

ESTÉTICA E ANESTÉTICA: O "ENSAIO SOBRE A OBRA DE ARTE" DE WALTER BENJAMIN RECONSIDERADO*

Susan Buck-Morss

I

O ensaio "A obra de arte na idade da sua reprodutibilidade técnica"¹ é geralmente considerado como uma afirmação da cultura de massa e das novas tecnologias através das quais esta se dissemina. E acertadamente. Benjamin louva o potencial cognitivo, portanto político, da experiência cultural tecnologicamente mediada (privilegiando particularmente o cinema).² Contudo, a seção que arremata o ensaio de 1936 inverte o tom otimista. Soa como uma advertência. O fascismo seria uma "violação do aparato técnico" correlativa ao "violento esforço [do fascismo] em organizar as massas recentemente proletarizadas" — não por lhes oferecer o que lhes é devido, mas "permitindo-lhes que se expressem".³ "O resultado lógico do fascismo é a introdução da estética na vida política".⁴

Benjamin raramente faz condenações absolutas, mas aqui declara categoricamente: "Todos os esforços no sentido de tornar estética a política culminarão em uma só coisa: guerra".⁵ Escreve durante o período inicial das aventuras militares fascistas — a guerra colonial italiana na Etiópia e a intervenção da Alemanha da guerra civil espanhola. Não obstante, Benjamin reconhece que já no início do século a justificação estética desta política estava presente. Foram os futuristas que, pouco antes da Primeira Guerra Mundial, primeiro articularam o culto da guerra como uma forma de estética. Benjamin cita o seu manifesto:

"A guerra é bela porque estabelece a dominação humana sobre o maquinário subjugado, graças às máscaras de gás, aos megafones que aterrorizam, aos lança-chamas, aos pequenos tanques. A guerra é bela porque dá início à sonhada metalização do corpo humano. A guerra é bela porque enriquece os

* Publicado em *October* n. 62, p. 3-41. Tradução de Rafael Lopes Azize.

¹ Doravante referido como "Ensaio sobre a obra de arte" (Nota do Tradutor).

² A melhor leitura do "Ensaio sobre a obra de arte" de Walter Benjamin continua sendo a de Miriam Hansen em "Benjamin, Cinema and Experience: 'The Blue Flower in the Land of Technology'", *New German Critique* 40 (outono de 1987).

³ "As massas têm direito a uma mudança nas relações de propriedade; o fascismo busca dar-lhes uma forma de expressão na preservação destas relações" (Benjamin. *Illuminations*. p. 241, trad. modificada).

⁴ *Ibid.*

⁵ *Ibid.*

campos em flor com as orquídeas feroces das metralhadoras. A guerra é bela porque funde em uma sinfonia o disparo de armas, as canhoneadas, os cessar-fogos e o perfume e o mistério da putrefação. A guerra é bela porque cria as novas formas arquitetônicas das grandes tanques, das formações geométricas dos vãos sacratísticos, das espirais de fumaça de vilas ardentes [...]”⁶

Benjamin conclui:

“*Fiat ars – perat mundus* [cria a arte – destrói o mundo]”, diz o fascismo, e espera que a guerra ofereça, precisamente como Marinetti diz que ela faz, a gratificação artística de uma percepção sensorial alterada pela tecnologia. Esta é claramente a perfeição da *art pour l’art*. A humanidade pela, segundo Homero, foi um dia objeto de espetáculo [Schauobjekt] para os deuses olímpicos, agora o é para si mesma. A sua auto-alienação atingiu uma tal magnitude que é capaz de experimentar [erleben] a sua própria destruição enquanto prazer [Genuss] estético da mais alta ordem. Assim também com a estetização da política, que tem sido levada a cabo pelo fascismo. O comunismo responde com a politização da arte”⁷.

Este parágrafo assombrou-me ao longo dos cerca de vinte anos em que venho lendo o Ensaio sobre a obra de arte — um período em que a política enquanto espetáculo (incluindo o espetáculo estetizado da guerra) se tornou um lugar comum no nosso mundo televisivo. Benjamin está dizendo que a alienação sensorial se encontra na origem da estetização da política, a qual o fascismo não cria, mas apenas “manipula” (*betreibt*). Parte-se do princípio de que a alienação e a política estetizada, enquanto condições sensuais da modernidade, sobrevivem para além do fascismo — assim como o gozo obtido com a visão da nossa própria destruição.

A resposta comunista a esta crise é a “politização da arte”, implicando em — que? Benjamin deve certamente querer dizer algo mais do que simplesmente fazer-se da cultura um veículo de propaganda comunista.⁸ Está pedindo à arte uma tarefa muito mais difícil — qual seja, *desfazer* a alienação do aparato sensorial do corpo, *restaurar* o poder instintual dos sentidos corporais humanos em nome da auto-preservação da humanidade, e isto, não através do reclamo às novas tecnologias, mas pela passagem por elas.

O problema da interpretação da seção que arrumata o texto de Benjamin reside no fato de que a meio desta reflexão final (política estetizada, arte politizada) Benjamin modifica a constelação em que os seus termos

⁶ *Ibid.*, p. 242 (trad. modificada).

⁷ Uma distorção do original barroco: “Cria a justiça, transforma o mundo”, a promessa elatônica do Imperador Ferdinando I (1563). Ver Walter Benjamin, *Genetivale Schriften* t.3, Ed. Rolf Tiedemann e Hermann Schweppenhäuser (Frankfurt a. M.: Suhrkamp Verlag, 1974), p. 1085.

⁸ Benjamin, *Illuminations*, p. 242 (trad. modificada).

⁹ De outro modo, as duas condições, crises e resposta, acabanam por ser a mesma coisa. Uma vez a arte inserida na política (política comunista não menos que política fascista), o que poderia equivar fazer sendo pôr-se ao serviço desta, transmitindo assim à política os seus próprios poderes estéticos, i. e., “estetizar a política”?

conceituais (política, arte, estética) são apresentados, e portanto os seus sentidos. Se é realmente uma questão de "politizarmos a arte" da maneira radical que ele sugere, a arte deixaria de ser arte tal como a conhecemos. Outrossim, o termo fulcral "estética" teria o seu sentido alterado em tanto e oitenta graus. A "estética" seria transformada, de fato redimida, de maneira que, ironicamente (ou dialeticamente) *ela* haveria de decrever o campo em que o antídoto do fascismo é apresentado como uma resposta política.

Este argumento pode parecer trivial, ou desnecessariamente sofisticado. Mas se lhe é permitido desenvolver-se, ele muda toda a ordem conceitual da modernidade. É esta a minha pretensão. A compreensão crítica benjaminiana da sociedade de massa entra em ruptura com a tradição do modernismo (muito mais radicalmente e incidentalmente do que o seu contemporâneo Martin Heidegger) ao explodir a constelação arte, política e estética, na qual esta tradição se coagula no século vinte.

II

O que eu *não* tentarei fazer é conduzir o leitor por toda a história da metafísica ocidental de modo a demonstrar as permutações desta constelação em termos do desenvolvimento histórico interno da filosofia, uma "vida do espírito (*mind*)" descontextualizada. Outros o fizeram com brilho o suficiente para tornar clara a esterilidade desta abordagem no que toca o nosso problema, uma vez que pressupõe justamente a continuidade da tradição cultural que Benjamin quis explodir.¹⁰

Mas será útil, isto sim, lembrar o sentido etimológico original da palavra "estética", porque é precisamente a esta origem que, por via da revolução benjaminiana, acabamos por retornar. *Aisthisis* é a palavra grega antiga para aquilo que é "perceptivo através do tato" (*perceptive by feeling*). *Aisthisis* é a experiência sensorial da percepção. O campo original da estética não é a arte mas a realidade — a natureza corpórea, material. Como escreve Terry Eagleton, "A estética nasceu como um discurso do corpo".¹¹ É uma

¹⁰ Heidegger esteve particularmente preocupado com as encarnações filosóficas do termo-chave "estética" na filosofia ocidental (veja-se, e.g., as suas lições de 1936/37 — contemporâneas do ensaio de Benjamin — *Nietzsche: Der Wille zur Macht als Kunst*, v. 43 de Martin Heidegger. *Gesamtausgabe II: Vorlesungen, 1923-76* (Frankfurt a. M.: Vittorio Klostermann, 1989)). Para uma descrição contextualizada e provocativamente crítica do discurso da "estética" na era moderna da cultura europeia, ver Terry Eagleton, *The Ideology of the Aesthetic* (London, Basil Blackwell, 1990). Para uma excelente história intelectual das conexões entre estética e política no pensamento alemão que ressalta a importância do heideggerismo em geral e de Windelband em particular (contido na descrição de Eagleton), a *Idéia dos Gregos* como um povo "estético" e "cultural" em contraste com a imperial e materialista Roma, ver José Clavijo, *The Aesthetic State: A Quest in Modern German Thought* (Berkeley, University of California Press, 1989).

¹¹ Eagleton, *Ideology of the Aesthetic*, p. 13. Eagleton está investigando o nascimento histórico da estética como discurso moderno (especificamente, na obra do filósofo alemão de meados do século XVIII Alexander Baumgarten), e descreve as implicações políticas desse enfoque anticlassicista no "denso e fervilhante território" fora da mente, o qual compreende "nada menos que o conjunto inteiro da nossa vida sensível", como "os primeiros impulsos de um materialismo primitivo — da longa e inarticulada rebelião do corpo contra a tirania do teórico" (p. 13).

forma de cognição, alcançada via gosto, audição, visão, olfato — todo o aparato sensorial do corpo. Os terminais de todos os sentidos — nariz, olhos, ouvidos, boca, algumas das áreas mais sensíveis da pele — localizam-se na superfície do corpo, na fronteira que media o interior e o exterior. Este aparato físico-cognitivo, com os seus sensores não fungíveis e qualitativamente autônomos, é o “terreno frontal” (“*out front*”) da mente, encontrando o mundo prelingüísticamente¹², portanto anteriormente não apenas à lógica como também à significação (*meaning*). É óbvio que todos os sentidos podem ser aculturados — é esta a razão para o interesse filosófico pela “estética” na era moderna.¹³ Mas não importando o quão estritamente os sentidos sejam treinados (enquanto sensibilidade moral, refinamento do “gosto” (*taste*), sensibilidade a normas culturais de beleza), tudo isto se dá *a posteriori*. Os sentidos mantêm um traço não civilizado e não civilizável, um núcleo de resistência à domesticação cultural.¹⁴ Isto é devido ao seu propósito imediato ser o de servir às necessidades instintivas — de calor, alimentação, segurança, sociabilidade¹⁵; em suma, estas permanecem parte do aparato biológico, indispensável à auto-preservação tanto do indivíduo como do grupo social.

III

A estética tem intrinsecamente tão pouco a ver com a trindade filosófica da Arte, Beleza e Verdade que se poderia antes arrolá-la no campo dos instintos animais.¹⁶ Isto é, claro, precisamente o que despertou nos filósofos uma suspeita quanto a “o estético”. Mesmo quando Alexander Baumgarten articulava a “estética” pela primeira vez como um campo autônomo de investigação, tinha consciência de que “se poderia acusá-lo de se estar ocupando com uma coisa indigna de um filósofo”.¹⁷

Como aconteceu exatamente, no decurso da era moderna, a inversão do sentido do termo “estética”, de modo a que no tempo de Benjamin ele

¹² Este era o seu sentido para Baumgarten, quem primeiro desenvolveu o “estético” como temática autônoma em filosofia.

¹³ Ver, e. g., o debate de Rousseau sobre a educação dos sentidos em *Émile*.

¹⁴ Baumgarten distingue entre *aesthetica artificialis* (à qual devota a maior parte do seu texto) e *aesthetica naturalis*, tal como é observada nos jogos infantis.

¹⁵ A sociabilidade não é apenas uma categoria histórico-cultural, mas uma parte da nossa “natureza”. Até aí deve conceder-se à sociobiologia (e a Aristóteles e a Marx, quanto a este ponto). O erro é presumir que as sociedades modernas sejam expressões exatas deste instinto biológico. Poderia argumentar-se, por exemplo, que precisamente no seu aspecto mais biológico (a reprodução da espécie), a família privatizada é asocial (*unsocial*).

¹⁶ Uma vez mais, a relação é dialética: se nem o indivíduo nem o corpo social em algum momento existem como “natureza”, mas sempre apenas como “segunda natureza” (portanto, culturalmente construídos), é igualmente verdade que nem o “individual” nem o “social” adentram o mundo culturalmente construído sem deixar um resto, um substrato biológico que pode oferecer a base para resistência.

¹⁷ Benedetto Croce, citado em Hans Rudolf Schweizer, *Aesthetik als Philosophie der Sinnlichen Erkenntnis* (Basel, Schwabe e Co., 1973), p. 33. Schweizer argumenta, contra Croce, que Baumgarten não estava abertamente preocupado ou a ser enconchido, e que só mais tarde haverá um desenvolvimento que vê o estético com maus olhos.

fosse aplicado antes de tudo à arte — a formas culturais mais do que à experiência sensível, ao imaginário mais do que ao empírico, ao ilusório mais do que ao real — eis o que não é evidente por si só. Requer uma explicação crítica, exotérica, do contexto socioeconômico e político em que se deu o discurso do estético, como recentemente demonstrou Terry Eagleton em *The Ideology of the Aesthetic* (A ideologia do estético). Eagleton investiga as implicações ideológicas deste conceito em sua acidentada carreira na era moderna — de que forma salta como uma bola entre posições filosóficas, das suas conotações críticas-materialistas na articulação original de Baumgarten ao sentido de base classista que ganha na obra de Shaftesbury e Burke, enquanto uma estética da “sensibilidade”, um estilo moral aristocrático, e daí para a Alemanha. Ali, ao longo de toda a tradição do idealismo alemão, foi reconhecido, com vários graus de reserva, como um modo de cognição legítimo — embora sempre fatalmente associado ao sensual, ao heteronômico, ao fictício, vindo a desembocar nos diagramas neo-kantianos de Habermas como (para citar Frederic Jameson) “uma espécie de caixa de areia em que depositamos todas aquelas coisas indeterminadas [...] sob a rubrica do irracional [...] [onde] possam ser monitorizadas e, se necessário, controladas (o estético é de todo modo concebido como uma espécie de válvula de segurança para os impulsos irracionais)”.¹⁸

A história (*story*) é bastante incrível, de fato, particularmente quando se considera o leitmotif que percorre todas estas alterações, base da qual emerge o “estético” nas suas variadas formas. Trata-se do motivo da autogênese, certamente um dos mitos mais persistentes de toda a história da modernidade (e antes disso do pensamento político ocidental, poder-se-ia acrescentar)¹⁹. Fazendo melhor que a natividade imaculada, o homem moderno, *homo autotelus*, literalmente se produz a si mesmo, gerando-se — para citar Eagleton — “miraculosamente a partir da [sua] substância”.²⁰

O que neste mito parece fascinar o “homem” moderno é a ilusão narcisista de controle total. O fato de se poder *imaginar* o que não é se extrapola na fantasia de que se pode (re)criar o mundo conformemente a um plano (este grau de controle é impossível, por exemplo, na criação de uma criança viva, que respira). Trata-se da promessa dos contos de fadas em conceder desejos, sem a sabedoria dos contos de fadas de que as consequências podem ser desastrosas. É preciso admitir que este mito de imaginação criativa teve efeitos salutares, estando intimamente ligado à idéia de

¹⁸ Fredric Jameson. *Late Marxism: Adorno, or, the Persistence of the Dialectic*. Nova Iorque, Verso, 1990, p. 232.

¹⁹ O “nascimento” da pólis grega é atribuído precisamente à assombrosa idéia de que o homem pode produzir-se a si mesmo *ex nihilo*. A pólis torna-se o artefato do “homem”, no qual ele pode fazer emergir, como uma realidade material, a mais pura essência de si mesmo. Similarmente, Maquiavel escreveu em louvor do Príncipe que auto-criativamente funda um novo principado, e associa este ato autogenético à mais alta virilidade.

²⁰ Eagleton. *Ideology of the Aesthetic*. p. 64.

liberdade na história ocidental. Por esta razão (uma excelente razão), foi firmemente defendido e enaltecido.²¹

No entanto, a consciência feminista atual da academia revelou o quão temeroso do poder biológico da mulher pode ser este construto mítico.²² O ser verdadeiramente autogenético basta-se inteiramente a si próprio (*self-contained*). Se possui alguma espécie de corpo, este deve ser inacessível aos sentidos e portanto estar a salvo de controle externo. A sua potência reside na sua falta de resposta corpórea. Ao abandonar os sentidos, desiste, é claro, do sexo. Curiosamente, é precisamente nesta forma castrada que o ser é gerado macho — como se, nada tendo de tão embarçosamente imprevisível ou racionalmente incontrolável como o pênis — suscetível ao sensorial — o ser pudesse então afirmar *ser* o falo. Tal protuberância assensual, anestésica é este artefato: o homem moderno.

Considere-se Kant quanto ao sublime. Ele escreve que, confrontados com uma natureza desafiante e ameaçadora — penhascos gigantescos, um vulcão feroz, um mar enraivecido — o nosso primeiro impulso, associado (não sem razão) à auto-preservação²³, é o de ter medo. Os nossos *sentidos* dizem-nos que, face ao poder da natureza, “a nossa habilidade para resistir se torna uma bagatela insignificante”.²⁴ Mas, diz Kant, há um padrão diferente, mais “sensato” (!), que adquirimos quando apreciamos estas forças medonhas de um lugar “seguro”, a partir do qual a natureza é pequena, e imensa a nossa superioridade:

“Embora a irresistibilidade do poder da natureza nos faça, considerados enquanto seres naturais, reconhecer a nossa impotência física, revela ao mesmo tempo uma habilidade em nós para nos julgarmos independentes da natureza, e revela em nós uma superioridade sobre a natureza que é a base de uma auto-preservação de tipo bastante diferente [...]”.²⁵

É neste ponto do texto que a constelação moderna de estética, política e guerra se coagula, entrelaçando o destino destes três elementos. O exemplo kantiano do homem mais digno de respeito é o do guerreiro, impermeável a toda a sua informação sensorial de perigo. “Daí que, não importando o número de pessoas envolvidas na contenda, quando comparam o estadista com o general, no tocante a qual dos dois merece mais respeito, um juízo

²¹ Ver Carlos Castoriades. *The Imaginary Institution of Society*. Trad. Kathleen Blamney. Cambridge, MIT Press, 1987.

²² Ver, por exemplo, a obra de Luce Irigaray. Para uma excelente argumentação sobre os parâmetros do debate feminista, ver artigos de Seyla Benhabib, Judith Butler e Nancy Fraser In: *Praxis Internacional* 2 (Julho 1991), p. 137-77.

²³ Este “primeiro impulso” pode, de fato, ser considerado superior. Mas Kant escreve com condescendência sobre o campônio da Sabóia que, ao contrário do arrebatado turista burguês, “não hesitava em chamar de tolo a quem se encantasse com montanhas geladas” (*Immanuel Kant. Critique of Judgement*. Trad. Werner S. Pluhar. Indianapolis, Hackett, 1987. p. 124).

²⁴ Kant, op. cit., p. 120-121. Novamente, de um ponto de vista ecológico, esta não é uma resposta tola.

²⁵ *Ibid.*

estético [sic] decide em favor do general.”²⁶ Ambos o estadista e o general são tidos por Kant em estima “estética” superior relativamente ao artista, já que ambos, ao delinear a realidade mais do que as suas representações, estão a mimar (*mimicking*) o protótipo autogenético, o Deus judaico-cristão produtor da natureza e de si próprio.

Se na Terceira Crítica o “estético” nos juízos é privado dos seus sentidos, na Segunda Crítica os sentidos não desempenham papel algum. O ser moral está desde o princípio desprovido de sentidos. Novamente, o ideal de Kant é o da autogênese. A vontade moral, isenta de qualquer contaminação pelos sentidos (os quais, na Primeira Crítica, são a fonte de toda a cognição), estabelece a sua própria regra como norma universal. A razão produz-se a si mesma na moralidade kantiana — tanto mais “sublimemente” quanto a própria vida de cada um é sacrificada à idéia.

“Quanto mais Kant avança”, escreve Ernst Cassirer, “mais se exime [...] da sentimentalidade predominante” na “Idade da Sensibilidade”.²⁷ Para ser historicamente preciso, é necessário reconhecer que esta sensibilidade, enormemente influenciada pela concepção de helenismo de Johann Winkelmann, era homófila. Ela afirmava a beleza estética, antes de tudo, do corpo masculino. De fato, a sensualidade homoerótica pode ter sido até mais ameaçadora para a psique modernista emergente do que a sexualidade reprodutiva das mulheres.²⁸ O sujeito transcendental kantiano purga-se dos sentidos que põem a autonomia em perigo não apenas porque estes inevitavelmente o enredam no mundo mas, especificamente, porque o tornam passivo (“lânguido” [*schmelzend*] é a palavra de Kant) ao invés de ativo (“vigoroso” [*wacker*])²⁹, susceptível, como “orientais voluptuosos”³⁰, a simpatia e a lágrimas. Cassirer escreve que isto era

“a reação ao modo de pensar completamente viril de Kant à efeminação e doçura excessiva que ele via controlar tudo à sua volta. É de fato neste sentido que ele veio a ser compreendido [...]. Não apenas Schiller, quem explicitamente lamentou em uma carta a Kant que este tivesse momentaneamente assumido o ‘aspecto de um oponente’, mas também Wilhelm von Humbolt, Goethe e Hölderlin concordam com este juízo. Goethe louva o ‘préstimo imortal’ de Kant em ter liberado a moralidade do estado débil e servil em que esta havia caído, através do cálculo bruto da alegria, e assim ‘nos trazido de volta da efeminação [*Weichlichkeit*] em que nos estávamos espojando”.³¹

²⁶ *Ibid.*, p. 121-122.

²⁷ Ernst Cassirer, *Kant's Life and Thought*. Trad. James Haden, intro. Stephan Körner. New Haven, Yale University Press, 1981. p. 269.

²⁸ Terá sido mera coincidência que Kant gabe como sublimes precisamente aqueles Alpes suíços, cujo tamanho e aparência alcatilada tanto espantaram Winkelmann que, à vista deles em 1768, abandonou o seu plano de retornar à Alemanha e rumou de volta à Itália?

²⁹ Kant, *Critique of Judgement*. p. 133.

³⁰ *Ibid.*, p. 134.

³¹ Cassirer, *Kant's Life and Thought*. p. 270. Cassirer está citando o comentário de Goethe ao Chancellor von Muller, em abril de 1818. (A tradução no livro de Cassirer tem uma marca de gênero

O tema do sujeito autônomo e autotético, de sentidos mortos, e por esta mesma razão um criador *viril*, com auto-arranque (*a self-starter*), bastando-se sublimemente a si mesmo³², aparece ao longo do século dezenove — bem como a associação da “estética” deste criador com o guerreiro, e daí com a guerra. No final do século, com Nietzsche, há uma nova afirmação do corpo, mas este permanece auto-suficiente, extraindo o máximo prazer das suas próprias emanações biofísicas. O ideal nietzscheano do artista-filósofo, a encarnação da Vontade de Poder, manifesta os valores elitistas do guerreiro³³, talvez “tão distante de outros homens a ponto de os poder formar”³⁴. Esta combinação de sexualidade autoerótica e poder governante sobre os outros constitui o que Heidegger chama a “*Mannesaesthetik*”³⁵ de Nietzsche. Esta deve substituir o que o próprio Nietzsche chama “*Weibesaesthetik*”³⁶ — “estética feminina” de receptividade às sensações advindas do exterior.

Poder-se-ia prosseguir com a documentação desta fantasia solipsista — e com frequência verdadeiramente tola — do falo, este conto-de-fadas da reprodução exclusivamente masculina, a arte mágica da criação *ex nihilo*. Mas, embora o tema retorne mais adiante, desejo argumentar em favor da fecundidade filosófica de uma abordagem diferente, mais alinhada com o próprio método de Benjamin no Ensaio sobre a obra de arte. Trata-se de investigar o desenvolvimento, não do significado de termos, mas do próprio aparato sensorial humano.

IV

Os sentidos são efeitos do sistema nervoso, compostos de centenas de bilhões de neurônios que se estendem das superfícies do corpo ao cérebro, através da medula espinhal. O cérebro, é preciso dizê-lo, gera na reflexão filosófica um sentido de estranheza. Nos nossos momentos mais empiricistas, gostaríamos de propor à mente o assunto do cérebro ele próprio. (O que poderia ser mais apropriado do que o cérebro a estudar o cérebro?) Mas parece haver um tal abismo entre nós, vivos, quando lançamos um olhar para o mundo, e a massa gelatinosa, cinza-branca e de circunvoluções as-

mais forte do que no texto de Goethe. Obrigada a Alexandra Cook por mo haver feito notar). O famoso estudo de Goethe sobre Winckelmann (1805) elogia-o por este ter vivido uma vida próxima ao antigo ideal helênico. Isto incluía, explicitamente, as suas relações sensuais com lindos jovens. Foi a *Crítica do Juízo* de Kant que “cativou” Goethe (Cassirer, p. 273).

³² “Ser suficiente a si mesmo e portanto não ter precisão da sociedade, mas sem ser inociável, i. e., sem fugir à sociedade, é algo aproximado do sublime, como o é qualquer caso em que apartamos as nossas necessidades” (*Critique of Judgement*, p. 136).

³³ O trabalho dos guerreiros “é uma criação e imposição de formas [...] eles não sabem o que sejam culpa, responsabilidade ou consideração [...] exemplificam aquele terrível egoísmo do artista que [...] se sabe justificado para todo o sempre através da sua ‘obra’, como uma mãe através da sua criança” (Nietzsche, citado por Eagleton, p. 237).

³⁴ Friedrich Nietzsche. *The Will to Power*. Trad. Walter Kaufmann e R. J. Hollingdale. Nova Iorque, Random House, 1967. p. 419.

³⁵ Heidegger. *Nietzsche*. p. 91-92. A dicotomia dos termos não aparece no texto de Nietzsche.

³⁶ Nietzsche. *Will to Power*. p. 429.

semelhadas à couve-flor que é o cérebro (cuja bioquímica não difere qualitativamente da de uma lesma-do-mar) — que, intuitivamente, resistimos a nomear estas duas coisas de forma idêntica. Se o “eu” que examina o cérebro não fosse *senão* o cérebro, como é então que eu me sinto tão incompreensivelmente alheio na sua presença? ³⁷

Hegel tem, assim, a intuição do seu lado quando ataca os observadores do cérebro. Se se quiser compreender o pensamento humano, argumenta ele na *Fenomenologia do espírito*, não se deve pôr o cérebro numa mesa de dissecação, ou sentir o bombear na cabeça para obter informação frenológica. Se se quiser saber o que é a mente, então deve examinar-se o que ela faz — voltando as costas da filosofia para a ciência natural e virando-a para o estudo da cultura e da história humanas. Daí por diante, os dois discursos seguiram caminhos separados: a filosofia do espírito (*mind*) e a fisiologia do cérebro permaneceram, na sua maior parte, tão cegas para as atividades uma da outra quanto os dois hemisférios de um paciente com divisão cerebral olvidam as operações um do outro — discutivelmente, em detrimento de ambos.³⁸

O sistema nervoso não se cinge aos limites do corpo. O circuito que vai da percepção sensorial à resposta motora começa e acaba no mundo. O cérebro não é, assim, um corpo anatómico isolável, mas parte de um sistema que passa através da pessoa e o seu (culturalmente específico, historicamente transitório) ambiente. Enquanto fonte de estímulos e arena para resposta motora, o mundo exterior deve ser incluído para que se complete o circuito sensorial. (A privação sensorial provoca a degeneração dos componentes internos do sistema.) O campo do circuito sensorial corresponde assim ao da “experiência”, no sentido filosófico clássico da mediação entre sujeito e objeto, e no entanto a sua própria composição torna a dita separação entre sujeito e objeto (que era o tormento constante da filosofia clássica) simplesmente irrelevante. Para diferenciar a nossa descrição da concepção tradicional do sistema nervoso humano — mais limitada e que isola artificialmente a biologia humana do seu ambiente — chamaremos a este sistema estético de consciência sensorial, descentrado do sujeito clássico, no qual as percepções sensoriais exteriores se enfeixam nas imagens internas de memória e de antecipação, “sistema sinestético”.³⁹

³⁷ Os filósofos modernos persistentemente se recusaram a conjugar o cérebro com a “mente” (também chamada *ego, âme, Seele, soul, subject, Geist*). Descartes deu à alma uma proteção da “máquina corporal” dos cérebro-nervos-músculos, ao situá-la em “uma certa glândula, extremamente pequena”, suspensa a meio do cérebro (ver *As paixões da alma*). A consciência transcendental do ser kantiano consegue desde o início passar ao largo do cérebro.

³⁸ Pesquisas contemporâneas sobre o cérebro, embora impressionantes na aplicação de novas tecnologias que nos permitem “ver” o cérebro com cada vez mais detalhe, sofreram de demasiado pouco radicalismo filosófico e teórico, ao passo que a filosofia se arrisca a exprimir-se em uma linguagem de tal modo arcaica, dadas as novas descobertas empíricas da neuro-ciência, que se relegue a si própria à irrelevância acadêmica — ou simplesmente ao mito.

³⁹ Se o “centro” deste sistema não está no cérebro, mas na superfície do corpo, então a subjetividade, longe de se confinar ao interior do corpo biológico, desempenha o papel de mediador entre

Este sistema sinestético é "aberto" no sentido mais extremo. É aberto não apenas ao mundo através dos órgãos dos sentidos, como também as células nervosas dentro do corpo formam uma rede que é em si mesma descontínua. Elas alcançam outras células nervosas através de pontos chamados de sinapses, onde cargas elétricas atravessam o hiato entre elas. Enquanto em vasos sanguíneos uma fenda é indesejável, nas redes entre feixes de nervos tudo "vasa". Qualquer corte dos estratos cerebrais mostra esta descontinuidade arquitetônica e a morfologia dendrítica das suas extensões. A gigantesca camada de nervos em forma de pirâmide do córtex cerebral foi descrita pela primeira vez em 1874 pelo anatomista ucraniano Vladimir Betz.⁴⁰ Coincidentemente, uma década mais tarde, Vincent van Gogh, paciente mental em St. Remy, vislumbrou uma réplica desta forma no mundo exterior.

V

Resistamos por um momento ao abandono da fisiologia por Hegel e acompanhemos as investigações neurológicas de um dos seus contemporâneos, o anatomista escocês Sir Charles Bell. Com treinamento em pintura bem como em medicina cirúrgica, Bell, com grande entusiasmo, estudou o quinto nervo, o "grande nervo da expressão", na crença de que "o semblante é o indicador da mente".⁴¹

O rosto expressivo é, de fato, um prodígio de síntese, tão particular quanto a impressão digital, e no entanto coletivamente legível pelo senso comum. Nele, os três aspectos do sistema sinestético — sensação física, reação motora e significado psíquico — convergem em sinais e gestos que abrangem uma linguagem mimética. O que esta linguagem diz é tudo menos o conceito. Escrita na superfície do corpo como uma convergência entre a impressão do mundo exterior e a expressão de um sentir subjetivo, a linguagem deste sistema ameaça trair a linguagem da razão, minando a sua soberania filosófica.

Hegel, escrevendo a *Fenomenologia do espírito* no seu estúdio de Jena em 1806, interpretou o avanço do exército de Napoleão (cujos canhões podia ouvir ribombarem ao largo) como a realização inconsciente da Razão. Sir Charles Bell, quem, como médico de campo que fazia amputações de membros, estava fisicamente presente uma década mais tarde na batalha de Waterloo, teve uma interpretação bastante diferente:

sensações internas e externas, as imagens de percepção e as de memória. Por esta razão, Freud situou a consciência na superfície do corpo, descentrada do cérebro (que ele tencionava ver como nada mais do que grandes e desenvolvidos gânglios nervosos).

⁴⁰ Betz não deixou nenhuma ilustração das células que descreveu e às quais foi dado o seu nome.

⁴¹ Citado em Sir Gordon Gordon-Taylor e E. W. Walla. *Sir Charles Bell: His Life and Times* (Londres, E. & S. Livingstone, 1958) p. 116. No seu entusiasmo pelas implicações filosóficas da sua descoberta, Bell descuidou das fisiológicas, com o resultado de que um colega francês o precedeu em publicação. Isto levou a uma contenda desagradável entre ambos quanto a quem primeiro teria feito a descoberta. Ver Paul F. Cranefield. *The Way In and the Way Out: François Magendie, Charles Bell, and the Roots of the Spinal nerves* (Mt. Kisco, Nova Iorque, Futura Publishing, 1974).

"É uma infelicidade que os nossos sentimentos estejam em discrepância com o sentimento universal. Mas as honras de Waterloo não de sempre, aos meus olhos, estar associadas aos sinais chocantes da aflição: aos meus ouvidos, acentos de intensidade, gritos do peito humano, expressões penosas e intermitentes dos moribundos — e cheiros nauseabundos. Preciso mostrar-lhes o meu caderno de notas [com esboços dos feridos], pois [...] me oferecerá uma excusa para este excesso de sentimento".⁴²

Os "excessos" de sentimento de Bell não significavam emotividade. Encontrava-se de "espírito calmo entre tamanha variedade de sofrimentos".⁴³ E seria grotesco interpretar "sentimento" neste contexto como tendo alguma coisa a ver com "bom gosto" (*taste*). Tratava-se de um excesso de acuidade perceptiva, consciência material que fugiu ao controle da vontade consciente ou do intelecto. Não era uma categoria psicológica de simpatia ou compaixão, ou de compreensão do ponto de vista do outro na perspectiva de um sentido intencional, mas antes uma categoria fisiológica — uma mimese sensorial, uma resposta do sistema nervoso a estímulos externos que era "excessiva" porque o que ela apreendia era "não-intencional", no sentido de que resistia à compreensão intelectual. Não se lhe podia dar um sentido. A categoria de racionalidade não poderia ser aplicada a essas percepções fisiológicas senão no sentido de uma racionalização.⁴⁴

VI

O entendimento da experiência moderna por Walter Benjamin é neurológico. Está centrado no choque. Aqui, como raramente o faz, Benjamin baseia-se numa idéia freudiana, a de que a consciência é um escudo que protege o organismo contra estímulos — "energias excessivas"⁴⁵ — do

⁴² Sir Charles Bell, cit. em Leo M. Zimmerman e Ilza Veith. *Great Ideas in the History of Surgery*. 2ª ed. rev. Nova Iorque, Dover, 1967. p. 415.

⁴³ "Coisa estranha era sentir as minhas roupas viscosas de sangue, e os meus braços impotentes com o esforço de usar a faca; e ainda mais extraordinário era encontrar a minha mente calma em meio a tamanha variedade de sofrimentos. Mas uma pessoa dar a um desses objetos acesso aos seus sentimentos seria permitir que fosse desvirilizada (*unmanned*) [sic] para o desempenho de um dever. Era menos doloroso vialumbrar o conjunto, do que contemplar um" (citado em Zimmerman e Veith, p. 414).

⁴⁴ Em um momento posterior da sua vida, Bell concederia a esta resistência ao menos um débil sentido teológico, quando descreveu a sua aversão à vivisecção animal, mesmo quando admitia o seu grande valor para o progresso da arte da medicina e da prática da cirurgia: "Deveria estar a escrever um terceiro trabalho sobre os nervos, mas não posso avançar sem fazer alguns experimentos, os quais são de feitura tão desagradável que os difiro. Podem tomar-me por um tolo, mas não consigo convencer-me inteiramente de que estou autorizado pela natureza, ou religião, a praticar tais crueldades — para quê? — para nada mais que um pequeno egotismo ou auto-engrandecimento; e no entanto, o que são os meus experimentos em comparação com aqueles que diariamente são feitos? e diariamente feitos para nada" (Gordon-Taylor e Walls. *Sir Charles Bell*. p. 111). Note-se que ele fez este comentário logo depois de já haver dissecado, e. g., os nervos da face de um asno vivo.

⁴⁵ Benjamin cita Freud: "Para um organismo vivo, a proteção contra estímulos é uma função quase tão importante quanto a recepção de estímulos; o escudo protetor está equipado com a sua

exterior, obstando à sua retenção, à sua impressão em forma de memória. Escreve Benjamin: "A ameaça destas energias é de choques. Quanto mais prontamente a consciência registra estes choques, tanto menos provavelmente eles terão um efeito traumático".⁴⁶ Sob uma tensão extrema, o ego emprega a consciência como um pára-choques, bloqueando a abertura do sistema sinestético⁴⁷ e isolando assim a consciência presente da memória do passado. Sem a dimensão da memória, a experiência se empobrece.⁴⁸ O problema é que, nas condições do choque moderno — os choques quotidianos do mundo moderno — responder a estímulos *sem* pensar tornou-se uma necessidade da sobrevivência.

Benjamin queria investigar a fecundidade da hipótese de Freud — a de que a consciência evade o choque impedindo-o de penetrar fundo o bastante para deixar um traço permanente na memória — aplicando-a a "situações muito distantes daquelas que Freud tinha em mente".⁴⁹ Freud estava interessado na neurose de guerra, o trauma de choques nervosos e de acidentes catastróficos que afligiram soldados na Primeira Guerra Mundial. Benjamin sustentava que esta experiência do campo de guerra "se tornou a norma" na vida moderna⁵⁰. Percepções que antes suscitavam reflexos conscientes são agora fonte de impulsos de choque dos quais a consciência se deve esquivar. Na produção industrial bem como na guerra moderna, em meio à multidão das ruas e em encontros eróticos, em parques de diversão e cassinos de jogo, o choque é a essência mesma da experiência moderna. O ambiente tecnologicamente alterado expõe o aparato sensorial humano a choques físicos que têm o seu correspondente em choques psíquicos, como o testemunha a poesia de Baudelaire. Registrar a "quebra" da experiência foi a "missão" da poesia de Baudelaire: ele "situou a experiência do choque no centro mesmo da sua obra artística".⁵¹

própria reserva de energia [...] [operando] contra os efeitos das energias excessivas em ação no mundo exterior [...] (Charles Baudelaire. Trad. Harry Zohn. Londres, Verso, 1983. p. 115). O texto de Freud é *Para além do princípio do prazer* (1921), que retoma um dos primeiros esquemas freudianos da psique, o projeto de 1895, que ele descreveu como uma "Psicologia para neurologistas" e que foi publicado postumamente como "Entwurf einer Psychologie". O ensaio de 1921 é o único texto de Freud que Benjamin considera aqui.

⁴⁶ Benjamin. *Baudelaire*. p. 114.

⁴⁷ A concepção do "sistema sinestético" é compatível com a compreensão que tem Freud do ego como, "no limite, derivado de sensações corporais, principalmente das que emergem da superfície do corpo", o lugar no qual "tanto sensações externas como internas podem aflorar"; o ego "pode assim ser visto como uma projeção mental da superfície do corpo" (Freud. *O ego e o id*. [1923] Trad. Joan Riviere. Nova Iorque, W. W. Norton, 1960. p. 15 e 16n).

⁴⁸ "A lembrança é [...] um fenómeno que visa dar-nos tempo para organizar a recepção dos estímulos que inicialmente nos faltavam" (Paul Valéry, citado em Benjamin. *Baudelaire*. p. 116).

⁴⁹ Benjamin. *Baudelaire*. p. 114.

⁵⁰ *Ibid.* p. 116.

⁵¹ *Ibid.* p. 139, 116-117. "Baudelaire fala de um homem que mergulha na multidão como num reservatório de energia elétrica. Circunscrevendo a experiência do choque, ele chama isto de um 'caleidoscópio dotado de consciência'" (p. 132).

As respostas motoras de mudanças bruscas e encaixes, os sacões de uma máquina têm a sua contrapartida psíquica na "secção do tempo"⁵² em uma sequência de movimentos repetitivos sem desenvolvimento. O efeito no sistema sinestético⁵³ é brutalizante. As capacidades miméticas, ao invés de incorporarem o mundo exterior como uma forma de capacitação (*empowerment*) ou "inervação"⁵⁴, são usadas como uma deflexão contra ele. O sorriso que se desenha automaticamente nos passantes alija o contacto; é um reflexo que "funciona como um absorvente mimético do choque".⁵⁵

Em nenhum outro lugar a mimese como um reflexo defensivo é mais aparente do que na fábrica, onde (Benjamin cita Marx) "trabalhadores aprendem a coordenar 'gestos com o movimento incessante de um autômato'".⁵⁶ "Independentemente da vontade do trabalhador, o artigo em elaboração chega à sua esfera de ação e dela se afasta com igual arbitrariedade".⁵⁷ A exploração deve ser entendida aqui como uma categoria cognitiva, e não econômica: o sistema fabril, danificando cada um dos sentidos humanos, paralisa a imaginação do trabalhador.⁵⁸ O seu trabalho é "isolado da experiência"; a memória é substituída pela resposta condicionada, pelo aprendizado por treinamento mecânico, pela destreza repetitiva: "a prática de nada vale".⁵⁹

A percepção torna-se experiência apenas quando se conecta com memórias sensoriais do passado; mas o "olho defensivo" que rechaça as impressões, "não se entrega a devaneios acerca de coisas remotas".⁶⁰ Ser de-

⁵² Ibid. p. 139.

⁵³ Benjamin usa o termo "sinestesia" aqui em conexão com a teoria das correspondências (ibid. p. 139). Ele pode ter tido consciência de que o termo é usado em fisiologia para descrever uma sensação em uma parte do corpo quando outra parte é estimulada; e, em psicologia, para indicar quando um estímulo sensorial (e. g. cor) evoca outro sentido (e. g., cheiro). O meu uso de "sinestesia" é próximo a estes: identifica a sincronia mimética entre estímulo exterior (percepção) e estímulo interior (sensações corporais, incluindo memórias sensoriais) como o elemento crucial da cognição estética.

⁵⁴ "Inervação" é o termo de Benjamin para uma recepção mimética do mundo exterior, recepção essa habilitante (*empowering*), em contraste com uma adaptação mimética defensiva que protege ao preço de paralisar o organismo, privando-o das suas capacidades de imaginação, e portanto de resposta ativa.

⁵⁵ Benjamin. *Baudelaire*. p. 133.

⁵⁶ Ibid. Benjamin continua (citando *O capital*): "Todos os tipos de produção capitalista [...] têm isto em comum [...] que não é o trabalhador a empregar o instrumento de trabalho, mas são os instrumentos de trabalho que empregam o trabalhador. Contudo, é apenas no sistema fabril que esta inversão pela primeira vez adquire realidade técnica e palpável!" (p. 132).

⁵⁷ Ibid. p. 133.

⁵⁸ Nos manuscritos de 1844, Marx observa: "A formação dos cinco sentidos é trabalho de toda a história do mundo até ao presente". Para Marx, a vida sensorial é "real": o homem deve "afirmar-se no mundo ativo não apenas no ato de pensar, mas com todos os seus sentidos". Ao equacionar a realidade com a a vida sensorial, é o materialista, Marx, quem "estetiza" a política, no sentido autêntico do termo. Benjamin está próximo a Marx neste ponto.

⁵⁹ Benjamin. *Baudelaire*. p. 133.

⁶⁰ Ibid. p. 151. A observação de Benjamin está em total acordo com a pesquisa neurológica. O neurologista Frederick Mettler dá conta de uma "contradição" entre a calma reflexiva necessária para se ser criativo (e *inventar* máquinas) e a destruição deste ambiente calmo "pelas próprias máquinas e pelo incremento de atividade que a mente reflexiva cria". Ele nota que apenas é necessária

fraudado da experiência tornou-se o estado geral⁶¹, sendo o sistema sinestético dirigido a esquivar-se aos estímulos tecnológicos, de maneira a proteger tanto o corpo do trauma de acidentes como a psique do trauma do choque perceptual. Como resultado, o sistema inverte o seu papel. O seu objetivo é o de *entorpecer* o organismo, insensibilizar os sentidos, reprimir a memória: o sistema cognitivo da sinestética tornou-se, antes, um sistema de *anestésica*. Nesta situação de "crise na percepção", já não se trata de educar o ouvido rude para ouvir música, mas de lhe restituir a audição. Já não se trata de treinar os olhos para ver a beleza, mas de restaurar a "perceptibilidade".⁶²

O aparato técnico da câmara, incapaz de "devolver o nosso olhar", apreende a indiferença dos olhos que confrontam a máquina — olhos que "perderam a capacidade de olhar"⁶³. É claro que os olhos ainda vêem. Bombardados com impressões fragmentárias, vêem demasiado — e nada registram. Assim, a simultaneidade de uma sobrecarga de estimulação e de um entorpecimento é característica da nova organização sinestética como *anestésica*. A inversão dialética, por meio da qual a estética passa de um modo cognitivo de contato (*in touch*) com a realidade para uma maneira de a barrar, destrói o poder do organismo humano para responder politicamente, mesmo quando está em jogo a auto-preservação: uma pessoa que está "para além da experiência já não é capaz de distinguir [...] um comprovado amigo [...] de um inimigo mortal".⁶⁴

VII

A anestésica torna-se uma técnica sofisticada na segunda metade do século dezenove. Enquanto as defesas auto-anestésicas do corpo são largamente involuntárias, esses métodos envolviam a manipulação consciente e intencional do sistema sinestético. Às já existentes substâncias narcóticas da época iluminista, café, tabaco, chá e álcoois, acrescentou-se um vasto arsenal de drogas e práticas terapêuticas, do ópio, éter e cocaína à hipnose, hidroterapia e choque elétrico.

Técnicas anestésicas foram prescritas por médicos contra a doença da "neurastenia", identificada em 1869 como um construto patológico.⁶⁵ O no-

presença para se dirigir um carro, enquanto que a reflexão criativa "tem a mente ausente" (*Culture and the Structural Evolution of the Neural System*. Nova Iorque, Museu Americano de História Natural, 1956. p. 51).

⁶¹ Benjamin. *Baudelaire*. p. 137.

⁶² *Ibid.* p. 147-48. Neste contexto, o filme reconstitui a experiência, estabelecendo a "percepção na forma de choques" como o seu "princípio formal" (p. 132). Como é construído um filme, se ele atravessa o escudo entorpecente da consciência ou apenas oferece um "treino intensivo" (*drill*) para fortalecimento das suas defesas, se torna uma questão de crucial importância política.

⁶³ *Ibid.* p. 147-49.

⁶⁴ *Ibid.* p. 143.

⁶⁵ O termo "neurastenia" foi difundido pelo doutor George Miller Beard, de Nova Iorque. Por volta dos anos 1880, já tinha lugar proeminente em debates europeus. O próprio Beard sofria de debilitação nervosa, e aplicou-se eletroterapia (choques) "para repôr suprimentos esgotados de força nos nervos" (Janet Oppenheim. *Shattered Nerves: Doctors, Patients and Depression in Victorian England*. Nova Iorque, Oxford University Press, 1991. p. 120).

tável nas descrições novecentistas dos efeitos da neurastenia é a desintegração da capacidade para a experiência — precisamente como nas considerações de Benjamin sobre o choque. As metáforas dominantes para a enfermidade refletem isto: nervos “abalados”, “colapso” nervoso, “feito em pedaços”, “fragmentação” da psique. A desordem era causada por “excesso de estimulação” (*sténia*), e a “incapacidade de reagir ao mesmo” (*astenia*). A neurastenia podia ser suscitada por “trabalho em demasia”, o “desgaste” da vida moderna, o trauma físico de um acidente ferroviário, a “crescente taxaço” da civilização moderna “sobre o cérebro e os seus tributários”, os “efeitos patológicos mórbidos atribuídos [...] à prevalência do sistema fabril”.⁶⁶

Dentre os remédios para a neurastenia podiam incluir-se banhos quentes ou uma viagem à costa, mas o tratamento mais comum era com drogas. A “principal” de todas as drogas usadas para a “exaustão nervosa” era o ópio, devido ao seu impacto duplice: “ele excita e estimula por um curto período os nervos cerebrais, e depois os deixa em um estado de tranquilidade, o qual se presta melhor à sua nutrição e reparação.”⁶⁷ Os opiáceos foram “as principais drogas para crianças ao longo do século dezenove”.⁶⁸ Mães que trabalhavam em fábricas drogavam as suas crianças à guisa de cuidados diurnos. Anestésicos eram prescritos como soníferos para insônia e tranquilizantes para os doentes mentais.⁶⁹ A obtenção de opiáceos não era regulada: remédios patenteados (tônicos para os nervos e toda a espécie de analgésicos) rendiam dinheiro, eram artigos transnacionais, negociados e vendidos livres de controle governamental.⁷⁰ A cocaína, extraída pela primeira vez da coca peruana em 1859 pelo europeu Albert Niemann, teve amplo uso no fim do século.⁷¹ A partir dos anos 1860, já se dispunha de seringas hipodérmicas para injeções subcutâneas.⁷²

O uso de anestésicos em cirurgias médicas data, não acidentalmente⁷³, deste mesmo período de experimentação manipulativa com elementos do sistema sinestético. O “folgado do éter”, versão novecentista do hábito de cheirar cola, era um jogo festivo, em que se inalava “gás do riso” (óxido nítrico), produzindo-se “sensações voluptuosas”, “impressões visuais des-

⁶⁶ Citado em Oppenheim. *Shattered Nerves*. p. 44, 87, 95, 96, 101, 105.

⁶⁷ Thomas Dowse (anos 1880), citado em Oppenheim, p. 114-15.

⁶⁸ Oppenheim. *Shattered Nerves*. p. 113.

⁶⁹ Martin S. Pernick. *A Calculus of Suffering: Pain, Professionalism, and Anaesthesia in Nineteenth-Century America*. Nova Iorque, Columbia University Press, 1985. p. 83

⁷⁰ Apenas no século XX se estabeleceram controles (e. g., o *Pharmacy and Poison Act* inglês de 1908)

⁷¹ Owen H. Wangenstein e Sarah D. Wangenstein. *The Rise of Surgery: From Empiric Craft to Scientific Discipline*. Minneapolis, University of Minnesota Press, 1978.

⁷² Oppenheim. *Shattered Nerves*. p. 114.

⁷³ Não encontrei referências à prática de Charles Bell durante a cirurgia, mas o seu congênera francês, Larry, cirurgião no exército napoleônico, congelava os membros a ser amputados com gelo, ou golpeava os seus pacientes até à inconsciência. Larry tencionava fazer experimentos com óxido nítrico, que era conhecido no seu tempo, mas a maioria da Academia Real Francesa considerou que a sugestão confinava com o criminoso (Frederick Prescott. *The Control of Pain*. Londres, The English Universities Press, 1964. p. 18-28).

lumbrantes", "uma sensação de extensão tangível, altamente aprazível, em cada membro", "visões arrebatadoras", "todo um mundo de novas sensações", um novo "universo composto de impressões, idéias, prazeres e dor".⁷⁴ Apenas em meados do século foram desenvolvidas as aplicações práticas na cirurgia. Aconteceu nos Estados Unidos quando, independentemente, estudantes de medicina na Geórgia e em Massachusetts participaram desses "folguedos". Um cirurgião da Geórgia, Crawford W. Long, notou que aqueles que eram contundidos durante as celebrações não sentiam dor. Numa festa em Massachusetts, estudantes de medicina deram éter a ratos em doses fortes o suficiente para os imobilizar, produzindo total insensibilidade. Crawford Long usou anestéticos com sucesso em operações em 1842. Em 1844, um dentista de Hartford, Connecticut, fez extrações de dentes com óxido nítrico. Em 1846 — numa atmosfera muito mais sóbria e legitimadora do que a dos "folguedos do éter" — foi feita a primeira demonstração pública da anestesia geral no Hospital Geral de Massachusetts⁷⁵, de onde esta "descoberta maravilhosa"⁷⁶ rapidamente se difundiu para a Europa.

VIII

Não era incomum no século dezanove que cirurgiões se tornassem adictos a drogas.⁷⁷ É bem conhecida a auto-experimentação de Freud com cocaína. Elisabeth Barrett Browning era uma morfinômana desde a juventude. Samuel Coleridge encetou aos vinte e quatro anos um vício que duraria pela vida fora. Charles Baudelaire usou ópio. Em meados do século dezanove, o hábito de usar drogas era "crescente entre os pobres", e "espalhava-se" entre os "ricos, até entre a realza".⁷⁸

O vício em drogas é característico da modernidade. É o correlato e a contra-partida do choque. O problema social do vício em drogas, contudo, não é equivalente ao problema (neuro)psicológico, já que uma adaptação desprovida de drogas e amortecimentos do choque pode mostrar-se fatal.⁷⁹

⁷⁴ Efeitos do óxido nítrico estão relatados in Prescott, p. 19.

⁷⁵ Ver Wangenstein e Wangenstein, p. 277-79.

⁷⁶ Prescott, p. 28. A aceitação da anestesia não se deu sem resistência. Codificações do significado da dor incluíam uma forte tradição segundo a qual a dor era "natural", ou uma vontade de Deus (especialmente no parto), e benéfica para a cura. A resistência à insensibilidade da anestesia geral também era política: Elisabeth Cady Stanton "objetava a que uma mulher entregasse a sua consciência e o seu corpo a um médico homem" (Fennick, p. 16-61). "Muito depois de 1846, o estupor alcohólico continuava sendo um anódino cirúrgico aceitável" (ibid., p. 178).

⁷⁷ Wangenstein e Wangenstein. *The Rise of Surgery*. p. 293.

⁷⁸ Oppenheim. *Shattered Nerves*. p. 113.

⁷⁹ Ver Hans Selye. *The Stress of Life*. 2ª ed. rev. (Nova Iorque, McGraw-Hill, 1976), p. 307. Num artigo publicado no mesmo ano do Ensaio sobre a obra de arte de Benjamin (1936), Selye definiu pela primeira vez "Síndrome do Stress" como uma "doença de adaptação", isto é, uma inabilidade do organismo para satisfazer uma demanda (não específica) que lhe fora feita com reações adaptativas adequadas. O stress era "o denominador comum de todas as reações adaptativas no corpo". Atravessava três fases se a demanda externa permanecesse inquebrantável: reação de alarme (resistência geral à demanda), adaptação (uma tentativa, bem-sucedida no curto prazo, de

Mas o problema cognitivo (portanto político) reside alhures. A experiência de intoxicação não se limita às transformações bioquímicas, induzidas por drogas. A partir do século dezenove, foi produzido um narcótico a partir da própria realidade.

A palavra chave para esta elaboração é fantasmagoria. O termo teve origem na Inglaterra em 1802, como nome de uma exibição de ilusões ópticas produzidas por lanternas mágicas. Descreve uma aparência de realidade que engana os sentidos através de manipulação técnica. E conforme se multiplicavam no século dezenove as novas tecnologias, assim também o potencial para efeitos fantasmagóricos.⁸⁰

Nos interiores burgueses do século dezenove, os forros (mobiliário, acessórios) ofereciam uma fantasmagoria de texturas, tons e prazer sensual que embestia o habitante da casa num ambiente total, um mundo privatizado de fantasia que funcionava como um escudo protetor para os sentidos e as sensibilidades desta nova classe dirigente. No *Passagen-Werk* (O livro das passagens), Benjamin documenta o alastramento de formas fantasmagóricas para o espaço público: as arcadas parisienses de centros comerciais, onde as carreiras de vitrines criavam uma fantasmagoria de artigos em exibição; panoramas e dioramas que engolfavam o observador numa simulação de um ambiente total em miniatura, e as Feiras Mundiais, que expandiram este princípio fantasmagórico para áreas do tamanho de pequenas cidades. Estas formas oitocentistas são as precursoras dos centros comerciais, parques temáticos e arcadas de vídeo hodiernas, bem como dos ambientes totalmente controlados dos aviões (onde uma pessoa se sente "ligada" (*plugged in*) à paisagem e som e serviço de alimentação), do fenômeno do "turista numa bolha" (onde as "experiências" do viajante são todas monitorizadas e controladas de antemão), do ambiente audiosensorial individualizado de um "walkman", da fantasmagoria visual da publicidade — e do aparato sensorial tático de um ginásio cheio de equipamentos de submarino.

Fantasmagorias são tecnoestéticas. As percepções que oferecem são "reais" o quanto baste — o seu impacto sobre os sentidos e nervos é ainda "natural" de um ponto de vista neurofísico. Mas a sua função social é em cada caso compensatória. O objetivo é a manipulação do sistema sinestético através do controle dos estímulos ambientais. Tem o efeito de anestesiá-lo o organismo, não por entorpecimento, mas pela inundação dos sentidos. Estes sentidos estimulados alteram a consciência, em certa medida como uma

coexistir), e finalmente exaustão, resultando em passividade (falta de resistência e, possivelmente, morte).

⁸⁰ A tecnologia desenvolve-se, assim, com uma função dupla. Por um lado, estende os sentidos humanos, aumentando a acuidade de percepção, e força o universo a abrir-se à penetração pelo aparato sensorial humano. Por outro lado, precisamente porque esta extensão tecnológica deixa os sentidos abertos à exposição, a tecnologia se dobra de volta aos sentidos como uma proteção na forma de ilusão, arrebatando o lugar do ego de modo a oferecer uma insulação protetora. O desenvolvimento da máquina como instrumento tem o seu correlato no desenvolvimento na máquina como armadura (ver abaixo). Segue-se que o sistema sinestético não é uma constante na história. Ele estende o seu âmbito, e é através da tecnologia que ocorre esta extensão.

droga, mas o fazem pela distração sensorial ao invés de pela alteração química, e — o que é mais significativo — os seus efeitos são experimentados coletivamente ao invés de individualmente. Todos vêem o mesmo mundo alterado, experimentam o mesmo ambiente total. Como resultado, ao contrário das drogas, a fantasmagoria assume a posição de um fato objetivo. Enquanto que viciados em drogas confrontam a sociedade que questiona a realidade das suas percepções alteradas, a intoxicação da fantasmagoria se torna ela própria a norma social. A adicção sensorial a uma realidade compensatória torna-se um meio de controle social.

O papel da “arte” neste desenvolvimento é ambivalente porque, sob tais condições, a definição de “arte” como uma experiência sensual que se distingue precisamente pela sua separação da “realidade” se torna difícil de sustentar. Boa parte da “arte” se insere no campo fantasmagórico como entretenimento, como parte do mundo das mercadorias. Os efeitos da fantasmagoria existem em níveis múltiplos, tal como é visível num quadro da virada do século, de Franz Skarbina.⁸¹ A vista é a da Feira Mundial em Paris, em 1901, representada na forma duplamente ilusória facultada pela iluminação noturna. O quadro é um *Stimmungsbild*, um “quadro de atmosfera” (*mood-painting*), um gênero, então na moda, que visava pintar um ambiente ou “estado de espírito” mais do que um tema. Apesar da profundidade da vista, o prazer visual é dado pela superfície luminosa da pintura que tremeluz como um véu sobre a cena. Escreve John Czaplicka: A cidade é “reduzida a um humor do observador. [...] A experiência de lugar [...] é mais emocional que racional. [...] Há uma negação sutil da cidade como artifício [...] e um sutil abandono da responsabilidade da humanidade por haver construído este ambiente”.⁸²

Benjamin descreve o *flâneur* como auto-treinado nesta capacidade de se distanciar ao transformar a realidade numa fantasmagoria: ao invés de ser tomado pela multidão, ele abrande o passo e a observa, produzindo um padrão ou configuração a partir da superfície dela. Ele vê a multidão como um reflexo do seu estado de espírito de sonho, uma “intoxicação” para os seus sentidos.

O sentido da visão era privilegiado neste aparato sensorial fantasmagórico da modernidade. Mas não foi o único a ser afetado. Proliferaram as perfumarias no século dezanove, e os seus produtos subjugaram o sentido olfativo de uma população já cercada pelos cheiros da cidade.⁸³ O romance de Zola *Le bonheur des dames* (A felicidade das senhoras) descreve a

⁸¹ Ver o comentário de John Czaplicka sobre este quadro em “Pictures of a City at Work, Berlin, circa 1890-1930: Visual Reflections on Social Structures and Technology in the Modern Urban Construct”, *Berlin: Culture and Metropolis*, eds. Charles W. Haxthausen e Heidrun Suhr (Minneapolis, University of Minnesota Press, 1990), p. 12-16. Estou grata ao autor por me haver apontado a relevância do *Stimmungsbild* para a presente questão.

⁸² *Ibid.*, p. 15.

⁸³ Ver Benjamin: “O reconhecimento de um odor [...] embota profundamente o sentido do tempo” (*Baudelaire*, p. 143).

fantasmagoria da loja de departamentos como uma orgia de erotismo tátil, onde mulheres se orientavam pelo toque entre as aléias de balcões à tulha com têxteis e roupas. Quanto ao gosto, os refinamentos gustativos parisienses já haviam atingido um nível sofisticado na França pós-revolucionária, conforme os antigos cozinheiros da nobreza iam buscando emprego em restaurantes. É significativo para os efeitos anestéticos destas experiências que a singularização de qualquer um dos sentidos para estimulação intensa tem o efeito de entorpecer os demais.⁸⁴

A tentativa mais monumental de criar um ambiente total foi o modelo wagneriano de drama musical enquanto *Gesamtkunstwerk* (obra de arte total), no qual poesia, música e teatro se combinavam para criar, como escreve Adorno, uma "infusão intoxicante" (superando o desenvolvimento desigual dos sentidos e os reunindo).⁸⁵ O drama musical de Richard Wagner inunda os sentidos e os funde numa "fantasmagoria consoladora", num "permanente convite à intoxicação, como forma de regressão oceânica".⁸⁶ É a "perfeição da ilusão de que a obra de arte é a realidade *sui generis*".⁸⁷ Como Nietzsche e em seguida a Art Nouveau, que ele em muitos aspectos antecipa, [Wagner] gostaria de com uma só mão configurar uma totalidade estética ao lançar um feitiço mágico, e com um desdém desafiador no que toca a ausência de condições sociais necessárias para a sua sobrevivência".⁸⁸ É esta pseudo-totalização que, para Adorno, faz da obra de Wagner uma fantasmagoria. A sua unidade é superimposta. Enquanto que "sob as condições da modernidade", na "experiência contingente do indivíduo" fora da casa de óperas, "os sentidos separados não se unem" numa percepção unificada, aqui "procedimentos díspares simplesmente são agregados de forma a que pareçam coletivamente ligados".⁸⁹ No lugar da lógica interna à música, a ópera wagneriana evoca uma "unidade de estilo" da superfície, que se torna avassaladora ao não parar para ganhar fôlego.⁹⁰ A unidade é meramente uma duplicação, a qual "se substitui ao protesto"⁹¹; "a música repete o que as palavras já disseram"; os motivos musicais recorrem como um tema publicitário; a intoxicação, o êxtase que haveria de ter afirmado a sen-

⁸⁴ Ver Marshall McLuhan. *Understanding Media: The Extensions of Man* (Nova Iorque, McGraw-Hill, 1964), p. 53. Esta especialização de estimulação sensorial causa um desenvolvimento desigual dos sentidos: eles transformam-se no interior das sociedades industriais em proporções diferentes.

⁸⁵ Theodor Adorno. *Em busca de Wagner*. Trad. Rodney Livingstone (Londres, NLB, 1981), p. 100. Adorno argumenta que "em civilizações burguesas avançadas, cada órgão dos sentidos apreende [...] um mundo diferente" (p. 104).

⁸⁶ *Ibid.*, p. 87, 100.

⁸⁷ *Ibid.*, p. 85.

⁸⁸ *Ibid.*, p. 101. "A idéia básica é a de totalidade: o *Anel [dos Nibelungos]* almeja, sem mais cerimônias, nada menos do que a encapsulação do processo do mundo como um todo" (*ibid.*).

⁸⁹ *Ibid.*, p. 102.

⁹⁰ *Ibid.* "O estilo torna-se a soma de todos os estímulos registrados pela totalidade dos sentidos".

⁹¹ *Ibid.*, p. 112. "A estética da duplicação substitui-se ao protesto, uma mera amplificação da expressão subjetiva que é anulada pela sua própria veemência".

sualidade, é reduzido a uma sensação de superfície, enquanto o conteúdo do drama é a negação da vida: "a ação culmina na decisão de morrer".⁹²

A *Gesamtkunstwerk* de Wagner, "intimamente relacionada com o desencantamento do mundo"⁹³, é uma tentativa de produzir instrumentalmente uma metafísica totalizante, através de todos os meios tecnológicos à disposição. Isto é verdade tanto para a representação dramática como para o estilo musical. Em Bayreuth, a orquestra — o meio de produção dos efeitos musicais — é escondida do público no poço construído abaixo da linha de visão da audiência. Supostamente "a integrar as artes individuais", o desempenho das óperas de Wagner "acaba por conseguir uma divisão do trabalho sem precedente na história da música".⁹⁴

Marx tornou famoso o termo fantasmagoria, utilizando-o para descrever o mundo das mercadorias que, na sua mera presença visível, escondem cada traço do trabalho que as produziu. Elas velam o processo de produção, e — como quadros de ambientes — encorajam os seus observadores a identificá-las com fantasias e sonhos subjetivos. Adorno comenta, acerca da teoria das mercadorias de Marx, que a sua fantasmagoria "espelha a subjetividade ao confrontar o sujeito com o produto do seu próprio labor, mas de uma maneira tal que o labor que nele foi posto já não é mais identificável"; antes, "o sonhador encontra a sua própria imagem impotente-mente".⁹⁵ Adorno argumenta que a falaz ilusão da arte de Wagner é análoga.⁹⁶ A tarefa da sua música é esconder a alienação e a fragmentação, a solidão e o empobrecimento sensual da existência moderna que foi o material a partir do qual ela se compõe: "a tarefa da música [de Wagner] é animar as relações alienadas e reificadas do homem e as fazer soar como se ainda fossem humanas".⁹⁷ O próprio Wagner fala em "curar as feridas com que o escalpelo anatómico golpeou o corpo da fala".⁹⁸

⁹² *Ibid.*, p. 102-103.

⁹³ *Ibid.*, p. 107.

⁹⁴ *Ibid.*, p. 109. Adorno cita um "testemunho do círculo imediato de Wagner": "A 23 de março de 1890, ou seja, muito antes da invenção do cinema, Chamberlain escreveu a Cosima sobre a sinfonia *Dante de Liszt*, a qual pode representar aqui toda a tendência. 'Execute esta sinfonia numa sala escurecida com uma orquestra submersa, e mostre figuras moventes que passam ao fundo — e verá como todos os Levis e todos os vizinhos frios de hoje, cujas naturezas insensíveis tanta dor causam a um pobre coração, entrarão em êxtase'" (p. 107).

⁹⁵ *Ibid.*, p. 91.

⁹⁶ A obra de Wagner lembrava "os bens de consumo do século dezenove, cuja ambição maior era dissimular cada sinal do trabalho que neles havia sido aplicado, quicá porque qualquer um desses traços recordavam às pessoas com demasiada veemência a apropriação do labor de outras, e uma injustiça que ainda podia ser sentida" (*ibid.*, p. 83).

⁹⁷ *Ibid.*, p. 100

⁹⁸ Citado em *ibid.*, p. 89. Neste contexto podemos compreender o elogio de Benjamin a Baudelaire (um contemporâneo de Wagner e Marx), por arrostar o choque moderno, e por ser capaz de registar na sua poesia precisamente a fragmentada, áspere, mesmo dolorosa sensualidade da experiência moderna de uma maneira que trespassa o véu fantasmagórico. Ele escreve que "o possível estabelecimento de provas de que a poesia [de Baudelaire] transcreve devaneios experimentados sob a influência do hábito de forma alguma invalida esta interpretação" (*Das Passagen-Werk*, v. 5, *Gesammelte Schriften*, ed. Rolf Tiedemann [Frankfurt a. M., Suhrkamp Verlag, 1992], p. 71). (Para

IX

A fábrica era a contra-partida da casa de óperas no mundo do trabalho — um gênero de contra-fantasmagoria que era baseada no princípio fragmentação ao invés de na ilusão de completude. O *capital* de Marx crito nos anos 1860 e assim uma parte da mesma era das óperas de agner) descreve a fábrica como um ambiente total:

"Cada órgão dos sentidos é danificado em igual medida pela elevação artificial da temperatura, pela atmosfera carregada de pó, pelo barulho ensurdecedor, para não mencionar o perigo para a vida e para os membros em meio ao maquinário densamente amontoado que, com regularidade sazonal, emite a sua lista de mortos e feridos na batalha industrial".⁹⁹

prendemos em recentes escritos sobre a história social que os médicos eram "uniformemente horrorizados com a sinistra contagem dos corpos da evolução industrial".¹⁰⁰ A proporção de danos devidos a acidentes em fábricas e estradas-de-ferro no século dezenove fez com que as enfermarias cirúrgicas parecessem hospitais de campo. No Hospital Geral de Massachusetts, em meados do século (após a introdução da anestesia geral), aproximadamente sete por cento de todos os pacientes admitidos recebiam amputações.¹⁰¹ Como a maioria dos pacientes entravam em regime de caridade, o grupo provinha amplamente das classes baixas.¹⁰² Corpos ameaçados, embros esmagados, catástrofe física — estas realidades da modernidade am a face inferior da estética técnica das fantasmagorias enquanto ambientes totais de conforto corporal. O cirurgião que tinha como tarefa, literalmente, juntar as peças dos desastres do industrialismo atingiram uma nova oeminência social. A prática médica foi profissionalizada em meados do ocentos¹⁰³, e os médicos tomaram-se protótipos de uma nova elite de especialistas técnicos.

A anestesia era parte central deste processo. Pois não era apenas o paciente quem se aliviava das suas dores pela anestesia. O efeito sobre o cirurgião era similarmente profundo. O esforço deliberado de uma pessoa era se des-sensibilizar da experiência da dor de outra já não era necessário. Quanto dantes os cirurgiões tinham que se treinar na repressão à identificação empática com o paciente agonizante, agora tinham apenas que se con-

experimentos do próprio Benjamin com haxixe, ver *Gesammelte Schriften*, v. 6). De fato, numa de entorpecimento sensorial enquanto defesa cognitiva, Benjamin argumentava que um disnimento acerca da verdade da experiência moderna "poucas vezes seria alcançado num estado xio".

Marx, *Capital*, v. 1, cap. 15, seção 4.

Pernick. *A Calculus of Suffering*. p. 218.

Ibid., p. 211.

Até à descoberta da importância dos anti-sépticos, as operações na classe alta eram realizadas a casa, administrando-se anestesia com uma "garrafa e um trapo" (*ibid.*, p. 223).

A Associação Médica Americana foi estabelecida a meio do século. Até então, não havia regulação quanto a quem estava autorizado a realizar cirurgia.

frontar com uma massa inerte e insensata na qual podiam mexer sem envolvimento emocional.

Estes desenvolvimentos acarretaram uma transformação cultural da medicina — e do discurso do corpo em geral — tal como está claramente exemplificado no caso das amputações de membros. Em 1639, o cirurgião naval britânico John Woodall aconselhava a oração antes da “lamentável” cirurgia de amputação: “Pois não é presunção pouca o desmembramento da imagem de Deus”¹⁰⁴. Em 1806 (a era de Charles Bell), a atitude do cirurgião evocava os temas iluministas do estoicismo, da glorificação da razão e da santidade da vida individual. Mas com a introdução da anestesia geral, o *American Journal of Medical Sciences* (Jornal Estadunidense das Ciências Médicas) pôde dar conta, em 1852, de que era “muito gratificante para o operador e os espectadores o fato de o paciente estar ali como um sujeito tranqüilo e passivo, ao invés de tentar defender-se e talvez emitir gritos e lamentos deploráveis enquanto trabalha a faca”.¹⁰⁵ O controle facultado ao cirurgião por um “tranqüilamente dócil” paciente permitia que a operação avançasse com minúcia técnica sem precedentes e com “toda a conveniente deliberação”.¹⁰⁶ Claro, não se trata de forma alguma de criticar avanços cirúrgicos. Antes, trata-se de documentar uma transformação na percepção, cujas implicações ultrapassam largamente a cena da operação cirúrgica.

A fenomenologia usa o termo *hyle*, matéria indiferenciada, “bruta”, para descrever aquilo que é percebido mas não “intencionado”. O exemplo de Husserl é a gravura em madeira de Dürer do cavaleiro na sua montaria. Embora a madeira seja percebida juntamente com a imagem do cavaleiro, ela não é o *significado* da percepção. Se lhe perguntassem “O que vê?”, você responderia “Um cavaleiro” (i.e., a imagem na superfície), e não um pedaço de madeira. A substância material desaparece atrás da intenção ou significado da imagem.¹⁰⁷ Husserl, o fundador da moderna fenomenologia, escrevia na virada do século, a era em que a profissionalização, a especialização técnica, a divisão do trabalho e a racionalização de procedimentos estavam transformando a prática social. As populações urbanas e industriais começaram a ser percebidas como elas próprias uma “massa” — indiferenciada, potencialmente perigosa, um corpo coletivo que precisava ser controlado e modelado numa forma com sentido. Num certo sentido, esta era a continuação do mito autotético da criação *ex nihilo*, em que o “homem” transforma a natureza material ao dar-lhe a forma que quiser. Novo era o tema da coletividade social, e a divisão do trabalho à qual o processo criativo então se submetia.

¹⁰⁴ Citado em Wangenstein e Wangenstein. *The Rise of Surgery*. p. 181.

¹⁰⁵ Citado em Pernick. *A Calculus of Suffering*. p. 83.

¹⁰⁶ Citado em *ibid.*, p. 83.

¹⁰⁷ Investigo a conexão entre a concepção de Husserl e o primeiro cinema em Anthony Vidler (ed). *Territorial Myths* (Princeton, Princeton University Press, 1992).

Para Kant, a dominação da natureza era internalizada: a vontade subjetiva, o corpo material, disciplinado, e o eu autônomo que eram então produzidos encontravam-se todos *no interior* do (mesmo) indivíduo. Na autogênese do início da era moderna, o sujeito autônomo produzia-se *a si próprio*. Mas à volta do fim do oitocentos, estas funções foram divididas: o “*self-made man*” era empresário numa grande corporação; o “guerreiro” era general de uma máquina de guerra tecnologicamente sofisticada; o príncipe dirigente estava à frente de uma burocracia em expansão; mesmo o revolucionário social se havia tornado líder e criador de uma disciplinada organização partidária de massa.

A tecnologia afetou o imaginário social. As novas teorias de Herbert Spencer e Émile Durkheim apreendiam a sociedade como um organismo, literalmente um “corpo” político, no qual as práticas sociais das instituições (mais do que, como na Europa pré-moderna, as condições sociais dos indivíduos) desempenhavam as várias funções orgânicas.¹⁰⁸ A especialização laboral, a racionalização e a integração das funções sociais criaram um tecno-corpo social, e imaginava-se que ele fosse tão insensível à dor quanto o corpo individual sob anestesia geral, de modo que se podiam fazer quantas operações se quisesse no corpo social sem necessidade de aflição, a menos que o paciente — a própria sociedade — “emitisse gritos e lamentos deploráveis”. O que acontecia à percepção em tais circunstâncias era uma separação tripartite em agência (o cirurgião operador), o objeto como *hyle* (o corpo dócil do paciente) e o observador (que percebe e confirma o resultado conseguido). Estas eram diferenças posicionais, não ontológicas, e mudaram a natureza da representação social. Veja-se a descrição da experiência que faz Husserl, na qual esta divisão tripartite é evidente mesmo em um indivíduo, o próprio filósofo. Escreve Husserl em *Ideen II*:

“Se corto o meu dedo com uma faca, então um corpo físico é cindido pela introdução nele de uma ponta, o fluido nele contido escorre, etc. Da mesma forma, a coisa física, ‘o meu corpo’, é aquecido ou resfriado pelo contato com corpos quentes ou frios; pode tornar-se eletricamente carregado pelo contato com uma corrente elétrica; pode assumir diferentes cores sob iluminação cambiante: e podem extrair-se sons ao bater-se nele”.¹⁰⁹

¹⁰⁸ Spencer escreveu em 1851: “Muito comumente comparamos uma nação a um organismo vivo. Falamos do ‘corpo político’, da função das suas diversas partes, do seu crescimento e das suas doenças, como se ele fosse uma criatura. Mas usualmente empregamos estas expressões como metáforas, pouco suspeitando do quão próxima é a analogia, e do quão longe ela permite ser levada. Contudo, uma sociedade é tão completamente organizada com base no mesmo sistema do ser individual, que quase podemos dizer haver mais do que analogia entre eles” (citado em Robert M. Young, *Mind, Brain and Adaptation in the Nineteenth Century*, 2ª ed. Nova Iorque, Oxford University Press, 1990, p. 160).

¹⁰⁹ Edmund Husserl, *Ideas Pertaining to a Pure Phenomenology and to a Phenomenological Philosophy* v. 1. Trad. R. Rojcewicz e A. Schuwer. Boston, Kluwer Academic Publishers, 1989, p. 168.

Esta separação dos elementos da experiência sinestética teria sido inconcebível num texto escrito por Kant. A descrição de Husserl é uma observação técnica, na qual a experiência corporal se separa da cognitiva, e a experiência da agência novamente se separa destas duas. Um estranho sentimento de auto-alienação resulta de tais cisões perceptuais. Algo similar aconteceu então na sala de operações.

A prática iluminista de realizar procedimentos cirúrgicos num anfiteatro (cuja grandeza rivalizava com o palco wagneriano) sofreu uma radical alteração com a introdução da anestesia geral. O impacto inicial foi o de aumentar o efeito teatral, uma vez que (como já observamos) nem o cirurgião nem a audiência tinham de se haver com os sentimentos do insensato paciente. Eis uma descrição de uma amputação nos primeiros tempos da anestesia geral:

“O Bisturi de amputação, fulgurando por um momento sobre a cabeça do operador, mergulhou no membro, e com um golpe artístico de lado a lado completou uma amputação circular. Após vários giros aéreos, a lâmina cortou o osso como se movida a eletricidade. A queda da parte amputada foi recebida com aplausos tumultuosos pelos excitados estudantes. O operador agradeceu o cumprimento com uma vênia formal”.¹¹⁰

Deu-se uma alteração radical no fim do século, quando descobertas na teoria dos germes e os antissépticos transformaram a sala de operações de um palco teatral em um ambiente esterilizado de ladrilho e mármore, lavado do teto ao chão. No Décimo Congresso Internacional Médico em 1890, J. Bala-din, de São Petersburgo descreveu o primeiro uso de uma divisão de vidro para separar estudantes e visitantes da arena de operação.¹¹¹ A janela de vidro tornou-se uma tela de projeção: uma série de espelhos veiculavam a imagem informativa do procedimento. Aqui a divisão tripartite da perspectiva perceptual — agente, matéria e observador — correspondiam à novíssima experiência contemporânea do cinema. No Ensaio sobre a obra de arte, Walter Benjamin investiga o cirurgião e o *cameraman* (em oposição ao mágico e ao pintor). As operações do cirurgião e do *cameraman* são não-auráticas; elas “penetram” o ser humano; contrastadamente, o mágico e o pintor confrontam a outra pessoa intersubjetivamente, “homem a homem”, como escreve Benjamin.¹¹²

X

O escritor alemão Ernst Jünger, por diversas vezes ferido na Primeira Guerra Mundial, escreveu mais tarde que o “sacrifício” à destruição tecnológica — não apenas baixas de guerra mas também acidentes industriais

¹¹⁰ Citado em Wangenstein e Wangenstein. *The Rise of Surgery*. p. 462.

¹¹¹ *Ibid.*, p. 466.

¹¹² Benjamin. *Illuminations*. p. 233.

e de tráfego — ocorriam agora com previsibilidade estatística.¹¹³ Havi­am sido aceites como um elemento da existência compreensível em si mesmo, gerando por conseguinte no “trabalhador”, enquanto novo “tipo” moderno, o desenvolvimento de uma “Segunda Consciência”: “Esta Segunda e mais fria Consciência é indicada pela capacidade, cada vez mais agudamente desenvolvida, de se ver como um objeto”¹¹⁴. Enquanto que a “auto-reflexão” característica da psicologia do “velho estilo” tinha como tema “o ser humano sensível”, esta Segunda Consciência “focaliza um ser que se coloca fora da zona da dor”.¹¹⁵ Jünger associa esta perspectiva modificada com a fotografia, o “olho artificial” que “trava a bala em vôo tal como o faz com o ser humano no instante em que é rasgado em pedaços por uma explosão”.¹¹⁶ Os poderosamente protéticos órgãos dos sentidos da tecnologia são o novo “ego” de um sistema sinestético modificado. Agora são *eles* a proporcionar a superfície porosa entre o dentro e o fora, simultaneamente órgão perceptual e mecanismo de defesa. A tecnologia como instrumento e arma estende o poder humano — ao mesmo tempo intensificando a vulnerabilidade do que Benjamin chama de “o minúsculo, frágil corpo humano”¹¹⁷ — e deste modo produz uma contra-necessidade, a de usar a tecnologia como um escudo protetor contra a “ordem mais fria” que ela cria. Jünger escreve que os uniformes militares sempre tiveram um “cunho [protetor] de defesa”; agora, contudo, “A tecnologia é o nosso uniforme”:

“É a própria ordem tecnológica, o grande espelho em que as crescentes objetificações da nossa vida aparecem mais claramente, e que se cerra contra a garras da dor de uma maneira particular [...]. Nós, no entanto, encontramos-nos muito aprofundados no processo para conseguirmos ver isto [...]. Este é tanto mais o caso quanto o caráter de conforto [leia-se função fantasmagórica] da nossa tecnologia se funde mais inequivocamente com a sua característica de poder instrumental”.¹¹⁸

¹¹³ Como parte da “profissionalização” da medicina e da despersonalização do paciente, a estatística estabeleceu normas para a prática cirúrgica e, à volta do final do oitocentos, devido a tal conhecimento estatístico, as companhias seguradoras de saúde se tornaram uma possibilidade histórica. Elas permitiam que o sofrimento humano fosse calculado: “Quem morre não é importante; a questão é a *ratio* entre acidentes e o passivo da companhia” (Theodor W. Adorno e Max Horkheimer. *Dialectic of Enlightenment*. Trad. John Cumming. Londres, Verso, 1979. p. 84).

¹¹⁴ Ernst Jünger. “Über den Schmerz” (1932). *Sämtliche Werke*, v. 7: *Essays I: Betrachtungen zur Zeit* (Stuttgart, Klett-Cotta, 1980), p. 181. Tradução parcial in: Christopher Phillips (ed). *Photography in the Modern Era*. (Nova Iorque, The Metropolitan Museum of Art, 1989).

¹¹⁵ *Ibid.*

¹¹⁶ *Ibid.*, p. 182.

¹¹⁷ Ele escreve em “O narrador” sobre o empobrecimento da experiência devido à Primeira Guerra Mundial: “Uma geração que ainda fora à escola num bonde puxado a cavalos ficou sob céu aberto numa paisagem onde nada havia permanecido inalterado a não ser as nuvens, e debaixo delas, num campo de forças de correntes e explosões destruidoras, estava o minúsculo, frágil corpo humano”

¹¹⁸ *Ibid.*, p. 174.

No “grande espelho” da tecnologia, a imagem que retorna está deslocada, refletida num plano diferente, no qual a pessoa se vê como um corpo físico divorciado da vulnerabilidade sensorial — um corpo estatístico, cujo comportamento pode ser calculado; um corpo de desempenho, cujas ações podem ser medidas relativamente à “norma”; um corpo virtual, capaz de suportar os choques da modernidade sem sentir dor. Como escreve Jünger: “É quase como se o ser humano pudesse empenhar-se em criar um espaço em que a dor [...] fosse vista como uma ilusão”.¹¹⁹

Vimos que Adorno identificou a Art Nouveau como uma continuação da fantasmagoria mercadológica wagneriana. Novamente, a unidade de superfície provocou o efeito fantasmagórico. Pouco antes da guerra, este movimento negou a experiência da fragmentação, representando o corpo como uma superfície ornamental, como se refletindo o avesso do escudo protetor da tecnologia. A eclosão da guerra fez com que semelhante negação já não fosse possível. O Manifesto Dadá de Berlim, de 1918, anunciava: “A mais alta arte será aquela que no seu conteúdo consciente apresente os problemas inumeráveis do dia, a arte que foi visivelmente abalada pelas explosões da semana passada, que está eternamente a tentar coligir os seus membros depois do choque (*crash*) de ontem”.¹²⁰ É possível uma leitura dos retratos (*portraits*) de artistas expressionistas que veja na superfície do rosto, desarmado e exposto, a impressão material deste abalo tecnológico. (Isto opõe-se cabalmente à interpretação fascista do expressionismo como arte degenerada, que ontologiza a aparência de superfície e reduz a história à biologia.) No pós-guerra, o vigoroso movimento da fotomontagem fez igualmente do corpo fragmentado a sua matéria e substância.¹²¹ Mas o efeito era o de juntar os fragmentos novamente em imagens que parecessem impervias à dor. Por exemplo, na montagem de Hannah Höch, de 1926, *Monument II: Vanity*, a imagem é unificada com precisão, criando uma superfície coerente (quicá perturbadora) — mas sem a unidade superimposta do fantasmagórico.

Ao mesmo tempo, o padrão de superfície, como uma representação abstrata da razão, da coerência e da ordem, se tornou a forma dominante de representação do corpo social que a tecnologia havia criado — e que de fato não poderia ser percebido de outra maneira. Em 1933, Jünger escreveu a introdução a um livro de fotografias, no qual cidades e campos alemães formam uma planta superficial de ordenação abstrata que é a marca da tecnologia instrumental. A mesma estética é visível no “plano” soviético; o seu quadro organizacional de 1924 mostra a sociedade inteira da perspectiva do

¹¹⁹ Jünger, p. 184.

¹²⁰ Citado em Robert Hughes. *The Shock of the New*. Ed. rev. Nova Iorque, Alfred A. Knopf, 1991. p. 68.

¹²¹ No ensaio sobre Baudelaire, Benjamin fala positivamente da montagem cinemática como transformação da fragmentação em um princípio construtivo.

poder centralizado em termos das suas unidades produtivas — do aço aos palitos de fósforo.

Nestas imagens, a estética da superfície devolve ao observador a percepção tranquilizadora da racionalidade do conjunto do corpo social, que quando visto a partir do seu corpo particular é percebida como uma ameaça à inteireza. E no entanto, se o indivíduo encontra um ponto de vista a partir do qual possa ver-se a si mesmo como inteiro, o tecno-corpo social desaparece de vista. No fascismo (e isto é uma chave para a estética fascista), este dilema de percepção é superado por uma fantasmagoria do indivíduo enquanto parte de uma multidão que forma, ela própria, um conjunto integral — um “ornamento de massa”, para usar o termo de Siegfried Krauer, que agrada como uma estética da superfície, um padrão desindividualizado, formal e regular — bastante assemelhado ao plano soviético. A Urforma desta estética já está presente nas óperas de Wagner na encenação do coro, a qual antecipa a saudação a Hitler pela multidão. Mas, não fôssemos esquecer que o fascismo não é ele próprio responsável pela percepção transformada, as produções musicais dos anos 1930 usaram este mesmo motivo-padrão (Hitler era um afeccionado em musicais estadunidenses).

XI

Estamos de volta — após longo desvio — às preocupações de Benjamin no final do Ensaio sobre a obra de arte: a crise da experiência cognitiva causada pela alienação dos sentidos, que torna possível à humanidade visionar a sua própria destruição prazerosamente. É importante lembrar que este ensaio foi publicado pela primeira vez em 1936. Naquele mesmo ano, Jacques Lacan viajou a Marienbad para apresentar uma comunicação à Associação Psicanalítica Internacional, na qual formulava pela primeira vez a sua teoria do “estágio do espelho”.¹²² Ela descrevia o momento em que a criança de seis a dezoito meses reconhece triunfantemente a sua imagem especular, e se identifica com ela enquanto unidade corporal imaginária. Esta experiência narcisista do eu como um “reflexo” especular é uma experiência de *des(re)conhecimento*. O sujeito identifica-se à imagem como a “forma” (*Gestalt*) do ego, de uma maneira que esconde a sua própria falta (*lack*). Conduz, retroativamente, a uma fantasia do “corpo-em-pedaços” (*corps morcelé*). Hal Foster situou esta teoria no contexto histórico do primeiro fascismo, e indicou as conexões pessoais entre Lacan e artistas surrealistas que fizeram do corpo fragmentado o seu tema.¹²³ Creio ser possível levar muito longe o alcance desta contextualização, de forma a que o estágio do espelho possa ser lido como uma teoria do fascismo.

¹²² Na verdade, este ensaio nunca foi publicado. Uma versão diferente, referida aqui, apareceu em 1949.

¹²³ Ver Foster, “Armor Fou”, *October* 57 (Primavera de 1991). Esta seção deve muito aos discernimentos de Foster.

A experiência descrita por Lacan pode (ou não) ser um estágio universal na psicologia desenvolvimentista, mas a sua importância em termos psicanalíticos parece apenas *a posteriori* como ação diferida (*Nachträglichkeit*), quando a lembrança desta fantasia infantil é desencadeada na memória do adulto por algum elemento da sua situação presente. Assim, a significância da teoria de Lacan emerge apenas no contexto histórico da modernidade, como precisamente a experiência do corpo frágil e dos perigos que lhe traz a fragmentação, a qual reproduz o trauma do evento infantil original (a fantasia do *corps morcelé*). O próprio Lacan reconheceu a especificidade histórica das desordens narcisistas, comentando que o principal artigo de Freud sobre o narcisismo, não por acaso, "data do começo da guerra de 1914, e é bastante comovedor pensar que era naquele tempo que Freud estava a desenvolver tal construção".¹²⁴

No dia seguinte à leitura do seu artigo em Marienbad, Lacan abandonou o Congresso e tomou o trem para Berlim, para ver os Jogos Olímpicos a ser disputados ali.¹²⁵ Em uma nota ao Ensaio sobre a obra de arte, Benjamin fez um comentário sobre estas Olimpíadas modernas, as quais, disse, diferiam dos seus protótipos antigos na medida em que eram menos uma contenda do que um procedimento de medição tecnológica precisa, uma forma de teste mais do que uma competição.¹²⁶ Baseando-se em Jünger, Foster nota que o fascismo exibiu o corpo físico como uma espécie de armadura contra a fragmentação, e também contra a dor. O corpo armadurado e mecanizado, com a sua superfície galvanizada e rosto metálico de ângulos agudos, oferecia a ilusão da invulnerabilidade. Trata-se do corpo visto do ponto de vista da "segunda consciência", descrita por Jünger como "entorpecida" contra o sentimento. (A palavra narcisismo vem da mesma raiz de narcótico!) Mas se o fascismo medrou a partir da representação do corpo-como-armadura, esta não era a sua única forma estética a ter relevância para esta problemática.

XII

Há duas auto-definições do fascismo que, para terminar, gostaria de ter em consideração. A primeira é uma descrição que faz Joseph Goebbels em carta de 1933: "Nós, que delineamos a política da Alemanha moderna, sentimos-nos pessoas artísticas, investidas da grande responsabilidade de formar a partir da matéria prima das massas uma estrutura sólida e bem talhada de um Povo" [*Volk*].¹²⁷ Esta é a versão tecnológica do mito da auto-gênese, com as suas divisões entre agente (aqui, os líderes fascistas) e a

¹²⁴ *The Seminars of Jacques Lacan, Book I: Freud's Papers on Technique, 1953-54*. Ed. Jacques-Alain Miller. Trad. John Forrester. Nova Iorque, W. W. Norton & Co., 1968. p. 118.

¹²⁵ Ver David Macey. *Lacan in Contexts* (Nova Iorque, Verso, 1990) para uma descrição da viagem de Lacan a Marienbad e Berlim.

¹²⁶ Benjamin. *Gesammelte Schriften I*. p. 1039.

¹²⁷ Citado em Rainer Stollman. "Fascist Politics as a Total Work of Art". *New German Critique* 14 (Primavera de 1978). p. 47.

massa (a *hyle* indiferenciada, sobre a qual se age). Lembrar-nos-emos de que esta divisão é tripartite. Há igualmente o observador, que “sabe” através da observação. O gênio da propaganda fascista era o de oferecer às massas um papel duplo, o de ser observador bem como a massa inerte a ser formada e moldada. E ainda, devido a um deslocamento do lugar da dor, devido ao conseqüente des(re)conhecimento, a massa-como-audiência permanece de alguma forma imperturbável diante do espetáculo da sua própria manipulação — em grande medida como Husserl, ao abrir o seu dedo com um corte. No filme de Leni Riefenstahl de 1935, *Triunfo da vontade* (de que Benjamin, ao escrever o Ensaio sobre a obra de arte, certamente tinha conhecimento), as massas mobilizadas preenchem os campos do estádio de Nuremberg e a tela do cinema, de maneira que os padrões de superfície oferecem uma composição agradável do todo, permitindo ao espectador esquecer o propósito da exibição, a militarização da sociedade para a teleologia da feitura da guerra. A estética faculta uma anestetização da recepção, um visionamento da “cena” com um prazer desinteressado, mesmo quando a cena é uma preparação, por meio do ritual, de toda uma sociedade para o sacrifício inquestionável e, no limite, para a destruição, o assassinio e a morte.

Em *O triunfo da vontade*, Rudolf Hess grita para a multidão na arena: “A Alemanha é Hitler, e Hitler é a Alemanha!” E assim chegamos à segunda auto-definição do fascismo. O sentido intencional é o de que Hitler encarne todo o poder da nação alemã. Mas se virarmos a câmera para Hitler de uma maneira não aurática, isto é, se usarmos este aparato tecnológico como uma ajuda à compreensão sensorial do mundo exterior ao invés de como uma fuga dele, fantasmagórica ou narcisista, então vemos algo muito diverso.

Sabemos que em 1932 (sob a direção do cantor de ópera Paul Devrient) Hitler praticou as suas expressões faciais defronte a um espelho,¹²⁸ com vista a obter o que ele cria ser o efeito apropriado. Há razões para acreditar que este efeito não era expressivo, mas reflexivo, devolvendo ao homem-da-multidão a sua própria imagem — a imagem narcisista de um ego intacto, construído contra o medo do corpo-em-pedaços.¹²⁹

Em 1872, Charles Darwin publicou *A expressão das emoções no homem e nos animais*, exprimindo a sua própria dívida para com a obra de Charles Bell. O livro de Darwin foi o primeiro do gênero a fazer uso de fotografias ao invés de desenhos, o que permitiu uma maior precisão de análise das expressões faciais das emoções humanas. Se se compararem fotografias das

¹²⁸ Hitler havia de tal maneira forçado os seus órgãos vocais por volta de 1932, que um médico o aconselhou a treinar a voz com Devrient (nascido Paul Stieber-Walter), o que Hitler fez entre abril e novembro daquele ano, durante as suas viagens eleitorais. (Ver Werner Maser, *Adolf Hitler: Legende Mythos Wirklichkeit*. Munique: Bechtel Verlag, 1976. p. 294n).

¹²⁹ Max Picard fala por experiência própria da absoluta “nulidade” que era o rosto de Hitler, “um rosto não como de quem lidera, mas de quem precisa ser liderado” (Picard, *Hitler in Ourselves*. Trad. Heinrich Hauser. Hinsdale, Illinois, Henry Regnery Company, 1974. p. 78).

expressões faciais de Hitler, tais como ele as praticava enfrentado ao espelho, com as fotografias no livro de Darwin, poderá esperar-se destas expressões que conotem emoções agressivas — raiva e fúria. Ou, pode presumir-se que Hitler devia ter tentado projetar o rosto impermeável, “armadurado” de que fala Jünger, e que era tão típico da arte nazi. Mas de fato as duas emoções descritas por Darwin que condizem com as fotografias de Hitler são assaz diferentes destas duas.

A primeira emoção é o medo. Ouça-se a descrição de Darwin:

“Conforme o medo se incrementa numa agonia de terror [...] as asas das narinas se dilatam largamente [...] produz-se um movimento convulsivo e arquejante nos lábios, um tremor na bochecha côncava [...] os globos oculares se fixam no objeto de terror [...] os músculos do corpo podem tornar-se rígidos [...] as mãos alternadamente se cerram e abrem [...] os braços podem projetar-se, como que para afastar algum perigo terrível, ou podem ser jogados em descontrole sobre a cabeça”.¹³⁰

Há uma segunda emoção, identificável nos gestos de Hitler. É o que Darwin chama de “sofrimento do corpo e do espírito (*mind*): o pranto”, e as fotografias relevantes são, especificamente, de rostos de crianças a gritar e a chorar. Darwin escreve:

“A elevação do lábio superior alça a carne das partes cimeiras das bochechas, e produz uma dobra fortemente acentuada em cada uma delas — a dobra naso-labial — que corre de perto das asas das narinas até aos cantos da boca e mais abaixo. Esta dobra ou ruga pode ser vista em todas as fotografias, e é bastante característica da expressão de uma criança em pranto [...]”.¹³¹

A câmera pode ajudar-nos no conhecimento do fascismo, porque faculta uma experiência “estética” que é não-aurática, criticamente “verificante” (*testing*),¹³² capturando com a sua “ótica inconsciente”¹³³ precisamente a dinâmica do narcisismo da qual depende a política do fascismo, mas que a própria estética aurática deste último vela. Semelhante conhecimento não é historicista. A justaposição das fotografias de Hitler e das ilustrações de Darwin não responderão às complexidades da questão de von Ranke sobre “como de fato era” na Alemanha, ou quanto ao que determinou a particularidade da sua história. Antes, a justaposição cria uma experiência sintética que ressoa no nosso próprio tempo, permitindo-nos, hoje, um duplo reconhecimento — primeiro, da nossa própria infância, na qual, para tantos de nós, a face de Hitler aparecia como a encarnação do mal, bicho-papão dos nossos próprios temores de infância. Em segundo lugar, ela choca-nos no

¹³⁰ Charles Darwin. *The Expression of the Emotions in Man and Animals*. Prefácio de Konrad Lorenz. Chicago, University of Chicago Press, 1965. p. 291.

¹³¹ *Ibid.*, p. 149.

¹³² Benjamin. *Illuminations*. p. 229.

¹³³ *Ibid.*, p. 237.

sentido da consciência de que o narcisismo que desenvolvemos quando adultos, o qual funciona como uma tática anestesiante contra o choque da experiência moderna — e a que diariamente a imagem-fantasmagoria da cultura de massa faz apelo — é a base a partir da qual o fascismo pode novamente irromper. Para citar Benjamin, "Ao barrar-se a experiência [da idade do industrialismo de larga escala, inóspito e cegante], o olho percebe uma experiência de uma natureza complementar, na forma da sua imagem posterior (*after-image*) espontânea".¹³⁴ O fascismo é esta imagem posterior. No seu espelho refletor nos reconhecemos a nós próprios.

¹³⁴ Benjamin. *Baudelaire*. p. 111.