



Byung-Chul Han

# A Salvação do Belo

Tradução de Miguel Serras Pereira

## índice

O Polido O Corpo Liso

Estética do Polido e do Liso O Belo Digital Estética do  
Encobrimento Estética da Vulneração Estética do Desastre O Ideal  
do Belo A Beleza como Verdade Política do Belo O Teatro  
Pornográfico A Demora no Belo A Beleza como Reminiscência  
Gerar no Belo

## O Polido

O polido, limpo, liso e impecável é o sinal de identidade da época atual. É aquilo em que coincidem as esculturas de Jeff Koons, os *iPhones* e a depilação brasileira. Porque é que o polido hoje nos atrai? Além do seu efeito estético, reflete um imperativo social geral: incarna a atual *sociedade positiva*. O que é polido e impecável não dói. Também não oferece qualquer resistência. Solicita-nos um *Gosto*. O objeto polido anula qualquer coisa que possa confrontá-lo. Toda a negatividade é assim eliminada.

O *smartphone* obedece igualmente à estética do polido. O *smartphone* modelo *G Flex*, da LG, apresenta-se incluindo o revestimento de uma camada que se autorregenera — o que significa que faz desaparecer muito rapidamente qualquer risco, qualquer vestígio de desgaste. O *smartphone* toma-se, por assim dizer, invulnerável. O seu revestimento artificial conserva-o sempre polido. O modelo é, além disso, flexível e dúctil. Tem um contorno ligeiramente côncavo. Portanto, molda-se perfeitamente ao rosto e aos glúteos. Esta capacidade de adaptação e a ausência de resistência são traços essenciais da estética do polido.

mente polida e amaciada, uma vez que o seu conteúdo são, sobretudo, mostras de deferência e de complacência e, em suma, coisas positivas. O sharing, ou partilha, e o assinalar com um Gosto são um modo de comunicação polido. Os aspetos negativos são eliminados por representarem obstáculos para a comunicação acelerada.

Jeff Koons, o artista de maior sucesso atual, é um mestre das superfícies polidas. Embora Andy Warhol se afirmasse também partidário da superfície bela e amaciada, na sua arte está, contudo, presente ainda a negatividade da morte e do desastre. No seu caso, a superfície não é totalmente polida. Por exemplo, a série *Morte e Desastre* (*Death and Disaster*) ainda se alimenta de negatividade. Em Jeff Koons, em contrapartida, não há qualquer desastre, vulneração, quebra ou brecha, do mesmo modo que não há qualquer costura. Tudo flui em transições suaves e polidas. Tudo acaba por ser arredondado, polido, brunido. A arte de Jeff Koons é uma arte das superfícies polidas e impecáveis e de efeito imediato. Nada dá a interpretar, a descodificar ou a pensar. É uma arte do Gosto.

Jeff Koons diz que a única coisa que o observador da sua obra tem a fazer é emitir um simples *Uau!* (*Wow!*). Manifestamente, perante a sua arte, não é necessário qualquer juízo, qualquer interpretação, qualquer hermenêutica, qualquer reflexão, qualquer pensamento. A sua arte limita-se deliberadamente ao infantil, ao banal, à relaxação impassível, a uma arte que nos seduz e compensa. O seu lema é: “Abraçar o observador”. Nada deve comovê-lo, feri-lo ou assustá-lo. A arte, diz Jeff Koons, não é senão “beleza”, “alegria” e “comunicação”.

A presença das suas esculturas polidas suscita um “imperativo tátil” de as tocar e até mesmo o prazer de as lamber. Está ausente da sua arte essa negatividade que imporia uma perativo tátil ativa. Convida o observador à anulação da distância, ao tátil ou ao touch. Mas o juízo estético pressupõe uma *distância contemplativa*. A arte do liso e polido elimina-a.

O imperativo tátil ou o prazer de lamber só é possível numa arte do polido inteiramente esvaziada de sentido. É por isso que Hegel, que reitera insistente mente que a arte tem um sentido, limita o sensível da arte aos “sentidos teóricos, o da vista e o do ouvido”<sup>1</sup>. Tais são os únicos sentidos que podem aceder ao sentido. Em contrapartida, o olfato e o gosto encontram-se excluídos da fruição artística, sendo recetivos apenas ao “agradável”, que não é o “belo da arte”: “Com efeito, o olfato, o gosto e o tato relacionam-se com o material enquanto tal e com as qualidades imediatamente sensíveis do mesmo; o olfato, com a volatilização material através do ar, o gosto com a dissolução material dos objetos, e o tato com o calor, o frio, a dureza, etc.”<sup>2</sup> O polido transmite somente uma sensação agradável à qual não é possível associar sentido ou profundidade alguma: esgota- -se no *Uau!*

No seu volume das *Mitologias*, Roland Barthes chama a atenção para o imperativo tátil suscitado pelo modelo *Citroen DS*:

Como é sabido, o liso é um atributo permanente da perfeição, porque o seu contrário trai uma operação técnica e profundamente humana de ajustamento: a túnica de Cristo não tinha costura, do mesmo modo que as aeronaves da ficção científica são de um metal sem juntas. O DS 19 não pretende ser uma simples cobertura, apesar de a sua forma geral ser muito revestida. No entanto, são os encaixes dos seus planos o que mais interessa o público: tateiam-se furiosamente as junções dos vidros, passa-se a mão pelos grandes sulcos de borracha que ajustam o vidro da parte traseira à chapa niquelada. Há no DS a anunciação de uma nova feno-menologia do ajustamento, como se passássemos de um mundo de elementos soldados a um mundo de elementos justapostos sustentados graças à sua forma maravilhosa, o que, bem entendido, tem por propósito introduzir a ideia de uma natureza mais fácil. Quanto à matéria propriamente dita, é indubitável que alimenta um gosto da leveza num sentido mágico. (...) Os vidros não são janelas, aberturas praticadas na grande casca escura da carroceria; são grandes trechos de ar e de vazio que exibem o arredondado cheio e o brilho das bolas de sabão.<sup>2</sup>.

Do mesmo modo, as esculturas sem juntas de Jeff Koons dão a impressão de ser bolas de sabão brilhantes e sem peso, feitas de ar e de vazio. Tal como o DS desprovido de juntas, transmitem uma sensação de perfeição, uma sensação de leveza num sentido mágico. Incamam uma superfície perfeita e otimizada sem profundidade nem planos mais baixos.

Para Roland Barthes, o sentido do tato é o “mais desmistificador dos sentidos, ao contrário da vista, que é o mais mágico”<sup>4</sup>. A vista mantém a distância, enquanto o tato a elimina. Sem distância, não é possível a mística. A desmistificação toma tudo saboreável e consumível. O tato destrói a negatividade do completamente diferente. Seculariza aquilo que toca. Ao contrário do sentido da vista, o tato é incapaz de espanto. Por isso, o ecrã tátil polido, o touch-screen, é um lugar de desmistificação e de consumo total. Gera aquilo de que cada um gosta.

As esculturas de Jeff Koons têm, por assim dizer, a palidez do espelho, fazendo com que o observador possa ver-se refletido nelas. A propósito do seu *Balloon Dog*, por ocasião de uma exposição na Fundação Beyeler, Jeff Koons comenta:

Bem vistas as coisas, o *Balloon Dog* é um objeto maravilhoso. Pretende fortalecer o observador na sua existência. Trabalho muitas vezes com um material refletor e espelhado, porque esse material

fortalece automaticamente o observador na confiança que tem em si próprio. Numa divisão sem luz, é evidente que tal coisa não serve de nada. Mas, quando alguém está diretamente diante do objeto, reflete-se nele e certifica-se de si mesmo.<sup>3</sup>

O *Balloon Dog* nada tem de um cavalo de Troia. Não esconde *nada*. Nenhuma *interioridade* se oculta por trás da superfície polida.

Como é o caso com o *smartphone*, perante as esculturas lisas e lustrosas, cada um não se encontra com o *outro*, mas só consigo mesmo. O lema desta arte é: “O núcleo é sempre o mesmo: aprende a confiar em ti e na tua própria história. É isso também o que quero transmitir ao observador dos meus trabalhos: ele deve sentir o seu próprio prazer de viver”<sup>4</sup>. A arte abre um campo de eco onde me certifico de mim mesmo e da minha existência. O que se encontra totalmente eliminado é a *alteridade* ou a negatividade do *diferente* e do *estrano*.

A arte de Jeff Koons exibe uma dimensão *soteriológica*. Promete uma *redenção*. O mundo do polido é um mundo de hedonismo, um mundo de pura positividade onde não há dor alguma, ferida alguma, culpa alguma. A escultura *Balloon Venus*, em postura de parto, é a Maria de Jeff Koons. Mas não dá à luz um redentor, um *homo doloris* coberto de feridas e coroado de espinhos, mas um *champagne*, uma garrafa de *Dom Pérignon Rosé*, colheita de 2003, que trouxe no seu ventre. Jeff Koons encena-se como um batista que promete uma redenção. Não foi por acaso que a sua série de imagens de 1987 se chamou *Batismo (Baptism)*. A arte de Jeff Koons oficia uma *sacralização do polido e do impecável*. Encena uma *religião do polido, do banal*, e, além disso, uma *religião do consumo*, sendo o preço que toda a negatividade deverá ser eliminada.

No entender de Gadamer, a negatividade é essencial para a arte. É a sua *ferida*. Opõe-se à positividade do polido. Há nela alguma coisa que me comove, que me remove, que me põe em questão e que faz surgir o apelo: *Muda a tua vida*.

É o facto disso que é especial o que constitui o “mais”, o facto de haver alguma coisa assim. Para o dizermos com palavras de Rilke: “Alguma coisa assim estava entre os homens”. Isso mesmo, o facto de haver isso, a facticidade, é ao mesmo tempo uma resistência insuperável frente a toda a expectativa de sentido que se creia superior. A obra de arte, é isso que nos força a reconhecer. “Não há instância alguma que não esteja a olhar-te. Muda a tua vida”. É um abalo, um vermo-nos derrubados que tem lugar devido a essa dimensão especial com que nos confronta toda a experiência artística.<sup>5</sup>

Da obra de arte provém um abalo que derruba o espectador. O polido e liso tem uma intenção completamente diferente: molda-se ao observador, suscita-lhe um *Gosto*. Tudo o que quer não é derrubar, mas agradar.

Hoje, o próprio belo acaba por ser amaciado quando se lhe retira toda a negatividade, toda a forma de comoção e de vulneração.<sup>6</sup> O belo esgota-se no *Gosto*. A estetização revela- -se uma “anestetização”. Seda a percepção. É assim que a obra *Wow* de Jeff Koons é também uma reação “anestética” que se opõe diametralmente à experiência negativa do abalo, do ver-se derrubado. Hoje, a *experiência* do belo *toma-se impossível*. Onde o agrado abre caminho e se impõe, juntamente com o *Gosto*, a experiência, que não é possível sem negatividade, fica paralisada.

A comunicação visual polida e impecável efetua-se como um *contágio* sem distância estética. A visibilidade exaustiva do objeto destrói também o olhar. E só a alternativa rítmica de presença e ausência, de encobrimento e desvelamento, que mantém desperto o olhar. Do mesmo modo, o erótico resulta da “encenação de um aparecer-desaparecer”, à “linha de flutuação do imaginário”.<sup>7</sup> A pornográfica presença permanente do visível destrói o imaginário. Paradoxalmente, não dá *nada a ver*.

Hoje, não é só o belo, mas também o feio, a tornar-se polido. Também o feio perde a negatividade do diabólico, do sinistro ou do terrível, e amaciam-no do mesmo modo, tornando-o uma fórmula de consumo e fruição. Carece por completo desse olhar de medusa que infunde medo e terror e que faz com que tudo se tome pedra. O feio, tal como o usaram os artistas e poetas *fin de siècle*, tinha alguma coisa de abissal e de demoníaco. A política surrealista do feio era

provocação e emancipação: rompia em termos radicais com os modelos tradicionais de percepção.

Bataille percebia no feio uma possibilidade de dissolução dos limites e de libertação. Uma via de acesso à transcendência:

Ninguém duvida da fealdade do ato sexual. Do mesmo modo que a morte no sacrifício, a fealdade do acasalamento instala na angústia. Mas quanto maior for a angústia (...) mais forte será a consciência (...) de se estarem a exceder os limites, consciência decidida por um êxtase de alegria<sup>11</sup>.

Por conseguinte, a essência da sexualidade é excesso e transgressão. Dissolve os limites da consciência. Nisso consiste a sua negatividade.

Hoje, a indústria do entretenimento explora o feio e o repugnante. Tornam-se consumíveis. De início, a repugnância era um “estado de exceção, uma crise aguda de auto-afirmação perante uma alteridade inassimilável, um espasmo e um combate em que se decidem, literalmente, o ser e o não ser”<sup>12</sup>. O repugnante é o inconsumível por excelência. De igual maneira para Rosenkranz, o repugnante tem uma dimensão existencial. É o que difere da vida, o que difere da forma, o que apodrece e se decompõe. O cadáver é um fenômeno escandaloso, porque tem ainda forma, embora seja *em si mesmo amorfo*. Devido à forma ainda presente, conserva uma aparência de vida, se bem que esteja morto:

O repugnante é a dimensão de realidade [que possui o atroz], a negação da forma bela do fenômeno através de uma amorfidez que provém da putrefação física ou de degeneração.

11 G. Bataille, *O Erotismo*, Lisboa, Antígona, 1988.

12 W. Menninghaus, *Ekel. Theorie und Geschichte einer xtarkp.n F.mnfnduno Frnnlr-*

## P

rescência moral. (...) A aparência de vida naquilo que em si mesmo está morto é o que o repugnante tem de infinitamente adverso<sup>13</sup>.

Uma vez que é o infinitamente adverso, o repugnante subtrai-se a todo o consumo. Mas o repugnante que hoje se oferece nos *reality shows* de “sobrevivência” carece de qualquer negatividade capaz de desencadear uma crise existencial. Amaciam-no, impondo-lhe um formato de consumo.

A depilação brasileira deixa o corpo *polido*. Incama o atual imperativo de higiene. Segundo Bataille, a essência do erotismo é a contaminação. Por conseguinte, o imperativo higiênico seria o fim do erotismo. O erotismo sujo cede o lugar à *pornografia limpa*. Precisamente, a pele depilada outorga ao corpo um polimento pornográfico que é percebido como puro e limpo. A sociedade atual, obcecada pela limpeza e a higiene, é uma sociedade positiva que sente repugnância perante qualquer forma de negatividade.

O imperativo higiênico transfere-se do mesmo modo para outras áreas. É assim que por toda a parte se ditam proibições em nome da higiene. Robert Pfaller observa certeiramente no seu livro *Das schmutzige Heilige und die reine Vernunft* (“O Sagrado Sujo e a Razão Pura”):

Se, procurando traços comuns, tentarmos caracterizar as coisas que, por assim dizer, se tomaram não oficialmente impossíveis para a nossa cultura, aquilo que primeiro nos chamará a atenção é o facto de essas coisas a nossa cultura as experimentar muitas vezes sob o signo da repugnância, como sujas.<sup>9</sup>

À luz da razão higiênica, toda a ambivalência e todo o

## A

segredo são igualmente percebidos como sujos. E a transparência que é pura. As coisas tomam-se transparentes quando se inserem em fluxos polidos de informações e de dados. Os dados têm qualquer coisa de pornográfico e de obsceno. Não têm intimidade, nem *reverso*, nem *fundo duplo*. Nisso distinguem-se da *linguagem*, que não permite uma *nitidez* total. Os dados e as informações entregam-se a uma visibilidade total e tomam tudo visível.

O dataísmo está a introduzir umas segundas Luzes. A ação, que pressupõe o *livre-arbítrio*, era uma das máximas das primeiras Luzes. As segundas Luzes amaciam a ação tomado-a transação, *processo manipulado através de dados*, que se efetua sem qualquer autonomia ou dramaturgia por parte do sujeito. As ações tomam-se transparentes quando

se tomam transacionais, quando se submetem ao processo calculável e controlável.

A informação é uma forma pornográfica do saber. Carece dessa interioridade que o caracteriza. Do mesmo modo, é própria do saber uma negatividade, porque^o saber, não poucas vezes, tem de ser *conquistado em luta contra uma resistência*. O saber tem uma estrutura temporal completamente diferente. Em tensão entre o passado e o futuro. A informação, em contrapartida, habita um tempo amaciado a partir de pontos indiferenciados do presente^ E um tempo sem acontecimentos nem destino.

O polido é alguma coisa de que alguém simplesmente gosta. Carece da negatividade do *contrário*. Deixou de ser um *corpo contraposto*. Também a comunicação, hoje, se toma lisa. Amacia-se através da transformação de uma troca sem fricção de informações. A comunicação polida carece de toda a negatividade do diferente e do estranho. A comunicação alcança a sua máxima velocidade quando o idêntico comunicação polida do idêntico. A positividade do polido acelera os circuitos de informação, de comunicação e de capital.

## O Corpo Liso

Nos filmes atuais, o rosto aparece muitas vezes filmado em primeiro plano. O primeiro plano faz com que o corpo apareça no seu conjunto de modo pornográfico. Despoja-o da linguagem. O pornográfico é que o corpo seja despojado da sua linguagem. As partes do corpo filmadas em primeiro plano produzem um efeito que as faz parecer órgãos sexuais: “O primeiro plano de um rosto é tão obsceno como o de um sexo. E um sexo. Qualquer imagem, qualquer forma, qualquer parte do corpo vista de perto é um sexo”<sup>15</sup>.

Segundo Walter Benjamin, o primeiro plano representa ainda uma práxis *lingüística e hermenêutica*. O primeiro plano lê o corpo. Após o espaço configurado através da consciência, toma legível a linguagem do inconsciente:

Por meio do primeiro plano dilata-se o espaço e prolonga- -se o movimento, retardando-o. Numa ampliação, não se trata apenas de iluminar o que de outro modo não seria claro, mas nela aparecem antes configurações estruturais completamente novas. (...) Torna-se assim percetível que a natureza que fala à câmara não é a mesma que fala ao olho. É diferente sobretudo porque, em vez de um espaço tecido pelo homem através da sua consciência, apresenta um outro espaço inconscientemente tecido. (...) É-nos mais ou menos familiar o gesto que fazemos ao pegar no isqueiro ou na colher, mas quase nada sabemos do que se passa entre a mão e o metal e, muito menos, das suas oscilações segundo os estados de espírito variáveis em que nos encontramos<sup>16</sup>.

No primeiro plano do rosto, o fundo desvanece-se por completo. O que conduz a uma perda do mundo. A estética do primeiro plano reflete uma sociedade que se tornou, ela própria, uma sociedade do primeiro plano. O rosto dá a impressão de ter ficado apanhado em si mesmo, tomando-se autorreferencial. Deixa de ser um rosto que *contenha mundo* — ou seja, deixa de ser expressivo. O *selfie* é, exatamente, esse rosto vazio e inexpressivo. A dependência aditiva do *selfie* remete para o vazio interior do eu. Hoje, o eu é muito pobre em formas de expressão estáveis com as quais se pudesse identificar e que lhe concedessem uma identidade firme. Hoje nada tem consistência. Esta inconsistência repercute-se também no eu, desestabilizando-o e tomando-o

inseguro. E precisamente esta insegurança, este *temor por si mesmo*, que conduz à dependência do *selfie*, a uma *marcha no vazio do eu*, que não encontra nunca sossego. Confrontado com o vazio interior, o sujeito do *selfie* tenta em vão produzir-se a si próprio. O *selfie* é o *si-próprio em formas vazias*. Estas reproduzem o vazio. O que gera a adição ao *selfie* não é um autoenamoramento ou uma vaidade narcísicos mas um vazio interior. Não há aqui um eu estável e narcísico que se ame a si mesmo. Encontramo-nos antes frente a um *narcisismo negativo*.

No primeiro plano, o rosto é amaciado até se transformar em face. A face não tem profundidade nem planos mais bai- xos. E, precisamente, *lisa*. Carece de interioridade. Face significa “fachada” (do latim *facies*). A exposição da face como fachada não necessita de profundidade de campo. Esta última teria antes por efeito desfavorecer a fachada. É assim que se abre inteiramente o diafragma. O diafragma aberto elimina a profundidade, a interioridade, o *olhar*. Torna a face obscena e pornográfica. O desígnio de expor destrói essa reserva que constitui a interioridade do olhar: “Nada olha: *retém* para dentro o seu amor e o seu medo: tal é o Olhar”<sup>17</sup>. A face que se expõe não tem *olhar*.

O corpo encontra-se hoje em crise. Desintegra-se não só em partes corporais pornográficas mas também em séries de dados digitais. A fé na mensurabilidade e na quantificabilidade da vida domina a época digital no seu conjunto. É também essa fé que o movimento *Quantified Self* aclama. Equipa-se o corpo de sensores digitais que registam todos os dados que se referem à corporalidade. O *Quantified Self* transforma o corpo num ecrã de controlo e vigilância. Os dados recolhidos são também postos em rede e trocados. O dataísmo dissolve o corpo em dados, torna-o *conforme aos dados*. Por outro lado, o corpo desmembra-se em objetos parciais que se assemelham a órgãos sexuais. O *corpo transparente* deixou de ser o cenário narrativo do imaginá-

no. E antes uma agregação de dados ou de objetos parciais.

A conexão digital interconecta o corpo transformando-o numa rede. O automóvel que se autoconduz não é mais do um terminal móvel de informações a que me limito a estar *conectado*. Assim, conduzir um automóvel passa a ser um processo puramente transacional. A velocidade é completamente desacoplada do imaginário. O automóvel deixou de ser uma extensão do corpo ocupada por fantasias de poder, posse e apropriação. O automóvel que se autoconduz deixou de ser um falo. Um falo ao qual me limito a estar conectado é uma contradição. Do mesmo modo, a partilha do automóvel, *car-sharing*, desencanta e dessacraliza o automóvel. E desencanta igualmente o corpo. O princípio do partilhar, ou do *sharing*, não vigora sobre o falo, porque este é precisamente o símbolo da apropriação, da propriedade e do poder por antonomásia. As categorias económicas do partilhar, ou do *sharing*, como a “conexão” ou o “acesso”, destroem a fantasia do poder e da apropriação. No automóvel que se autoconduz, não sou ator, demiurgo ou dramaturgo, mas um simples *interface* na rede global da comunicação.

## Estética do Polido e do Liso

moder- e o su- na sua

A estética do belo é um fenômeno autenticamente

/ no. E só com a estética da modernidade que o belo blime se soltam um do outro. O belo fica isolado

positividade pura. Ao fortalecer-se, o sujeito da modernidade faz do belo alguma coisa de positivo, tomando-o objeto de agrado. Assim, o belo acaba por se opor ao sublime, que, devido à sua negatividade, não suscita, num primeiro momento, complacência imediata alguma. A negatividade do sublime, que o distingue do belo, volta a tornar-se positiva no momento em que é reduzida à razão humana. Já não é o exterior, já não é o totalmente diferente, mas uma forma de expressão interior do sujeito.

No Pseudo-Longino, que redigiu o texto *Sobre o Sublime (peri hypersous)*, o belo e o sublime ainda não se encontram diferenciados. Deste modo, o belo faz também parte da negatividade do assombroso. O belo vai muito para lá da complacência. As mulheres formosas são, segundo o Pseudo-Longino, “dores oculares” — quer dizer, dolorosamente be/as.. Belezas assustadoras e sublimes — não há entre estes termos contradição alguma. A negatividade da dor aprofundou-

Tão-pouco em Platão o belo se diferencia do sublime. O belo, precisamente no que tem de sublime, não pode ser superado. E-lhe própria essa negatividade que se revela característica do sublime. A contemplação do belo não suscita complacência, mas comove. Nos passos finais do caminho do belo, o iniciado vislumbra “de súbito” o “espantosamente belo” (*thaumaston kalon*)<sup>10</sup>, o “divinamente belo” (*theion kalon*)<sup>10</sup>. Mas o contemplativo perde o domínio de si, mergulha no espanto e no horror (*ekpletontai*). Arrebata-o um “delírio”<sup>11</sup>. A metafísica platônica do belo contrasta em grande medida com a estética moderna do belo enquanto estética da complacência, que confirma o sujeito na sua autonomia e autocmplacência em vez de o comover.

De modo consequente, a estética moderna do belo começa com a *estética do liso*. Para Edmund Burke, o belo é sobretudo o liso. Os corpos que agradam ao tato não devem oferecer *resistência* alguma. Têm de ser lisos. Quer dizer, o liso é uma superfície *otimizada, sem negatividade*. O liso causa uma sensação completamente livre de dor e de resistência:

Se a lisura — como parece evidente — é uma causa principal de agrado para o tato, o gosto, o olfato e o ouvido, será necessário reconhecê-la também como uma das bases da beleza visual, sobretudo uma vez que mostrámos que tal qualidade se pode encontrar, quase sem exceção, em todos os corpos que unanimemente se consideram belos. É indubitável que os corpos ásperos e angulosos irritam e molestam os órgãos sensitivos, causando uma sensação dolorosa que consiste numa tensão ou contração violenta das fibras musculares<sup>21</sup>.

A negatividade da dor reduz a sensação do belo. Até mesmo a “robustez” e a “fortaleza” o diminuem. Belas são propriedades como a “ternura” e a “finura”. O corpo é “fino” quando consta de “partes lisas” que “não mostram aspereza nem confundem a vista”<sup>12</sup>. O corpo belo que suscita amor e alegria não faz esperar resistência. A boca está ligeiramente aberta, a respiração é lenta, todo o corpo repousa e as mãos pendem de lado, indolentes. Tudo isto, segundo Burke, é “acompanhado de um sentimento de enterneecimento e de fraqueza”<sup>13</sup>.

Burke eleva o liso a traço essencial do belo. É assim que as folhas lisas parecem belas nas árvores e nas flores, e, nos animais, o mesmo se passa com as pelagens lisas. O que faz com que uma mulher seja bela é, sobretudo, a pele lisa. Todo o áspero estropia a beleza.

Pois, quando se toma algum objeto belo e se faz a sua superfície pôr-se quebradiça e áspera, aquele deixa de agradar. Por outro lado, deixe-se que um objeto perca tantas bases da beleza quantas se queira: contanto que mantenha somente essa qualidade (de liso) continuará a agradar mais do que quase todos os restantes objetos que a não tenham<sup>14</sup>.

O ângulo agudo intervém do mesmo modo em detrimento do belo: “Pois, com efeito, toda a aspereza, toda a saliência brusca e todo o ângulo agudo contradizem em sumo grau a ideia de beleza”<sup>25</sup>. Ainda que uma modificação da forma, como toda a variação, se faça em proveito do belo, não deverá, contudo, produzir-se de maneira abrupta nem repentina. O belo tolera somente uma mudança suave da forma: “É verdade que estas figuras [angulosas] mudam drasticamente, mas fazem-no de maneira repentina e abrupta, e não conheço objeto natural algum que seja anguloso e, ao mesmo tempo, belo”<sup>26</sup>.

No que se refere ao gosto, é o doce que corresponde ao liso: “No caso do olfato e do gosto depara-se-nos que também todas as coisas doces que parecem agradáveis a esses sentidos, e que em geral dizemos que são doces, têm uma natureza lisa (... )”<sup>27</sup>. O liso e o doce têm a mesma origem. São fenômenos de positividade pura. E por isso que se esgotam no simplesmente agradável.

Edmund Burke liberta o belo de toda a negatividade. O belo deve deparar com um “deleite [completamente] positivo”<sup>28</sup>. Em contrapartida, há uma negatividade que é própria do sublime. O belo é pequeno e delicado, leve e terno. Caracteriza-se pelo liso e pelo suave. O sublime é grande, maciço, tenebroso, agreste e rude. Causa dor e horror. Mas é saudável na medida em que comove energicamente o ânimo, enquanto o belo o torna letárgico. Perante o sublime, Burke faz com que a negatividade da dor e do horror torne a mudar-se em positividade, acabando por ser purificadora e

vivificante. É assim que o sublime fica por completo ao serviço do sujeito. Com o que perde a sua *alteridade* e a sua *estrانheza*. É completamente absorvido pelo sujeito:

Em todos estes casos, se a dor e o horror são suficientemente moderados para não causarem danos imediatos; se a dor não alcançou verdadeira veemência e se o horror não acompanha o afundamento imediato da pessoa, então estes estímulos, purificando certas partes do nosso corpo — quer delicadas, quer rudes — de perturbações perigosas e fatigantes, serão de molde a contentar-nos: não a suscitar deleite, mas uma espécie de horror que contenta, uma espécie de sossego com um travo de horror<sup>29</sup>.

Tal como Burke, Kant isola o belo na sua positividade. O belo suscita uma complacência positiva. Mas vai para lá do prazer hedonista, uma vez que Kant o inscreve no processo cognitivo. Na produção de conhecimento, intervém tanto a imaginação como o entendimento. A imaginação é a faculdade de compilar numa *imagem* unitária os múltiplos dados sensoriais fornecidos através da intuição. O entendimento opera a um nível superior de abstração, compilando as imagens num *conceito*. Na presença do belo, as faculdades cognitivas, concretamente a imaginação e o entendimento, encontram-se num *jogo* livre, harmoniosamente concertados. As faculdade cognitivas *jogam* ao contemplar o belo. Mas não *trabalham* na produção de conhecimento. Ou seja, perante o belo, as faculdades cognitivas mantêm uma atitude lúdica. Contudo, este jogo livre não é totalmente livre, não é desprovido de propósito, porque é um *prelúdio* ao conhecimento enquanto *trabalho*. Mas continuam ainda a *jogar*. A beleza pressupõe o *jogo*. Tem lugar antes do *trabalho*.

O belo é agradável ao sujeito porque estimula a concertação harmoniosa das faculdades cognitivas. O sentimento do belo não é senão o “prazer com a harmonia das faculdades cognitivas”, com a harmonia da “sintonização das forças cognitivas”, que é essencial para o *trabalho* do conhecimento. Em Kant, em última instância, o jogo fica subordinado ao trabalho e, além disso, ao “negócio”. Embora o belo não produza por si mesmo conhecimento, conserva e mantém a postos o mecanismo cognitivo. Na presença do belo, o sujeito agrada-se a si mesmo. O belo é um sentimento autoerótico. Não é um sentimento do objeto, mas do sujeito. O belo não é algo de diferente por que o sujeito se deixaria arrebatado. A complacência no belo é a complacência do sujeito em si mesmo. Na sua teoria estética, Adorno sublinha precisamente esse traço autocrático da estética kantiana do belo:

Este formal, que obedece a legalidades objetivas sem considerar o seu outro, mantém o seu caráter agradável sem que esse outro o enfraqueça; nele, a subjetividade gratifica-se inconscientemente a si mesma, através do sentimento do seu domínio<sup>30</sup>.

Ao contrário do belo, o sublime não suscita qualquer complacência imediata. Perante o sublime, a primeira sensação é, como dizia Burke, dor ou fastio. O sublime toma-se demasiado poderoso, demasiado grande para a imaginação. Esta não pode registá-lo, não pode compilá-lo numa íma- gem. E assim que o sujeito dá por si comovido e avassalado

por ele. E nisso que consiste a negatividade do sublime. Quando contempla fenômenos naturais poderosos, o sujeito, num primeiro momento, sente-se impotente. Mas recompõe- -se, graças concretamente a essa “autoconservação de um tipo totalmente diferente”. O sujeito salva-se refugiando-se na interioridade da razão, perante cuja ideia de infinitude “tudo na natureza se torna pequeno”.

Nem sequer os fenômenos naturais poderosos comovem o sujeito. A razão eleva-se acima deles. O medo de morrer, a “inibição das forças vitais” à vista do sublime, não dura mais do que um breve momento. O refúgio na interioridade da razão, nas suas ideias, faz com que esse medo se tome de novo sentimento de prazer:

É assim que ao vasto oceano revolto por tormentas não se pode chamar sublime. O seu aspeto é atroz. E temos de ter enchido já o ânimo de certas ideias para que uma visão assim o possa temperar mergulhando-o num sentimento que seja por si mesmo sublime, sendo o ânimo estimulado a abandonar a sensibilidade e a ocupar-se de ideias que encerram uma finalidade superior<sup>31</sup>.

A vista do sublime, o sujeito sente-se *elevado* acima da natureza, porque o verdadeiramente sublime é a ideia de infinitude que é própria da razão. Esta sublimidade é erroneamente projetada no objeto — neste caso, a natureza. É a tal confusão que Kant chama “transferência sub-reptícia”. Como acontece com o belo, o sublime não é um sentimento do objeto, mas um sentimento do sujeito, um sentimento auto-erótico de si mesmo.

A complacência no sublime é “negativa”, enquanto “a complacência no belo é positiva”. O agradável do belo é positivo porque agrada imediatamente ao sujeito. A vista do sublime, o que o sujeito sente de início é fastio. Por isso, a complacência no sublime é negativa. A negatividade do sublime não consiste em que, na presença desse sublime, o sujeito se confronte com o *diferente de si mesmo*, seja *arrebatado de si mesmo* e *arrancado ao diferente*, se ponha *fora de si*. Também não é própria do sublime uma negatividade do *diferente* que se entrecruzaria com o autoerotismo do sujeito. Nem à vista do belo nem do sublime, o sujeito se põe *fora de si*. Não perde em momento algum a presença de espírito. O totalmente diferente que se subtraísse ao sublime seria para Kant o atroz, o monstruoso ou o abissal. Seria uma catástrofe, um desastre que não teria lugar na estética kantiana.

Nem o belo nem o sublime representam o *diferente* do sujeito. São antes absorvidos pela sua intimidade. Uma *beleza diferente* ou, mais ainda, uma *beleza do diferente* só se terá recuperado quando se lhe tome a conceder um espaço para lá da *subjetividade autoerótica*. Mas de nada serve o propósito de pôr o belo sob suspeita geral declarando-o germe da cultura do consumo — ou fazer com que se encare o sublime à maneira pós-moderna<sup>32</sup>. O belo e o sublime têm a mesma origem. Em lugar de contrapormos o sublime ao belo, trata-se de devolver ao belo uma sublimidade que não permaneça interiorizada, uma sublimidade *dessubjetivizante*: trata-se de revogar a separação entre o belo e o sublime.

O sujeito de Kant conserva a todo o momento a presença de espírito. Nunca se perde, nunca se consome. Uma interioridade autoerótica protege-o de toda a irrupção do diferente ou vinda de fora. Nada o comove. Adorno tem em mente outro tipo de espírito, que, perante a sublimidade da natureza do *completamente diferente*, adquire consciência de si mesmo. Esta sublimidade arrebata o sujeito arrancando-o ao seu encarceramento em si mesmo:

Ao contrário do que queria Kant, o espírito percebe perante a natureza menos a sua própria superioridade do que a sua própria naturalidade. É este instante que move o sujeito a chorar à vista do sublime. A recordação da natureza dissolve a obstinação da sua autoposição: “A lágrima irrompe, volta a ter-me a terra!”<sup>15</sup>

As lágrimas quebram o “feitiço que o sujeito lança sobre a natureza”<sup>34</sup>. Ao chorar, o sujeito sai de si mesmo. Para Adorno, a experiência autenticamente estética não é uma complacência na qual o sujeito se reconheça a si mesmo, mas a comoção ou a tomada de consciência da sua finitude:

O abalo, que se contrapõe rotundamente ao conceito habitual de vivência, não é uma satisfação particular do eu, não se assemelha ao prazer. É antes um aviso da liquidação do eu, que, abalado, comprehende a sua própria limitação e finitude<sup>35</sup>.

O “belo natural” não é alguma coisa que agrada imediatamente ao sujeito. Não designa uma bela paisagem.

Dizer as palavras: “Que beleza!” à vista de uma paisagem fere a sua linguagem muda e reduz a sua beleza; a natureza que aparece quer silêncio. (...) Quanto mais intensamente se contempla a natureza, menos se percebe a sua beleza, a não ser que esta nos chegue involuntariamente<sup>36</sup>.

O “belo natural” abre-se a uma percepção *cega e inconsciente*. Sendo uma “chave do que ainda não existe”<sup>37</sup>, o belo natural designa “o que parece mais do que é literalmente neste lugar”<sup>38</sup>. Adorno fala de uma “vergonha diante do belo natural” que provém de se vulnerar “o que ainda não existe quando é capturado naquilo que existe”<sup>39</sup>. A dignidade da natureza é “a de

alguma coisa que ainda não é e que, pela sua expressão, repele a intenção de a humanizarmos”. Recusa

✓

todo o uso. E assim que o belo natural se subtrai por completo ao consumo e a uma “comunicação” que apenas conduza à “adaptação do espírito ao inútil”, a uma moldagem por efeito da qual “o espírito se situa entre as mercadorias”<sup>40</sup>.

35 *Ibid.*

36 *Ibid.*

37 *Ibid.*

38 *Ibid.*

39 *Ibid.*

O belo natural mantém-se fechado à simples complacência, que tem sempre qualquer coisa de autoerótico. Só a *dor* lhe tem acesso. A dor *dilacera* o sujeito ao arrancá-lo da interioridade autoerótica. A dor é a *dilaceração* através da qual o *totalmente diferente* se anuncia: “A dor à vista do belo, que não é nunca mais direto do que a experiência da natureza, é igualmente aspiração ao que o belo promete”<sup>41</sup>. Em última instância, a nostalgia do belo natural é a nostalgia de outro estado do ser, de uma forma de vida totalmente diferente e sem violência.

O belo natural contrapõe-se ao *belo digital*. No belo digital, a negatividade do *diferente* foi por completo eliminada. Por isso, ele é totalmente *polido* e *liso*. Não deve conter dilaceração alguma. O seu signo é o da complacência sem negatividade: o *Gosto*. O belo digital constitui um *espaço polido e liso do idêntico*, um espaço que não tolera qualquer estranheza, qualquer *alteridade*. O seu modo de aparecer é o puro *dentro*, sem qualquer exterioridade. Transforma a própria natureza numa *janela* de si mesmo. Graças à digitalização total do ser, alcança-se uma humanização total, *uma subjetividade absoluta* na qual o sujeito humano já se encontra só consigo mesmo.

A temporalidade do belo natural é o *já do ainda não*. Manifesta-se no horizonte utópico do *vindouro*. A temporalidade do belo digital é, pelo contrário, o presente imediato sem *futuro* e, além disso, sem *história*. Está *simplesmente perante*. Ao belo natural é inerente uma *lonjura*. “Oculta-se no instante da maior proximidade”<sup>42</sup>. A sua *aura de lonjura* subtrai-o a todo o consumo:

Indeterminado, antitético frente às determinações, o belo natural é indeterminável, o que o aparenta com a música.

(...) Do mesmo modo que na música o que é belo brilha na natureza para a seguir desaparecer quando se pretende fixá-lo<sup>43</sup>.

O belo natural não se opõe ao belo artístico. É antes a arte que imita o “belo natural em si mesmo”, o “enigmático da linguagem da natureza”<sup>44</sup>. Graças ao que a salva. O belo artístico é “a cópia do silêncio a partir do qual a natureza fala”<sup>45</sup>.

O belo natural mostra ser “a marca do não-idêntico nas coisas sob o feitiço da identidade universal”<sup>46</sup>. O belo digital proscreve toda a negatividade do não-idêntico. Tolera apenas *diferenças* consumíveis e aproveitáveis. A *alteridade* cede passagem à *diversidade*. O mundo digitalizado é um mundo que, por assim dizer, os homens coseram com a sua

s

própria retina. E um mundo humanamente interconectado que leva a que cada um esteja continuamente a olhar-se a si mesmo. Quanto mais densa é

tecida a rede, mais radicalmente se blinda o mundo perante o outro e o lado de fora. A retina digital transforma o mundo num ecrã de imagem e de controlo. Nesse espaço de visão autoerótico, nessa *inferioridade digital*, não é possível qualquer *espanto*. Os homens já só encontram agrado em si mesmos.

## Estética do Encobrimento

*O belo é um esconderijo.* A ocultação é essencial à beleza. A beleza dá-se mal com a transparência. A *beleza transparente* é um oxímoro. A beleza é necessariamente uma *aparência*. *E-lhe* própria uma *opacidade*. *Opaco* significa “sombreado”. *O* desvelamento desencanta e destrói a beleza. E por isso que o belo, obedecendo à sua essência, é *in-desvelável*.

A pornografia como nudez sem véus nem mistério é a contrafigura do belo. *O* seu lugar ideal é o expositor:

Nada mais homogêneo do que uma fotografia pornográfica. É uma fotografia sempre *ingênua*, sem intenção e sem cálculo. Como um expositor que apenas mostrasse, iluminado, uma só joia; a fotografia pornográfica é inteiramente constituída pela apresentação de uma só coisa, o sexo; sem que um objeto secundário, intempestivo, alguma vez apareça semiocultando, retardando ou distraindo<sup>47</sup>.

Mas ocultar, retardar e distrair são também estratégias espaço-temporais do belo. *O* cálculo do semioculto gera um brilho sedutor. *O* belo vacila na hora de se manifestar. A distração protege-o de um contato direto. A distração é essencial ao erótico. A pornografia não conhece a distração. Vai diretamente ao assunto. A distração transforma a pornografia numa fotografia erótica:

*Prova a contrario:* Mapplethorpe faz com que os seus grandes planos de sexos passem do pornográfico ao erótico fotografando de muito perto as malhas do *slip*: a fotografia deixa de ser unária, uma vez que me interesso pela rugosida- de do tecido<sup>16</sup>.

*O* fotógrafo characteristicamente desvia o olhar do *assunto*. Transforma o secundário em principal ou subordina este sob aquele. Também o belo tem lugar *ao lado* do principal, no secundário. *O principal nunca é belo*.

A poesia de Goethe, segundo Benjamin, decanta-se para “o espaço interior numa luz velada”, “fragmentando-se em discos de cor”. “Sempre que se esforçava por lograr compreender a beleza”, era o invólucro o que comovia Goethe<sup>17</sup>. Por isso, Benjamin cita o *Fausto* de Goethe: “Guarda

bem o que de tudo isto resta. / Não largues o vestido, que já puxam / Pela sua fímbria demônios que querem / Levá-lo pr'o Or- co. Agarra-o bem! / Não é a deusa já que tu perdeste, / Mas divino é." O divino é o vestido. O encobrimento é essencial à beleza. E por isso que a beleza não se deixa desvestir ou desvelar. A sua essência é a indesvelabilidade.

O objeto é belo no seu invólucro, no seu encobrimento, no seu esconderijo. Só sob o véu o objeto belo se mantém igual a si próprio. Quando se desvela, toma-se “infinitamente inaparente”. Ser belo é fundamentalmente estar velado. É assim

que Benjamin reclama também da crítica de arte uma *hermenêutica do encobrimento*:

A crítica de arte não tem de levantar o véu, mas, antes, o que tem a fazer é elevar-se à verdadeira intuição do belo, mas somente graças a um conhecimento muito exato do belo como véu; tem de elevar-se a uma intuição que não se revelará nunca a isso a que chamamos empatia, e que só de modo incompleto se revelará a uma contemplação mais pura do ingênuo: à intuição do belo como segredo. Nunca se apreendeu uma verdadeira obra de arte senão expondo-a indubitavelmente como segredo. Porque não se pode designar de outra maneira esse objeto ao qual, em última instância, o véu se revela essencial<sup>50</sup>.

A beleza não se comunica nem à empatia imediata nem à observação ingênua. Ambos os procedimentos tentam levantar o véu ou olhar através dele. À visão do belo como segredo só se chega graças ao *conhecimento do véu como tal*. É sobretudo para o véu que teremos de nos voltar para nos advertirmos do velado. O véu é mais essencial do que o objeto velado.

O encobrimento erotiza também o texto. Segundo Santo Agostinho, Deus obscurecera propositadamente as Sagradas Escrituras com metáforas, com uma “capa de figuras”<sup>51</sup>, para as tomar objeto de desejo. O *belo vestido* feito de metáforas erotiza as Escrituras. Quer dizer, o *revestimento* é essencial para as Escrituras, do mesmo modo que para o belo. A técnica do encobrimento torna a hermenêutica uma erótica. Maximiza o *prazer* através do texto e toma a leitura um ato amoroso.

Também a *Torá* se serve da técnica do encobrimento. É exposta como uma amada que se oculta e que só por um momento desvela o seu rosto ao seu amado que permanece, ele próprio, no oculto. A leitura toma-se uma aventura erótica:

Sem dúvida, a *Torá* deixa que uma palavra saia para fora da sua uma, para aparecer por um momento e tomar depois a esconder-se. E quando a *Torá* se revela, saindo da sua uma para logo a seguir tomar a esconder-se, fá-lo somente para aqueles que a reconhecem e estão familiarizados com ela. Pois a *Torá* é como uma amada bela e galante que se esconde numa câmara oculta no seu palácio. Tem um único amado do qual ninguém tem conhecimento e que se mantém escondido, ocultando-se. Por amor dela, este amado ronda uma e outra vez as portas de sua casa e [procurando-a] passeia por todos os lados o seu olhar. Ela sabe que o amado anda sempre a rondar a porta de sua casa. E que faz? Abre uma pequena fresta nessa câmara escondida em que está, desvela por um momento o seu rosto ao amado e, em seguida, toma a esconder-se<sup>18</sup>.

A *Torá* é “patente e oculta”. Fala “através de um ténue véu de palavras alegóricas”<sup>53</sup>. Conta ao seu amado “todos os seus segredos ocultos e todas as suas vias ocultas guardados no seu coração desde os dias primeiros”<sup>54</sup>.

Fundamentalmente, as informações não se podem velar. São, por essência, transparentes. Têm apenas de estar dadas. Repelem qualquer metáfora, qualquer revestimento que vele. Falam *diretamente*. Nisso distinguem-se também do *saber*, que pode retirar-se e esconder-se em segredo. As informações obedecem a um princípio totalmente diferente: estão orientadas rumo ao desvelamento, rumo à verdade última. São, em conformidade com a sua essência própria, pornográficas.

Segundo Barthes, o encobrimento forma uma parte essencial do erótico. O “lugar mais erótico” de um corpo é aquele “onde a roupa se abre”, essa zona da pele que “cintila entre duas peças de vestuário (as calças e a camisola), entre duas bordas (a camisa entreaberta, a luva e a manga)”<sup>19</sup>. Erótica é a “encenação de um aparecer/desaparecer”<sup>56</sup>. São a fissura, a rutura e o vazio que constituem o erótico. O prazer erótico através do texto distingue-se do “prazer do desnudamento corporal”, que surge de um *desvelamento progressivo*. Do mesmo modo, é pornográfico um romance com uma trama de um só fio, a caminho de um desvelamento definitivo, de uma *verdade final*. “Toda a excitação se refugia na *esperança* de ver o sexo (o sonho do colegial) ou de conhecer o fim da história (satisfação romanesca)”<sup>20</sup>. O erótico funciona *sem verdade*. E uma *aparência*, um *fenômeno do véu*.

A sedução joga com “a intuição daquilo que no outro permanece eternamente secreto para si próprio, aquilo que nunca saberei dele e que, no entanto, me atrai sob o selo do segredo”<sup>21</sup>. É-lhe inerente um “*pathos* da distância” e, mais ainda, um *pathos do encobrimento*<sup>59</sup>. E a intimidade do amor elimina essa distância secreta que é essencial para a sedução. Por fim, a pornografia fá-la desaparecer por completo.

De uma figura para outra, da sedução para o amor, do jogo para o desejo e da sexualidade, enfim, para a pornografia pura e simples, quanto mais avançamos, mais progredimos no sentido de um segredo menor, de um enigma menor, mais progredimos no sentido da confissão, da expressão, do des-velamento<sup>60</sup>.

Não é só o corpo a desnudar-se, mas também a alma. A pornografia anímica é o final definitivo da sedução, que é mais jogo do que *verdade*.

## Estética da Vulneração

Roland Barthes tem em mente uma *erótica da vulneração*: “Não tenho pele (exceto para as carícias). Tal é — parodiando o Sócrates do *Fedro* —, o Escorchado e não o emplumado, como deveríamos dizer quando falamos de amor”<sup>61</sup>. A erótica do escorchamento baseia-se numa passividade radical. A condição exposta do escorchado supera a da exposição do desnudado. Significa *dor e ferida*: “Escorchado. Sensibilidade especial do sujeito amoroso que o toma vulnerável, oferecido em carne viva às feridas mais ligeiras”.

A sociedade positiva atual elimina cada vez mais a negatividade da ferida. O mesmo se pode dizer também do amor. Evita-se qualquer intervenção onerosa que possa conduzir a uma vulneração. As energias libidinosas, à maneira de investimentos de capital, dispersam-se entre muitos objetos para evitar uma perda total. Também a percepção evita cada vez mais a negatividade. É o *Gosto* que domina a percepção. Mas *ver*, num sentido enfático, é sempre *ver de forma diferente* — quer dizer, *experimentar*. Não podemos ver de modo diferente sem nos expormos a uma vulneração. Ver pressupõe a vulnerabilidade. Caso contrário, é só a mesma coisa que se repete. Sensibilidade é vulnerabilidade. A ferida — poderíamos também dizer — é o momento de verdade que o ver encerra.

Sem ferida, não há *verdade*, como, de resto, não há sequer *verdadeira* percepção. No *inferno do idêntico* não há verdade. Em *As Anotações de Malte Laurids Brigge*, Rilke descreve o facto de *ver* como uma ferida. O *ver* expõe-se por completo ao que penetra na zona desconhecida do meu *eu*. Deste modo, aprender a ver é qualquer coisa menos um processo ativo e consciente. Ou antes, é um *deixar que alguma coisa aconteça* ou o *expor-se a um acontecimento*: “Estou a aprender a ver. Não sei a que se deve isso, mas tudo penetra mais profundamente em mim e não fica no lugar em que de costume terminava sempre. Tenho um interior que desconhecia. E para ele que tudo se dirige agora. Não sei o que acontece lá”.

Da *experiência* faz necessariamente parte a negatividade do ver-se comovido e arrebatado, que é a negatividade da vulneração. A experiência assemelha-se a uma travessia em que temos de nos expor a um perigo: “o ouriço. Cega-se. (...) Ao sentir o perigo na autoestrada, expõe-se ao acidente. (...) Não há poema sem acidente, não há poema que não se abra como uma ferida, mas também não o há que não fira”<sup>22</sup>. Sem ferida, não há poesia nem arte. Do mesmo modo, o pensamento acende-se também com a negatividade da ferida. Sem dor nem vulneração, o que se mantém é o idêntico, o que nos é familiar, o habitual: “Na sua essência, a experiência

(...) é a dor em que a alteridade essencial do existente se desvela frente ao habitual”<sup>23</sup>.

Da mesma maneira, a teoria da fotografia de Barthes desenvolve uma estética da vulneração. Barthes distingue dois elementos da fotografia: o primeiro elemento é aquele a que chama *studium*. Refere-se ao extenso campo de informações a estudar, ao “campo tão vasto do desejo indolente, do interesse diverso, do gosto inconsequente: gosto/não gosto, / like/IdonT6A. O observador pesquisa e revolve, refresca-se a seu gosto no campo do *studium*. Deleita-se com a fotografia enquanto prazer para a vista. O *studium* pertence ao gênero do *to like*, do *Gosto*, e não do *to love*. O *to like*, o *Gosto*, carece de toda a veemência, de todo o abalo.

A fotografia é culturalmente codificada<sup>24</sup>. O *studium* investiga esse código com maior ou menor prazer, mas isso “nunca é o meu gozo ou a minha dor”<sup>25</sup>. O *studium* não desata enamoramento, nem paixão ou amor. Limita-se a pôr em marcha “um anseio pela metade, um querer pela metade”. Condu-lo um “interesse vago, superficial, sem carga de responsabilidade”.

O segundo elemento da fotografia é o *punctum*. O *punctum* dói, fere, abala o observador: “Desta vez, não sou eu quem vai buscá-lo (do mesmo modo que através da minha consciência soberana invisto o campo do *studium*), é ele que sai de cena como uma flecha e vem ferir-me”. O *punctum* requer subitamente toda a minha atenção. A leitura do *punctum* é “ao mesmo tempo breve e ativa, retraída como uma fera”<sup>67</sup>. O *punctum* anuncia-se como um olhar, como o olhar de um predador que me olha e que põe em questão a soberania dos meus olhos. Trespassa a fotografia enquanto *prazer visual*.

O *punctum* marca um *vazio no campo visual*, um “campo cego”. A fotografia, à qual é inerente um *punctum*, é, portanto, um *esconderijo*. Nisso, consiste o seu erotismo, o seu poder de sedução:

A presença (a dinâmica) deste campo cego é, segundo me parece, o que distingue a fotografia erótica da fotografia pornográfica. (...) Em meu entender, não há *punctum* na imagem pornográfica; quando muito, diverte-me (mas, ainda quando assim é, o tédio comparece em breve)<sup>26</sup>.

A fotografia erótica é uma imagem “alterada, fendida”<sup>27</sup>. A imagem pornográfica, em contrapartida, não mostra quebras nem fissuras. É *lisa e polida*. Hoje, todas as imagens são mais ou menos pornográficas. São transparentes. Não mostram vazios no campo de visão. Não têm esconderijo algum.

Outro aspecto do *punctum* é uma intransparência fundamental. Subtrai-se a toda a nomeação, a toda a designação. Não se pode transformar numa

informação nem num saber: “o que eu possa nomear não pode realmente ferir-me. A incapacidade de nomear é um bom sintoma da afeção”<sup>70</sup>. O *punctum* vem buscar-me aí onde me descubro desconhecido para mim mesmo. É nisso que consiste o que tem de *sinistro*: “O efeito é certo, mas inlocalizável, não encontro o seu signo, o seu nome; é cortante, e contudo mergulha numa zona incerta de mim mesmo”<sup>71</sup>.

O *punctum* está ausente nas fotografias uniformes. São somente objeto de *studium*. Apesar da sua negatividade de vulneração, o *punctum* distingue-se do *shock*:

As fotografias de reportagem são muitas vezes fotografias unárias (a fotografia unária não é necessariamente agradável). Nenhum *punctum* nessas imagens: choque, sim — a letra pode traumatizar —, mas sem perturbação alguma; a fotografia pode “gritar”, mas nunca ferir<sup>72</sup>.

Ao contrário do *shock*, o *punctum* não grita. O *punctum* ama o silêncio, guarda o segredo. Apesar do seu silêncio, pronuncia-se como ferida. Uma vez abolidos todos os significados, todas as intenções, todas as opiniões, todas as valorizações, todos os juízos, todas as encenações, todas as poses, todos os gestos, todas as codificações e todas as informações, o *punctum* revela-se como um *resto quieto*, como um *resto que entoa a sua canção e nos consterna*. O *punctum* é o remanescente resistente que fica depois da *representação*, o imediato que se subtrai à transmissão por meio do sentido e da significação; é o corporal, o material, o afetivo, o inconsciente; e, também do mesmo modo, o *real* que se opõe ao *simbólico*.

As imagens cinematográficas, devido à sua temporalidade, não têm *punctum* algum:

Em frente do ecrã, não sou livre de fechar os olhos; caso contrário, ao abri-los de novo, não voltaria a encontrar a mesma imagem; estou sujeito a uma voracidade contínua; a uma multidão de outras qualidades, mas a nenhuma <sup>28</sup> *pensat-vidade*; daí, para mim, o interesse do fotograma.

O consumo voraz de imagens torna impossível fechar os olhos. O *punctum* pressupõe uma ascese do ver. E-lhe inerente qualquer coisa de musical. Esta música soa apenas, ao fecharem-se os olhos, quando se faz “um esforço de silêncio”<sup>74</sup>. O silêncio liberta a imagem do “blá-blá habi-\* tual” da comunicação. Fechar os olhos significa “fazer falar a imagem no silêncio”<sup>75</sup>. E assim que Barthes cita Kafka: “Fotografamos coisas para as afugentarmos do espírito. As minhas histórias são uma forma de fechar os olhos”<sup>29</sup>. O *punctum* subtrai-se à percepção imediata. Vai amadurecendo lentamente no espaço da imaginação, que se desdobra quando se fecham os olhos. Travam-se nele correspondências secretas entre as coisas. A linguagem do *punctum* é um protocolo onírico da imaginação. Como consequência da aceleração a presença imediata totaliza-se. Desaloja toda a latência. Tudo tem de ser dado de imediato. O *punctum* não se manifesta ato contínuo, mas só retrospectivamente com o recordar:

Nada tem de estranho, então, que por vezes, apesar da sua nitidez, [o *punctum*] só apareça depois, quando, com a fotografia longe da minha vista, nela penso de novo. Acontece algumas vezes que posso conhecer melhor uma fotografia que recordo do que outra que estou a ver. [...] Acabava de compreender que, por imediato, por incisivo que fosse, o

*punctum* podia conformar-se com certa latência (mas nunca com exame algum)<sup>77</sup>.

A percepção voraz de imagens digitais realiza-se como contágio, como afetação, como contato imediato entre a imagem e o olho. E nisso que consiste a sua obscenidade. A sua ausência de toda a distância *estética*. A percepção como contágio permite-nos *fechar os olhos*. O binômio conceptual de Barthes *studium/punctum* deve alargar-se com a introdução do *affectum*, da “afetação”. O contato imediato entre a imagem e os olhos já permite apenas a *afetação*. O meio digital é um meio de *afetações*. Estas são mais rápidas do que os sentimentos ou os discursos. Aceleram a comunicação. A *afetação* não conhece a paciência necessária ao *studium* nem a suscetibilidade necessária ao *punctum*. Carece desse silêncio eloquente, desse *silêncio cheio de linguagem* que constitui o *punctum*. A afetação *grita* e *excita*. Provoca somente excitações e estímulos sem fala que suscitam agrado imediato.

## Estética do Desastre

Na *Crítica da Razão Prática* de Kant, encontramos as célebres palavras que figuram também na sua sepultura: “Duas coisas enchem a alma de admiração e respeito renovados e crescentes, quanto mais reiterada e persistentemente a reflexão delas se ocupa: o céu estrelado que está sobre mim e a lei moral que há dentro de mim”<sup>78</sup>. A lei moral tem a sua sede na razão. E o céu estrelado também não representa um lado de fora, qualquer coisa de exterior ao sujeito, mas desdobra-se antes na *interioridade da razão*. Etimologicamente, *desastre* significa “sem estrelas” (do latim *desastrum*). No céu estrelado de Kant, nenhum *desastre* aparece.

Kant não conhece o desastre. Nem sequer os poderosos fenômenos naturais representam acontecimentos catastróficos. Em presença da violência natural, o sujeito refugia-se numa *interioridade* da razão que faz com que todo o *exterior* apareça como pequeno. Kant imuniza-se permanentemente contra o *lado de fora*, ao qual a interioridade autoerótica do sujeito se subtrai. Tudo deve ser conjurado a canalizar-se para o interior do sujeito: assim reza o imperativo categórico do pensamento de Kant.

Segundo Hegel, a tarefa da arte consiste “em transformar em olho toda a figura em todos os pontos da sua superfície visível”, “de maneira que, nesse olho, a alma livre se dê a conhecer na sua infinitude interior”<sup>30</sup>. A obra de arte ideal é um Argos de mil olhos, um espaço luminoso e vivo:

Ou, como exclama Platão nesse célebre dístico dedicado a Aster: “Quando olhas as estrelas, estrela minha, pudera ser eu o céu, / para te olhar de lá de cima com mil olhos”; a arte, de maneira inversa, transforma cada uma das suas configurações num Argos de mil olhos, para que a alma interior e a espiritualidade sejam vistas em todos os seus pontos<sup>31</sup>.

O próprio espírito é um Argos de mil olhos que tudo ilumina sem restrições. O céu de mil olhos de que fala Hegel parece-se com o céu noturno estrelado de Kant, que nenhum *des-astre*, nenhum *lado de fora*, aflige. Tanto o “espírito” de Hegel como a “razão” de Kant representam fórmulas de esconjuro contra o *desastre*, contra o *lá fora*, contra o *totalmente diferente*.

Enquanto ausência de estrelas, o desastre irrompe no “espaço estrelado”. É a “alienação radical”<sup>32</sup>, o lado de fora que alquebra a *interioridade* do espírito: “Não direi que o desastre é absoluto: pelo contrário, desorienta o absoluto, vai e vem, desconcerto nômada, embora com a brusquidão insensível, mas intensa do exterior”<sup>82</sup>. O desastre caracteriza outra forma de

expectativa que se distingue da do “Argos de mil olhos” de Hegel: “Quando digo: o desastre vela, não é para dar um sujeito à velada, mas para dizer: a velada não

tem lugar sob um céu sideral”<sup>33</sup>. O desastre significa “estar separado das estrelas”<sup>34</sup>.

O céu vazio como contrafigura do céu estrelado representa para Blanchot a cena originária da sua infância. Esse céu vazio revela a atopia do completamente diferente, do exterior que não se trata de interiorizar, cuja beleza e sublimidade cumulam a criança de uma “alegria devastadora”: “O súbito e absoluto vazio do céu, não visível, não obscuro (...) surpreendeu a criança de tal encanto e alegria que por um momento se encheu de lágrimas”<sup>85</sup>. A criança sente-se arrebatada pela infinitude do céu vazio. Arrancada à sua interioridade, sente-se ilimitada e esvaziada num exterior atópico. O desastre é uma fórmula da felicidade.

A estética do desastre opõe-se à estética da complacência, na qual o sujeito goza de si mesmo. É uma *estética do acontecimento*. Também pode ser desastroso um acontecimento inaparente, como poeira branca que redemoinha numa gota de chuva, um nevão silencioso no crepúsculo matinal, o cheiro de algumas rochas no calor do verão, um *acontecimento de vazio* que esvazia o eu, o desinterioriza, o dessubjetiviza, enchendo-o assim de felicidade. Todos os acontecimentos são *bela*s porque *expropriam* o eu. O desastre significa a morte do sujeito autoerótico, que se agarra a si mesmo.

Em *As Flores do Mal* de Baudelaire, encontra-se o poema “Hino à Beleza”. Baudelaire faz com que as “estrelas”, “astros”, *des astres*, das quais a beleza emana, rimem com “desastres”, *désastres*. A beleza é um desastre que desfaz as ordens das estrelas. É o archote (*flambeau*) do qual a borboleta se aproxima e no qual se queima. *Flambeau* rima com *tombeau*, “tumba”. O belo (*beau*) é intrínseco tanto ao archote (*flambeau*) como à tumba (*tombeau*). A negatividade do desastre, do mortal, é um momento do belo.

O belo, segundo se diz na primeira das *Elegias de Duíno* -de Rilke, “(...) apenas é / o começo do terrível, que só a custo podemos suportar”<sup>35</sup>. A negatividade do terrível constitui a matriz, a camada profunda do belo. O belo é o insuportável que somos ainda capazes de suportar — ou o insuportável tomado suportável. Escuda-nos do terrível. Mas, ao mesmo tempo, através do belo, cintila o terrível. Eis o que constitui a ambivalência do belo. O belo não é uma imagem, ‘mas um *escudo*;

Também para Adorno, a negatividade do terrível é essencial no belo. O belo é a forma intrínseca do amorfo, do indiferenciado: “O espírito que forma esteticamente só deixou passar daquilo em que ocupou a sua atividade o que se lhe assemelhava, o que compreendia ou a que tinha a

esperança de se equiparar. Tratava-se de um processo de formalização”. O belo distingue-se do amorfo, do terrível, do todo indiviso, pondo formas — quer dizer, diferenças: “A imagem do belo como o uno e diferenciado surge com a emancipação perante o medo à natureza avassaladora enquanto todo não diferenciado”. Mas a aparência bela não esconjura por completo o terrível. A impermeabilização “frente ao que existe imediatamente”, contra o amorfo, tem fugas<sup>36</sup>. O amorfo “acoita-se do lado de fora, como o inimigo perante as muralhas da cidade sitiada, e fá-la morrer de fome”<sup>88</sup>.

A aparência bela é frágil e está ameaçada. Vê-se “progressivamente perturbada” pelo **diferente** dela, pelo **terrível**: “A redução que a beleza causa ao terrível, do qual e acima do qual se eleva e que mantém fora do seu templo, tem à vista

do terrível qualquer coisa de abalador”. A relação entre o belo e o terrível é ambivalente. O belo não se limita a repelir o terrível. E tão-pouco o desacredita. Antes, o espírito con- figurador necessita do amorfo, seu inimigo, para não se an- quilosar numa aparência morta. A **racionalidade** configura- dora necessita da **mimésis**, que se molda ao amorfo, ao terrível. É próprio do espírito o “anseio [mimético] do dominado”<sup>37</sup>, que não é outra coisa senão o terrível. O belo está situado entre o desastre e a depressão, entre o terrível e o utópico, entre a erupção do diferente e o anquilosamento no idêntico. A ideia do belo natural de Adorno é precisamente dirigida contra a identidade rígida da forma. O belo dá testemunho do não-idêntico:

O belo natural é a marca do não-idêntico nas coisas sob o fetiche da identidade universal. Enquanto esse fetiche impera, nada de não- idêntico existe positivamente. Daí que o belo natural esteja tão disperso e incerto e que aquilo que dele se espera supere todo o intra-humano<sup>38</sup>.

A negatividade da quebra é constitutiva do belo. E por isso que Adorno fala de uma coerência “antagônica e quebrada”<sup>39</sup>. Sem a negatividade da quebra, o belo atrofia- -se no liso e no polido. Adorno descreve a forma estética recorrendo a fórmulas paradoxais. A sua harmonização consiste em “não estar em ordem”. Não é livre de “divergências nem de contradições”<sup>92</sup>. A sua unidade rompe-se. Vê-se interrompida “através do seu outro”<sup>93</sup>. O coração do belo está quebrado.

O *saudável* é uma forma de expressão do liso e do polido. Paradoxalmente, irradia alguma coisa de mórbido, alguma coisa de morte. Sem a negatividade da morte, a vida anquilosa-se no morto. É amaciada, transformando-se naquilo que por carecer de vida, tão-pouco pode morrer. A negatividade é a força vitalizante da vida. Constitui também a essência do belo. Ao belo é inerente uma *fraqueza*, uma *fragilidade*, uma *quebra*. É a esta negatividade que o belo tem de agradecer a sua força de sedução. O saudável, pelo contrário, não seduz. Tem qualquer coisa de pornográfico. A *beleza é doença*.

A proliferação do saudável traz imediatamente consigo a proliferação da doença. O seu antídoto é a doença consciente de si mesma, a restrição da vida propriamente tal. Essa doença curativa é o *belo*. Este põe freio à vida, e, desse modo, ao seu colapso. Mas, se se negar a doença em nome da vida, a vida hipostasiada, através do seu cego afã de independência desse outro momento, entrega-se ao do pernicioso e do destrutivo, ao do cínico e do arrogante. Quem odeia o destrutivo tem de odiar também a vida: só o morto se assemelha ao vivo não deformado<sup>94</sup>.

A atual calocracia, ou império da beleza, que absolutiza o saudável e o polido, elimina justamente o belo. E a mera vida saudável, que hoje assume a forma de uma sobrevivência histérica, converte-se no morto, naquilo que, à falta de vida, também não pode morrer. É assim que hoje estamos demasiado mortos para viver e demasiado vivos para morrer.

Embora a estética kantiana do belo seja definida pela subjetividade autoerótica, não é uma estética do consumo. O sujeito kantiano é mais ascético do que hedonista. A complacência no belo é **desinteressada**. Há uma distância **estética** que torna possível demorarmo-nos no belo. A visão estética não é consumidora, mas contemplativa. Apesar de Kant isolar o belo na sua positividade, o belo não é objeto do prazer hedonista.

O belo não emite **estímulo** algum. E, antes, uma **forma** estética. No atual regime estético, pelo contrário,

✓ produzem-se muitos estímulos. E precisamente nessa vaga de estímulos e de excitações que o belo desaparece. A vaga em questão não permite qualquer distância contemplativa em relação ao objeto, entregando-o ao consumo.

Em Kant, por outro lado, o belo supera o puramente estético. Introduz-se no domínio moral. No seu poema “Hino à Beleza”, Hölderlin refere-se a Kant: “Através das suas formas belas, a natureza fala-nos figurativamente, e o dom de interpretarmos a sua escrita cifrada foi-nos outorgado através do sentimento moral”. A mais-valia moral do belo é o **ideal do belo**, que Kant distingue

ca<sup>40</sup>. Uma figura será bela se obedecer a essa norma e, pelo contrário, será feia se divergir inteiramente dela. Não só o homem, mas cada uma de todas as espécies tem a sua ideia normal do belo. É a “justeza na exposição do gênero”, um “modelo originário” em conformidade com o qual se reproduz o gênero. O rosto que obedece à ideia normal do belo é um rosto perfeitamente regular e liso que não contém “nada de característico”. Representa “mais a ideia do gênero do que o peculiar de uma pessoa”<sup>41</sup>. Ao contrário da ideia normal do belo, o “ideal do belo” encontra-se reservado exclusivamente ao homem. E a “expressão visível de ideias morais que governam interiormente o homem”<sup>42</sup>.

Devido ao seu conteúdo racional, o ideal do belo subtrai-se a todo o consumo. Não permite “a nenhum estímulo sensorial que se imiscua na complacência no seu objeto”, e “permite contudo um grande interesse por ele”. No que se refere ao ideal do belo, o juízo vai além do simplesmente estético, vai além do simples gosto. É um “juízo de gosto intelectual”, que se funda no “acordo do gosto com a razão, isto é, do belo com o bem”<sup>43</sup>. Nem todos são capazes de expor e julgar esta beleza. Para tanto, é necessário o poder da imaginação, que é capaz de visualizar as ideias morais, nas quais a participação se faz graças a uma formação superior. Através do ideal do belo, Kant concebe uma **beleza moral** ou uma **moral do belo**.

Historicamente, a beleza só foi relevante na medida em que era expressão de moral e de caráter. Hoje, a beleza do caráter cedeu inteiramente lugar ao atrativo sexual ou **sexyness**:

No século xix, as mulheres da classe média eram consideradas atraentes graças à sua beleza, mais do que àquilo a que hoje chamamos o seu **sex appeal**. E a beleza, por seu turno, era concebida como um atributo físico e espiritual. (...) O atrativo sexual por si só (...) representa um critério de avaliação inovador, desligado tanto da beleza como do caráter moral. Ou antes, segundo o novo critério, o caráter e a configuração psicológica de uma pessoa ficam subordinados, em última instância, à sensualidade".

A sexualização do corpo não segue univocamente a lógica da emancipação, uma vez que acompanha uma comercialização do corpo. A indústria da beleza explora o corpo sexualizando-o e tomando-o consumível. O consumo e o atrativo sexual implicam-se um ao outro. Uma identidade pessoal baseada em ser-se sexualmente desejável é um produto do capitalismo de consumo. A cultura de consumo submete cada vez mais a beleza ao esquema do estímulo e da excitação. O ideal do belo subtrai-se ao consumo. É por isso que elimina qualquer mais-valia do belo. A falta desse ideal, o belo toma-se liso e polido e submete-se ao consumo.

O atrativo sexual, ou **sexyness**, contrapõe-se à beleza moral ou à beleza de caráter. A moral, a virtude ou o caráter têm uma temporalidade peculiar. Fundam-se na duração, na firmeza e na constância. Originalmente, o caráter significava o signo marcado a fogo, a queimadura indelével. O seu traço principal é a inalterabilidade. Segundo Carl Schmitt, a água é um elemento sem caráter porque não permite qualquer marca fixa: "Tão-pouco podem no mar (...) imprimir-se linhas firmes. (...). O mar não tem qualquer caráter no sentido original da palavra, com origem na palavra grega **diarassem**: gravar, rasgar, imprimir"<sup>100</sup>.

^ TI1 ,I/- 1 fn\*9Is|s|niv>fha Urlrlriruna T}f\*rlim 9Π11 n

A firmeza e a constância não se revelam propícias ao consumo. O consumo e a duração excluem-se mutuamente. São a inconstância e a evanescência da moda que aceleram o primeiro. E por isso que a cultura de consumo vai eliminando a duração. O caráter e o consumo são opostos. O **consumidor ideal** é um **homem sem caráter**. E essa falta de caráter que toma possível um consumo indiscriminado.

De acordo com Schmitt, é um "sinal de cisão interior (...) ter-se mais do que um único verdadeiro inimigo". A firmeza de caráter não permite uma "dualidade de inimigos". É necessário enfrentar "combatendo" o inimigo único "para se ganhar a medida de si próprio, o limite de si próprio, a figura de si próprio". Deste modo, o inimigo é "a nossa pergunta própria enquanto forma"<sup>44</sup>. Também um único amigo verdadeiro seria prova de firmeza de caráter. Schmitt diria: quanto menos caráter e menos forma se

tem, quanto mais liso e polido e mais escorregadio se é, mais *friends* se têm. O Facebook é um *mercado da falta de caráter*'.

O livro de Carl Schmitt *Der Nomos der Erde im Völkerrecht des Jus Publicum Europaeum* (O Nomos da Terra no Direito das Gentes do Jus Publicum Europaeum) começa por um louvor da terra. Louva a terra sobretudo pela sua firmeza, porque esta permite traçar limites, distinções e vedações precisos. E também a sua firmeza que torna possível erigir sobre ela marcos fronteiriços, muralhas e fortalezas. “Tomam-se aqui manifestos os ordenamentos e as localizações da convivência humana. Família, clã, estirpe e ordem, os modos de propriedade e de vizinhança, mas também as formas de poder e de dominação tomam-se aqui publicamente visíveis”.

O *nomos da terra* referido por Schmitt é um paradigma que abandonámos desde há já algum tempo, trocando-o pelo digital. A ordem digital desloca todos os parâmetros do *ser*. “Propriedade”, “vizinhança”, “clã”, “estirpe” e “ordem”, todos eles se enquadram na ordem terrena, na ordem da terra. A interconexão digital dissolve o clã, a estirpe e a vizinhança. A economia da partilha ou do *sharing* faz com que também a “propriedade” se tome supérflua, sendo substituída pelo *acesso*. O meio digital assemelha-se ao mar sem caráter, onde não podem inscrever-se linhas nem marcas fixas. No mar digital, não se podem edificar nem fortalezas, nem umbrais, nem muralhas, nem fossos, nem marcos assinalando fronteiras. É possível que os carateres firmes se interconectem mal. Não são *capazes de conexão nem de comunicação*. Nos tempos da interconexão, da globalização e da comunicação, um caráter firme não é mais do que um obstáculo e um inconveniente. A ordem digital celebra um novo ideal. Este chama-se o *homem sem caráter*, a *lisura sem caráter*.

## A Beleza como Verdade

A estética de Hegel permite também uma dupla leitura. Por um lado, é possível lê-la tendo em conta a interioridade subjetiva, que não conhece nem exterior nem desastre algum. Por outro lado, permite uma leitura que se move ao longo da dimensão da liberdade e da reconciliação. Esta segunda leitura é até mais interessante do que a primeira. Se despirmos o pensamento de Hegel do espartilho da subjetividade, ou se desativarmos a sua carga de subjetividade, descobriremos aspectos muito interessantes. A crítica pós-moderna de Hegel oculta-os por completo.

Na estética de Hegel o “conceito” é central. Hegel idealiza o belo e confere-lhe o *esplendor da verdade*. A beleza é o conceito que se manifesta no sensível, ou “a ideia enquanto realidade configurada de acordo com o seu conceito”<sup>102</sup>. O “conceito” hegeliano nada tem de abstrato. E a forma viva e vitalizante que configura em profundidade a realidade, intervindo através dela e *apreendendo-a*. O conceito unifica as suas partes numa totalidade viva e orgânica. A totalidade que o conceito configura *compreende todo o em si*. No conceito, tudo é *compreendido interiormente na sua quintessência*. O **belo** é esta recompilação, esta congregação no *uno*, capaz de “revogar mil particularidades a partir da sua dispersão para as concentrar *numa expressão e numa figura*”<sup>45</sup>. O conceito é congregante, transmissor e reconciliador. E assim que “nada tem que ver com um amontoado”<sup>46</sup>. Não há “amontoado” que seja belo. O conceito ocupa-se de que o conjunto não se desintegre nem se dissipe num “amontoado”.

Uma crítica freqüente endereçada à ideia hegeliana de todo, crítica procedente sobretudo das fileiras pós-modernas, diz que o todo, sendo uma totalidade, domina as partes individuais reprimindo a sua pluralidade e heterogeneidade. Mas trata-se de uma crítica que não presta justiça à ideia hegeliana da totalidade nem do conceito. A totalidade hegeliana não é uma configuração de dominação, não é uma totalidade que submeta a si mesma as partes e as subjogue. Pelo contrário, só essa totalidade abre às partes a sua margem de movimento e de ação, com isso tomando pela primeira vez possível a liberdade: “O todo é (...) o uno que, em si, conserva as partes vinculadas na sua liberdade”<sup>47</sup>. A totalidade é uma figura de mediação e reconciliação, uma unidade harmoniosa, um “equilíbrio em repouso de todas as partes”<sup>48</sup>. É recon-ciliadora. O conceito funda uma unidade em que “as partes e as oposições particulares não perseveram umas contra as outras numa autonomia e firmeza reais, mas já se mantêm vigentes tão-só como momentos ideais reconciliados numa consonância livre”<sup>107</sup>. A reconciliação representa a tarefa por antonomásia da filosofia:

A filosofia (...) irrompe por entre determinações que se contradizem, reconhecendo-as por referência ao seu conceito, ou seja, dando-se conta de que, na sua unilateralidade, não são absolutas, mas se dissolvem, e pondo-as em harmonia e em unidade, pois é nisso que a verdade consiste<sup>108</sup>.

A verdade é reconciliação. A verdade é liberdade.

O conceito engendra uma totalidade harmoniosa. E é bela a sintonização conjunta e sem coerção das partes numa totalidade: “Ambas as coisas devem ser dadas no objeto belo: a **necessidade** que o conceito põe na pertença mútua dos aspectos particulares, e a aparência da **liberdade** dessas partes como sendo para si, e não só como surgidas para a **unidade**”<sup>109</sup>. Do mesmo modo, a liberdade **para si** das partes no interior da unidade ou totalidade é constitutiva da beleza.

O objeto belo é algo que está frente ao sujeito e com que o sujeito estabelece também uma relação **livre**. Frente a um objeto, o sujeito não é livre enquanto permanece dependente dele ou enquanto tenta submetê-lo à sua vontade, ao seu objetivo e ao seu interesse, deparando, ao fazê-lo, com a resistência do objeto. O estético assume uma posição de **meio** e de **mediação** entre o teórico e o prático:

No **teórico**, o **sujeito** é finito e carece de liberdade devido às coisas, cuja autonomia se pressupõe; no **prático**, não é livre devido à unilateralidade (...) dos impulsos e das paixões excitadas do exterior, bem como devido à resistência dos objetos que nunca é por completo eliminada<sup>110</sup>.

No teórico, o sujeito não é livre devido à autonomia das coisas. Do mesmo modo, no prático, o sujeito também não é livre, porque submete as coisas aos seus impulsos e paixões. Confronta-se, então, com a resistência das coisas. Só na relação **estética** com o objeto o sujeito é livre. A relação **estética** liberta igualmente o sujeito para a sua própria peculiaridade. O que caracteriza o objeto artístico é a liberdade e a ausência de coerção. A relação estética não acossa em sentido algum o objeto, nada lhe impõe de exterior. A arte é uma **práxis** de liberdade e de reconciliação:

.O interesse artístico distingue-se do interesse prático dos apetites no deixar que o seu objeto permaneça livre por si mesmo, enquanto os apetites o usam para seu próprio proveito, destruindo-o. Pelo contrário, a observação artística distingue-se da observação teórica da inteligência científica de maneira inversa, albergando um interesse pelo objeto na sua existência particular, sem agir em vista de transformar o objeto num pensamento geral nem num conceito seu<sup>111</sup>.

O belo é alguma coisa que temos diante de nós e na qual desaparece qualquer forma de dependência e de coerção. Enquanto puro fim em si mesmo, o belo permanece livre de toda a determinação extrínseca em que “sirva objetivos externos como meio de execução útil, resistindo sem liberdade a essa execução ou vendo-se obrigado a assumir em si o fim exterior”<sup>112</sup>. O objeto belo, “nem o instamos nem o forçamos”. Na presença do belo, enquanto “o conceito e a finalidade plenamente realizados”, o *próprio sujeito* renuncia por completo ao seu interesse nele. Os seus “anseios” retiram-se. O sujeito não tenta instrumentalizar o belo para si. “Suprime” os “seus fins em relação com o objeto e contempla-o como se fosse autônomo em si mesmo, como

fim em si mesmo". O *deixar ser*, ou, mais ainda, o *desprendimento sereno*, seria a sua postura perante o belo. Só o belo ensina o sujeito a *demorar-se desinteressadamente nalguma coisa*: "Por isso, a contemplação do belo é de tipo liberal, um deixar estar os objetos como livres e infinitos em si mesmos, sem querermos possuí-los ou utilizá-los enquanto úteis em vista de necessidades e intenções finitas"<sup>113</sup>.

Na presença do belo, desaparece também a separação entre sujeito e objeto, entre o eu e o objeto. O sujeito *mergulha contemplativamente* no objeto e unifica-se e reconcilia-se com ele:

Na relação com o objeto, (...) o eu deixa igualmente de ser uma simples abstração do prestar atenção, da visão sensível, da observação. (...) Neste objeto, o eu *toma-se* em si mesmo concreto, realizando a unificação das partes — que até agora estavam separadas em eu e objeto e que, por isso, eram abstratas — na sua concreção própria e para si<sup>114</sup>.

A estética hegeliana do belo é uma estética da verdade e da liberdade, que subtrai o belo a qualquer consumo. Nem a "verdade" nem o "conceito" se deixam consumir. O belo é um fim em si mesmo. E o seu esplendor que o mostra em si mesmo, bem como a sua necessidade interna. O belo não se submete a fim nem a contexto de uso algum que lhe seja exterior, pois existe por mor de si mesmo. Repousa em si mesmo. Para Hegel, nenhum objeto de uso, nenhum objeto de consumo, nenhuma mercadoria seriam belos. Falta-lhes essa independência interior, essa liberdade, que constitui o belo. O consumo e a beleza excluem-se mutuamente. O belo não faz *propaganda* de si. Não seduz nem para a fruição nem para a posse. Antes, convida a um demorar-se contemplativamente. Faz desaparecer tanto os anseios como os interes-

S  
ses. E por isso que a arte não se adapta ao capitalismo, que tudo submete ao consumo e à especulação.

A verdade é a contrafigura do "amontoado". Não há um *amontoar-se da verdade*. E por isso que a verdade não é *freqüente*. Tal como a beleza, a verdade é uma *forma*, enquanto o amontoado é amorfo. Os "entrelaçados barrocos"<sup>115</sup> não parecem belos aos olhos de Hegel porque constituem um amontoado, uma sobreposição incoerente, quer dizer: sem conceito. Apesar da distância conceptual, as coisas copulam entre si. Falta ao barroco a propensão para o uno — ou seja, para o conceito —, que é o que constitui a beleza.

A verdade diminui a entropia — e, concretamente, o *nível de ruído*. Sem verdade, sem conceito, a realidade desintegra-se num amontoado ruidoso. Tanto a beleza como a verdade são algo de *exclusivo*. Não são *freqüentes*

.Têm uma **exclusão geradora** que lhes é própria. Que também a **teoria** é capaz de produzir. Um amontoado de dados, como os **Big Data**, pode fornecer informações úteis, mas não gera nem **conhecimento** nem **verdade**. Este “fim da teoria”, proclamado por Chris Anderson, em que a teoria é completamente substituída por dados, significa o fim da verdade, o fim da narrativa, o fim do espírito. Os dados são simplesmente **aditivos**. A adição opõe-se à narração. A verdade tem uma verticalidade intrínseca. Os dados e as informações, em contrapartida, habitam o horizontal.

O belo promete liberdade e reconciliação. Os anseios e os imperativos desaparecem na presença do belo. É por isso que torna possível uma relação livre com o mundo e do sujeito consigo mesmo. A estética hegeliana do belo opõe-se

JJ5 G. W. F. Hegel *Phenomenology of Spirit* trans. J. B. Baillie, 1977, p. 115  
diametralmente ao regime estético atual. A **calocracia** neo-liberal gera imperativos. O **botox**, a bulimia e as cirurgias estéticas refletem o seu terror. O belo, antes do mais, tem de suscitar estímulos e captar a atenção. A própria arte, que é **inalienável** segundo Hegel, está hoje por completo submetida à lógica do capital. A liberdade da arte subordina-se à liberdade do capital.

Na sua *Antropologia de Um Ponto de Vista Pragmático*, Kant concebe o “engenho” (*ingenium*) como um “luxo da cabeça”. Este luxo é possível num espaço de liberdade que esteja livre da escassez e da necessidade. Por isso, é “florescente”, “do mesmo modo que a natureza nas suas flores parece estar a fazer um jogo, enquanto se ocupa de um negócio nos seus frutos”<sup>116</sup>. A beleza das flores deve-se a um *luxo* livre de qualquer economia. É a expressão de um *jogo* livre, sem coerção nem finalidade. E por isso que se opõe ao *trabalho* e ao *negócio*. Onde imperam as coerções e as necessidades, não há margem para o jogo, que é constitutivo do belo. O belo é um fenômeno do luxo. O necessário, que se reporta somente à escassez, não é belo.

Segundo Aristóteles, o homem livre é alguém que é independente da precariedade da vida e dos seus imperativos. Tem à sua disposição três formas livres de vida, que se distinguem dessas outras formas de vida que existem apenas em ordem da conservação da vida. É por isso que a vida do comerciante, centrada no lucro, não é livre: “Estas três for-

mas de vida têm em comum o seu interesse pelo ‘belo’, isto é, pelas coisas não necessárias nem simplesmente úteis”<sup>117</sup>. Entre elas, contam-se a vida orientada para o gozo das coisas belas, a vida que gera ações belas na polis e, por fim, a vida contemplativa dos filósofos, que, investigando o que não perece nunca, permanece no âmbito da beleza perpétua.

O facto de *agir* é o que constitui a vida do político (*bios politikos*). Trata-se de uma vida que não fica submetida ao veredicto da necessidade nem da utilidade. Nem trabalhar nem produzir são um *bios politikos*: não se contam entre as formas de vida dignas de um homem livre e nas quais se manifesta a liberdade, uma vez que se limitam a produzir o necessário para viver e o útil. Não são atividades que se façam *por mor de si próprias*. Não são belas, devido à sua falta de liberdade e ao facto de serem determinadas a partir do exterior. Na medida em que são necessárias para a convivência humana formas de organização social, essas formas não representam uma ação autenticamente política. Nem a necessidade nem a utilidade são categorias do belo. Enquanto homens livres, os políticos devem gerar dias belos para lá do que é necessário para viver e para lá do que é útil. Agir politicamente significa fazer começar alguma coisa de completamente novo.

Todas as formas de coerção ou de necessidade despojam a ação da sua beleza. As coisas belas são aquelas que não são dominadas pela necessidade nem pela utilidade. As formas de vida do homem livre são todas elas um *luxo* na medida em que representam uma *luxação* ou um deslocamento do necessário e do útil — ou seja, na medida em que *divergem* deles. A economia ou a administração necessária à manutenção de uma comunidade não são ações autenticamente políticas.

Tanto em Platão como em Aristóteles, o belo (*to kalon*) vai muito além da sensação estética. A ética aristotélica da felicidade

cidade (*eudaimonia*) é uma **ética do belo**. E também devido à sua beleza que se aspira à justiça. Platão inclui a justiça entre o mais belo (*to kalliston*). Na sua **ética eudemonista**, Aristóteles introduz o particular conceito de *kalokagathia*, o **belamente bom**. O bom subordina-se aqui ao belo, ou vem depois dele. O bom culmina o esplendor do belo. A política ideal é a **política do belo**.

Nenhuma **política do belo** é possível na atualidade, uma vez que a política atual permanece submetida por completo aos imperativos do sistema. Dispõe apenas de margens. A política do belo é uma política da liberdade. A **ausência de alternativas**, sob cujo jugo **trabalha** a política atual, torna impossível a ação autenticamente política. A política atual não **age**, mas **trabalha**. A política tem de oferecer uma alternativa, uma **opção** real. De outro modo, degenera em ditadura. O político, enquanto sequaz do sistema, não é um homem livre, no sentido aristotélico, mas um servo.

O termo inglês *fair* caracteriza-se pelas suas múltiplas dimensões. Tanto significa “justo” como “belo”. Em alemão antigo, também, *fagar* quer dizer “belo”. A palavra alemã/e- *gen*, “varrer”, significa originalmente “pôr brilho”. O duplo significado da palavra *fair* é uma indicação impressionante de que, de início, a beleza e a justiça assentavam na mesma noção. A justiça é percebida como bela. E uma **sinestesia** particular que liga a justiça e a beleza.

No seu livro *On Beauty and Being Just* — ou “sobre a beleza e o ser justo” —, Elaine Scarry descreve as implicações éticas e políticas da beleza, e tenta obter um acesso estético à experiência ética. Segundo Scarry, a percepção ou a presença do belo implica “um convite ao jogo ético limpo”<sup>119</sup>.

Determinadas qualidades do belo agudizam uma sensação intuitiva de justiça: “Até agora, temos mostrado de que maneira as propriedades que formam parte do objeto belo (...) nos ajudam a obter justiça”<sup>120</sup>. A simetria, na qual se funda também a ideia de justiça, é igualmente bela. A relação justa implica de maneira necessária uma proporção simétrica. Uma assimetria total provoca uma sensação de fealdade. A própria injustiça expressa-se como uma proporção extremamente assimétrica. Com efeito, Platão pensa o bom a partir da beleza do simétrico.

Scarry remete para uma experiência do belo que “**des-narcizifica**” o sujeito e que, além disso, o **desinterioriza**. Na presença do belo, o sujeito retira-se, deixando espaço ao outro. Esta retirada radical de si mesmo em benefício do outro é um ato ético:

Segundo Simone Weil, a beleza exige de nós o “renunciar à nossa posição figurada como centro”. (...) Não é que deixemos de estar no centro do próprio mundo, mas, voluntariamente, cedemos o nosso terreno às coisas perante as quais nos achamos<sup>121</sup>.

Na presença do belo, o sujeito assume uma posição lateral, põe-se de lado, em vez de se impor abrindo caminho. Passa a ser uma **figura lateral (lateral figure)**. Retira-se em benefício do outro. Scarry crê que esta experiência estética na presença do belo se prolonga até ao ético. A retirada do si-próprio é essencial em termos de justiça. O que significa que a justiça é um estado de convivência **belo**. A alegria estética pode traduzir-se no plano ético:

É claro que um jogo ético limpo, tomado necessária uma “simetria de toda a relação”, é corroborado em grande medida por uma **graça estética**, que suscita em todos os participantes, no âmbito da sua própria lateralidade **[lateralness]**, um estado de alegria<sup>122</sup>.

Por contraste com as expectativas de Scarry, a experiência do belo toma-se hoje fundamentalmente narcísica. Não é a **lateralidade (lateralness)**, mas uma **centralidade (central- ness)** narcísica que a domina. Toma-se consumista. Perante o objeto de consumo, o sujeito assume uma posição **central**. Esta postura consumista destrói a **alteridade do outro**, em favor da qual **cada um de nós se poria de lado** ou **se retiraria**. Destroi a **heterogeneidade do diferente**, a **alteridade**.

Tão-pouco o atrativo sexual, ou **sexy ness**, se compadece com o jogo limpo ou **fairness**, ao não permitir lateralidade, ou **lateralness**, alguma. Hoje não se mostra possível essa experiência do belo que comoveria a posição central do sujeito. A própria beleza se torna pornográfica — além de **anestésica**. Perde toda a **transcendência**, toda a significação e até mesmo todo o **valor** que a tomariam capaz, indo além do simplesmente estético, de se acoplar com o ético e com o político. A beleza, completamente desacoplada do juízo ético e moral, entrega-se à **imanência do consumo**.

## O Teatro Pornográfico

Ao ser-lhe perguntado por que razão abandonou definitivamente o teatro, Botho Strauß responde:

Simplesmente, acabou-se. Eu queria ser em cena um erotómano, mas são os pomógrafos que mandam hoje no teatro — em sentido estético ou literal. A mim, interessam-me as ligações e as reviravoltas eróticas, mas, hoje, já não se estabelecem ligações nem se produzem reviravoltas, mas é só o aspetto pornográfico que se expõe sempre<sup>123</sup>.

O erotómano distingue-se do pomógrafo por ser indireto e por operar rodeios. Ama as distâncias cênicas. Procede por alusões, em vez de expor diretamente o tema. O ator eró-tico não é um expositor pornográfico. A erótica é *alusiva* e não *diretamente afetante*. O que a distingue da pornografia. O modo temporal do pornográfico é *direto* e *sem rodeios*. A demora, o abrandamento e a distração são as modalidades temporais do erótico. O *deítico*, mostrar de forma direta o assunto, é pornográfico. A pornografia evita rodeios. Vai dire-

<sup>123</sup> "Am Ranhp Wn snnst. F. in ZRTT-Gespräch mit Botho Strauß", em ZEIT, edição de tamente ao assunto. Pelo contrário, o que resulta erótico são os signos, que circulam sem revelar. O que resultaria pornográfico seria o *teatro da revelação*. Eróticos são os segredos, que são, sobretudo, *indesveláveis*. E isso que os distingue das *informações ocultas e retidas*, que seria possível desvelar. O pornográfico resulta, precisamente, de um desvelamento progressivo que tem por desfecho a *verdade* ou a *transparência*.

Ao teatro pornográfico falta o dialógico. Segundo Strauß, é uma "empresa psicopática privada". A capacidade de diálogo, de entrar em relação com o diferente, ou, indo mais longe, de tão-só *escutar*, tende hoje a diminuir em todos os planos. O sujeito narcísico atual percebe tudo como simples efeitos de sombra de si mesmo. É incapaz de ver o outro na sua alteridade. O diálogo não é uma encenação de desnudamentos recíprocos. Nem as confissões nem as revelações resultam eróticas.

Num texto laudatório dedicado à atriz Jutta Lampe, Botho Strauß escreve:

Se estávamos a escutar somente ainda o tom argentina- mente infantil, quase cantante, eis que no momento seguinte descia, numa interrupção brusca, para um timbre gutural, quase berrado, por vezes realmente ordinário. A textura que muda rapidamente não é um gesto de virtuosismo, mas a energia do enlace dialógico que é própria do

querer saber a todo o custo alguma coisa do outro e em comum com ele<sup>49</sup>.

O que caracteriza a sociedade atual é a falta de energia de enlace dialógico. Quando o dialógico desaparece do cenário, aparece um teatro das afetações. Estas não são dialogicamente estruturadas. Implicam uma **negação do diferente**.

Os sentimentos são narrativos. As emoções são impulsivas. Nem as emoções nem as afetações desdobram um espaço narrativo. O teatro das afeções não **narra**. Há, antes, uma massa de afetações que carrega diretamente a cena. É nisso que consiste o seu caráter pornográfico. Os sentimentos têm também uma temporalidade diferente das emoções e das afetações. Possuem uma duração, uma longitude narrativa. As emoções são essencialmente mais passageiras do que os sentimentos. As afetações limitam-se a um momento. E são somente os sentimentos que têm acesso ao dialógico, ao **outro**. É por isso que existe a empatia, mas não há uma emoção ou uma afiação conjuntas. Tanto as afetações como as emoções são expressão de um sujeito isolado e monológico.

A atual sociedade íntima elimina cada vez mais modalidades e margens objetivas em que cada um possa escapar **de si mesmo**, da sua **psicologia**. A intimidade contrapõe-se à distância lúdica, ao teatral. O decisivo para o jogo são as formas objetivas e não os estados psicológicos e subjetivos. O jogo rigoroso ou o ritual exoneram a alma, não concedendo qualquer margem à pornografia anímica: “Não se produz nela excentricidade, egolatria nem exaltação. O encanto e o jogo rigoroso excluem o arbítrio emocional, o nudismo anímico e o psicopático”. A atriz, ou além dela, a **jogadora** passionada, é **despsicologizada, dessubjetivizada e desinteriorizada** até se transformar em **ninguém**: “Não és ninguém, porque de outro modo não serias uma grande atriz”. O **ninguém** (do latim **nemo**) não tem alma alguma que seja possível desnudar. Perante o nudismo anímico da pornografia, perante o psicopático, Straub exige uma **autotranscendência nemológica** na qual, indo para lá de si mesmo, cada um se dirija ao outro e se deixe seduzir por ele. O teatro erótico é o lugar em que é possível a sedução, a **fantasia para o outro**.

O conjuro de Fausto: “Mas fica! És tão bela!” oculta um aspeto importante do belo, uma vez que, precisamente, o belo convida à demora. O que obstaculiza a demora contemplativa é a **vontade**. Mas, ao contemplar o belo, a vontade retira-se. Este aspeto contemplativo do belo é também central na conceção que Schopenhauer tinha da arte e em cujos termos:

o prazer estético, que a beleza produz, consiste em boa parte no facto de, ao entrarmos no estado de contemplação pura, ficarmos de momento desembaraçados de todo o querer, isto é, de todo o desejo e cuidado, como que, de certo modo, livres de nós próprios<sup>125</sup>.

O belo desembaraça-me de mim. O eu mergulha no belo. Na presença do belo, desprende-se de **si mesmo**.

O que faz com que o tempo transcorra é a **vontade**, o **interesse**, e, para lá deles, o **conato** (o impulso). Mergulhar contemplativamente no belo, quando o querer se retira e o

<sup>125</sup> rf-hnr .‘srhnnenhauer. *Die Welt als Wille und Vorstellung*, in Ders., *Sämtliche*

si-próprio se retrai, gera um estado em que, por assim dizer, o tempo se mantém quieto. A ausência de querer e de interesse detém o tempo e, até mesmo, aplaca-o. Esta *quietude* é o que distingue a visão estética da percepção simplesmente » sensível. Na presença do belo, o ver *chegou ao seu destino*. Deixa de ser impelido ou arrastado para diante. Esta *chegada* é essencial no belo.

A “eternidade do presente”, que se alcança numa demora em que o curso do tempo é superado, refere-se ao diferente: a “eternidade do presente”

é a presença do outro. É assim que, demorando-se no mesmo, a eternidade cintila como uma luz que se difunde pelo diferente. Se alguma vez, na tradição filosófica, se refletiu sobre essa eternidade, foi na frase de Espinosa: “O espírito é eterno na medida em que concebe as coisas na perspetiva da

\* eternidade<sup>126</sup>

Nesta perspetiva, a tarefa da arte consiste na *salvação do outro*. A *salvação do belo é a salvação do diferente*. A arte salva o *diferente*, “resistindo a fixá-lo no seu estar presente”<sup>127</sup>. Na medida em que é o *totalmente diferente*, o belo anula o *poder do tempo*. Hoje, a crise da beleza consiste precisamente no facto de o belo se reduzir ao seu estar presente, ao seu valor de uso ou de consumo. O consumo destrói o *outro*. O *belo artístico* é uma resistência contra o consumo.

Segundo Nietzsche, a arte original é a arte das festas. As obras de arte são testemunhos materializados desses momentos afortunados de uma cultura em que o tempo habitual, que é o tempo que *transcorre*, foi superado:

Que importa toda a nossa arte das obras de arte quando perdemos essa arte mais alta, a arte das festas? Anteriormente, todas as obras de arte ocupavam o seu posto na grande álea triunfal do gênero humano como monumentos comemorativos de instantes elevados e felizes. Hoje, com as obras de arte, quer-se afastar os pobres exaustos e os doentes da grande via de sofrimento da humanidade e proporcionar-lhes um pequeno momento de embriaguez e de loucura<sup>128</sup>.

As obras de arte são como monumentos de uma *celebração nupcial* e, mais ainda, de um *tempo superior* em que o tempo habitual foi superado. O tempo festivo, enquanto tempo superior, *aplaca* o tempo quotidiano — que seria o tempo de trabalho habitual —, *detendo-o*. O esplendor da eternidade é inerente ao tempo festivo. Quando a “via festiva” é substituída pela “via do sofrimento”, o tempo superior da celebração nupcial é rebaixado a um “pequeno momento” e à sua pequena “embriaguez”.

Tanto a festa como a celebração têm uma origem religiosa. A palavra latina *feriae* significa o tempo previsto para ps atos religiosos e cultuais. *Fanum* significa lugar sagrado, consagrado a uma divindade. A festa começa quando cessa o tempo quotidiano profano (“profano” significa, etimologicamente, o que está fora do recinto sagrado). Pressupõe uma consagração. É-se consagrado e iniciado para entrar no tempo elevado da festa. Se se suprimir esse limiar, essa passagem, essa consagração que separa o sagrado do profano, então resta apenas o tempo quotidiano e passageiro, que é a seguir explorado como tempo de trabalho. Hoje o tempo superior desapareceu por completo em benefício do tempo de trabalho, que se totaliza. O próprio repouso permanece

integrado no tempo de trabalho: não é mais do que uma breve interrupção do tempo de trabalho, durante a qual repousamos do trabalho para logo tomarmos a pôr-nos inteiramente à disposição do processo laborai. Por isso, não melhora a qualidade do tempo.

Em *Die Aktualität des Schönen* (a atualidade do belo), Gadamer liga a arte à festa. Em primeiro lugar, assinala a peculiaridade da forma lingüística que diz que a festa se “celebra”. A celebração remete para a temporalidade peculiar da festa:

Sem dúvida, “celebração” é uma palavra que suprime expressamente a noção de um objetivo em direção ao qual nos dirigimos. A celebração tem lugar de tal modo que não é um lugar em direção ao qual tenhamos de ir primeiro, antes de a ele chegarmos. Quando se celebra uma festa, a festa está lá o tempo todo, sempre presente. Tal é o caráter temporal da festa: “celebra-se” sem se desintegrar na duração de momentos que se desagregam uns dos outros<sup>50</sup>.

Durante a festa, é outro tempo o que vigora. Nela, foi superado o tempo enquanto **sucessão** de momentos fugazes e passageiros. Não há objetivo algum em direção ao qual tenhamos de nos dirigir. O dirigir-se é precisamente aquilo que faz com que o tempo transcorra. *A celebração da festa supri-*

*s me o transcurso.* E inerente à festa, à celebração do tempo superior, alguma coisa de imperecível. Entre a arte e a festa existe uma analogia: “A essência da experiência temporal da arte é que aprendemos a demorar-nos. Talvez seja essa a correspondência à nossa medida daquilo a que chamamos

\* eternidade”<sup>130</sup>.

As obras de arte, no momento em que se expõem, perdem o seu valor de culto. O valor expositivo desaloja o valor de culto. As obras de arte não se erigem na via festiva, mas são expostas nos museus. As exposições não são festas, mas espetáculos. O museu é o seu ossário. Aí só aparece algum valor nas coisas se forem vistas, se suscitarem atenção — enquanto, por seu turno, os objetos cultuais se mantêm frequentemente ocultos. A ocultação pode até mesmo aumentar o seu valor cultuado. O culto nada tem que ver com a atenção. A totalização da atenção destrói o cultuado.

Hoje, entramos em relação com as obras de arte sobretudo pela **via mercantil** e pela **via bursátil**. As obras não creditam nem um valor de culto nem um valor expositivo. É precisamente o seu puro **valor especulativo** que as submete ao capital. Hoje, o valor especulativo surge como valor supremo. A bolsa é o local de culto do mundo atual. É o lucro absoluto que ocupa o lugar da redenção.

## A Beleza como Reminiscência

Benjamin eleva a recordação a essência da existência humana. Dela brota “toda a força da existência interiorizada”. A recordação é também o que constitui a essência do belo. Até mesmo no seu pleno “desabrochar”, a beleza é “inessen- v. ciai” sem a recordação. O que surge como essencial no belo não é a presença do brilho imediato, mas o *ter havido* uma recordação que continua agora a iluminar. É por isso que Benjamin remete para Platão:

As palavras do *Fedro* de Platão: “Mas o homem que foi recentemente iniciado ou que muito contemplou o céu, quando descobre num rosto uma bela imagem da beleza divina, ou uma ideia dessa mesma beleza nalgum corpo, primeiro estremece, sentindo sobrevir em si alguns dos seus turvos passados; depois, considerando o objeto que comove os seus olhos, venera-o como um deus”<sup>131</sup>.

Perante uma figura bela, recordamos o *sido*. Para Platão, a experiência do belo é uma repetição do que foi, um *reconhecimento*.

A experiência do belo como recordação subtrai-se ao consumo, que é dominado por uma temporalidade completamente diferente. O que se consome é sempre o *novo* e não o *sido*. O reconhecimento far-se-ia até em detrimento do consumo. A temporalidade do consumo não é o ter sido. As recordações e a duração não se conciliam bem com o consumo. Este alimenta-se de um tempo feito em pedaços. A fim de se maximizar, destrói a duração. Do mesmo modo, a abundância de informações, a sucessão trepidante dos cortes obrigando os olhos a consumir depressa, não permite também qualquer recordação permanente. As imagens digitais não podem captar a atenção durante muito tempo. Esvaziam-se rapidamente dos seus atrativos visuais e desvanecem-se.

A experiência fundamental de Mareei Proust é a experiência da duração, desencadeada pelo sabor da *madeleine* molhada na infusão de tília. É o acontecimento de uma recordação. Uma “pequena gota” de tília dilata-se até se transformar num “imenso edifício da recordação”. Toma Proust participante de uma “pequena porção de tempo puro”. O tempo condensa-se num cristal temporal aromático, num “recipiente transbordante de aromas”, que liberta Proust da fugacidade do tempo:

Fora invadido por um prazer delicioso, um prazer isolado, sem a noção da sua causa. Tomara-me imediatamente indiferentes as vicissitudes da vida, inofensivos os seus desastres, ilusória a sua brevidade, do mesmo modo que o amor opera, enchendo-me de uma

essência preciosa: ou, antes, tal essência não estava em mim, era eu mesmo. Deixara de me sentir mediocre, contingente, mortal.<sup>132</sup>

A narração de Proust é uma práxis temporal que funda uma duração numa “época de precipitação”, em que tudo, incluindo a arte, “é rapidamente despachado”. Uma práxis temporal que se opõe ao “desfile cinematográfico das coisas”<sup>51</sup>, ao tempo cinematográfico que se desintegra numa rápida sucessão de pontos de presente. A experiência feliz da duração decorre de uma fusão de passado e presente. O presente é comovido, vitalizado e, mais ainda, fecundado pelo passado:

Ora, essa causa, adivinhava-a eu ao comparar as diversas impressões felizes e que tinham em comum entre si o sentimento simultaneamente no momento atual e num momento distante, ao ponto de o passado invadir o presente, de me fazer hesitar em saber em qual me encontrava.<sup>52</sup>

O belo não é a presença imediata nem o facto das coisas que estão presentes. São essenciais à beleza as correspondências secretas entre as coisas e a noções, correspondências que acontecem ao longo de amplos períodos temporais. Proust crê que a própria vida representa uma teia de relações, que “tece incessantemente (...) entre os acontecimentos”, e que

o mais certo é ela entrecruzar esses fios, dobrá-los para tornar a trama mais espessa, de tal modo que entre o mínimo ponto do nosso passado e todos os outros existe uma rica rede de memórias que só nos deixa escolher as comunicações.<sup>135</sup>

A beleza acontece lá onde as coisas se voltam umas para as outras e entabulam relações. A beleza **narra**. Tal como a verdade, é um acontecimento **narrativo**:

A verdade só começará no momento em que o escritor pegar em dois objetos diferentes, estabelecer a sua relação [...] e os estreitar nos anéis necessários de um belo estilo. E até quando o escritor, tal como a vida, associando uma qualidade comum a duas sensações, fizer ressaltar a sua essência comum reunindo-as a ambas numa metáfora, para as subtrair às contingências do tempo.<sup>136</sup>

A “internet das coisas”, que as conecta mutuamente, não é narrativa. A comunicação enquanto troca de informações

- nada **narra**. Limita-se a **contar**. Mas são as ligações narrativas que são belas. Hoje, a adição tira o lugar à narração. As relações narrativas são substituídas por conexões informativas. A adição de informações não tem por resultado qualquer narração. As metáforas são relações narrativas. Fazem com que as coisas e os acontecimentos entabulem um diálogo mútuo.

A tarefa do escritor é metaforizar o mundo, *poetizá-lo*. O seu olhar poético descobre as relações amorosas ocultas que há entre as coisas. A beleza é o acontecimento de uma relação. E-lhe inerente uma temporalidade peculiar. Subtrai-se à gratificação imediata, porque a beleza de uma coisa só se manifesta mais tarde, à luz de outra coisa, como *reminiscência*. Consta de sedimentações históricas que *fosforecem*.

A beleza é *retardatária, diferida*. O belo não é um brilho momentâneo, mas um permanecer aceso em silêncio. A sua preferência consiste nesse reservar-se. Os estímulos e os resultados imediatos obturam o acesso ao belo. A sua beleza oculta, a sua essência aromática, só retrospectivamente e através de rodeios, as coisas a desvelam. O passo do belo é longo e lento. Não se encontra a beleza num contato imediato. Ela acontece antes como reencontro e reconhecimento:

**A lenta flecha da beleza** — A espécie de beleza mais nobre é a que não nos cativa de um só golpe, a que não empreende assaltos tempestuosos e inebriantes (caso em que facilmente se sucede o fastio), mas a que se insinua lentamente, a que se apodera de nós quase sem que nos dêmos conta, (...) em sonhos<sup>137</sup>.

**Um ribombar: é a verdade, aparecida em si própria entre os homens, por entre o nevão das metáforas.**

Paul Celan

No seu diálogo **O Banquete**, Platão estabelece uma escala de níveis do belo. O amante do belo não se conforma com a visão de um corpo belo. Acima da beleza habitual, sobe nível após nível até ao belo em si. Mas a inclinação pelo corpo belo não é condenada. Aparece antes como uma parte essencial e, mais ainda, um começo necessário do movimento de ascensão até ao belo em si.

O traço peculiar da teoria platônica do belo consiste na ideia de que, perante o belo, não nos comportamos de uma maneira passiva e consumidora, mas de uma maneira ativa e geradora. Na presença do belo, a alma vê-se impelida a gerar por si mesma alguma coisa de belo. Ao contemplar o belo, o Eros desperta na alma uma força geradora. É por isso que se fala a seu propósito de “engendrar no belo” (*tokos en kaló*).

Pela mediação do belo, o Eros tem acesso ao imortal. Os

ou filosóficas, mas também políticas. É assim que Platão louva, pelas suas obras tanto poetas — por exemplo, Homero ou Hesíodo — como também governantes — por exemplo, Sólon ou Licurgo. As leis belas são obras do Eros. São *erotómanos* não só o filósofo e o poeta, mas também o político. As belas ações políticas devem-se ao Eros, tanto como as obras filosóficas. A política que se deixa conduzir pelo Eros é uma *política do belo*.

Pois que é uma divindade, o Eros confere ao pensar uma consagração. Sócrates é iniciado por Diotima nos “mistérios do Eros”, que se subtraem tanto ao conhecimento (*episte-me*) como ao discurso (*logos*). Heidegger é igualmente um



erotómano. E o Eros que dá asas ao pensamento e o guia: “Chamo-lhe Eros, o mais antigo dos deuses, segundo diz Parménides. O golpe das asas desse Deus toca-me sempre que dou um passo essencial no meu pensamento e me atrevo a entrar no intransitado”<sup>53</sup>. Sem Eros, o pensar degrada-se em “mero trabalhar”. O trabalho, que é o oposto do Eros, profana e desencanta o pensar.

Heidegger não situa o belo no estético, mas no ontológico.

E um platônico. Segundo Heidegger, o belo é “o nome poético da diferença do ser”<sup>54</sup>. O Eros refere-se ao ser: “Mas o ser comprehende-se na aspiração ao ser ou, como dizem os gregos, no *Eros*”<sup>uo</sup>. É conferida ao belo uma consagração ontológica. A “diferença ontológica” distingue o ser do ente. E entre tudo aquilo que é. Mas deve ao ser o seu sentido. O ser não é um fundo do qual surja o ente, mas o horizonte de sentido e de compreensão, a cuja luz unicamente se toma possível um *comportar-se* em relação com o ente, compreendendo-o.

Heidegger concebe expressamente o belo como um fenômeno da verdade para lá da complacência estética:

A verdade é a verdade do ser. A beleza não é alguma coisa que suceda adicionalmente a esta verdade. Quando se põe na obra, a verdade manifesta-se. Este manifestar-se, enquanto tal ser da verdade na obra e como obra, é a beleza. E por isso que o belo faz parte do acontecer da verdade. O belo não é somente alguma coisa de relativo ao agrado nem é somente objeto de agrado<sup>141</sup>.

A verdade como verdade do ser é um sucesso, um acontecimento que, só ele, confere ao ente sentido e significado. E por isso que uma nova verdade põe o ente sob uma luz completamente diferente, modificando a nossa relação com o mundo e a nossa compreensão da realidade. A verdade faz com que tudo se mostre de outra maneira. O acontecimento da verdade define de novo o que é real. Gera um é diferente. A obra é o lugar que gesta, recebe e incama o acontecimento. O *Eros* está apegado ao belo, à manifestação da verdade. O que o distingue do *agrado*. O tempo em que predomina o agrado, o *Gosto*, é — diria Heidegger — *um tempo sem Eros, sem beleza*.

Enquanto acontecimento da verdade, o belo é generativo, fecundante e ainda, por fim, *poetizante*. Dá a ver. E esse *dom* o belo. O belo não é a obra enquanto produto, mas o *sobressair* da verdade que *resplandece*. O belo transcende, do mesmo modo, a *complacência desinteressada*. O estético, num sentido enfático, não tem acesso algum ao belo. Sendo o sobressair resplandecente da verdade, o belo é inaparente, na medida em que se oculta atrás dos fenômenos. Igualmente, segundo Platão, é necessário um certo desviar a vista das figuras belas para chegarmos vislumbrar o *belo em si*.

Hoje, o belo é despojado de qualquer consagração. Deixou de ser um acontecimento da verdade. Nenhuma diferença ontológica, nenhum Eros o protege do consumo. E um simples ente, algo de simplesmente dado e de presente na sua obviedade. Encontramo-lo dado tão-só como objeto do agrado imediato. *Gerar no belo* cede o lugar ao belo como *produto*, como objeto de consumo e de agrado estético.

O belo é o que vincula. Fundador de duração. Não é um acaso que o “belo em si”, segundo Platão, “seja eternamente” (*aei on*)<sup>55</sup>. Da mesma maneira, enquanto “nome poético da diferença do ser”, o belo não é alguma coisa que se limite a agradar. O belo é, por excelência, o vinculativo, o

\* normativo, o que dá a medida. Eros é a *aspiração ao que vincula*. Badiou chamar-lhe-ia “fidelidade”. No seu “elogio do amor”, ele

escreve:

Mas é sempre para dizer: do que foi um acaso vou extrair outra coisa. Vou extrair daqui uma duração, uma obstinação, um compromisso, uma fidelidade. Portanto, “fidelidade” é uma palavra que emprego aqui na minha própria gíria filosófica, retirando-a do seu contexto habitual. Significa justamente a passagem de um encontro ocasional a uma construção tão sólida como se tivesse sido necessária<sup>143</sup>.

A fidelidade e o que vincula implicam-se mutuamente. O que vincula exige fidelidade. A fidelidade pressupõe o que vincula. A fidelidade é **incondicional**. É nisso que consiste a sua **metafísica — mais ainda, a sua transcendência**. A estetização crescente da quotidianidade é justamente o que torna impossível a experiência do belo como experiência do que vincula. A estetização em causa é gerada unicamente por objetos que suscitam um agrado passageiro. A volatilidade crescente não afeta apenas os mercados financeiros. Abarca, hoje, toda a sociedade. Nada tem consistência nem duração. Frente a uma contingência radical surge a aspiração do vinculativo para lá da quotidianidade. Encontramo-nos hoje numa **crise do belo**, uma vez que este é amaciado e transformado em objeto de agrado, em objeto do **Gosto**, em qualquer coisa de arbitrário e gratificante. A salvação do belo é a salvação do que vincula.

**18** Platão, *O Banquete*, 210e.  
64 R. Barthes, A Câmara Clara, Lisboa, Edições 70, 2015.

## Notes

[ ← 1 ]

II W7 R l-ii>rr/a| frvJtis/? T icHrt a nnimarañpc 1QQ^

[ ← 2 ]

R. Barthes, *Mitologias*, Lisboa, Edições 70, 2012.

[ ← 3 ]

C. Gampert, emissora radiofônica Deutschlandfunk, programa *Kultur heute*, intervenção de 14 de maio de 2012.

[ ← 4 ]

↑ “Tpff Knnnc iihcr Vprtrnpo.n”, em Süddp.utsr.he Zeitune, edição de 17 de maio de

[ ← 5 ]

H.-G. Gadamer, *Aktualität des Schönen. Kunst als Spiel, Symbol und Fest, em Ge-sammelte Werke, Ästhetik und Poetik* I: Kunxt ah Auxxnop vnl 8 Tnhínon l QQ^ n

[ ← 6 ]

Cf. W. Welsch, *Ästhetisches Denken*, Estugarda, 2010, p. 9 e sgs. Welsch não entende a anestetização, ou anestética, no sentido da anestesia, mas no da não-estética, da qual

[ ← 7 ]

tenta destacar aspectos positivos.

[ ← 8 ]

QP RnrthpQ f) Pm7pr /In Tt>rtn T ishna Edições 70. 2009.

K. Rosenkranz, *Asthetik des Haflichen*, Darmstadt, 1979, p. 312 e sgs.

[ ← 9 ]

R. Pfnllp.r Das srhmut.7i.pe Hp.ili.9e und die reine Vernunft. SvmDtome der Ge-

[ ← 10 ]  
*Ibid.*, 21 le.

[ ← 11 ]

Platão, *Fedro*, 244a.

[ ← 12 ]  
*Ibicl.*

[ ← 13 ]  
*Ibid.*

[ ← 14 ]  
*Ibid.*

[ ← 15 ]

T.W. Adorni *Tpnrin Fxtētirn* I .ishofl F.Hinnes 70. 701 5.

[ ← 16 ]  
*Ibid.*

[ ← 17 ]

W. Benjamin. *Gnpthpv* ↗ ■  $\Lambda_{\sim}$

[ ← 18 ]

G. Scholem, *Zur Kabbala und ihrer Symbolik*, Frankfurt, 1973, p. 77 e sgs.

[ ← 19 ]

R. Barthes, *O Prazer do Texto*, Lisboa, Edições 70, 2009.

[ ← 20 ]  
*Ibid.*

[ ← 21 ]

tean RímríllíirH TWr sIsjv Porlith 1ÜQO n 1Ω1

[ ← 22 ]

J. Derrida, *Che cosa è la poesia?*, Coimbra, Angelus Novus, 2003.

[ ← 23 ]

M. Heidegger, *Parmenides*, em *Gesamtausgabe*, vol. 54, Frankfurt, 1987, n° 0/10

[ ← 24 ]  
*Ibid.*

[ ← 25 ]  
*Ibid.*

[ ← 26 ]  
*Ibid.*

[ ← 27 ]  
*Ibid.*

[ ← 28 ]

*Ibid.*

[ ← 29 ]

JhiH

[ ← 30 ]

G. W. F. Hegel, *Estética*, Lisboa, Guimarães, 1993.

[ ← 31 ]  
*Ibid.*

[ ← 32 ]

M. Blanchot, *Die Schrift des Desasters*, Munique. 2005. n 1 *ài*

[ ← 33 ]  
*Ibid.*, p. 49.

[ ← 34 ]  
*Ibid.*, p. 10.

[ ← 35 ]

Cf. Av *Elegias de Duíno*, tradução de Maria Teresa Dias Furtado, Lisboa, Assírio e Alvim, 1993. (TV. T.)

[ ← 36 ]

T W Δ-w<sup>TM</sup> ~ ∧ ■ - ; ■

[ ← 37 ]  
*Ibid.*

[ ← 38 ]  
*Ibid.*

[ ← 39 ]  
Q1 *hiH*

[ ← 40 ]

I. Kant, *Kritik der Urteilskraft*, op. cit., p. 234: “Se agora, de maneira semelhante, se procurar para esse homem médio a cabeça média, se para essa cabeça se procurar o nariz médio, etc., então o que fica é essa figura da ideia normal do homem belo”.

[ ← 41 ]  
*Ibid.*, p. 317.

[ ← 42 ]  
*Ibid.*, p. 318.

[ ← 43 ]  
98/6/rf-n

[ ← 44 ]

*Id., Theorie des Partisanen. Zwischenbemerkung 7»m Ronriff*

[ ← 45 ]  
*Ibid.*

[ ← 46 ]

G. W. F. Hegel, *Grundlinien der Philosophie des Rechts*, em *Werke in zwanzig Banden*, vol. 7, p. 439.

[ ← 47 ]

**Id.**, *Enzyklopädie der philosophischen Wissenschaften II*, em Werke in zwanzig Banden, vol. 9, p. 368.

[ ← 48 ]

Id., *Phänomenologie des Geistes.* em *Werke* dj -'

[ ← 49 ]

“Noch nie einen Menschen von innen ap«phpn7” c—

[ ← 50 ]

H.-G. Gadamer D/>

c-/- =-•

[ ← 51 ]

*Id.*, *Em Busca do Tempo Perdido. O Tempo Reencontrado*, Lisboa, Relógio

[ ← 52 ]

D'Água, 2005, p. 203.

[ ← 53 ]

M. Heidegger, *Briefe Martin Heideggers an seine Frau Elfriede 1915-1970*, Munique, 2005, p. 264.

[ ← 54 ]

*Id., Zu Hölderlin. Griechenlandreisen, em Gesamtausgabe, vol. 75, Frankfurt, 2000, p.29.*  
|40 *Id. Vort7 Wpspn dpr W|ihrh^it 7n uxU1,, i j <t>i ..■>*

[ ← 55 ]

Platão, *O Banquete*. 211b.