

O SUJEITO DÓCIL: SUSAN BUCK-MORSS E BYUNG-CHUL HAN REVISITADOS

THE DOCILE SUBJECT: SUSAN BUCK-MORSS AND BYUNG-CHUL HAN REVISITED

Sílvia Catarina Pereira Diogo

ARTIS-IHA, Faculdade de Letras, Universidade de Lisboa, Portugal

silviadiogo@campus.ul.pt

ORCID | 0000-0002-6945-0822

RESUMO

A distância contemplativa permite fetichizar a literatura de costumes do século XIX. Nesta representam-se modos de estar burgueses cuja veneração da parte do leitor pode ser de um escapismo alienante. Este comportamento tem antecedentes, i. e. os fenómenos de alienação oitocentista, alguns encontrados nas obras de Alexandre Herculano, Eça de Queiroz e Mary Shelley. Vamos percorrer criticamente um conceito-chave de matriz kantiana, a partir do estudo de Susan Buck-Morss, "Aesthetics and Anaesthetics: Walter Benjamin's Artwork Essay Reconsidered": a autogénese, um estado alienante do *übermensch* que procura racionalizar o mundo. Abordaremos a alienação de duas formas distintas, mas não incompatíveis: uma que actua interiormente, através de estupefacientes e outros depressores psicológicos, e outra que se manifesta exteriormente, como produções teatrais e outros dioramas de alienação em espaço social. Desde a taberna aos dioramas, o homem procura, através de ferramentas anestésicas, suavizar as penas do dia-a-dia. Esta predisposição mental retratada por Herculano e Queiroz e analisada em profundidade por Buck-Morss e Byung-Chul Han reposiciona as sensibilidades dos séculos XVIII e XIX numa linha que empurra o ser humano para o culto da sensação através de objectos anestésicos. Pretendemos assim fornecer uma panorâmica do estado de alienação oitocentista à luz do estudo de Buck-Morss e perceber como é que se actualiza nos quadros de interpretação da obra *A Salvação do Belo*, de Byung-Chul Han.

PALAVRAS-CHAVE

Estética | Anaesthesia | Autogénese | Immanuel Kant

ABSTRACT

Contemplative distance makes it possible to fetishise 19th-century novels of manners. These generally represent bourgeois affairs that awaken admiration in the reader and can lead to the alienation of the self and escapism. This behaviour is not without antecedents, i.e. the phenomena of 19th-century alienation in the works of Alexandre Herculano, Eça de Queiroz and Mary Shelley. We explore a key Kantian concept based on Susan Buck-Morss's study "Aesthetics and Anaesthetics: Walter Benjamin's Artwork Essay Reconsidered": autogenesis, a state of alienation of the *übermensch* that aims at rationalising the world. Alienation will therefore be regarded in two distinct but not incompatible ways: one that acts within the subject, via narcotics and other psychological depressants, and another that manifests outside the subject, via theatre productions and dioramas of alienation in social space. From taverns to dioramas, man seeks, through a series of anaesthetic tools, to soften the blows of everyday life. This mental predisposition, portrayed by Herculano and Queiroz and thoroughly analysed by Buck-Morss and Byung-Chul Han, repositions man's sensibilities of the 18th and 19th centuries towards the cult of sensation via the omnipresence of anaesthetic objects. We will provide an overview of 19th-century states of alienation in the light of Buck-Morss' study and explain how this state is updated within the framework of Byung-Chul Han's *Saving Beauty*.

KEYWORDS

Aesthetics | Anaesthesia | Autogenesis | Immanuel Kant

PREÂMBULO AOS SINTOMAS DA GERAÇÃO OITOCENTISTA

A devoção que hoje se exhibe ao romance burguês decorre em parte da sua obsolescência: o género de tipo naturalista parece ter sido convertido em ícone quase religioso à conta das projecções formalistas do início do século XX (Buchloh, 2016: 24, 29-33) que, de modo geral, entretecem uma posição de não continuidade com aquele, sendo diametralmente apostas. Não obstante, essa postura pouco favorável à literatura realista ou naturalista permite-nos precisamente recuperá-la hoje com devoção salutar. Herdamos esse sentimento quer através de leitura imposta ou improvisada a este tipo de obras de *fin de siècle* — ou mesmo da aurora ou maturidade oitocentistas — e subsequente estudo e exame, quer pelo efeito de sublimação e de transporte no tempo que a leitura destas obras em nós pode desfechar. O romance parece educar-nos para a imaginação de outros tempos e figuras. Aprendemos desse modo a venerar, por exemplo, a postura de escárnio e crítica de Eça de Queiroz perante a sociedade do seu tempo — que, aliás, de modo geral, entretece a actualização duma sociedade burguesa corrompida pelos males de uma afectação colectiva, de espíritos volúveis regenerada *en par* de um dilettantismo ou mesmo *flanerie* generalizados. Ao mesmo tempo, aprendemos a estimar àqueles comportamentos condenados pelo autor nas obras (falamos dos males colectivos de uma sociedade afectada por convenções hipócritas e credices várias) a mais fervorosa dedicação e assimilamo-los. Nestes termos, a sociedade e o homem de que ela se compõe predispoem-se à assimilação, portanto; a este respeito, embora algo desajustado da nossa temática, não nos parece despidendo recordar que a aurora dos fenómenos de assimilação se reporta aos tempos idos gregos. Não nos parece, também, inverosímil que um fenómeno idêntico de assimilação contemporâneo — primo estéril dos sincretismos remontados, como dissemos, à antiga Grécia, por exemplo, ao cabo do arcaísmo grego, em que tradições são fundidas numa mais larga e actualizada versão (falamos aqui dos processos de

sinecismo, representativos, de resto, deste tipo de mentalidade¹) —, esteja inculcado na artéria de uma sociedade contemporânea, herdeira, legatária desses comportamentos de assimilação a que sempre retoma (Buchloh, 2003: 18, 31-33). A par de um efeito de assimilação no homem, o romance condena, denuncia e provoca no leitor veneração. Como resultado, o leitor afunda-se cultural e moralmente na obra. A estrutura antiga do estilo transforma-se em novidade estética e o leitor passa a venerar a boémia sobre que Eça se debruça, por exemplo, não por se recusar à crítica que ele sugere — porque se compenetra dessa crítica e a patrocina — mas porque passa a romancear os motivos, as circunstâncias e se apega às personagens: há vínculo. Não queremos com isto fazer mero elogio das formas antigas sobre as hodiernas; remetemo-nos apenas a um capricho de *gosto*, até porque as formas são por defeito históricas. Quer-se, pois, aventar que há espaço para as mais variadas liberdades de fruição e formações de *gosto* no quadro do que é hodierno. Destas coisas se tratará a espaços, mais adiante, e com mais acuidade, primeiro com Susan Buck-Morss, depois com Byung-Chul Han.

Na sua época, Eça de Queiroz dá fé de um embrutecimento colectivo que alastrava pela burguesia portuguesa². Alexandre Herculano havia previamente iniciado a recolha de mostras dessa indolência colectiva, sob muitos aspectos perniciosos. Leia-se um excerto de grande pertinência para a conjuntura que aqui se estabelece, sobre o efeito do estupefaciente por oposição à fé, seu congénere mais elevado, a par d’*O Pároco de Aldeia*, na medida em que “As preces levam, pelo menos, uma vantagem às drogas dos físicos: não custam nada e são mais ricas de esperança. E a esperança é a maior, quase a única virtude dos medicamentos” (Herculano, 1978: 87). Mais adiante, em simetria com o mesmo tipo de leitura, Herculano, num desabafo patriótico, desfere com escárnio bem humorado um capítulo inteiro de vilipêndios ao protes-

1 Para o que se refere, recomenda-se a leitura de Ferreira, 2008: 10.

2 De entre tantas obras do autor que denunciam esse torpor colectivo, seleccionamos *As Farpas* como leitura verdadeiramente afiada para a matéria: “A poesia contemporânea é uma pequenina colecção de pequeninas sensibilidades, pequeninamente individuais. (...). Júlia pálida, casada com António gordo, atira com as algemas conjugais à cabeça do esposo, e desmaia liricamente nos braços de Artur, desgrenhado e macilento. Para maior comoção do leitor sensível e para desculpa da esposa infiel António trabalha, o que é uma vergonha burguesa, e Artur é vadio, o que é uma glória romântica. E é sobre esta acção de lupanar que as mulheres honestas estão derramando as lágrimas da sua sensibilidade desde 1850!” Vide Queiroz, 2013: 25, 27.

tantismo anglicano: o desamparado povo inglês havia sido transferido para uma religião vaga, esfriada, e, em consequência disso, apenas encontrava consolo na taberna. Como resultado, “os miseráveis, dizemos, atiraram-se desorientados aos braços da embriaguez, porque a embriaguez tem o esquecimento, tem a sua horrível alegria” (Herculano, 1978: 107)³. Quer-se com estas referências chamar a atenção para a «nefasta», e todavia profícua, acção dos catalisadores de consolo e embrutecimento⁴ para a época destes autores; essencial, de resto, à contextualização oitocentista, para aliás podermos seguir de perto a filosofia crítica de Buck-Morss, que de modo geral se apoia numa contextualização deste tipo para a época em apreço, dando conta de como o desfasamento de sensibilidades no século XIX fez ressentir o *macrocosmo* ocidental dos inícios e meados do séc. XX, de que trataremos brevemente.

Ao mesmo tempo que a sociedade dos sécs. XVIII-XIX se consome nesse torpor colectivo, parece que, paradoxalmente, ela se catapultava para uma necessidade compensatória que tem o imprevisto de estimular a sensibilidade. Ora, esta disposição parece convocar um efeito de características sinestéticas; dele se conhece a produção de duas ou mais impressões de sensação sob influência de uma só impressão ou sensação,

segundo nos contam os dicionários quanto à condição fisiológica em específico (Simner et al., 2013: 19-24)⁵, mas não exclusivamente limitado a este registo. Pode também tratar-se de uma anomalia da sensação, ou, ser vulgarmente conhecido por «sincretização dos sentidos»: ver um ruído, ouvir uma imagem. Afigura-se-nos este tema pertinente porque, segundo vimos, a par dos excertos de autores reunidos, para a leitura que aqui entretecemos, parecem os receptores nervosos de sensação oitocentistas estar a atravessar uma crise de sintomas, em que ora têm de mais, ora têm de menos — uma leitura que será confirmada, em parte, pela postura de Buck-Morss que iremos referir. O fenómeno sinestético tem também projecção na literatura como figura de estilo; há como uma embriaguez de sensações que depois se emparelham no texto: pese embora a articulação com o argumento deste ensaio, o efeito de sinestesia não deve limitar-se às definições de torpor, «sobrecarga de estímulos» e sensações, apesar de aqui a leitura fazer-se dentro desse âmbito, não a ele condicionada, porém. Esta moldura pode confundir-se, adicionalmente, com uma deslocação do conceito da área da psicologia da percepção para o seu uso enquanto figura de estilo, na qual se acentuou essa sobrecarga⁶. Com efeito, é curioso que ela tenha sido pela primeira vez identificada no séc. XIX e aí vicejado (Simner et al., 2013: 19)⁷.

- 3 O *gin* é a bebida de eleição. Mais a mais, adiante, Herculano extracta de Eugène Buret uma descrição fundamental com que nos elucida desta conjuntura religiosa e das profundas consequências que a ausência de uma activa campanha religiosa na sociedade podiam ter junto da classe trabalhadora, que acossada pelo cumprimento dos deveres não recebia de volta da igreja protestante compensação devida com que pudesse atenuar os abusos diários sucessivos. A taberna é, pois, comparada à igreja: «A seriedade e o silêncio com que este licor ardente é tragado fazem arrear. É como se o povo assistisse a um ofício divino. Consumado o sacrifício, vão-se assentando no banco de madeira corrido em frente ao balcão, e ali ficam quados, mudos, como arrebatados em inefável êxtase. (...) Não é singular que a coisa única permitida ao povo seja embriagar-se?», Buret, *De la misère des classes laborieuses*, 1842, 2.4. apud Herculano, 1978: 108, 109. Este panorama pode ser confrontado com o descrito no capítulo oito do ensaio “Aesthetics and Anaesthetics”, de Susan Buck-Morss, de que vamos falar mais adiante, mas cuja menção prévia aqui deixamos para já.
- 4 A este propósito, para ilustração, façamo-nos valer de um exemplo audiovisual que retrata de maneira deliciosa o panorama generalizado dessa dormência colectiva. A série da BBC de nome *Blackadder*, criada por R. Atkinson *et al*, com estreia em Junho de 1983, teve incluída na terceira temporada, inserida no período pós Revolução Francesa, vários episódios de declarado escárnio ao estilo de «atitude» da nobreza e alta burguesia perante a vida no seio da comunidade inglesa dos finais do séc. XVIII. Ora, no segundo episódio dessa temporada, o anti-herói, Edmund Blackadder depara com três poetas à mesa dum «café literário», designadamente, Samuel T. Coleridge, Percy B. Shelley e Lord Byron, inebriados. Lord Byron exclama: “My consumption grows ever more acute, and Coleridge’s drugs are wearing off.” À chegada de Blackadder, Byron replica: “Be quiet, sir! Can’t you see we’re dying?” e os poetas num quebranto coreografado parecem desmaiar para cima da mesa, após o que a dona do café esclarece: “Don’t you worry about my poets, Mr. Blackadder. They’re not dead, they’re just being intellectual.” Mais tarde, à procura de Blackadder, Shelley solicita ópio. Vide: <https://www.dailymotion.com/video/x5t001c> (2020.05.20).
- 5 A sinestesia é um fenómeno/transtorno neuropsicológico que dá acesso a várias e extraordinárias sensações. Vide Simner et al., 2013: 21-24 e, a título de curiosidade, veja-se o fenómeno na tragédia *Sete contra Tebas* de Ésquilo, quando as mulheres da cidade se vêm cercadas pelo inimigo, na medida em que, “Estimulada pela pressão do perigo, a mente das mulheres capta todos os sinais, numa sinestesia expressiva: ‘vejo este ruído’ (103), quando já o golpe dos dardos fere a resistência das defesas de Tebas, cf. Silva, 2005: 21. O fenómeno aqui tem particular expressividade.
- 6 Na ciência disso, impõe-se adicionar mais bibliografia de sustentação autorizada da definição e a respectiva deslocação para o que se deseja no ensaio, que é o quanto basta, cremos, para o seu ajustamento científico, para o que se recomenda a entrada do termo no dicionário Cambridge, em <https://dictionary.cambridge.org/dictionary/english/synesthesia>; e, também, para uma definição contextualizada, Miquel-Baldellou, 2022: 266.
- 7 Não descuremos que a sinestesia vigora sobremaneira nas obras de Eça de Queiroz.

A sociedade oitocentista parece votada à sensação, portanto: de um lado, a sobrecarga de estímulos, de outro, a sedação da experiência⁸. Mais que uma relação *sinestética* com o quotidiano, a sobrecarga de estímulos pode redundar no efeito contrário, de passividade – não havendo tempo para regenerar os nervos, o receptáculo atrofia. É essa a realidade que acomete a Victor Frankenstein no romance *Frankenstein*, também conhecido por *Moderno Prometeu*, de Mary Shelley, datado de 1818. A repugnância de que a experiência cirúrgica se pavoneia desencadeia em Victor uma perturbação *sinestética*; na sequência dos eventos traumáticos se relatam, na obra, os acessos de sinestesia de que o jovem cientista padece⁹. A crise

da sua experiência parece ser sintomática de uma transição *estética*.

O romance de Shelley parece ser consentâneo com o tempo que o dá à luz, um período de transição da *sensação* para a *não sensação*, sobretudo num limiar de sobrecarga dos estímulos e da experiência (que historicamente tem o seu advento máximo no episódio tutelar da *não sensação* – de seu nome nazismo – através da estetização da política, de acordo com Buck-Morss). Frankenstein resume, pois, um estado de transição da sinestesia, pelo estímulo da experiência do vivido, à exaustão/fracturação *estética* e subsequente passividade, e consciencialização desse estado¹⁰.

O IMPERATIVO CATEGÓRICO E O SEU DIAGNÓSTICO ESTÉRIL: SUSAN BUCK-MORSS

As circunstâncias que vimos até agora foram um pórtico de entrada para que, doravante, nos prostremos diante do reputado ensaio de Buck-Morss, intitulado “Aesthetics and Anaesthetics: Walter Benjamin’s Artwork Essay Reconsidered”. No ensaio, encontramos explicação para a conversão da estética na anestésica. Do séc. XIX para o séc. XX, a sociedade vê crescer dentro de si um antropoceno¹¹ actualizado, que lhe dá possibilidades para a definição de um novo sujeito na urbe – refém duma autogénese pessimista, o sujeito passa a constituir-se como algo que se fecha e se renova sobre si mesmo na sua interioridade (Buck-Morss, 1992: 7-10). Segundo a autora, esse novo ser embrulha-se

numa autofagia contínua, decorrente desse primado da autogénese, representada na filosofia de Immanuel Kant¹²: em tudo próximo de uma ontologia do que era a natureza, o homem aspirava a suplantar a natureza – o demiurgo que se produz a si próprio – «ex nihilo». No génio de Kant, o homem conspirava além natura e disputava o seu estatuto na qualidade de «ser moral», obstando a quaisquer estímulos e exterioridades, renunciando, enfim, aos impulsos pré-linguísticos. Nesta leitura, o estímulo deixa de presidir ao juízo,¹³ tomado do avesso primeiro pela interioridade, depois pelo raciocínio, após o que lhe é apensado o peso da razão do *anthropos*.

8 Mas, o estímulo afigura-se necessário à vida pública, como conta Alexandre Herculano no excerto: “Sei também que o consumir-se pólvora em esbombardear cidades e em alastrar de cadáveres um campo de batalha é coisa muito mais filosófica e sisuda do que desbaratá-la nas festividades supersticiosas do povo. Mas nem todos podemos ser filósofos (...)” Cf. Herculano, op. cit. 86.

9 Neste quadro extraímos alguns excertos representativos da sinestesia em acto: “No one can conceive the variety of feelings which bore me onwards, like a hurricane, in the first enthusiasm of success. Life and death appeared to me ideal bounds. (...) Who shall conceive the horrors of my secret toil as I dabbled among the unhallowed damps of the grave or tortured the living animal to animate the lifeless clay? (...) a resistless, and almost frantic impulse, urged me forward; I seemed to have lost all soul or sensation but for this one pursuit. It was indeed but a passing trance, that only made me feel with renewed acuteness to soon as, the unnatural stimulus ceasing to operate, I had returned to my old habits. (...) and often did my human nature turn with loathing from my occupation, whilst, still urged on by an eagerness which perpetually increased, I brought my work near to a conclusion.” Cf. Shelley, 1994: 32, 33-34.

10 Como se viu através das suas palavras em supra.

11 Usamos a expressão com o sentido etimológico de *anthropos*, isto é, de ‘ser humano’ cuja transformação a um nível estrutural está implícita dentro de uma sociedade.

12 Assim o explica Buck-Morss. Vide Buck-Morss, 1992: 10.

13 O julgamento é, segundo Kant, nos moldes em que Buck-Morss o apresenta, produto de uma moral e o ser moral «não está submetido aos sentidos [sic]», suplanta-os; por isso, comete o juízo estético a partir da interioridade. Ibid. 9-10.

De acordo com esta corrente de pensamento, o programa estético de sentidos que até ali havia vingado parece ser pervertido pelos traumas da modernidade (acima, demos conta de alguns desses traumas na sua forma ainda precoce)¹⁴, a que se lhe juntam os choques estéticos e fenómenos sinestéticos (que, novamente, tratamos acima, na sua formação prévia) (Buck-Morss, 1992: 16). Os sentidos são acometidos por esses choques, e a autogénese – na sua configuração de uma *desejada* unidade entre o sentido e o ser (alienáveis para toda uma sociedade em fractura e coniventes com esse processo de alienação colectiva) –, como reacção ao trauma e ao choque, tem efeito sedativo sobre esses mesmos sentidos: a autofagia estética lança-se no panorama idiossincrático do *anthropos* como anestésico, portanto. Buck-Morss insiste perante a ideia de que, quanto mais se autorregenera, mais a sociedade arremessa sobre si mesma a sua destruição como entretenimento estético¹⁵. A isto acaba por subjazer, como fenómeno principal, a estetização da política, subsumida na pessoa totalizante do líder nazi (Buck-Morss, 1992: 4): os traumas e os choques modernos sob a égide do nazismo, a crer no raciocínio da autora, implicam a sua devolução estética. Mas a que custo se deve a devolução estética do choque? O fascismo lançava a perturbação, ou o choque, de forma que atingia um *efeito* estético e *fetichizado*; esse artifício redundava numa encenação teatral, subsidiária de um prazer desinteressado a veículo da destruição.

Buck-Morss, na recolha desta autogénese estética e subsequente autofagia, leva-nos a crer na possibilidade de o líder nazi ser a consumação máxima para as massas do «ser moral» kantiano – todo ele castrado, como é evidente: a estetização política dos nazis e a politização da arte comunista consubstanciaram tentativas falhas de recuperar uma unidade sensorial, do ser e do sentir, com a estética (não apenas na sua expressão hermenêutica e filosófica, mas também na sua projecção social, quotidiana), que afinal nunca existiu. É, pois, uma especulação. A formação duma subjectividade parece ser desde sempre um resultado alienante duma autogénese¹⁶. É este o manifesto de denúncia da autora, quando ao final do ensaio faz reportar à teoria *lacaniana* do espe-

lho – a simultânea identificação do sujeito com o eu do espelho e dissolução no eu do espelho enquanto outro – para justificar com pertinência a fase máxima de autogénese social colectiva representada na imagem de Adolf Hitler – o prenúncio para o fim da estética, porém nem tanto. O estado de espelho de Lacan promove assim a identificação sensorial da criança através da junção das parcialidades do ser num todo quando esta se olha ao espelho – não passa de mais uma encenação. É outra tentativa da parte do sujeito de resistir à fragmentação que lhe é inerente desde muito cedo¹⁷.

A autogénese afasta-se da sensação e, no entanto, tudo faz para a imitar. O ser fecha-se sobre si mesmo e para a experiência e, simultaneamente, quer encontrar uma unidade da experiência, do ser e do sentir. A anestésica existe perante a fractura da afectação e da experiência do vivido. Segundo a autora, para Kant a sensação era nociva porque contaminava o discernimento estético e por essa razão tornava vital o refúgio cartesiano, que recorre à autogénese para sublimar a razão e destituir a falha metafísica. Mas, a crer na leitura da autora, ao contrário do que afiançava o filósofo iluminista na sua idealização, a subjectividade é, em verdade, alienante, porque filtra estímulos e impulsos *idiossincraticamente* quando estes de começo se formam ao nível pré-linguístico, dado que os sentidos preexistem alienados, sendo essa a sua condição fatal. Com efeito, ao lhes serem adicionadas camadas de anestesia, e ainda de par com a leitura que aqui temos vindo a fazer, tornam-se os sentidos mais embrutecidos e não parecem regenerar de volta ao estado inicial de alienação – não de pré-alienação.

Perante esta hipótese deve-se ter em mente que, no juízo da autora, os sentidos existem alienados; essa é a natureza irreparável dos sentidos porque, fazendo parte de um sujeito que utiliza a sua subjectividade como condição fundamental da sua existência em que não há como escapar da fatal constituição humana subjectivante, a subjectividade preside a tudo quanto diz respeito às decisões do ser humano – ele nasce para subjectivar, o juízo é subjectivo e existe a esse

14 Mais se apela à leitura dos capítulos oito e nove, *Ibid.* 21-32. Mais a mais, Buck-Morss promove uma extraordinária história da anestesia e dos sedativos, a sua chegada aos hospitais e repercussão, com especial menção para a questão *husserliana*, que surge após. Sobre a vida-espectáculo, os motivos de *fantasmagoria* e a dimensão *diorama* a grande escala, leia-se assiduamente o capítulo oito do mesmo ensaio. *Ibid.* 21-25., 35-37.

15 Sobre o êxtase das óperas, a teatralidade e o fenómeno *fantasmagoria*, repassados de um absentismo grotesco, *Ibid.* 21-26, 35-37.

16 *Ibid.* 8, 39-41.

17 *Ibid.* 37.

fenómeno condicionado inevitavelmente. Dizer, por isso, que os sentidos pudessem retomar um especulado estado de pré-alienação é um pressuposto falho, a menos que esse estado pré-alienatório se reportasse a um embrião em gestação que, de facto, ainda não consumou a experiência do viver e do sentir no mundo «real». O estado primevo dos sentidos depende da subjectividade, assim se pode concluir. É por isso que, nesta configuração, não existe uma unidade do ser e do sentir, sendo toda ela falha: existem tão e somente múltiplas fracturas tentativamente sanadas (autogéneses), como vimos, aplicando, primeiro, umas compressas sedativas (o *gin* da taberna inglesa de que falou Herculano, narcóticos e outros que tais)¹⁸; a compressa, insuficiente, assume-se mais ampla num revestimento compacto, uma capa, que encobre mas não esconde, tal como convencionado pela estética nazi e pela função das fardas¹⁹; por fim, a derradeira fase, do espelho *lacaniano* que devolve Hitler, reflectido, numa leitura que reproduz aquela do ensaio de Buck-Morss. A autogénese é, na verdade, uma autofagia porque não se sustém – nas palavras da autora, uma castração deliberada consubstanciada no termo «anestésica» (Buck-Morss, 1992: 8).

Que fazer então do sujeito do séc. XIX que vimos anteriormente com Alexandre Herculano, que procura domesticar-se a si mesmo a par de novos estímulos e

sensações? Como se monta um sujeito amestrado no período oitocentista quando tudo é feito para que ele se desmonte? O qualificativo que dá o título ao presente ensaio trata-se de um empréstimo do conceito de *corpo dócil* tal como consagrado por Michel Foucault na obra *Vigiar e Punir* (Foucault, 1995: 135-169). O conceito representa, para o indivíduo oitocentista, uma forma de manipular o corpo através da *disciplina*, como Gilles Deleuze resumiu: uma “microfísica del poder y proyección política del cuerpo” (Deleuze, 1987: 50). O *corpo dócil* foucaultiano, espartilhado pelo controle exercido sobre ele, prenúncio do *sujeito colectivo* do século XX, parece vítima de uma educação estética similar àquela de que temos vindo a falar. O *corpo dócil* pertence ao soldado, manipulado e amestrado como manda o poder vigente, que o pretende nutrir dessa fonte de proteína anímica que é a coacção. Neste enquadramento talvez nos seja dado salvo conduto para especular: pode o ser moral kantiano ter sido transferido para o soldado? Não nos parece verosímil, é ainda muito cedo para o período em questão: isso só vem mais tarde, como vimos, com o nacional-socialismo. E que o *poder*, conforme entendido na teoria foucaultiana, como instituição de infraestrutura, pode exercer no soldado a moralidade kantiana, sob ordem ou comando transferido de uma hierarquia sem rosto mas que impõe para fora de si a afirmação da superioridade moral? É uma possibilidade.

QUALIDADES EMOLIENTES PARA O ESPECTADOR CONTEMPORÂNEO: BYUNG-CHUL HAN

Byung-Chul Han parece completar a equação para o que significa a transição do entendimento de autogénese que temos aqui proposto da sociedade moderna para a época actual. A anestésica como fenómeno social é, pois, transversal ao nosso século e o ensaio “O Polido”, encaixado na colectânea *A Salvação do Belo*, é lançado ante uma aceitação plena da denúncia estética que nos deixou Buck-Morss, ou seja, de que vivemos diariamente uma anestesia profunda constituída por sedução

sensorial hedonista. Em verdade, para se degustar da análise de “O Polido” é preciso, asseveramos, que se leia de antemão o ensaio de Buck-Morss, porquanto são ambas leituras convergentes para o tema em apreço. Herdeiro da mentalidade que temos visto, Han aventa que “O mundo do polido é um mundo de hedonismo, um mundo de pura positividade onde não há dor alguma, ferida alguma, culpa alguma” (Han, 2016: 15-16). Reconhecemos a premissa como reproduzida

18 Neste quadro, destacamos o capítulo oito, marcadamente sintomático de um programa de valores compensatórios que sucedem ao *gin* de Herculano, por exemplo. Este pode ser desbravado da página 21 à 26, do mesmo ensaio da autora.

19 A propósito da dramaturgia nazi e do papel do uniforme na formação da identidade, ver, sobretudo Sontag, 1981: 103-104, Buck-Morss op. cit. 38.

pela herança da anestésica – não há «ferida alguma» porque aceitámos, com o decorrer da primeira metade do séc. XX, o legado do século anterior e partimos, pois, do pressuposto de que somos anestéticos — como conclusão de Buck-Morss — e, por essa razão, nos cercamos de objectos anestéticos que resolvemos produzir com vista à nossa auto-protecção (Han, 2016: 20). Essa conduta dá-nos uma impressão de segurança.

Para exemplificarmos esta mentalidade, vejamos o que diz o autor. Han define, pois, a estética do liso e do polido à salvaguarda dum juízo estético que elimina a «distância contemplativa» através dum efeito antagónico que nos é dado pela *vista* e pelo *tacto*, reconhecido no *Balloon Dog* (1994-2000), de Jeff Koons (Han, 2016: 14). O *Balloon Dog* trata-se de uma série de esculturas espelhadas de tamanhos variados. Avistar esta obra significa mistificá-la: ceder ao toque conduz à sua desmistificação e de modo geral à «anulação da distância» (Han, 2016: 13). O *Balloon Dog* produz efeitos contrastantes, em simultâneo, portanto. À sua vista, não apenas a imagem contemplada é deliciosa, como ela é, até certo ponto, complacente com o observador: quer agradar e por isso assume estatuto co-dependente²⁰. Ela «seduz e compensa» (Han, 2016: 12). Não seria em última instância este o efeito pretendido dos objectos por Kant, de par com a leitura que aqui temos feito, fiel às reflexões levantadas no ensaio de Buck-Morss? O que é mais, na senda da mesma interpretação, não também pretendia o filósofo alemão que os mesmos objectos não fossem sujeitos à sublimação, e que fossem tão e somente uniformizados de modo que o *ser moral* confirmasse a sua superioridade moral sobre eles a todo o momento? Quando contempla a referida obra de Koons, o espectador é levado a crer na impotência da imagem, ou do objecto da experiência, em detrimento da sua própria emancipação. Estamos, assim, perante um artifício e o observador não se emancipa — embora o efeito seja em parte condizente com a filosofia de Kant, mas de uma maneira preguiçosa: o raciocínio que o espectador experimenta diante do *Balloon Dog*

parece imitar a dialéctica que preside à autogénese *ex nihilo* kantiana do ser moral perante a natureza. É uma encenação desse efeito, embora de modo mais fraco, porque o espectador não está diante da natureza, mas de um diferido da natureza.

Segundo Han, não devemos descurar que: “As esculturas de Jeff Koons têm, por assim dizer, a *palidez do espelho*, fazendo com que o observador possa ver-se refletido nelas” (Han, 2016: 15). O *Balloon Dog* parece ser o objecto anestético por excelência da vida hodierna na medida em que produz um efeito de «redução» ao tempo da experiência contemplativa — diante desta possibilidade, ele entretém nada menos que a desilusão da experiência do sujeito reforçada pela transparência no espelho da imagem, que devolve o espectador ao seu próprio olhar. Não menos importante para esta leitura é a função *lacaniana* do *estado do espelho* que reforça o efeito de identificação que havia sido previamente delimitado com o Führer por Buck-Morss; desta feita se pode reconvertê-lo para o *Balloon Dog* e para o observador nele especulado. E lá se embrulha mais uma vez o ser castrado de autogénese ante a sua imagem rebatida pelo *Balloon Dog* — a destruição do sujeito é visceral, tal como prevista por Buck-Morss.

Mais se pode dizer ainda a respeito do assunto. Han cultiva de modo geral a ideia de que tudo quanto é interioridade e intencionalidade se subtrai à obra de Jeff Koons. Podemos rebater a proposta de Han, de que “O *Balloon Dog* nada tem de um cavalo de Troia. Não esconde nada. Nenhuma interioridade se oculta por trás da superfície polida” (Han, 2016: 15), com o testemunho do próprio Jeff Koons que, ao contrário de Han, diz que a escultura esconde um imaginário de sexualidade a desbravar²¹. Se aplicarmos a fórmula sobre que Han se debruça, que dá pelo nome de *maciez*, do polido²², ao *Balloon Dog*, não nos parece inverosímil que dele possa brotar uma certa sexualidade (Han, 2016: 18, 19), porém, toda ela amaciada pelas razões que temos vindo a aflorar — as manifestações e o estado anestético²³.

20 O polido e o liso das imagens e dos objectos estão para com o espectador numa relação de dependência. Cf. Han, 2016: 17.

21 Hal Foster reconhece nas esculturas de Koons uma componente sexual luxuriante, por oposição a Han, que as destitui de sexualidade. Cf. Foster, 2014: 5.

22 Para Han existe na sociedade todo um programa do *alisar e polir* de modo que a *maciez* brote desse processo, consequência de uma constituição alienante de que temos vindo a tratar. Cf. Han op. cit. 12.

23 O próximo excerto levanta reflexão e por essa razão nos parece de leitura essencial à conjuntura: “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.” Cf. Han op. cit. 16. Também nesta leitura quadra o segmento de Hal Foster, que diz: “This credo fits in well with the therapy culture long dominant in American society (the only good ego is a strong ego, one that can beat back any unhappy neurosis), but it also suits a neoliberal ideology that seeks to promote our ‘self-confidence’ and ‘self-worth’ as human capital — that is, as skill-sets we are compelled to develop as we shift from one precarious job to another.” Vide Foster op. cit. 6.

A par destas observações, não obsta a que Han apense à escultura de Jeff Koons a interjeição *Wow!*, após o que nela se esgota (Han, 2016: 12, 13). Contrária a esta reacção, e à interjeição que a acompanha, está a figura do monstro de Frankenstein. A par da proposta de Han, o grotesco, tal como concebido no livro de Mary Shelley, não havia sido amaciado na época de origem da obra em questão. Para aquele tempo, o grotesco existia no seu estado bruto e a reacção à criatura de *Frankenstein* é de abjecção, como pode certificar Victor Frankenstein com a proposição: “His limbs were in proportion, and I had selected his features as beautiful. Beautiful! – Great God!” (Shelley, 1994: 36). Nesta leitura, poderá ser o *Balloon Dog* de Jeff Koons a versão contemporânea actualizada do monstro de Frankenstein pensado por Shelley, mercê da herança oitocentista? Propomos assim a seguinte leitura: esta versão, a empréstimo das palavras de Han, e aproveitando a deixa de Buck-Morss, é a amaciada (e amansada) de um *bicho* de aspecto insuflável inevitavelmente positivo, por oposição ao monstro oitocentista de Frankenstein, todo ele negativo – *unheimlich!* Estas são duas criações diametralmente opostas, quer no valor,

quer na sua medida, para resistência ou indulgência do observador. Vemos, portanto, a actualização duma figura espectacular que assume modelações de espantar cada qual na sua época, sintoma do qual tiramos fascínio. Não terá a sinestesia, no séc. XIX, robustecida pela figura do monstro de Frankenstein, surgido com a convicção de restaurar uma certa autonomia sensorial, ou, doutra forma, para reforçar essa mesma autonomia, por oposição à autogénese da estética, numa tentativa de salvaguardar-se a si própria, ante uma fracturação dos sentidos iminente a todos, cuja reificação havia de enrijecer-se em pleno no século XX? Se a esta proposta menearmos afirmativamente, surge a sinestesia no papel de ominosa, profética, como que em antecipação dum devir fatal: o culto à sensação – de valor negativo (aproveite-se a deixa de Han) – é dissipado pela chegada do ser estético «emancipado», super-humanizado, todo ele «máximo» sob a envergadura de subjectividade e razão simultâneas, sem dor nem susceptibilidades, tal como arquitectado por Kant, a par da leitura que temos contemplado de Buck-Morss e de Han. É uma proposta para que conspira o presente artigo, mas sobre a qual não se encerra.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao olho clínico, e à luz do que temos visto, parece a sociedade perverter-se a par dum amortecimento crónico transversal semelhante à da sociedade oitocentista que cultua a cada dia que passa²⁴. E nessa empreitada, o efeito de regalo com que amortece as coisas sobre que se inteira e desbrava é compensatório (Han, 2016: 20, 21). Tome-se a exemplo o que dissemos ao início com o parágrafo introdutório, em

que se não deixou de sublinhar o apreço que o homem e a sociedade tomam à leitura de obras como as de Eça de Queiroz: com efeito, o olho de leitura, outrora elitista e clínico, perverte-se para a maciez, amansando a narrativa e os contornos literários, e essa suavidade reconduz a uma passividade do sujeito a cabo de uma intenção puramente consumista. A intenção de consumir a obra opera a transporte duma sensação de

24 À *propos*, contemplemos Rowan Atkinson na curta-metragem *Dead on Time*, realizado por Lyndall Hobbs, ao ano de 1983, no papel de doente terminal a 30 minutos de perder a sua vida. Atkinson arregalado pela notícia de sua morte decide integrar uma busca frenética pelas indulgências de que se achava desprovido. Convulso, entra numa galeria de arte, pergunta a um dos utentes o que fazia na sua condição: que procurasse fruir de boa arte, bons livros, boa música, que dormisse com as mulheres mais dispendiosas. Perante a excitação plena das capacidades sensitivas, e correndo contra o tempo, Atkinson segue para uma tabacaria, para uma livraria e depois para uma loja de música. Naqueles preparos, contempla reproduções, lê sumários e ouve excertos. Desiludido, procura mulheres, sem efeito. Desgraçado, sobrando-lhe 3 minutos de vida, rende-se à ideia de morte e nesse momento encontra uma mulher por quem se havia fascinado pouco antes. Ela, enfermeira, recomenda que averiguarem o sentido daquela doença e beija-o. No mesmo instante, o doutor que o havia diagnosticado surpreende-o com a informação de que afinal não estava enfermo. Levanta-se para alcançar o doutor e morre atropelado. Este efeito de agitação sensorial com vista ao relaxamento é curioso e paradoxal porque, como vimos, o estímulo opõe-se pela sua terminologia à indulgência. Quando a experiência sensitiva é levada à exaustão, é nesse momento que ela se liberta dos constrangimentos e se entrega ao relaxamento, à *molenguice*. O olho mole e o gesto brando só existem na sua projecção relaxada não afectada. O estímulo é pois um diferido de afectações. Quando Atkinson abandona a resistência, encontra consolo. Vide <https://www.youtube.com/watch?v=dqX6poSBXh8> (2020.06.02).

ansiedade na iminência de um devir não positivo (Han, 2016: 12); isto é, de que a obra não seja um somar de momentos convertidos ao positivo e ao agradável. É a esta forma de absorção das coisas hodiernas que

estamos inevitavelmente rendidos, segundo Han. Esta crise – melhor dizendo, capricho dissimulado – afigura-se-nos fatal. Cede o ser humano à afectação e ao capricho²⁵.

REFERÊNCIAS

BUCHLOH, Benjamin H. D. – *Neo-Avantgarde and Culture Industry. Essays on European and American Art from 1955 to 1975*, Cambridge: MIT Press, 2003.

BUCK-MORSS, Susan – “Aesthetics and Anaesthetics: Walter Benjamin’s Artwork Essay Reconsidered”. *October*, 62 (1992), 3-41.

DELEUZE, Gilles - *Foucault*, Barcelona: Ediciones Paidós, 1987.

FERREIRA, José Ribeiro et al. – *A Busca da Beleza. A arte e os artistas na Grécia Antiga*, Coimbra: Simões & Linhares, Lda., 2008.

FOSTER, Hal – “At the Whitney: Jeff Koons”. *London Review of Books*, 36 (2014). Disponível em <https://www.lrb.co.uk/the-paper/v36/n15/hal-foster/at-the-whitney> (2020.06.01).

FOSTER, Hal et al (ed.) – *Art since 1900. Modernism, Antimodernism, Postmodernism*. Londres: Thames and Hudson, 2016.

FOUCAULT, Michel – *Discipline and Punish. The Birth of the Prison*, Nova Iorque: Vintage Books, 1995.

HAN, Byung-Chul – *A Salvação do Belo*, Lisboa: Relógio D’Água, 2016.

HERCULANO, Alexandre – *O Pároco de Aldeia*, Lisboa: Bertrand, 1978.

MIQUEL-BALDELLOU, Marta – “Dualidades, dobles y espejos: agnosia de Eugenio Mira como metáfora evocadora y transformadora del relato fantástico decimonónico”. *Retrofantástico. Perspectivas de un pasado imaginado*, ed. Mario-Paul Martínez et al., Valencia: Cinestesia.

Oxford Handbook of Synesthesia, SIMNER, Julia et al., Oxford: Oxford University Press, 2013.

QUEIROZ, Eça de – *As Farpas*, Lisboa: Principia, 2013.

SHELLEY, Mary – *Frankenstein*, Londres: Dover Publications, 1994.

SILVA, Maria de Fátima Sousa e – *Ésquilo. O primeiro dramaturgo europeu*, Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra, 2005.

SONTAG, Susan – *Under the Sign of Saturn*, Nova Iorque: Vintage Books, 1981.

25 Gostaríamos de expressar o nosso agradecimento sincero ao Prof. Dr. Pedro Lapa, que sempre se mostra disponível para esclarecer dúvidas e que nos apresentou o ensaio de Buck-Morss, motivando assim a escrita deste manuscrito.