente, houvesse se tornado um *x*. Finita é a existência que sabe não possuir medida para o todo, que tem com a totalidade uma relação inevitavelmente negativa, admitindo sua irreversível face desconhecida. Tal é a sabedoria do olhar que ousa mirar e suportar a inexpugnável verdade dionisíaca, tal será a condição do *Dasein* heideggeriano, que, no momento de sua mais autêntica autocompreensão, depara-se com o nada como o fundo do seu ser- um ser que é sempre possibilidade. Eis a vizinhança entre a experiência do sublime e uma radical liberdade moderna: ambas exigem o embate com um abismo que desestabiliza todo fundamento e exhibe a torrente volúvel em que flutuariam as supremas convicções humanas.

Ao analisar o sublime, Kant, apesar de circunscrever esse sentimento ao contato com uma natureza bruta e caótica- banindo-o, portanto, da esfera das produções artísticas- expõe, involuntariamente, o paradigma estético da modernidade e sua estrita conexão com a autonomia da obra de arte. Se, ao contrário da beleza, a sublimidade não está imediatamente disponível, devendo ser obtida mediante a resistência aos mais vigorosos interesses, uma experiência da arte como arte também teve que ser conquistada. Tanto aquele estado de suspensão indispensável à contemplação do fenômeno sublime quanto a relação com a obra de arte autônoma foram historicamente engendrados. Daí a situação aparentemente contraditória de ser o homem de cultura o mais habilitado a entender-se com uma natureza em sua incomparável expressão selvagem. O sujeito demasiadamente envolvido e subjugado pela imponente presença natural não disporia ainda de recursos para, com a serenidade necessária, manter-se de pé, e, abalado, prudentemente respeitoso, temeroso, desviaria os olhos ou escaparia, furtando-se à visão do que incontrolavelmente se alastra e ameaça materializar o inconcebível semblante do desconhecido. O “bom camponês” a que se refere Kant tem um horizonte de vida coesamente integrado à natureza: não poderá ser ele, em virtude de tal proximidade, o espectador apropriado ao palco de sua total desintegração. A filosofia kantiana, sem dúvida, estabelece, como um requisito para o sentimento do sublime, certa distância entre o sujeito e o objeto

assombroso, pois não haveria possibilidade de, em sã consciência, alguém simplesmente contemplar um perigo iminente e real. Se “temos de sentir-nos seguros para poder sentir esta complacência entusiasmante”¹⁰¹, e o risco não deve “ser tomado a sério”, o horror suscitado pela sublimidade, sendo no fundo virtual, é administrado por uma distância segura. Se a incomensurável vastidão do oceano tempestuoso dá uma idéia do fenômeno sublime, este não será experimentado pelo indivíduo que, em frágil embarcação, tenta a todo custo salvar a própria pele, mas por quem, abrigado dos efeitos da tormenta, não é verdadeiramente perturbado nem testemunha a contagiante aflição de outros.

O equívoco, no entanto, seria compreender a segurança imprescindível à ocorrência da sublimidade num sentido trivialmente espacial. Que Kant chame à conturbada cena sublime o homem de cultura é o bastante para demonstrar o caráter fundamentalmente histórico da distância que permite, a despeito de todo desconforto, uma apreciação segura. Para quem a natureza parece ainda uma entidade misteriosa e obscura, cujos tentáculos incógnitos e imprevisíveis detêm um alcance sempre incalculável, dificilmente existirá paragem ou ocasião que garanta segurança. Sem um satisfatório controle das forças naturais, não há espaço confiável para a experiência do sublime, na medida em que todo perigo emergente trará consigo a sombra de uma ameaça palpável. Logo, a sublimidade pressupõe a colisão com uma natureza já desencantada, onde excesso e brutalidade, embora desmesurados, possam confinar-se à distância da imagem. O horror inspirado pela negatividade sublime recorda, num lampejo de autoconsciência, a origem histórica do próprio belo natural, colocando entre parênteses sua apazibilidade imediata.

O que na natureza surge como subtraído e rebelde à história pertence polemicamente a uma fase histórica em que a trama social era tecida de modo tão denso que os vivos temiam a morte por asfixia. Nos períodos em que a natureza se contrapõe com a sua onipotência aos homens, não há nenhum lugar para o belo natural; as ocupações agrícolas, para as quais a natureza presente é objecto imediato de acção, têm, como se sabe, pouca sensibilidade para a paisagem. O belo natural, pretensamente an-histórico, possui o seu núcleo histórico; isso legitima-o tanto como relativiza o seu conteúdo. Onde a natureza não era realmente dominada, a imagem da sua não-dominação suscitava o terror. Daí, a predilecção durante muito tempo surpreendente pelas ordenações simétricas da natureza.¹⁰²

¹⁰¹ KANT, I. *Crítica da Faculdade do Juízo*, p. 108 (CFJ 105))

¹⁰² ADORNO, T. W. *op. cit.*, p. 81.

Com o sublime, não transparece apenas a verdade da beleza, mas também o significado irrefutavelmente histórico de toda a experiência estética. Esta já depende de uma interrupção da ordem mítica, na qual toda imagem e figura estão severamente agrilhoadas numa trama arcaica de interesses, funções e proibições que asseguram o precário pacto de sobrevivência entre homem e natureza. Onde a harmonia não ultrapassa a estreita esperança de um acordo rigidamente afiançado e repetidamente reforçado, a custo de rigorosa obediência e ostensórios sacrifícios, onde a máquina do mundo não teve seu funcionamento minimamente desvendado, e cada coisa guarda em si uma face potencialmente macabra, futuro sinal de fortuna ou revés, não há sequer lugar para a inocência puramente desinteressada de uma flor. A gratuidade encetada com a experiência do belo, que desenlaça as finalidades dos seus fins, implica o afrouxamento de um implacável sistema de obrigações e recompensas, em que existência e necessidade regulavam-se numa aliança irrevogável. “No entanto, no canto das aves, espreita o terrífico, porque não é um canto, mas obedece ao sortilégio que o subjuga. O terror aparece ainda na ameaça das migrações de aves, nas quais se deve ver o antigo augúrio, sempre de desgraça”¹⁰³. Se não há quem “não fique comovido com o canto de um melro depois da chuva”¹⁰⁴, se não há quem não se deixe embalar por esse som que a própria natureza exala, o encanto de sua pura sonoridade precisou ser historicamente arrancado de um círculo de encantamentos que fazia de toda melodia a voz de um presságio fatal. Pode-se considerar o sublime como “a verdade da beleza” na medida em que sua negatividade ilumina o aspecto histórico de um sentimento de harmonia imediatamente experimentado no ajuizamento do gosto. O assustador desregramento sublime preserva a memória do que justificou outrora a tensa relação entre homem e natureza, advertindo que seus pavorosos traços, suavizados até o esquecimento, não são jamais eliminados. Mas a violência natural cruamente reavivada pela sublimidade, ao despedaçar as vestes da beleza, não acarreta, contudo, um regresso à couraça protetora da ordem mítica, pois nesta, como tão bem simbolizado na passagem de Ulisses pelas Sereias, toda natureza caótica ou exorbitante foi previamente banida da zona de experiência: é interdita ou devoradora. Daí que, apesar de seu efeito intenso e impactante, o transtorno suscitado pelo sublime não se confunda com a vivência

¹⁰³ Ibid., p. 82-83.

¹⁰⁴ Ibid., p. 82.

mística; ele não conduz ao delírio extático, ao transe, ou à letargia, sintomas de uma laceração da unidade da consciência. Longe de incitar a desagregação e absorção do Eu por uma totalidade cósmica, o ânimo sublime, conquanto revolva e sacuda energicamente, não abre mão de uma aguda lucidez subjetiva. Recusando tanto a ilusória harmonia da bela aparência quanto um retorno à coercitiva autoridade do mito, o sublime propõe um novo pacto entre homem e natureza:

Pela sua transplantação para a arte, a definição kantiana do sublime ultrapassa-se a si mesma. Segundo ela, o espírito experimenta na sua impotência empírica perante a natureza o seu elemento inteligível como a ela subtraído. Contudo, enquanto que o sublime deve poder ser sentido perante a natureza, esta, de acordo com a teoria da constituição subjectiva, torna-se ela própria sublime, e a autoconsciência a respeito do seu carácter sublime antecipa algo da reconciliação com esta natureza. Ao deixar de ser oprimida pelo espírito, a natureza liberta-se da conexão maldita do natural e da soberania subjectiva. Tal emancipação seria o retorno da natureza a ela própria, imagem invertida da pura e simples existência, é o sublime. Nos traços da dominação que estão inscritos no seu poder e na sua grandeza, ela pronuncia-se contra a dominação.¹⁰⁵

A brutalidade natural que irrompe do acontecimento sublime, ao exprimir-se em nome da liberdade, distingue-se das potências míticas, mas, ao mostrar-se indomesticável, afasta-se também da beleza conciliadora. O acordo erigido pela sublimidade prima por uma emancipação incondicional: nem a natureza opressora do mito nem a submissão do natural às malhas do sujeito. Não há, pois, legítima conformidade entre interioridade e exterioridade que não passe por uma desconformidade. Para que seja finalmente desfeita a “conexão maldita” da dominação, homem e natureza devem sustentar conjuntamente suas recíprocas liberdades. Tal não chegava a ocorrer com o ajuizamento do belo, o qual denotava, sobretudo, um sentimento de conformação do fenómeno natural às faculdades subjetivas, a ponto de Kant afirmar que “há um favor no modo pelo qual acolhemos a natureza e não um favor que ela nos mostre”¹⁰⁶. Eis por que o prazer harmônico da beleza, conferindo inegável primazia ao papel do sujeito, daria ainda, para Adorno, continuidade a uma relação subjugadora. No sublime, ao contrário, a rebeldia da natureza exterior constitui o signo de sua desobrigação perante a legislação do sujeito, proporcionando um autêntico momento de reconciliação, e o que sugeria desconforto revela-se oportunidade para a manifestação de uma liberdade plena e mais elevada.

¹⁰⁵ Ibid., p. 223.

¹⁰⁶ KANT, I. *op. cit.*, p. 194. (CFJ 253)

Mas essa dialética da sublimidade, que faz da desconformidade um acordo privilegiado e da irrupção violenta um duelo apaziguado, contém outro desdobramento crucial: cabe somente ao homem histórico experimentar a natureza em sua mais bruta e desordenada expressão. Pois não há afinal diferença entre contemplar destemidamente uma exterioridade que se desintegra em indeterminações e encarar decididamente uma humanidade enraizada em sua própria historicidade. Ambas as visões deparam-se com aquele abismo em que se alicerça a liberdade, ambas reivindicam a admissão de um inquietante e iniludível horizonte de indecidibilidade, ambas impõem o reconhecimento de um solo movediço, inconcluso e instável, no qual todas as existências assumiram seu compromisso com a finitude. Não há enfim distinção entre a ausência que assoma no fenômeno sublime e o vazio que se abre no cerne da interioridade: são dimensões da mesma liberdade, porque a natureza que tem eclipsados seus limites, furtando-se às certezas das regras e fundamentos, e não se deixando definitivamente fixar, não é apenas aquela exterior, mas também uma hipotética natureza humana. O sujeito que reflete sobre o seu ser inelutavelmente histórico, aceitando não haver origem que ultrapasse a obra produzida e transmitida pelos mortais, topa com alguma coisa semelhante à negatividade da aparição sublime. A natureza imperscrutável e avessa a determinações, portanto, faz-se ela própria natureza histórica, isto é, natureza desembaraçada tanto das duras e arcaicas configurações míticas, quanto das complacentes máscaras da beleza, moldadas conforme os fins da esperançosa administração subjetiva. O nexos entre sublime e historicidade não é, nesse caso, meramente externo. Dizer que a sublimidade veio a ser historicamente é ainda pouco, pois ela se funde com o próprio vir a ser do histórico.

3.4 **Sublime, aparência abissal**

Foi esse infindável fundo natural, informe e absolutamente volátil, que Nietzsche batizou com o nome de Dioniso. Ele projetou no povo grego uma relação com a realidade que seria tipicamente moderna, e não à toa teve que

empregar “fórmulas schopenhauerianas e kantianas”¹⁰⁷. Sua idéia de natureza dionisíaca remete explicitamente aos conceitos de coisa-em-si e Vontade, ao passo que a aparência apolínea corresponde ao plano dos fenômenos ou representações. É lançada uma ponte que, sobrepujando séculos de civilização socrática, ligaria a revolução copernicana na filosofia à cultura trágica helênica: dois extremos que fariam justiça à essência inescrutável do ser, algo que um duradouro otimismo teórico covardemente desvirtuou. Num fundamento que se tornou irreversivelmente negativo, eterno desconhecido subjazendo à existência sensível, Nietzsche discerne o análogo do obscuro e descomunal abismo dionisíaco, que, uma vez espreitado pelos gregos, motivou todo o padecimento trágico. Em ambos, repercute a experiência de uma falta incorrigível, o sentimento de que não há esteio tangível além de cada vida breve e efêmera. A finitude que caracteriza o conhecimento moderno estende sua mão à mortalidade que suscitou a sabedoria helênica. Elas estão agora unidas contra uma tradicional concepção metafísica, contra a obstinada ficção de que haveria, para os homens, algo apreensível e positivamente mais real que a realidade fenomênica, contra “aquela inabalável fé de que o pensar, pelo fio condutor da causalidade, atinge até os abismos mais profundos do ser e que o pensar está em condições não só de conhecê-lo, mas inclusive de *corrigi-lo*”¹⁰⁸. Estão inevitavelmente unidas por uma consciência mais ampla e íntegra da verdade, que não desviou completamente o olhar do espantoso nada em que terminam todas as coisas, negatividade de um limite intransponível. Daí que, de modo inesperado, mas quase naturalmente, o sublime se apresente como o paradigma estético da tragédia:

O sublime e o ridículo são um passo para além do mundo da bela aparência, pois se percebe nos dois conceitos uma contradição. Por outro lado, eles não coincidem de modo algum com a verdade: pois são um velamento da verdade, um velamento que é certamente mais transparente que a beleza, mas que ainda é um velamento. Nós temos neles, portanto, um *mundo intermediário* entre beleza e verdade: nesse mundo intermediário é possível uma união de Dioniso com Apolo.¹⁰⁹

Se o sublime era, de acordo com Kant, inacessível à obra de arte, ele foi conduzido, por Nietzsche, ao ápice da produção artística. Sem confundir-se inconvenientemente com a verdade, que, sendo dionisíaca, aniquilaria as formas e

¹⁰⁷ NIETZSCHE, F. *O nascimento da tragédia*, p. 20.

¹⁰⁸ *Ibid.*, p. 93.

¹⁰⁹ *Id. A visão dionisíaca do mundo*, p. 25-26.

levaria à total embriaguez, a um estado letárgico no qual já não haveria contemplação estética, a sublimidade transpõe o reino das belas aparências. Inaugurando uma zona intermediária, o sublime recusa a configuração harmônica do belo: sua transparência permite, contraditoriamente, que se vislumbre o caos primordial e perpétuo, a natureza inextrincável e tortuosa sob uma ordenada conformidade aparente. Aqui também ocorre uma espécie de “apresentação negativa”, na medida em que a forma da obra encontra-se necessariamente entrelaçada a seu princípio de desintegração. A interpretação nietzschiana da tragédia grega delinea, então, uma experiência estética que, consistindo num embate com a dimensão incomensurável que sempre excede uma compreensão finita, não obtém seu modelo nos contornos apurados da beleza, mas numa contrastante negatividade do sublime. O grego trágico, justamente por encarar de frente a totalidade abissal que é o destino de todo ser mortal, tinha que extrapolar os prudentes limites da forma e possuir uma arte que fosse sublime, uma arte cujo brilho não ofuscasse inteiramente a natureza sombria e tempestuosa da verdade.

Não sai barato, porém, esse inusitado deslocamento de uma experiência caracteristicamente moderna- o contato com o insondável da coisa-em-si- para o universo da antiguidade clássica. A revolução filosófica conscientemente efetuada por Kant, da qual emerge uma analítica do sublime, vincula-se a um processo de desencantamento do mundo sem real equivalente numa Grécia ainda bastante cativada pela presença do mito. O resultado dessa disparidade, adequado, aliás, aos objetivos de um jovem Nietzsche, é a dissociação entre o conceito estético do sublime e aquele estado de suspensão próprio à liberdade do homem moderno. Eis por que, em *O Nascimento da Tragédia*, a experiência da sublimidade, pensada fora de seu contexto, não destaca a autonomia de um sujeito às voltas com sua radical historicidade, mas depõe a favor da revitalização das potências míticas. Nietzsche estava convencido de que na privação do mito “toda cultura perde sua força natural sadia e criadora: só um horizonte cercado de mitos encerra em unidade todo um movimento cultural”¹¹⁰. E caberia à arte sanar uma ferida lamentavelmente moderna que, na ausência do mito, esfacelou tanto a coletividade social quanto cada existência individual. Seguindo a acepção wagneriana de arte total, Nietzsche aposta na restauração de uma plenitude da

¹¹⁰ Id. *O nascimento da tragédia*, p. 135.

experiência mediante um renascimento da tragédia que combateria “o mau hábito moderno de não podermos gozar como homens inteiros: estamos como que despedaçados pelas artes absolutas e só gozamos como pedaços, ora como homens-ouvidos, ora como homens-olhos, etc.”¹¹¹. Mais uma vez o indivíduo grego paira como um exemplo de completude diante do fragmentário sujeito moderno. Mais uma vez a arte é vista como a instância privilegiada, capaz de regenerar e unificar uma modernidade sem centro ou clara direção, cindida em esferas de saber independentes, carente de uma coesão que fosse comparável à proporcionada pelo mito. Ao voltar-se com manifesta admiração para os gregos dionisíacos, Nietzsche toca em pontos capitais para o pensamento de uma arte sublime, mas, ao mesmo tempo, afasta-se do problema de uma incondicional autonomia artística, porque embarça o sentido da experiência estética aos desígnios de uma existência mítica. Sua interpretação da arte trágica clarifica exemplarmente a conexão entre fenômeno estético e finitude, mostrando por que só a sublimidade faria justiça ao homem que arriscou contemplar o vazio do qual brotam todas as suas certezas. Não associou, contudo, essa condição instável ao recém-chegado sujeito histórico, que questionou a autoridade de deuses imemoriais ao assumir as prerrogativas e mazelas de sua autodeterminação. Preferiu transferi-la ao indivíduo grego, atrelado ao mito e freqüentemente esmagado pelas mãos dos imortais numa época pré-metafísica. Só que, ao situar tão infundável abismo no desnível entre homem e divindade, Nietzsche conservou uma relação tradicional, ao passo que a liberdade moderna revelava esse abismo no interior do próprio homem. Como consequência de tal opção pela aterradora heteronomia da lei mítica, a experiência estética do sublime, apesar do efeito de suspensão que abala até mesmo o luminoso semblante divino, não sustenta, na concepção nietzschiana da tragédia, uma experiência da arte como arte.

Se, em *O Nascimento da Tragédia*, Nietzsche declara que “só como fenômeno estético podem a existência e o mundo justificar-se eternamente”¹¹², a especificidade desse fenômeno não é verdadeiramente sustentada. O filósofo chega muito perto de uma compreensão do estético como estético, através de sua formulação da aparência artística sublime, mas recua justamente ao associar tal sublimidade à manifestação do mito. O estético termina sendo pensado, como em

¹¹¹ Id. *A visão dionisíaca do mundo*, p. 51.

¹¹² Id. *O Nascimento da tragédia*, p. 47.

muitos autores após a sua fundamentação pela terceira *Crítica* kantiana, no sentido de um substituto do mito e da religião, isto é, como aquilo que poderia finalmente restaurar uma unidade tradicional esfacelada pelo processo de modernização. A arte é alçada ao patamar mais elevado da existência, mas só ao preço de cumprir um papel que não foi originariamente o seu. Uma indagação sobre o que seria a autonomia do fenômeno estético e uma afirmação da arte enquanto arte não ocorre, rigorosamente, em *O Nascimento da Tragédia*. Mas o próprio sublime kantiano apontava para uma dimensão estética extremamente marcada pela idéia de autonomia. Importante para isso, entretanto, é que do abismo que surgia diante do sujeito “entusiasmado” não brotasse um mundo revigorado de velhos mitos, e sim que permanecesse um vazio pulsante, uma indeterminação característica da liberdade moderna. Perceber o estético como estético implicaria sustentar a suspensão sublime como suspensão. Para tanto, contudo, Nietzsche não poderia se opor da maneira que o fez à condição do homem moderno, não poderia abandoná-la em nome de um remoto e encoberto passado mítico: a experiência do sublime indicou a correspondência entre o estado de suspensão estético e uma liberdade especificamente moderna, isto é, aquela que reconhece a precariedade do solo em que pisa, aquela que se sabe lançada a si mesma e assume a instabilidade de sua autodeterminação. O sublime mostrou, aliás, mais que isso, na medida em que esse estado de suspensão também está vinculado ao desinteresse que faz parte do ajuizamento do belo; o sublime mostrou que tal desinteresse teve de ser obtido historicamente, que ele está longe de ser simplesmente dado, e que a própria violência da sublimidade é condição de possibilidade para a neutralização de um círculo de ordens, proibições e interesses que iria de encontro à plena liberdade desinteressada.

Foi precisamente do significado específico dessa neutralização que o Nietzsche de *O Nascimento da Tragédia* abdicou ao aliar-se ao velho mito trágico. Com isso, deixou que escapasse também uma definição da autonomia do estético e da obra de arte. Ambas estão vinculadas a uma livre suspensão gratuitamente oferecida pelo belo, a qual o sublime revela ter sido historicamente conquistada. Uma relação desinteressada com a natureza no interior da ordem mítica era tão inviável como uma apreciação do objeto estético enquanto algo meramente artístico. A experiência estética, quando experiência da arte, exige que a obra pare suspensa de modo similar ao que acontece com a natureza em sua

sublime aparição. Remetendo à terminologia que Benjamin emprega *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*, é plausível dizer que só há valor realmente estético à medida que o objeto experimentado desprende-se de todo valor de culto. Não é, sem dúvida, por acaso que uma analítica do sublime, um ideal de liberdade calcado na finitude de uma subjetividade sempre em jogo e um conceito de arte autônoma estejam todos articulados no final do século XVIII, através da filosofia kantiana. Assim como ocorre com o belo na natureza, para o qual a violência da sublimidade seria uma espécie de verdade da sua gratuita harmonia, a obra de arte que desponta sob a égide da beleza também teve que suplantar uma conjuntura histórica de interesses e interditos. Se não havia objeto exclusivamente artístico, ou uma experiência que, desobrigada de outras relações, lhe desse legitimidade, é porque não havia igualmente uma abertura histórica para o fenômeno propriamente estético. Esse “lugar do desinteresse”, que permite a emergência de algo desatrelado de sistemas rituais e religiosos, mandamentos morais ou fins amplamente pragmáticos precisou ganhar seu terreno histórico; e, sem muita dificuldade, apreende-se sua proximidade com o estatuto de uma liberdade moderna que se quer veemente livre de imposições de uma autoridade místico-religiosa da tradição. Essas instâncias demandam um reconhecimento recíproco, cujo traço capital é uma pausa, uma suspensão que torna livre para o vazio, que torna gratuito os interesses. Quando Nietzsche ressalta a sublime dissolução da aparência estética na obra de arte trágica, ele capta anacronicamente tal condição autônoma da obra de arte moderna, embora, sendo minimamente fiel ao contexto cultural grego, tivesse que associá-la ao fortalecimento do mito. Mas uma aparência que se dissolve em si mesma, e não constitui absolutamente uma negação do que aparece, é uma aparência que se sabe somente aparência e nada mais. Na dimensão da aparência enquanto tal, reside a possibilidade de uma irrestrita autonomia da obra de arte: seu velamento imperfeito, que permite enxergar um negativo além de sua forma, concorda com o olhar do homem moderno em direção a si mesmo, o qual inevitavelmente depara-se com o abismo de sua própria liberdade. Tal pacto entre aparência estética, autonomia da obra de arte, e efeito sublime- estes, por sua vez, ligados à historicidade e à finitude do sujeito livre- ajuda a explicar por que a produção artística moderna, a despeito de toda a utopia encarnada pela beleza, efetuou-se maciçamente num registro de sublimidade. Em síntese, a obra de arte, só se liberta do universo dos interesses e

finalidades- de valores de culto, funções rituais, ou obrigações culturais- e exerce sua autonomia ao exibir o aspecto de uma aparência que tem seu fim em si mesma, fazendo com que sua aparição mostre, em conjunto, o vazio que a ela subjaz. Esta é, necessariamente, uma arte sublime, uma arte que assegura a gratuidade da obra por ostentar a debilidade de sua aparição. Se a sublimidade, que entregava uma natureza barbaramente livre à liberdade histórica do homem, tinha que desintegrar as formas e os contornos de um semblante natural rigidamente forjado e contido, elevando-se ao disforme, a expressão não menos livre da obra de arte tende à dissipação de toda aparência que pudesse conformá-la ao que quer que seja. Uma “apresentação negativa” é também condição de possibilidade para que a obra de arte veja-se desobrigada da trama de determinações a que tradicionalmente foi subordinado todo valor simplesmente artístico. Tal nexos entre uma experiência estética autônoma e a própria historicidade de uma liberdade moderna é o bastante para evidenciar como é equivocada a relação, não poucas vezes fomentada, entre a primeira e uma intensidade concernente ao êxtase místico ou à devoção religiosa.

Que a obra de arte, do ponto de vista de sua autonomia, precise ter sido historicamente arrancada de um sistema de funções e interesses que não podiam ser legitimamente estéticos, resulta, entretanto, numa negatividade sublime que, quase fatalmente, atrela a experiência estética moderna ao próprio conjunto de forças de que ela se desvencilhou. Se a lição da sublimidade é que a apreciação artística desinteressada deve, primeiramente, vencer uma feroz batalha contra múltiplos e potentes interesses, a obtenção de uma suspensão estética mobiliza, paradoxalmente, um tipo de energia e comoção aparentemente similar ao encontrado nos rituais míticos ou religiosos. Daí que uma suposta idéia de arte pela arte, por exemplo, seja freqüentemente combatida como uma atitude cômoda ou uma maneira de domesticar a experiência estética, tornando-a inofensiva e adequada ao regime cultural vigente. A violência libertadora do sublime cessa de significar uma ação que abre a existência de um campo especificamente estético, fundamental à obra de arte autônoma, para transformar-se num almejado e excitante retorno a potências arcaicas, as únicas que sacudiriam uma nefasta produção artística indolentemente destinada à contemplação:

Se Shakespeare e seus imitadores nos insinuaram através dos tempos uma idéia da arte pela arte, com a arte de um lado e a vida do outro, podíamos ficar

tranqüilos com a vida ineficaz e preguiçosa enquanto a vida lá fora se mantinha. Mas agora vemos muito bem os sinais indicadores de que o que nos mantinha vivos já não se mantém, de que estamos todos loucos desesperados e doentes. E eu *nos* convido a reagir.¹¹³

A revolta expressa do artista teatral, ousadamente alcançando até mesmo a obra de Shakespeare, não representa decerto novidade na história da arte do século XX. Um conflito entre arte e lógica social, tanto quanto o ferrenho ataque a toda apatia artística inclinada a uma adaptação ao sistema, cujos valores disseminados seriam praticamente opostos aos projetos estéticos, parece ter sido muito mais regra do que uma exceção no seio das produções de vanguarda. Assim, Artaud combate abertamente um teatro que chama de psicológico e miseramente literário, combate uma ilusão cênica incapaz de abalar suficientemente o espectador afundado comodamente em sua acolchoada poltrona, combate “Essas angústias, esse estupro, esses cios, diante dos quais somos apenas *voyeurs* que se deleitam”¹¹⁴. Eis que o alvo consiste no efeito que a arte provoca no espectador, uma arte que se reduz a uma avaliação contemplativa, justamente porque “não ultrapassa o domínio da arte”: “Basta de poemas individuais e que servem muito mais a quem os lê do que a quem os faz”¹¹⁵, reclama insistentemente Artaud. A impotência do teatro estaria visivelmente ligada à própria limitação estética, que, no final das contas, restringiria a experiência teatral- que poderia ser marcante como uma experiência mística- ao campo do programa cultural. “Essa idéia de arte desligada, de poesia-encantamento que só existe para encantar o lazer, é uma idéia de decadência e demonstra claramente nossa força de castração”¹¹⁶. Trata-se da reivindicação de uma crueldade artística cujo vigor estaria, certamente, mais próximo do fenômeno sublime do que do harmonioso prazer da beleza, reivindicação que, no entanto, procura sentido em práticas culturais e formas de expressão que extrapolam a esfera de uma autonomia estética. Nesse caso, não é estranho que Artaud proponha “a volta, através do teatro, a uma idéia do conhecimento físico das imagens e dos meios de provocar transes”¹¹⁷, assim como a volta a uma “idéia elementar mágica” dedicada a “conseguir a cura de um

¹¹³ ARTAUD, A. *O teatro e seu duplo*, p. 87.

¹¹⁴ Idem.

¹¹⁵ Ibid., p. 88.

¹¹⁶ Ibid., p. 87.

¹¹⁷ Ibid., p. 91.

doente”¹¹⁸. A própria declaração- frase inicial de um de seus textos- de que “Perdeu-se uma idéia do teatro”, unida aos termos empregados por Artaud, como “magia”, “transe” e “religião”, demonstra que sua notória concepção de *teatro da crueldade* transborda o território de uma autonomia artística historicamente conquistada para lançar-se ao campo das manifestações ainda não separadas da veemência dos poderes míticos. Sem tal potência, que suplanta o exclusivamente artístico, o evento teatral resume-se a uma experiência institucionalizada e inócua, da qual o espectador não sai menos resignado do que quando entrou. Enfim, uma arte assim enrijecida e estagnada, cooptada pelo conformismo cultural, não teria mais nenhum papel vital e, logo, nenhuma razão de ser.

A ambigüidade de muitos escritos de Artaud situa-se no fato de que a vitalidade que ele furiosamente solicita para o teatro, conquanto travestida de componentes mágicos e rituais, possui também uma característica altamente estética, naturalmente incorporada ao efeito chocante do sublime. Artaud refere-se a um teatro capaz de escapar “desse marasmo, do tédio, da inércia e da imbecilidade de tudo”¹¹⁹, um teatro, portanto, capaz de revolver os interesses socialmente instituídos, modificando minimamente um sistema de vida degenerado. De modo semelhante a Nietzsche, Artaud aposta numa relação essencial entre arte e vida, acreditando que a experiência artística, devido a uma profunda intimidade com energias arcaicas e míticas, teria uma elevada tarefa no interior da cultura, consistindo em algo mais que um de seus moribundos setores institucionais. “Não somos livres. E o céu ainda pode desabar sobre nossas cabeças. E o teatro é feito para, antes de mais nada, mostra-nos isso”¹²⁰: o que estaria mais perto de uma visão da sublimidade, com sua grandeza incomensurável, do que essa proposta de um teatro cuja magnitude deveria estremecer o espectador? O confronto com um céu que desmorona e, com esse golpe, expõe nossa pequenez é análogo ao encontro com aquela expressão brutal de uma natureza sublime, que se rebelou contra os esquemas de compreensão e descerrou sua imensidão infindável. Artaud deseja uma cena teatral que quebre os limites de uma recepção estética controlada e previsível, propiciando uma experiência que ele próprio, por vezes, denomina metafísica, em contraposição à

¹¹⁸ Ibid., p. 90.

¹¹⁹ Ibid., p. 93.

¹²⁰ Ibid., p. 89.

tendência psicológica dos espetáculos em voga no ocidente. Sua meta é a edificação de uma obra “capaz de reintroduzir em cena um pequeno sopro do grande medo metafísico que é a base de todo o teatro antigo”¹²¹. Metafísico é basicamente um sinônimo para algo perigoso ou misterioso, é uma denominação que procura ressaltar a dimensão um tanto inabarcável e inesgotável de uma autêntica obra teatral, dimensão que impediria que o espectador se mantivesse tranqüilo e inalterável diante daquilo que lhe é cenicamente apresentado, pois o sentido do fenômeno estético, sendo de tal porte, não consiste em nada exatamente assimilável, e sim num fomentador de espanto e perplexidade. “É que a verdadeira poesia, quer queiramos ou não, é metafísica, e é seu próprio alcance metafísico, eu diria, seu grau de eficácia metafísica, que constitui todo o seu verdadeiro valor”¹²². Esse alcance, contudo, deve ser encarado negativamente, pois o que ele de fato indica é a emergência de alguma coisa jamais inteiramente alcançável, de uma manifestação artística cuja potência estética reside precisamente num descomedimento que transcende as zonas de segurança do habitualmente compreensível. Artaud está convencido de que a verdadeira poesia “é anárquica na medida em que põe em questão todas as relações entre os objetos e entre as formas e suas significações. É anárquica também na medida em que seu aparecimento é a consequência de uma desordem que nos aproxima do caos”¹²³. Almejando uma poesia cênica que tivesse como marca indelével uma configuração anárquica e caótica, Artaud não estaria se movendo na direção de um teatro que pudesse engendrar o sublime? Talvez convenha como irretocável reposta uma frase que faz recordar imediatamente as *Investigações* de Edmund Burke sobre o sentimento de sublimidade: “Para mim, no teatro como em toda a parte, idéias claras são idéias mortas e acabadas”¹²⁴.

As inflamadas queixas de Artaud contra um teatro deploravelmente psicológico e literário depõem, assim, também a favor de uma busca do sublime, na medida em que têm em vista, sobretudo, a luta contra uma expressão artística obedientemente adequada aos estreitos limites da comunicação discursiva. O que está em jogo é o conflito entre a linguagem teatral- problemática, surpreendente, visceral- e uma linguagem articulada que não faz muito mais do que confirmar as

¹²¹ Ibid., p. 44.

¹²² Idem.

¹²³ Ibid., p. 42.

¹²⁴ Ibid., p. 40.

estruturas discursivas predominantes. Isso sugere que a vocação de uma arte sublime seria, ao contrário de um célebre mandamento lógico, atingir aquela região da significação sobre a qual, de maneira clara e verificável, não se pode falar. Se Artaud clama “por uma poesia no espaço que se resolverá exatamente no domínio do que não pertence estritamente às palavras”¹²⁵, é porque deplora um teatro tradicionalmente submisso às relações psicológicas inerentes ao texto escrito. O problema dessas relações está em sua causalidade explicativa, numa lógica de ações e articulações que servem muito mais para circunscrever e sistematizar o sentido da obra de arte do que para ampliá-lo e aprofundá-lo, para levá-lo ao cume do indefinível e impalpável: “a linguagem física e concreta à qual me refiro só é verdadeiramente teatral na medida em que os pensamentos que expressa escapam à linguagem articulada”¹²⁶, diz Artaud. Seria, porém, um descuido enganar-se a imaginar que a batalha artaudiana, em prol de uma dilatação da arte teatral, toma como inimigo o domínio das palavras enquanto tal. Escritor e poeta, Artaud está consciente de que não é a textualidade em si, não é o meio expressivo literário que mantém o teatro muito aquém das suas possibilidades artísticas mais radicais. Por isso, sua crítica a uma atividade teatral baseada no texto, ou seja, na literatura dramática, vem sempre acompanhada de uma indignação contra seu aspecto funestamente psicológico. O antagonista de um teatro da crueldade, perigoso e intenso, não é, pois a palavra, mas certo funcionamento do discurso lingüístico, que, baseado num texto escrito, reduz tudo a uma causalidade psicológica e torna a cena prisioneira de explicações lógicas e plausíveis que saem da boca de fictícios personagens. As palavras, como recursos poéticos legítimos, poderiam contribuir muito bem para a criação de um teatro arrebatador e extraordinário, desejado por Artaud. Sua aliança com a psicologia é o que seria responsável pela penúria da arte teatral, porque, aí sim, tudo se encaminharia para a formulação de uma linguagem articulada, uma linguagem, em outros termos, subordinada a ligações de causas e efeitos reconhecíveis, que normalmente encontram seu lugar apropriado na expressão verbal, falada ou escrita. É esse encadeamento de causas e efeitos, senhor da cena num “teatro de texto”, muito mais que a palavra em si mesma, o que representaria o verdadeiro obstáculo às pretensões artísticas de Artaud. Porém, se os ataques desse arauto de

¹²⁵ Ibid., p. 37.

¹²⁶ Ibid., p. 36.

um esquecido teatro da crueldade parecem, um pouco mais audaciosos, investir contra toda e qualquer dependência da encenação em relação ao texto, sustentando até mesmo “A idéia de uma peça feita diretamente em cena”¹²⁷, não é tão difícil entender seu porquê. Novamente não é o texto, constelação de palavras, o que está em questão, mas um tipo de ligação causal que se estabeleceria entre a obra escrita pelo dramaturgo e a encenação a ser realizada. O disparate estaria em considerar esta uma consequência daquela, inculcando já no princípio de criação da obra teatral uma relação causa-efeito. A polêmica de Artaud assume o ar de uma acirrada guerra contra a relevância da própria palavra no teatro, na medida em que o movimento que tradicionalmente conduziria do texto escrito à cena, fazendo desta uma implicação do primeiro, seria ele mesmo a raiz de uma lógica causal que, quando cultivada, fatalmente se alastra pelas demais conexões no âmbito da obra de arte teatral. Não há como romper a estéril hegemonia artística da linguagem articulada, se já se começa encarando a encenação como uma articulação do texto, como efeito de algo previamente dado.

É principalmente nessa aversão de Artaud ao que ele chama de linguagem articulada- sistema de causas e efeitos logicamente organizados e compatíveis com o conhecimento discursivo- que se vislumbra melhor o pertencimento de seu ambicionado teatro da crueldade a uma estética do sublime, pois este, como estipulou a *Analítica* kantiana, é fruto de uma explosão do encadeamento causal dos fenômenos. A liberdade da natureza na aparição sublime advém de uma inexorável resistência infligida às faculdades do sujeito, que, não mais podendo decompor a absoluta grandeza natural numa série apreensível, são vítimas de um terrificante colapso. Da mesma forma, Artaud imagina que unicamente a demolição dos nexos discursivos, das associações controláveis na cena teatral, traria a força necessária à invocação daquele “grande medo metafísico” e justificaria a existência do teatro. Sua visão adentra o campo da sublimidade não apenas porque reconhece as restrições de uma linguagem discursiva- o que é também revelado pela beleza- mas porque sabe que o regime estético a ser instituído demanda um ato de violência. Para que o céu ameace desabar sobre nossas cabeças, é imprescindível que os alicerces que o conservam a uma distância administrável e segura sejam cruelmente avariados. Artaud não aspira

¹²⁷ Ibid., p. 40

somente a uma harmonia mais ampla e rica do que tudo aquilo que pode nos proporcionar um entendimento psicológico-discursivo; ele quer algo mais, pretende experimentar o vazio abissal e pavoroso que brota quando as principais certezas em que pisamos são abaladas e nos precipitam num obscuro e insuportável nada. No entanto, suas metáforas revelam ainda uma consciência maior sobre o fenômeno estético do sublime: apesar de todas as suas referências ao domínio do encantamento mítico- como se o que estivesse em jogo fosse a renovação do pacto com a rigidez autoritária do arcaico-, seus escritos demonstram que ele captou o vínculo entre a violência da sublimidade e a instauração de uma liberdade totalmente gratuita. Percebeu que a aparência estética do teatro detinha o poder de, num mesmo e intrigante golpe, ressuscitar uma inextinguível crueldade imemorial e esvaziá-la de todos os seus reais efeitos:

E muitos dirão que exemplo chama exemplo, que a atitude da cura convida à cura e a do assassinato, ao assassinato. Tudo depende do modo e da pureza com que se fazem as coisas. Há um risco. Mas que ninguém esqueça que um gesto teatral é violento, porém desinteressado; e que o teatro ensina exatamente a inutilidade da ação que, uma vez feita, não está mais por ser feita, e a utilidade superior do estado inutilizado pela ação que, *voltado*, produz a sublimação.¹²⁸

Ao apontar para um estado de desinteresse que precisa ser primeiramente arrancado de um campo de fins e utilidades, Artaud acerta em cheio a experiência estética do sublime. Ele está ciente de que a violência exigida pelo teatro só deve intimidar o espectador, explicitando sua finita pequenez- “não somos livres”- em comparação a uma totalidade imensurável, para ensinar-lhe uma liberdade mais elevada. Como o homem histórico (ou o homem de cultura) que se permite o confronto com o ilimitado desconhecido da natureza, e unicamente assim assume o risco de ser plenamente livre, o espectador do teatro da crueldade tem de enfrentar o “grande medo” que avança quando não mais avista sinal daquelas relações nas quais seguramente agrilhoava sua vida: o fenômeno teatral denuncia a precariedade dessa segurança ancorada num sistema de interesses que são medíocres perto da livre gratuidade que se manifesta. Eis a dinâmica negativa da produção artística moderna, que não pode alcançar o desinteresse estético sem antes fazer desmoronar um fechado circuito de interesses. O vigor impactante que Artaud solicita à obra teatral indica que não há finalidade sem fim que já não se depare com um mecanismo de finalidades culturalmente instituídas, perante o

¹²⁸ Ibid., p. 93.

qual nada é simplesmente livre. A experiência estética sublime torna-se a regra na medida em que a liberdade histórica que ela proclamava, diante da autoridade de uma natureza miticamente encouraçada, não se estabeleceu de fato culturalmente e continua sendo efetivamente negada: “Digo que o estado social é iníquo e deve ser destruído. E, se cabe o teatro preocupar-se com isso, cabe muito mais à metralhadora”¹²⁹. O sujeito moderno se protege da perigosa experiência da arte, que inevitavelmente ilumina o solo movediço em que se equilibra e faz surgir o vazio que no fundo ele é, do mesmo modo que o “homem sem cultura” buscava se proteger de uma natureza cuja desmedida e obscuridade suplantavam a compacta esfera de suas crenças. Se a verdadeira, disforme e imperscrutável face natural só vinha à tona quando a rigorosa e bem torneada máscara do mito era, com muito esforço, retirada, a obra de arte, por sua vez, somente adentra a cena quando uma cortina de defensivas ilusões similares é erguida: ambas evitam o cruel contato com o abismo próprio a toda liberdade histórica, ambas barram a chegada de uma gratuidade desconcertante- o que já permite observar o caráter não exatamente cronológico dessa liberdade histórica.

Nota-se, então, por que Artaud fala em nome de uma extrema violência do gesto teatral. O estado estético de suspensão que ele almeja terá que ser vigorosa e cruelmente instaurado. Não haverá ação gratuita e inutilizada sem que haja também uma ação contra a predominância da própria utilidade. Não haverá gesto desinteressado e livre sem que haja uma ruptura veemente com o sistema de causas e efeitos a que estão atados os mais arraigados e mesquinhos interesses. Por isso, cena do teatro da crueldade, confirmando sua vocação ao sublime, habita o tempo suspenso do “crime gratuito” e do “estupro sem amanhã”: o primeiro, uma ação violenta isenta de causas; o segundo, um ato não menos violento, imune a conseqüências. Apenas num hiato como esse, numa pausa em que as conseqüências e as causas, por mais urgentes que sejam, se desobrigam reciprocamente, poderá instalar-se a gratuidade do evento teatral. Que ele tenha de ser dessa forma, tão inapelavelmente violento e cruel, expõe o inigualável grau de dificuldade que propõe: somente nas situações-limite, nas quais o mais valioso é ameaçado, os maiores interesses são verdadeiramente testados e a gratuidade alcança sua plenitude. O sublime kantiano também não dissimulava esse fato e

¹²⁹ Ibid., p. 41.

requeria que o sujeito, ainda que na segurança da contemplação estética, sentindo-se vítima de uma natureza devoradora, brutal e irrefreável, senhora de todas as barbaridades, de crimes e estupros inenarráveis, abrisse mão naquele instante de seu bem mais precioso, colocando a incerteza voraz de sua liberdade acima das garantias mais vitais. De acordo com isso também estava o significado do trágico nietzschiano, que demandava um olhar momentaneamente firme para um horroroso caos primordial, abissalidade sem qualquer lógica ou sentido inteligível, um olhar que, mesmo consciente de seu terrível destino, sabendo que jamais irá obter consolo ou justificativa para o que viu, seja num ontem, seja num amanhã, ainda assim aprova o que presencia. Num e noutro caso, a ferocidade da natureza destruidora e indomável constitui o paradigma de uma experiência estética que deve, para efetivar-se, primeiro corroer e esfacelar uma espessa couraça de interesses essenciais. E desse inconfundível traço de uma manifestação sublime Artaud demonstra ter também conhecimento:

Ou trazemos todas as artes de volta a uma atitude e a uma necessidade centrais, encontrando uma analogia entre um gesto feito na pintura ou no teatro e um gesto feito pela lava no desastre de um vulcão, ou devemos parar de pintar, de vociferar, de escrever e de fazer seja lá o que for.¹³⁰

A idéia de uma ação cênica cuja inutilidade- suspensão estética- precisa ser engendrada violentamente reflete, mais do que uma particularidade teatral, o que seria a condição histórica originária de toda obra de arte autônoma. Esta, para que fosse experimentada enquanto tal, para que se tornasse objeto de uma apreciação desinteressada, necessitou, como a natureza uma vez feita livre no sublime, desembaraçar-se de um sistema de funções e finalidades determinadas. Se a arte enquanto arte, ou a arte que é somente arte, veio a ser historicamente à medida que certas produções acharam-se desobrigadas de desempenhar qualquer papel que não o exclusivamente artístico, a esfera de gratuidade então aberta certamente não esteve sempre disponível. A lição do sublime é que não importa tanto se ele pertence à natureza ou à obra de arte, pois o crucial diz respeito a uma relação que perpassa o homem e as coisas, suspendendo os interesses em prol da experiência de uma liberdade supostamente plena. As obras de arte, do ponto de vista de seu efeito completamente estético, gratuitamente suspensas, são equivalentes de uma natureza que, na ocasião da sublimidade, libertava-se das

¹³⁰ Ibid., p. 90.

amarras do sujeito assim como dos limites que lhe foram mitologicamente impostos. A lição do sublime, em comparação à beleza, também não é aqui diferente: conforme ocorrera com o fenômeno natural, o desinteresse suscitado pelas obras de arte teve que profanar uma ordem que condenava e suprimia, como algo fatalmente perigoso, o que não se mostrasse a ela integrado. “Mas ‘teatro da crueldade’ quer dizer teatro difícil e cruel antes de mais nada para mim mesmo”¹³¹: aí se encontra a consciência de uma dificuldade que, na verdade, se estende a toda dimensão estética. A desintegração da aparência no sublime, essa violência dirigida à estruturação da forma artística, longe de ficar circunscrita à obra, é desintegração da obra em relação ao que lhe é exterior, isto é, rescisão de obrigações e laços previamente estabelecidos. A disformidade sublime não denota meramente uma intrínseca insuficiência formal- mesmo que provocada por um excesso-, mas a própria falta de conformação da obra ao que está em volta. As obras de arte, se realmente ocasionam uma experiência desinteressada e gratuita, tiveram que se desprender das determinações e sentidos correntes que obrigam toda expressão existente a conformar-se ao seu sistema de mundo. Como a sublimidade, a arte autônoma é também radicalmente histórica: não apenas emergiu historicamente, tem o ser histórico como sua inelutável condição de possibilidade. Que a suspensão da obra de arte consiga resistir a toda significação que insista em aprisioná-la, a qualquer autoridade externa que pretenda recrutá-la e conferir utilidade ou função à sua gratuidade, é algo que testemunha a favor de uma indeterminação- sua imunidade aos juízos determinantes- que é a marca do que se conserva historicamente em questão. Não por acaso a autonomia da arte coincide com o processo de desencantamento do mundo que desamarra a humanidade de seu passado mítico e deixa em suas próprias mãos uma aventura irreversivelmente histórica. Assim como o homem abandona crenças e preceitos que constituíam certezas inquestionáveis e compreende seu mundo como fruto de uma construção histórica, deparando-se com a lacuna de um destino indefinido, a obra de arte autônoma revela-se um produto inexoravelmente histórico à medida que também escapa aos esquemas de ajustamento e estabilização opondo-lhes o vazio de um ser indeterminável. A experiência estética é, então, a experiência de uma historicidade inextirpável. A opção pelo retorno a um passado em que a arte,

¹³¹ Ibid., p. 89.

servindo ao mito e à religião, seria mais viva ou mais presente é sintoma de uma cegueira quanto ao sentido de sua autonomia e quanto à liberdade infiltrada no que é simplesmente estético. Este não só se abre historicamente, ele condensa a abertura da própria historicidade. Quem estaria apto a experimentar a arte enquanto arte, suportando uma relação desinteressada, que põe em suspenso as determinações, se não aquele que estaria também apto a suspender as determinações do seu próprio ser? Não se discute se essa aptidão é ou não uma espécie de atributo da natureza humana, embora uma arte autônoma não tenha vingado em todas as épocas; mas o sublime demonstra que, caso seja inata, a natureza precisou, contudo, arrancá-la historicamente de si mesma.

Portanto, a despeito de uma violenta neutralização cênica ser fundamental ao teatro da crueldade, esboçando o quadro de uma estética do sublime, Artaud negligencia o sentido radicalmente histórico dessa expressão, ao associá-la à esfera do mito e do encantamento. Ao contrário, a ação gratuita e inutilizada é uma ação forçosamente desencantada, uma ação desinteressada, como o despontar de um hiato. Sua cruel potência não provém de uma conjuração de forças mágicas, mas do abismo histórico que se abre mediante um desconcertante esvaziamento do próprio gesto. Essa retificação, aliás, não se justificaria se os escritos de Artaud caminhassem unilateralmente para uma idéia de teatro ritual, para a utópica e previsível tentativa de resgatar uma forma arcaica de manifestação teatral, anterior a seu estatuto artístico. Decerto, alguns elementos dos textos de Artaud apontam para isso, como, por exemplo, sua enfática crítica de uma “arte pela arte” e a conjuração de um teatro perdido ou primitivo. Mas a conexão que se efetua entre crueldade e desinteresse ultrapassa qualquer concepção de teatro mágico e, mesmo contra a própria letra do autor, ressalta justamente aquilo que define a obra de arte autônoma, sobretudo uma arte sob a égide do sublime. O intuito de instaurar um vigoroso estado de suspensão, capaz de abalar a percepção anestesiada do homem moderno, coaduna-se com a ocorrência da sublimidade, cujo impacto, entretanto, jamais poderia ser confundido com o transe ou o êxtase místico, os quais neutralizam somente a lucidez de quem os experimenta. Por outro lado, até mesmo essa indistinção de conceitos e projetos converte-se em coisa favorável na medida em que sintetiza de maneira exemplar a negatividade do impulso artístico sublime e a incompreensão do estético que se alastram pela modernidade. Na enérgica reivindicação de um teatro da crueldade conjugam-se o

ímpeto crítico de uma arte em confronto com os interesses que a cercam- uma arte que é, pois, exceção- e a paradoxal recusa do próprio estatuto artístico, que passa a ser identificado com o estado de coisas contra o qual o artista investe. Com isso, o significado de uma experiência estética autônoma, que somente na modernidade ganhou seu terreno, tende a ser abandonado e abjurado, como um sinal de definhamento e degeneração da arte, antes mesmo que possa ser verdadeiramente pensado. Aquele estado de suspensão característico do acontecimento estético, a relação desinteressada com a obra de arte, é rapidamente confundido com uma atividade contemplativa estéril e resignada, é considerado a sombra de um acontecimento incessantemente adiado, como se fosse o derivado de uma realidade ausente ou a compensação ilusória de uma existência que nunca tem sua vez. A arte que é só arte seria muito pouco, imagem ou sintoma de alguma coisa que ela deixa pressentir mas de fato não realiza. Seria preciso, então, superar a própria arte, como se fosse possível atravessar sua tênue aparência e mergulhar num universo mais sólido e menos frustrante. Provocando um sentimento que abala o receptor, mas não usurpa a posse de sua consciência, a experiência da arte assemelha-se a um transe malogrado, a um encantamento impotente, que enguiça na metade do trajeto para onde deveria conduzir. Daí que, para tantos, precise ser mais mágica, mais mística, mais ritualizada, enfim, mais eficaz. Com isso, porém, o mais relevante, o problema suscitado pela aparência estética, uma aparência que é só aparência e nada além, e que não esconde esse dado, mas o expõe ao revelar o vazio que subjaz atrás de si, é desviado para instâncias mais estáveis, nas quais as soluções esperam já empacotadas. Com isso, a própria autonomia da arte é sacrificada, porque sua condição é insuportável, porque o estranho vazio em que paira gratuitamente suspensa a aparência da obra não pode ser definitivamente preenchido. Com isso, muitas vezes nem se desconfia de que essa condição insuportável é irrecorrivelmente também a nossa. Eis por que a obra de arte autônoma, apesar de todos os protestos, desabrochou, ao iluminar o seu vazio, e talvez persista, na mesma época em que o homem decidiu assumir o abismo de sua própria finitude. Eis por que na expressão “morte da arte”, a morte não é algo que sucede à arte, mas algo que, desde a sua autonomia, francamente lhe pertence.