

VERDADES SUBLIMES: LACOUÉ-LABARTHE E A TRADIÇÃO DO BELO SUBLIME

Márcio Seligmann-Silva

*Para Camillo e Marc,
que me ensinaram a ler Philippe.*

Poucos autores foram tão importantes na minha formação quanto Philippe Lacoue-Labarthe. Devo a ele uma leitura mais complexa de conceitos como os de *mimesis*, tradução e de trágico, além de ele ter aguçado meu olhar para sutilezas nas obras de Diderot, Kant, Hegel, Friedrich Schlegel, Novalis, Hölderlin, Nietzsche, Heidegger, Paul Celan, Walter Benjamin, Derri-da, entre outros. Suas traduções e comentários de Hölderlin e dos primeiros românticos me acompanham já há quase duas décadas e sempre retorno a elas, a cada vez descobrindo novos aspectos das brilhantes análises de Lacoue-Labarthe. Ele era sem dúvida um dos maiores filósofos de sua geração e sua falta deixou um vazio que nunca poderemos preencher. Desde meu primeiro livro, *Ler o livro do mundo*, já escrevo a partir de Lacoue-Labarthe. Neste espaço gostaria de aproveitar para estabelecer um diálogo com um aspecto de sua obra que sempre me intrigou, mas que, lamentavelmente, não pude discutir com ele. Refiro-me à sua teoria do sublime levada a cabo no seu ensaio “A verdade sublime”. Como de costume, reencontramos neste trabalho de Lacoue-Labarthe sua costumeira inteligência e erudição a serviço da *mise au point* de importantes conceitos estético-filosóficos. Mas a operação ou as operações realizadas aqui me intrigam em muitos pontos. Daí eu lamentar tanto não ter podido endereçar este texto, esta questão, esta interrogação, antes. Cabe tentar resolver esta dúvida a partir dos textos de Lacoue-Labarthe. Aqui tão-somente esboçarei esta questão, ou talvez minha não-compreensão de seu texto. Em outra ocasião e com mais calma gostaria de desenvolver esta dúvida de modo mais alongado e sistemático.

Coloquemos a questão. Por que, por que vias e visando o que, Lacoue-Labarthe, no seu ensaio “A verdade sublime”, assume de modo quase que total o ponto de vista de Heidegger? A pergunta procede porque Lacoue-Labarthe foi não só um grande leitor e comentador deste filósofo, mas também alguém que teve a coragem de ver nele “o pensador do nacional-socia-

lismo” (LACOUÉ-LABARTHE, 2002, p. 69). Por sua vez, no ensaio em questão Lacoue-Labarthe vai aderir a teses heideggerianas que expressam momentos fundamentais da filosofia deste autor. Algumas destas teses têm uma clara relação com aquilo que Lacoue-Labarthe denominou ontotipologia em Heidegger, ou seja, um pensamento a partir de *tipos*, a partir de um modelo de pensamento que anseia sempre por “heróis”, “mitos”, e reproduz dispositivos de “formação”, *Gestaltung*, do “povo”. As operações realizadas no longo artigo em questão são múltiplas e complexas. Resumidamente podemos dizer que:

1) Lacoue-Labarthe apresenta o que seria uma teoria latente do sublime na obra de Heidegger. Este autor, como recorda Lacoue-Labarthe, não se dedicou nunca explicitamente a este conceito. O sublime poderia ser lido, no entanto, como uma espécie de correlato da teoria heideggeriana da *ale-théia*, ou seja, da verdade como movimento de *Lichtung*, abertura, no seu jogo com a ocultação, *léthe*, esquecimento. O *Scheinen* (aparecer) e o *pháinesthai* (dar-se, mostrar-se, anunciar), conceitos centrais para Heidegger, seriam o próprio sublime.

2) Mostra-se que Heidegger teria pertencido a uma longa e poderosa tradição (do) sublime, que remontaria a autores anteriores a Platão, passaria por Aristóteles, (Pseudo-)Longino, Kant, Hölderlin, Nietzsche, Freud e depois teria reverberações em Benjamin, entre outros. Nesta segunda operação, o sublime perde sua distinção com o conceito de belo: “a essência do sublime não é outra coisa senão o belo”, escreve Lacoue-Labarthe (LACOUÉ-LABARTHE, 2000, p. 242). Existe aqui uma clara complementaridade de gestos: ao heideggerianizar¹ o sublime, Lacoue-Labarthe o aproxima e submete ao conceito de belo.

A operação toda se resume no que considero um processo de a) heideggerianização do conceito de sublime e b) aplicação deste conceito heideggerianizado à tradição destes autores mencionados. Ou seja: Lacoue-Labarthe refaz a tradição do sublime a partir de uma leitura/criação do conceito de sublime em Heidegger. A falta, o que foi esquecido em Heidegger – o sublime – torna-se o que merece ser salvo nele. A sublime falta é enxertada com conceitos como *Darbringen* (oferecer/apresentar) e o “belo”; a história do sublime, por sua vez, é reescrita a partir desta sublime falta enxertada. A ironia desta estrutura de pensamento é evidente. O sublime sempre foi considerado um dos mais importantes modos de se pensar o negativo,² é apresentado *ex-negativo* na obra de Heidegger e depois projetado sobre outros autores.

O resultado da operação é “positivo” em mais de um sentido: retira-se do sublime sua carga negativa, constrói-se uma grandiosa (monumental) tradição do sublime.

Vale notar que esta operação toda é feita com enorme conhecimento de causa. Não se trata de distração ou de falta de rigor, muito pelo contrário. Lacoue-Labarthe reafirma-se como um grande conhecedor da tradição estética e das teorias do sublime. O que está em jogo aqui é um gesto filosófico de Lacoue-Labarthe que deve ser visto no contexto de sua obra. Neste texto propedêutico proponho apenas um primeiro passo: a leitura do próprio artigo de Lacoue-Labarthe. Tentemos agora acompanhar e comentar as estações desta surpreendente operação de leitura.

* * *

O ensaio “A verdade sublime”, publicado em 1988 em uma importante coletânea denominada *Du Sublime* e organizada por Jean Luc Nancy e Michel Deguy, é dividido em seis partes. Proponho que caminhemos por cada uma delas, tentando destacar os principais gestos de Lacoue-Labarthe na sua operação de leitura e reinscrição do sublime.

I. Na primeira parte Lacoue-Labarthe inicia, como que *in media res*, apresentando momentos centrais da teoria do sublime da terceira *Crítica* de Kant. Kant serve como uma figura bifacial, que dialogaria com o que Lacoue-Labarthe logo indicará se tratar de duas grandes tradições do sublime. Kant legitimará esta tese da dupla tradição. Lacoue-Labarthe concentra-se em dois exemplos do sublime no autor de Königsberg: o primeiro é a famosa afirmação: “Talvez não haja nenhuma passagem mais sublime no livro de leis dos judeus [*im Gesetzbuche der Juden*] que o mandamento: ‘Tu não deves fazer-te nenhuma imagem [*Bildnis*] nem qualquer comparação [*Gleichnis*], quer do que está no alto do céu, nem sobre a terra nem sob a terra’, etc.” (KANT, 1959, p. 122). Esta apresentação ao mesmo tempo hiperbólica do sublime (*nada há de mais sublime...*) e modulada (*talvez*) é duplicada no outro exemplo tomado por Lacoue-Labarthe: “Talvez jamais tenha sido dito algo mais sublime, ou se tenha exprimido um pensamento de modo mais sublime, do que naquela inscrição do templo de *Ísis* (a mãe da *Natureza*): ‘Eu sou tudo o que é, foi e será e nenhum mortal descerrou meu véu.’” (KANT, 1959, p. 171). Lacoue-Labarthe comenta inicialmente o conceito de sublime derivado do primeiro exemplo: ele seria eminentemente metafísico (ou metafísico, como ele escreve, talvez sob influência de Heidegger). A imaginação é

apresentada em Kant como meio de apresentação daquilo que está acima da experiência. No sublime, como nas idéias estéticas, vemos em Kant, como recorda Lacoue-Labarthe, meios de se indicar aquilo que conceitos e palavras não conseguem atingir. Isto resumiria “o pensamento clássico sobre o sublime” (LACOUÉ-LABARTHE, 2000, p. 227). Mas Kant teria ido além deste pensamento justamente como demonstra o exemplo da inscrição de Ísis. Se nesta passagem existe a idéia do ser não apreensível da verdade, em outras duas também lembradas por Kant (dois versos, um de Frederico o Grande – ninguém mais indicado para escrever de modo sublime... – outro de Wifhof) surge a questão do Sol como emblema não de um heliotropismo típico da metafísica, mas sim de uma concepção de sublime oposta a esta tradição. Como escreve Lacoue-Labarthe (também modulando): “Talvez, no fundo, esteja aí minha questão” (LACOUÉ-LABARTHE, 2000, p. 228). A questão é propor, contra a leitura derridiana do heliotropismo como um tropo da metafísica, da tradição platônica do culto da Idéia como sol, fonte primeira, uma concepção também heliocêntrica, mas que não seria metafísica ou (neo)platônica. Escutemos Lacoue-Labarthe: “Pergunto-me se, sob o tema da luz, do brilho, clarão, ofuscação etc., não se engaja, aqui e ali, mediante algumas condições, algo totalmente diferente da assunção metafísica do ver e da coerção sem limites do teórico.” (LACOUÉ-LABARTHE, 2000, p. 228). Lacoue-Labarthe pensa evidentemente aqui na raiz de teoria em *theoréó*, ver. Se nos dois exemplos, a da passagem bíblica e a inscrição no templo de Ísis, existe algo como a apresentação da inapreensibilidade de Deus, pronunciada ou inscrita pelo próprio Deus, o que seria algo compatível com a concepção sublime metafísica (o sublime é toda “apresentação do inapreensível”), por outro lado o exemplo de Ísis, oriental, poderíamos pensar, em oposição ao judaico-cristão, remeteria a algo diverso desta tradição. Não se trataria aí mais da lógica (hiperbólica) da *mimesis*, da reprodução e da imitação, como no caso da lei mosaica, mas sim de *desvelamento*. Para Lacoue-Labarthe isto mudaria tudo. Ou seja, já neste primeiro passo e através de uma leitura de Kant, Lacoue-Labarthe apresenta a possibilidade de se distinguir duas tradições ou “escolas” do sublime: uma metafísica, vale dizer, platônica, calcada na idéia de *mimesis*, outra antiplatônica, baseada na idéia de desvelamento. Passemos à segunda estação.

II. Aqui Lacoue-Labarthe introduz Heidegger como guia para esta leitura da dupla tradição do sublime. Partindo de “A origem da obra de arte” e do primeiro curso sobre Nietzsche (“A vontade de potência enquanto arte”), Lacoue-Labarthe retoma a concepção heideggeriana de “estética”. Para Hei-

degger a estética seria uma espécie de “ave de Minerva” que teria nascido no ocaso da “grande arte” e da “grande filosofia” – sendo que estes adjetivos “grandes” não deixam de indicar uma certa sublimidade arcaica. A “grande arte” teria ficado sem pensamento conceitual correspondente. A estética nasce com Platão – mesmo que Heidegger reconheça que o conceito seja do século XVIII – e ela significa “a apreensão metafísica (platônica e pós-platônica, Nietzsche inclusive) da arte e do belo.” (LACOUÉ-LABARTHE, 2000, p. 230). É interessante notar que para Heidegger (e aparentemente para Lacoue-Labarthe também) não existe problema em se reduzir o campo da estética ao do belo: mas isto não é de modo algum um consenso. Num segundo passo, Lacoue-Labarthe introduz a análise heideggeriana da origem da visão platônica do mundo que entende o *phainesthai* (mostrar-se, o aparecer) como derivado da Idéia. Nesta passagem Lacoue-Labarthe estende a noção de estética a toda filosofia, uma operação digna de atenção e que não é rara neste filósofo: “O que Platão inventou, e se tornou assim responsável pela filosofia (e pela estética), foi, como disse Heidegger, que o ente aparece ‘segundo seu *eidos*’. O gesto inaugural da filosofia (da estética) é a submissão eidética do *phainesthai* e não, arrisco aqui esta palavra, a apreensão ‘fântica’ da presença.” (LACOUÉ-LABARTHE, 2000, p. 231). Novamente Lacoue-Labarthe está apresentando sua tese de que existe uma “fototropismo” da filosofia que não seria necessariamente platônico e metafísico. Ele preserva o “fântico” de sua identificação imediata com a noção de Idéia, de idéia-solar, fonte-primeira, visão das formas etc. Mas o surpreendente desta operação – ao menos para meus olhos – é a definição heideggeriana “do belo” (que de resto é visto como equivalente da arte, o que Lacoue-Labarthe parece aceitar) em uma chave que, segundo Lacoue-Labarthe, seria ao mesmo tempo a do *ekphanéstaton* (mostrar-se à luz) e contra o platonismo. Esta leitura que Lacoue-Labarthe propõe não me parece de todo convincente. Citemos a passagem heideggeriana em questão (de “A origem da obra de arte”): “Na obra, diz Heidegger, é a verdade que vem à obra e não apenas algo verdadeiro (...) É assim que é iluminado (*gelichtet*) o ser que se oculta a si mesmo. A luz assim feita agencia seu aparecer (*sein Scheinen*) na obra. O brilho do aparecer (*das Scheinen*) agenciado na obra é o belo. A beleza é um modo, para a verdade enquanto desvelamento, de desenrolar a sua essência.” (*apud* LACOUÉ-LABARTHE, 2000, p. 231). Lacoue-Labarthe observa logo em seguida a esta citação: “Isto traz muita luz.” E isto sem nenhuma ironia: esta é, para mim, a trágica ironia deste texto (sua falta de ironia). Ao aproximar *Scheinen* de *phainesthai* Lacoue-Labarthe reconstitui o cerne da visão de arte/do belo de Heidegger,

que, como veremos em seguida, será articulada ao conceito de sublime. Ele desvincula totalmente do platonismo esta concepção da visualidade solar do belo. Ora, a leitura neoplatônica da obra de arte amplamente praticada desde o Renascimento, de Marsilio Ficino em diante, até o primeiro Benjamin, como veremos, está calcada em idéias e formulações muito próximas a esta de Heidegger. A noção de “essência” está a um passo dos *eide*. A operação em andamento no ensaio de Lacoue-Labarthe parece mais a de retirar a teoria da arte e a filosofia de Heidegger da esfera não apenas metafísica, mas sobretudo judaico-cristã. Mas “super-grecizar” Heidegger (se é que isto é necessário, lembremos das brilhantes leituras deste filósofo levadas a cabo pelo próprio Lacoue-Labarthe em outros ensaios) não é o suficiente para romper seu vínculo com um certo platonismo e idealismo.

Lacoue-Labarthe passa em seguida pela leitura que Heidegger fez da estética (no sentido mais estrito) de Kant e de Hegel. Nesta análise ele recorda que “‘sublime’ é uma palavra que não pertence ao léxico heideggeriano” para em seguida apresentar sua tese: “mesmo se o conceito – e a própria coisa – estão presentes em toda parte (nem que seja como ‘grandeza’).”³ (LACOUÉ-LABARTHE, 2000, p. 232). Ou seja: também a tese de Lacoue-Labarthe é eminentemente sublime: trata de uma “grandeza” que se apresenta apenas *ex negativo* na obra do filósofo da floresta negra. Esta reflexão sobre e a partir da ausência logo se desdobra (hiperbolicamente) em outro jogo de ausência como presença: Lacoue-Labarthe nota que Kant está ausente da história da estética que Heidegger esboça. Mas, segundo sua leitura, esta ausência também é apenas *aparente*, uma vez que Heidegger alude à terceira *Crítica* “marcando claramente a insuficiência, no tocante à questão da essência de [sic] arte, das categorias kantianas.” (LACOUÉ-LABARTHE, 2000, p. 232). Kant estaria fora da estética na linha que Hegel depois concluiu. Mas o jogo (sublime) de ser não sendo não pára aí: Kant (e Schiller, como aquele que melhor soube lê-lo) foi alguém que (se lido “de uma certa maneira”) teve algo a dizer sobre o *belo* e a arte: “Mas excedendo *secretamente*, desde o interior, os *limites* da estética”. (LACOUÉ-LABARTHE, 2000, p. 232, eu grifo) No sublime tudo é uma questão de ultrapassagem (ou não) de limites e de passagens secretas. Kant surge também como uma tal figura (do) sublime. Heidegger teria tentado salvar seu conceito de “prazer desinteressado” das críticas de Nietzsche, que teria visto nesta idéia um correlato da suspensão do querer. Para Heidegger o desinteresse estaria ligado a algo elevado, ou seja, a um deixar-se produzir do objeto por si mesmo, na sua própria dignidade. Para ele o *belo* é justamente este aparecer (*dieses in-den-Vorschein-kommen*) “como

puro objeto” que a noção de desinteresse indicaria. O belo é apresentado por Heidegger em uma seqüência de rimas internas que tornam sua “dignidade” mais intensa e “luminosa”: “Das Wort ‘schön’ meint das Erscheinen im Schein solchen Vorscheins”, “A palavra ‘belo’ significa o aparecer no brilho de cada aparição.” (*apud* LACOUÉ-LABARTHE, 2000, p. 233). É como se Heidegger cratilianamente derivasse o belo, *schön*, de brilhar, *scheinen*, para *revelar* a sua verdade e essência. Kant teria também esta compreensão não-eidética, “mais arcaica”, do belo e entendido o *Scheinen* “à grega”, o que lhe abriu o caminho para a essência.

Em seguida o texto trata da relação de Heidegger com a teoria estética de Hegel. Esta teoria teria sido, por um lado, atacada em seu teor metafísico. Neste sentido também Heidegger negou o caráter definitivo da sentença do “fim da arte” em Hegel. Esta sentença só teria sentido do ponto de vista metafísico da estética (que teria se fechado com Hegel). Por outro lado, destaca Lacoue-Labarthe, Heidegger tem uma profunda cumplicidade política com Hegel. Ambos teriam notado que a arte deixa de ser “grande” quando não é mais instauradora de um “ser-povo”. Este ponto recorda o “Deus por vir” de Hölderlin, assim como passagens do mais antigo programa sistemático do idealismo alemão, nascido da tríade Hölderlin, Hegel e Schelling, onde se lê: “Devemos ter uma nova mitologia”, “wir müssen eine neue Mythologie haben”. (HEGEL, 1986, p. 236). Apenas mitologizando as idéias elas teriam interesse para o “povo”. Heidegger diagnostica que a grande arte teria entrado em decadência, *Verfall*, justamente com a ascensão da relação estética com a arte. Com Hegel ele afirma que a obra de arte perdeu “sua potência absoluta”. No fundo o que Lacoue-Labarthe está descrevendo a partir do diálogo Heidegger-Hegel é a famosa asserção de Schiller de 1795, que via no poeta moderno (que ele denominou “sentimental”) um ser irremediavelmente condenado à reflexão e banido da totalidade que ainda existia para o poeta “naïf”. Lacoue-Labarthe nota com razão, ao lembrar que para Heidegger também haveria uma exclusão entre “grande arte” e reflexão, que “a mesma ingenuidade [...] sustenta toda mediação heideggeriana”. (LACOUÉ-LABARTHE, 2000, p. 236). Mas em seguida Lacoue-Labarthe como que perdoa a Heidegger esta posição ingênua, uma vez que ele teria reconhecido que não se pode separar rigidamente arte e pensamento. Mas a passagem citada para corroborar com esta observação revela na verdade um Heidegger adepto de uma doutrina intuicionista do saber como clareza imediata.⁴ Um tipo de idéia que recorda certas passagens de Winckelmann que, na sua concepção da Grécia arcaica, via também um homem organicamente liga-

do à natureza, sem precisar de submetê-la a um saber externo. (Cf. SELIGMANN-SILVA, 2005, p. 252ss.). Novamente podemos pensar nas análises (muito precisas e críticas) que o próprio Lacoue-Labarthe fez a este respeito em seu ensaio (escrito com Jean Luc Nancy) *O mito nazista*. Concluindo este passo, Lacoue-Labarthe retoma a questão de uma “determinação mais ‘arcaica’ do ente do que a determinação eidética.” Kant é reafirmado como pertencendo, ao mesmo tempo, ao fim da estética (devido ao compromisso em sua teoria entre o belo e o sublime e, por outro lado, à apresentação dos *eide*) e como alguém que – sublimemente, eu diria – “transborda os limites de tal encerramento”, pois teria apresentado o *belo* como “puro *Scheinen*” e, portanto, rompido com a “eidética da arte”. (LACOUÉ-LABARTHE, 2000, p. 238). O sublime Kant, em suma, permaneceu fiel ao sublime graças a esta compreensão do *belo*. Mais uma vez são apagados os limites entre o sublime e o belo.

III. Este item é decisivo na operação de Lacoue-Labarthe de reduzir e submeter o sublime ao belo. Uma vez estabelecida a base heideggeriana e kantiana para esta operação, agora os exemplos são extraídos de Hegel e de Freud. Lacoue-Labarthe inicia retomando o quase desprezo de Heidegger pelo conceito de sublime. Ele tenta discutir o porquê desta postura. As causas menores e externas merecem ser elencadas, pois constituem um verdadeiro cardápio de preceitos heideggerianos, comprometidos com a sua visão política, tal como Lacoue-Labarthe discute em outros ensaios: 1) o pensamento sobre o sublime é *tardio* (não arcaico), e nasceu de escolas helenísticas, portanto não seria “nem verdadeira nem autenticamente grego, mas *contaminado* pela latinidade – e mesmo”, arremata Lacoue-Labarthe, “pára-judaico e cristão”. (LACOUÉ-LABARTHE, 2000, p. 239. Eu grifo) 2) Trata-se de um pensamento que derivaria da retórica e não seria parte da filosofia, a não ser na Modernidade. É um pensamento “sem grandeza”, vale dizer: a tradição sublime não seria suficientemente sublime para Heidegger. Ou seja, o sublime não teria a aura do arcaico e autenticamente grego, em uma palavra, da Grécia que, como Lacoue-Labarthe explorou de modo brilhante, foi inventada por uma certa intelectualidade alemã, dentro de um registro mimético e agônico, como dispositivo de identificação, visando compor um povo e uma nação “próprios”. (Cf. *O mito nazista*, LACOUÉ-LABARTHE, 2002) Os motivos de peso para a recusa de Heidegger deste conceito seriam: 1) Ele se baseia na dicotomia platônica entre sensível e supra-sensível e de seus desdobramentos estéticos e teológicos; 2) o sublime teria sido definido como contraconceito do belo e não apresentaria nada de novo com relação a

este conceito. Em seguida Lacoue-Labarthe afirma que Heidegger concorda com a definição hegeliana do sublime como o primeiro grau do belo, uma vez que para Hegel o sublime seria o momento de inadequação entre forma e conteúdo espiritual que depois seria sucedido pelo belo, a arte propriamente dita. Apesar desta definição hegeliana se manter dentro da determinação eidética do ente, Lacoue-Labarthe insiste nela – *et pour cause...* –, pois reconhece aqui idéias caras a Heidegger, como em uma passagem das preleções hegelianas sobre a filosofia da história que ele cita, contrapondo ao sublime a idéia da bela arte grega: “Na religião da beleza (a arte grega), há a reconciliação com o material, com o modo sensível (...); o espiritual revela-se inteiramente neste mundo exterior. Isso é um sinal do interior que é conhecido totalmente na figura (*Gestalt*) de sua exterioridade. [N]a sublimidade, ao contrário, [...] o material é expressamente sabido como inadequado.” (*apud* LACOUÉ-LABARTHE, 2000, p. 241). Esta “fântica” estaria em um limiar entre o eidético e o que Lacoue-Labarthe, com Heidegger, consideraria, “clareza do saber” que dispensa a eidética/estética. A conclusão que Lacoue-Labarthe retira desta passagem é severa com toda a reflexão sobre sublime. Não se trataria da visão hegeliana deste conceito, mas antes da “verdade pura e simples do sublime”, pois, ele continua, já que “o sublime é pensado, como sempre o foi, a partir do belo, ele próprio é interpretado a partir da apreensão eidética do ente.” (LACOUÉ-LABARTHE, 2000, p. 241). O sublime é sempre contraditório, uma vez que seria apresentação (inadequada) do infinito. Neste ponto o movimento do texto permite uma *télescopage* do estético, do sublime e de toda filosofia (como metafísica). A fórmula da estética “a manifestação do infinito anula a própria manifestação” vale para o sublime e para “a verdade sublime da metafísica”. Desde Longino a figura central do sublime seria o oxímoro. Portanto: “A verdade sublime é [...] (a) dialética.” O sublime é visto como um belo incompleto, sua definição é sempre negativa, logo – para Lacoue-Labarthe e este encadeamento aparentemente lógico é fundamental no seu ensaio – “a essência do sublime não é outra coisa senão o belo.” (LACOUÉ-LABARTHE, 2000, p. 242). Isto, decerto, é válido para Lacoue-Labarthe e para Hegel, mas dificilmente valeria para toda história do conceito de sublime. Seria verdade apenas como uma afirmação abertamente teleológica, na medida em que se refaz a história do sublime a partir de Hegel (e Heidegger). Na Antiguidade e ao longo do século XVIII, quando o conceito de sublime teve momento, era antes uma exceção esta submissão ao belo. De Burke em diante (e em Addison já vemos isto também) existe uma insistência muito clara na diferença fundamental (e não apenas no sentido da

inversão ou reversão) entre estes conceitos. Tanto eles são diferentes que um não exclui o outro, como nesta estrutura metafísica (teológica) apresentada por Lacoue-Labarthe. Para Burke (e Lacoue-Labarthe afirma explicitamente que Burke teria uma visão metafísica de sublime: 2000, pp. 242, 271) o belo pode fazer parte do sublime, e logo um não pode ser o simples avesso do outro. Lacoue-Labarthe reduz o sublime a uma categoria teológico-estética, “esquecendo” que ao menos desde o século XVIII ele foi um conceito muito próximo ao de trágico e que serviu para se pensar a estética da recepção no sentido da análise das assim chamadas paixões mistas. Para Burke o sublime é a manifestação de um máximo; é um abalo de muita intensidade que provoca deleite ou o “horror deleitoso”. (BURKE, 1993, p. 141) E ainda: “O medo [*fear*] ou o terror [...] é uma percepção da dor ou da morte”, ele afirmou. (BURKE, 1993, p. 137) Mas para ele “o sublime é menos prejudicado pela sua união com algumas qualidades da beleza do que esta, ao se associar à grandeza de quantidade ou a quaisquer outras propriedades do sublime.” (BURKE 1993: 162s.) Não existe dialética entre o belo e o sublime, o que existe é uma reflexão sobre a mistura entre prazer e o terror, característica da emoção sublime.⁵ Além disso, podemos pensar com Adorno uma visão do sublime também totalmente independente tanto de Heidegger como da dialética entre o belo e o sublime.⁶ Lacoue-Labarthe evidentemente sabe de tudo isto, mas coloca entre parênteses ao levar a cabo esta hegelianização (na verdade, como vimos, trata-se de uma heideggerianização) do sublime. E ele segue em sua operação, passando para o tratamento que Freud deu ao Moisés de Michelangelo, como outro exemplo – “é um exemplo maior”, somos advertidos – de “dialética do sublime”.

Para Lacoue-Labarthe, Freud, na sua famosa análise da obra de Michelangelo, teria sido vítima de uma tentativa fracassada de pensá-lo por meio da estética do sublime. A saída de Freud foi justamente, para Lacoue-Labarthe, schilleriana, na medida em que ele apela à *dignidade* para resolver o enigma da obra a dignidade é, para Schiller, expressão da nossa liberdade espiritual. Mas o que, novamente, Lacoue-Labarthe não discute é que a teoria do sublime de Schiller (assim como a de Kant) representa um momento de tentativa de domesticação do sublime no que ele tinha de mais radical dentro da estética do século XVIII (Cf. GEISENHANSLÜKE, 2000). A idéia schilleriana da dignidade deve muito a Winckelmann e sua definição das obras-primas gregas na pintura e na escultura como marcadas por uma “nobre simplicidade” (*edele Einfalt*) e pela “grandeza quieta” (*stille GröÙe*). A dignidade não é um ponto fundamental no conceito de sublime de Addison, Burke ou de Diderot.

A passagem que Lacoue-Labarthe cita, na qual Freud fala em uma “calma na dor” das figuras do grupo Laocoonte, é um eco de Winckelmann e de sua concepção moral da arte, além de expressar, como também nota Lacoue-Labarthe, uma dívida com Schiller. Mas não podemos reduzir o conceito de sublime a esta adequação entre a calma na dor e a expressão (que Freud vislumbra no Laocoonte), o que, de fato, reduziria o sublime ao belo. O mesmo vale para a leitura do Moisés de Michelangelo. Novamente esta estátua é vista como uma solução *bela* para o conflito entre a fúria contra a idolatria e a representação. A conclusão deste item é novamente dupla (dialética?), mas na verdade as duas teses finais são uma só: 1) Hegel estaria certo e toda arte sublime é negação de si, como um corolário da lei mosaica que na sua negatividade sublime nega a representação. Hegel deteria “a verdade do sublime” já que “de Michelangelo a Schönberg, a figura de Moisés marca simbolicamente a impossibilidade de uma grande arte ‘moderna’”. 2) Ou a arte não seria essencialmente apresentação eidética; mas Lacoue-Labarthe logo temporiza: “O que poderia ser uma apresentação não-eidética do ente?” (LACOUÉ-LABARTHE, 2000, p. 246) Precisa-se, portanto, retornar à imagem de Ísis e a sua inscrição sublime: um modo que Lacoue-Labarthe já apresentou de se pensar uma sublimidade fora do eidético.

IV. Este item retoma a leitura de Heidegger e de sua teoria da *alétheia* do segundo item deste ensaio de Lacoue-Labarthe. Após o trabalho de mostrar a submissão do sublime ao belo, Heidegger agora pode ser empossado como uma espécie de herói do sublime. Mas, evidentemente, do sublime como manifestação do belo e do *phainesthai*, e não como estética e eidética platônica – muito menos, eu acrescentaria, como parte da tradição do sublime alheia a esta submissão do sublime ao belo. Lacoue-Labarthe recorda a recepção do mistério de Ísis da parte de Hamann, Schlegel e Novalis e admite aí a manifestação de um inapreensível metafísico. Isto seria realmente impossível de se ocultar. Mas logo ele retoma esta figura para mostrar que nela o inapresentável é “pensado como o indesvelável”, isto faria uma “grande diferença”. (LACOUÉ-LABARTHE, 2000, p. 247) Trata-se aí de uma aparição puramente contraditória e, portanto, sublime. O contraditório, o paradoxal, é lido nesta passagem como algo positivo e não como expressão da metafísica. A inscrição no templo de Ísis tem a estrutura da verdade em Heidegger, portanto neste item sua filosofia é vista não só como a mais sublime, mas como a verdade sublime da própria filosofia. Daí Lacoue-Labarthe inicialmente fazer uma rápida passagem por Hegel e Kant, para legitimar esta leitura. Em ambos ele reencontra Ísis e seu mistério. Em Hegel, ele é apresentado com júbilo: ele indicaria o

nascimento da consciência de si, a saída do Oriente, do sol nascente, para o “grande meio-dia” da Grécia. A claridade está no centro da sua leitura deste mistério, ao qual ele acrescenta a frase: “O fruto que darei à luz é Hélios.” Puro heliotropismo, “photosophia”. Apolo surge como a solução, “saída da noite”, escreve Lacoue-Labarthe. Novamente Lacoue-Labarthe insiste em um culto solar não-metafísico. Já em Kant, como vimos, o sublime da inscrição de Ísis advém da não solução, muito menos de um apelo a Hélios. “A verdade, em sua essência, é não verdade.” (LACOUÉ-LABARTHE, 2000, p. 249), comenta Lacoue-Labarthe. Ora, esta frase é parte da conferência de Heidegger sobre “A origem da obra de arte”. Lacoue-Labarthe dedica-se então a apresentar a teoria heideggeriana da arte, a saber, do belo, como “o brilho do aparecer agenciado na obra”, calcado na noção de *alétheia*. A estrutura da verdade/do belo contém uma recusa, um jogo e ocultações. Se a verdade é desocultamento, ela o é para revelar novamente a ocultação. A “clareira”, *Lichtung*, enquanto abertura para instalação do ente, é ela mesma ocultação para Heidegger. A impossibilidade de desvelamento de Ísis indica um tipo de finitude que seria diverso do limite do conhecimento, pois aqui se indica a possibilidade de desvelamento. A desocultação é tida como um acontecimento, *Geschehnis*, e este acontecimento surge como estranhamento, desfamiliarização. E Lacoue-Labarthe conclui, passando da filosofia para a “estética”: “Ora, isso, o advir da clareira como ocultação, o advir da *alétheia* como desfamiliarização do ser familiar (desocultado) do ente, é a obra de arte, essencialmente, que o produz. Este é o ‘golpe’ ou o ‘choque’ [*Stoss*] que provoca.” (LACOUÉ-LABARTHE, 2000, p. 251) A obra gera a abertura para o ente à qual ao mesmo tempo ela se subtrai, e quanto mais isto ocorre mais ela nos descentra, e nos empurra, *einrücken*, tanto para dentro desta abertura como para fora do ordinário. A verdade que acontece na obra advém deste descentramento e de seu desconcerto, *Verrückung*. O *Ungeheuer*, estranho, não-familiar, nasce da autêntica obra. Lacoue-Labarthe reconhece aí, com razão, todo um vocabulário sublime. O choque gerado pela obra seria o êxtase, a saída de si que é pensada em toda tradição sublime. A obra aponta para o fato de que “há o ente”. Esta seria sua oferenda, *Darbringen*, trata-se “de um puro aparecer, *Scheinen* ou *phatnesthai*, da pura *epifania* do ente como tal. [...] o sublime é a apresentação disso, que há apresentação.” (LACOUÉ-LABARTHE, 2000, p. 253).

Apesar de não reproduzir aqui com detalhes todos os passos de Lacoue-Labarthe, percebe-se que a operação está concluída. Heidegger é aquele que nos permitiria pensar um sublime mais digno, não platônico, não metafísico,

no qual a arte surge como evento de (pura) apresentação da apresentação do ente. Mas Lacoue-Labarthe sente necessidade de ancorar mais seu argumento. Para tanto ele volta novamente à tradição dos tratados de arte e sobre o sublime, para mostrar a fidelidade de Heidegger a uma determinada tradição. Na verdade podemos ler este próximo passo como uma muito bem elaborada releitura de textos clássicos à luz – e tudo aqui, escreve Lacoue-Labarthe, é uma questão do sistema de iluminação da filosofia – da teoria heideggeriana da obra de arte. Até aqui podemos ter sido convencidos de que de fato Heidegger desdobra em sua teoria da arte inúmeros *topoi* da tradição sublime. Isto não surpreende, pois boa parte da tradição da teoria sublime está de fato desaguando em sua filosofia, da Antiguidade a Nietzsche. O problema, insisto novamente, é: 1) a operação de redução desta tradição à teoria heideggeriana da obra de arte como epifania e a paralela submissão do sublime ao belo; e 2) o desprezo de tudo aquilo na teoria do sublime que escapa a esta visão heideggerianizada.

V. Já se encaminhando para o final do ensaio, Lacoue-Labarthe vai arrematando sua tese, desta vez com recurso a surpreendentes (ou nem tanto) paralelos entre Heidegger e a teoria do sublime do autor do *Peri Hypsous*. O interessante é a escolha dos temas que ele destaca neste pequeno tratado. Basicamente a questão que interessa a Lacoue-Labarthe em Longino é a dialética entre *phýsis* e *tékhnē* e a mediação entre ambos conceitos executada pela noção e *gênio*. Esta escolha é estrategicamente conveniente, já que com ela se estabelece uma homologia entre o sublime, a saber, a “grande arte”, e a epifania, tema central, como vimos, na visão heideggeriana da arte. Nesta construção teórica novamente a terceira *Crítica* de Kant é solicitada, desta feita para apresentar seu conceito de gênio. – Lacoue-Labarthe abre esta passagem recordando que a definição da grande arte como revelação do ente no sentido do “que seja o ente” é pensada em Heidegger a partir do belo – de uma “determinação mais original do belo” (LACOUÉ-LABARTHE, 2000, p. 254) – e não do sublime. Este seria para Lacoue-Labarthe o “je ne sais quoi”, o “irreduzível, no belo, à apreensão eidética”. O que faz do belo sublime é seu cintilar, “o *ekphanéstaton*”. Dito isto, em seguida ele vai demonstrar como na verdade esta idéia havia sido formulada, *dentro* da tradição do sublime, em Longino. O tratado do Longino ele propõe ler com uma ótica *filosófica* e não *retórica*. Este desprezo pela retórica, já apresentado anteriormente neste ensaio, é digno de nota – já que denota, de fato, uma adesão ao discurso sobre a verdade, ao discurso da verdade, que seria apanágio da filosofia e dos filósofos, sendo que Heidegger aí ocuparia um local de des-

taque. Isto também surpreende em um autor como Lacoue-Labarthe que sempre foi um filósofo amigo também da poesia e de poetas, mas sobretudo um desconstrutor do discurso arrogante da filosofia como o discurso da verdade. Seu trabalho, por exemplo, de tradução e comentário dos primeiros românticos alemães (LACOUÉ-LABARTHE e NANCY, 1978) é dificilmente compatível com esta aversão à retórica e com esta adesão à Verdade com maiúscula. Com esta visada filosófica sobre Longino, Lacoue-Labarthe pretende ver “a partir do sublime quer dizer, do grande, a essência da arte.” (LACOUÉ-LABARTHE, 2000, p. 254) A questão principal, portanto, é a relação entre a natureza e o saber artístico do poeta. A sua arte, *tékhnē*, não seria mera habilidade adquirida via estudo, mas algo “totalmente diferente”, mais profundo, filosófico, talvez. Esta arte é vista por Lacoue-Labarthe vinculada ao tema do *ingenium*, que Kant, sabidamente, ele recorda, definiu com estas palavras: “Gênio é talento (dom natural [*Naturgabe*]) que dá a regra à arte.” (§ 46 da terceira *Crítica*) Lacoue-Labarthe comenta: “Longino, a seu modo, diz a mesma coisa.” (LACOUÉ-LABARTHE, 2000, p. 255) Mas ele o afirma não no sentido de mostrar a pertença de Kant à tradição retórica – pertença aliás normalmente denegada pelos leitores da terceira *Crítica* –, mas antes, pelo contrário, para mostrar a veia filosófica de Longino. Ele estaria tentando mostrar como o sublime provém ao mesmo tempo da natureza (do gênio) e da técnica. Primeiro ele mostra como a técnica, o saber do artista ou do poeta, deve servir como *freio* para o entusiasmo. Isto, que é um *topos* na tradição retórica (a teoria retórica é uma teoria da dosagem da técnica para se evitar os dois tipos de vício básicos: o exagero ou a falta), é lido por Lacoue-Labarthe como uma reflexão sobre a arte como epifania. Retomando a noção de *mimesis* do livro B da *Física* de Aristóteles, que mostra a relação de complementaridade entre *phýsis* e *tékhnē*, ele afirma que esta última é um “*a-crescimo* da *phýsis*, quer dizer, do aparecer (*phainen*) como o crescer, o eclodir e o desabrochar (*phyein*) à luz.” (LACOUÉ-LABARTHE, 2000, p. 257) Em Longino a arte surge como meio de se aprender o que é a natureza. Longino, assim, como que concorda com Heidegger. Retomando a definição de *mimesis* da *Poética* de Aristóteles, Lacoue-Labarthe interpreta-a como “tornar-presente” em oposição à idéia de *mimesis* como reduplicar, copiar ou macaquear. Novamente estamos diante de uma operação de “leitura filosófica” da tradição poético-retórica. O interessante nesta operação é que nela Lacoue-Labarthe abre mão de profundas análises que ele faz em outros ensaios sobre a resistência (filosófica) ao elemento agônico da *mimesis*, como na sua leitura do “paradoxo do comediante” de Diderot. (LACOUÉ-

LABARTHE, 2000, pp. 159-179) Técnica aqui aparece como correlato de fazer aparecer, o que na tradição retórica também era compreendido como desdobramento da *phýsis* a partir do saber nascido da técnica do artista. Longino, no entanto, para Lacoue-Labarthe, possuiria “um antigo saber sobre a mimese e sobre a *tékhnē*, sobre a essência da arte”, que ele compartilhou com Aristóteles, *contra* a visão platônica da *mímesis*. (LACOUÉ-LABARTHE, 2000, p. 258s.) Como Longino pensa o sublime a partir da “mimetologia” (e não podia ser de outro modo, já que todo tratado de retórica se abre com a questão da dialética *ars-natura...*) ele nos permite pensar não só a “grande arte” (ou seja, a arte sublime), mas, escreve Lacoue-Labarthe, “a questão da possibilidade e da essência da arte”. Operação cumprida: Longino não só vê na questão do sublime a técnica como “apofântica”, mas também o que importa nele (como para Heidegger) não é o sublime, mas sim a essência da arte. Assim, ele defenderia não uma concepção pobre da técnica, como meio de imitação, mas o mistério da criação do grande seria pensado através de uma espécie de *contágio mimético* – o que novamente nos remete à tradição mística neoplatônica e seu culto do artista-iluminado, vendo, em êxtase, os *eide*. Mas nada disto interessa a Lacoue-Labarthe neste contexto. Antes, esta idéia de contágio deve ser pensada com Kant e seu conceito e *Nachfolge*, sucessão. Kant no §47 da sua terceira *Crítica*, afirma, com efeito, que “qualquer um concorda, que deve-se opor totalmente o gênio ao espírito de imitação [*Nachahmungsgeiste*]”. No §32 ele introduz a noção de *Nachfolge*, como algo diverso da imitação: não se trata da imitação de modelos, mas antes de se aprender por meio deles o “modo de comportamento”. Lacoue-Labarthe sabe que este *topos* tem uma origem claramente winckelmanniana e foi desdobrado por vários outros autores da época, como Herder e Schiller. Mas, novamente, nada disto importa neste contexto. No §49 Kant desdobra o que interessa a ele: o gênio é

a originalidade exemplar do dom natural de um sujeito no uso *livre* das suas faculdades de conhecimento. Deste modo, o produto de um gênio (conforme o que nele pode-se atribuir ao gênio e não ao possível aprendizado ou à escola) é um exemplo não de imitação (pois assim se perderia o que aí tem de gênio e constitui o espírito da obra), mas antes de sucessão [*Nachfolge*] para um outro gênio, o qual, será despertado para o sentimento da sua própria originalidade, exercita na arte a liberdade diante da coerção das regras, de tal modo que a arte recebe ela mesma uma nova regra, com a qual o talento se mostra exemplar.

Kant analisa em seguida a decadência da obra do gênio que primeiro faz escola e depois passa a ser “macaqueada”. Novamente encontramos

esta condenação da imitação e elogio do gênio original, ao qual também Lacoue-Labarthe adere no seu ensaio. Ele escreve – de um modo surpreendentemente nada irônico, após notar que a agonística não está descartada deste panorama:

Mas esta rivalidade mimética não supõe qualquer ‘pilhagem’, nem, claro, a menor inveja ou ciúme – nenhum artista sério pode divertir-se com estas mesquinhas. [Pierre Ménard deve ficar atento ao reescrever este passo...] Se é que há mimese, ela se dá sob o modo, totalmente previsível desde Platão, da marca ou a impressão (*apotûpôsis*) que nos provoca um belo *éthos*, uma bela pintura ou uma bela obra manual (Longino, XIII, 4). A enigmática transmissão do gênio provém de uma tipologia: pode ser um gênio aquele que a grande arte *impressiona*. (LACOUÉ-LABARTHE, 2000, p. 260)

Estamos aqui diante de uma cena paradoxalmente hiperbólica, para falar com Lacoue-Labarthe. Há uma hipérbole da originalidade, uma recusa (ou bloqueio) da imitação, acompanhada de uma profusão de *impressões do belo*, que culminam em um elogio da (onto)tipologia do estético, ou seja, da história (da arte) como cunhagem de tipos. Lacoue-Labarthe, comentando o §47 da terceira *Crítica*, ainda reafirma outro credo caro à operação de uma determinada tradição alemã, tão bem analisada por ele, que tentou cunhar a germanidade a partir da Grécia. Ele nota que Kant está certo ao estabelecer um limite para a história da arte, já que, mesmo que o gênio possa sempre produzir-se de novo, “ele jamais ultrapassará os Antigos”, e Lacoue-Labarthe arremata: “Mas ele poderá – sempre – ser tão grande quanto eles: Wieland, diz Kant; Hölderlin, diz Heidegger. Ou Trakl, ou Georg.” (LACOUÉ-LABARTHE, 2000, p. 261) Lacoue-Labarthe coloca-se, deste modo, dentro da solução “alemã” para a Querela dos Antigos e dos Modernos. Neste ponto só posso, novamente, remeter os leitores aos demais ensaios de Lacoue-Labarthe, com destaque para o seu “O Espírito do Nacional-socialismo e o seu Destino”. (LACOUÉ-LABARTHE e NANCY, 2002, pp. 65-93)

No limite da leitura que posso apresentar aqui neste espaço, só posso esboçar, em meio a um certo desnorreamento confesso, a suspeita – apenas a suspeita, a suspeição, suspensa – de que o que está em jogo nesta operação de aderência de Lacoue-Labarthe a Heidegger neste ensaio é uma espécie de avesso do que se passa em sua obra. É uma espécie de outra face da moeda da crítica. É como se a tomada de distanciamento de Heidegger (que se acentuou gradativamente ao longo da obra de Lacoue-Labarthe) necessitasse de uma afirmação da proximidade; ou nascesse desta sensação e proximidade. Que este movimento se dê justamente em um ensaio que nega a agonística

e a *mimesis* de um modo radical e quase engajado, não seria, portanto, de surpreender. Resta saber se esta questão do *Nachfolge* se dirige apenas a Heidegger, ou se o filósofo da floresta negra é também um *Ersatz*, uma substituição, vale dizer, uma “figura encobridora”, de outro filósofo que poderia ser contemporâneo a Lacoue-Labarthe. A exuberância do argumento de Lacoue-Labarthe indica que esta suspeita merece atenção. Não se trata só de se afirmar como *Nachfolge* (da tradição de Heidegger, talvez), mas também de se afirmar contra outro eventual candidato a tal lugar de sucessão. Caso esta suspeição um dia possa ser confirmada, revelaríamos um núcleo trágico no pensamento de um dos maiores teóricos do trágico da segunda metade do século XX. Mas creio que não posso ou podemos mais do que levantar esta suspeita. Tudo fica em suspenso.

Lacoue-Labarthe analisa ainda alguns poucos procedimentos considerados importantes por Longino para se atingir o sublime. Como o que interessa a Lacoue-Labarthe neste tratado não é a sua teoria do sublime, mas sim seu desvelamento da essência da arte como *phainesthai*, esta escassez de referência à teoria do sublime não deve surpreender. Ele apresenta o modo como Longino trata do artifício na tentativa de se gerar o efeito sublime. Este artifício, diz Longino, deve ser encoberto. “No sublime enquanto tal (na grande arte)”, escreve Lacoue-Labarthe, “a arte deve apagar-se.” Seu exemplo é o que Longino fala sobre o uso do hipérbato, a desorganização sintática, para se expressar a paixão violenta. Para Longino, com o hipérbato a imitação se aproxima das obras da natureza, a arte “parece ser a natureza”. (XXII 1). O irônico deste exemplo que Lacoue-Labarthe elege é que ele o faz logo após ter procurado demonstrar que na “grande arte” a *mimesis* não tem nada a ver com semelhança, *to hómoion*: “O que se busca [em Longino] é o sobre-humano, o que supera as coisas humanas: nada que, por definição, possa ser reproduzido.” (LACOUÉ-LABARTHE, 2000, p. 261s.) Novamente Lacoue-Labarthe defende a originalidade da grande arte. Mas ele próprio reconhece que no caso do exemplo da hipérbole existe uma *adequação* entre a expressão e o *pathos* violento. Isto por um lado. Por outro, a operação que logo é desencadeada, de apresentar uma analogia – novamente temos um *to hómoion* involuntário – entre a idéia da arte como auto-apagamento e o conceito heideggeriano de arte como jogo da *alétheia* também não leva em conta a “contaminação” (perigosa) da retórica neste ponto. Pois a arte é necessariamente, dentro da teoria poético-retórica, auto-apagamento de si. Para esta tradição, onde a arte se manifesta de forma explícita, é-se

vítima do *vitium*, como no caso da *mala affectatio* ou *cacozelon*. Esta doutrina retórica, por sua vez, – e Lacoue-Labarthe como que insiste em não ver isto – influenciou os tratados de estética do século XVIII. Reencontramos concepções como esta, por exemplo, em Lessing, defensor da idéia de que a ilusão no pacto estético seria quebrada caso o elemento artificial da obra se manifestasse. Mas Lacoue-Labarthe prefere tomar esta idéia de Longino como se fosse uma expressão da doutrina do *logos* sublime como desvelador, onde a arte revela a natureza. Tanto mais porque ele encontra em Longino a expressão (diríamos: heideggeriana) *phainesthai* na passagem em que este descreve o apagamento do artifício por meio do *pathos*. O patético, com seu brilho (*diá lampróteta*) se mostraria sobre as figuras, escondendo seu artifício (XVII, 2-3). Para Lacoue-Labarthe esta luz “é luz sublime, quer dizer, a luz é que é o sublime, desde que o sublime seja pensado na sua verdade como desocultação, a *alétheia* daquilo que é (*phýsis*). A *tékhnē* – a mimese – é a iluminação da *phýsis*, esta é, literalmente e em todos os sentidos, a verdade da grande arte.” (LACOUÉ-LABARTHE, 2000, p. 263) Não preciso aqui reproduzir outros exemplos similares nos quais Lacoue-Labarthe vê cintilar novamente o *ekphanéstaton* dentro da teoria do sublime de Longino. A própria concepção de arte como evento é em si central para ambos e se Lacoue-Labarthe recorda o *Fiat Lux* como um dos grandes exemplos do sublime em Longino, é evidentemente porque aqui a luz, novamente, ilumina tudo, é a *arché*. Assim como os raios e as erupções, dos outros inúmeros exemplos luminosos de Longino, de seus fogos de artifício tropológico-teóricos que remetem a um fogo “natural”. O “fogo do céu”, que para Hölderlin caracterizava a cultura grega, parece inundar a leitura que Lacoue-Labarthe faz aqui do sublime. (O poeta de Tübingen logo será chamado ao palco no início da próxima cena.) Heidegger já pode ser considerado como o grande ou talvez o maior *sucessor*, *Nachfolger*, de Longino (para não dizermos, com Borges, o exato contrário). Mas Lacoue-Labarthe ainda tem mais um trunfo para pôr na mesa. No seu último e pequeno passo, como em uma chave de ouro, ele recorda outro autor que também se encontraria nesta mesma sucessão. Walter Benjamin.

VI. Esta parte final inicia-se com a conclusão, que já havia sido adiantada ao longo do texto, mas agora é projetada na origem: “O *ekphanéstaton*, ou ao menos uma certa interpretação do *ekphanéstaton*, terá produzido portanto a história do problema do sublime.” O próprio *ekphanéstaton* que teria produzido a sua história e por conta de uma “*outré-mémoire*” (LACOUÉ-LABARTHE, 1988, p. 146) – desvelada por Lacoue-Labarthe? – teríamos

chegado a este saber “que nunca foi propriamente dito nem pensado”, ou seja, chegamos ao impensado, a saber, “que esta trans-luz [*outré-lumière*] (é uma tradução para *ek-phanéstaton*) é a estranha claridade do próprio ser”, na mesma medida em que é sua noite, assim como, ainda, “o raio é, para Hölderlin, um sinal seu.” (LACOUÉ-LABARTHE, 2000, p. 265) Lacoue-Labarthe pode então apresentar sua última prova desta “outré-mémoire”, a saber, alguns longos fragmentos do ensaio de Benjamin sobre *As afinidades eletivas de Goethe*. Ele apresenta este autor – tão caro a ele, que traduziu seu *O conceito de crítica de arte no romantismo alemão*, além de ter comentado vários de seus ensaios – como alguém que se expressa de modo “teológico-metafísico”, o que não deixa de ser justo para este texto de juventude de Benjamin, mas também o seria, talvez com mais razão, para o autor de *Sein und Zeit*, que permanece para além (ou aquém, no arcaico) da metafísica neste ensaio. De fato, Benjamin no referido trabalho tem várias passagens nas quais ele define o *belo* (mas já sabemos que para Lacoue-Labarthe é indiferente em seu texto sobre o sublime se falamos da beleza ou do sublime) como “nem o véu nem o velado, mas sim o objeto sob o véu.” (*apud* LACOUÉ-LABARTHE, 2000, p. 266). O seu desvelamento é impossível, já que o mistério é “o divino fundamento ontológico da beleza”. Também para Benjamin aqui neste texto (mas não em outros, como nos seus artigos sobre Hölderlin⁷), o sublime é apenas um grau do belo. O corpo nu, como criação divina, não pode mais ser considerado apenas belo, ele é sublime.

Esta apropriação do ensaio de Benjamin como uma espécie de coroamento da tradição do sublime como belo e evento do mistério do ser é tanto mais estranha, na medida em que, como Lacoue-Labarthe não poderia deixar de saber, Benjamin foi o primeiro a criticar a visão de arte contida neste seu ensaio do início dos anos 1920. Isto aconteceu justamente na assim chamada segunda versão do ensaio de Benjamin sobre a obra de arte na era da sua reprodutibilidade técnica, de 1936. Traduzo aqui uma parte de uma longa nota deste ensaio na qual Benjamin discute a saída da era aurática, que condizia com a estética – por exemplo hegeliana – do “schöne Schein”, a “bela aparência”:

A bela aparência como efetividade aurática ainda satisfaz totalmente a produção goethiana. Mignon, Ottilie e Helena fazem parte desta efetividade. [E aqui Benjamin cita seu ensaio sobre *As afinidades eletivas*, sem mencionar a fonte:] “Nem o véu nem o objeto velado é o belo, mas sim este é o objeto *no* seu véu” – esta é a quintessência da visão de arte goethiana assim como da Antiguidade. (BENJAMIN, 1989, p. 368)

Na continuação desta longa nota, Benjamin descreve o fim desta era da “bela aparência” como um momento de retomada de questões que estavam na sua origem, a saber, não apenas a *mimesis*, mas a polaridade entre aparência, *Schein*, e jogo, *Spiel*, que a habita. Nesta polaridade desdobram-se também o que ele denomina a primeira e a segunda técnicas: “A aparência é o esquema mais decantado [*abgezogenste*] e, deste modo também, o mais estável de todos os procedimentos mágicos, o jogo o reservatório infundável de todos os procedimentos experimentais da segunda técnica.” (BENJAMIN, 1989, p. 368) Benjamin vincula ainda este par conceitual a outros dois conceitos que ele desenvolve no contexto do seu ensaio sobre a obra de arte: a aparência estaria ligada ao “valor de culto” (*Kultwert*) das obras e o jogo ao “valor de exposição” (*Austellungswert*) delas. Com isto, desdobrando a sua análise da história, ele estabelece uma passagem da era da (bela) aparência, para a da arte como jogo: “O que penetra nas obras com o atrofiamiento da aparência e a queda da aura é um monstruoso [*Ungeheuer*] ganho em espaço-de-jogo [*Spiel-Raum*]. O maior espaço-de-jogo foi aberto no cinema. Nele o momento da aparência recuou totalmente a favor do momento de jogo.” (BENJAMIN, 1989, p. 369) Com isto passa-se também da primeira para a segunda técnica. Toda esta nota é desencadeada no texto de Benjamin a partir da sua reflexão sobre a filmagem de cinema, na qual o diretor pode se utilizar do recurso de disparar um tiro para assustar seu ator e assim obter exatamente a expressão e gestos que queria para a sua cena. A bela-aparência é tomada de assalto pela segunda técnica. A técnica em questão não é mais meio de apresentação de si. A arte como jogo se despede da metafísica da luz e da presença, mesmo que esta presença seja apresentada, como Lacoue-Labarthe o faz no seu ensaio em questão, sob um signo negativo. Benjamin apresenta assim, de modo radical e vertiginoso, a dialética da técnica, que é pensada como *phármakon*, um mal que pode servir para se voltar contra o mal. O *monstruoso* ganho em espaço de jogo pode até ser monstruoso, mas também é um ganho e um jogo. Nada disto vemos na metafísica da luz e da aparência que brilha no texto de Lacoue-Labarthe, ou na outra verdade sublime, que também brilha através dele.

Assim voltamos ao início desta leitura comentada. Aqui apresentei o texto de Lacoue-Labarthe e destaquei os pontos que considero críticos, sobretudo sua tese principal, que procura fundar a teoria do sublime como uma teoria da (pós ou pré-)estética e, enfim, como uma teoria de toda filosofia, a partir de uma concepção “bela” do sublime que ele foi buscar em Heidegger para depois disseminar pela história da filosofia: de Aristóteles a Benjamin. Cabe-

riam ainda dois movimentos: uma retomada a fundo dos textos da tradição da teoria do sublime (coisa que apenas esbocei aqui) e levar adiante a questão sobre o porquê desta leitura no mínimo excepcional que Lacoue-Labarthe fez de Heidegger. Acima levantei a hipótese de que com este ensaio Lacoue-Labarthe estava tentando exorcizar o perigo agônico da *mimesis* no qual seu próprio pensamento se ergueu – e todo e qualquer pensamento, de resto, se constrói. Por agora nenhuma outra explicação me parece convincente. Esta, que revela o trágico por detrás do estudo do sublime, só pode permanecer suspensão e indecível. Talvez para sempre.

Notas

¹ Peço ao leitor paciência e compreensão se utilizo termos como “heideggerianizar” ou “heideggerianização”. Mas para uma operação filosófica original cabe também a aplicação de adjetivos “novos”.

² Cf. Kant: “Das Wohlgefallen am Erhabenen der Natur ist daher auch nur *negativ* (statt dessen am Schönen *positiv* ist)”. “O comprazimento no sublime da natureza é sempre *negativo* (pelo contrário, no belo é *positivo*)”. (KANT, 1959, p. 116)

³ Cf. também mais abaixo no texto: “O pensamento do sublime, de fato, não interessa a Heidegger de modo algum.” (LACOUÉ-LABARTHE, 2000, p. 239)

⁴ Lacoue-Labarthe cita Heidegger: “... Por sorte, os gregos nunca tiveram vivências, ao contrário, eram dotados de um saber *tão original e claro*, e de uma paixão tão grande pelo saber que, nesta *clareza do saber*, não necessitavam de qualquer ‘estética’”. (*apud* LACOUÉ-LABARTHE, 2000, p. 237. Eu grifo)

⁵ Diderot, em uma conhecida carta a Sophie Volland de 14 de outubro de 1762, caracteriza este conceito de modo a destacar o elemento “misto” desta paixão, que põe lado a lado o belo (normalmente representado na estética do XVIII pela mulher) e as aparições da morte (significadas normalmente pelo homem): “Efeitos poderosos sempre nascem da mistura do voluptuoso e do terrível, por exemplo, uma bela mulher seminua oferecendo-nos uma poção deliciosa nas caveiras sangrentas de nossos inimigos. Este é o modelo de tudo que seja sublime. Temas como este, que fazem a nossa alma derreter de prazer e tremer de medo. A combinação destes sentimentos mergulha-nos em um estado extraordinário e é a marca do sublime que ele nos abale de um modo excepcional.” (DIDEROT, 1955-70: vol. IV, p. 196) Aqui temos toda uma economia das pulsões (Eros e Tânatos) atuando em um cenário no qual logo a noção de *Unheimlich* seria pensada. Tudo isto se perde nesta leitura hegelianizada do sublime levada a cabo por Lacoue-Labarthe neste passo. Freud logo entrará em cena. Aguardemos. Mas sem grandes expectativas: também Freud servirá de exemplo do triunfo do belo sobre o sublime.

⁶ Mesmo que Adorno tenha ainda pensado o sublime a partir da distinção entre aparência e essência, nele estas noções surgem intimamente costuradas, não existe a ilusão nem de uma aparência como pura manifestação do ente, nem da essência como instância autônoma com relação ao seu aparecer. Adorno, na sua *Teoria Estética*, detecta uma “invasão do sublime na

arte”, “Invasion des Erhabenen in die Kunst”, a partir do final do século XVIII. (ADORNO, 1982, p. 222; ADORNO, 1973, p. 292) Este sublime, ele aproxima do “desencadeamento do elementar”, “die Entfesselung des Elementarischen”, sendo que o espírito da arte é descrito por ele como “autoconsciência” de nosso “ser natural”, “Selbstbesinnung auf sein eigenes Naturhaftes”. A arte passa a ser comandada a partir de então por uma dialética entre o “espiritual”, “Vergeistigung”, e o “elementar” (ou “repelente”, “nicht wohlgefällig”, “desagradável”, “abstoßend”: em uma palavra o nosso “ser natureza” sempre recalçado ou o nosso ser “apenas um animal” que Schiller, no seu culto da “dignidade”, tentara descartar da literatura). Adorno nota que “o que é sensualmente desagradável possui uma afinidade com o espírito”, “das sensuell nicht Angenehme hat Affinität zum Geist”. Esta dialética considero muito mais válida do que a que alterna o belo e o sublime. Mas não se trata de uma dialética hegeliana na medida em que não se vislumbra aqui qualquer tipo de síntese ou de superação. Adorno quer mostrar que agora nossos conceitos só podem ser pensados a partir do elementar: “É como se a filosofia – justamente a grande filosofia, a profunda, a construtiva – só respondesse a um único impulso: apenas afastar-se daquele local onde se encontra o cadáver, o fedor e a podridão. E justamente a partir deste distanciamento, que retira a sua profundidade desta miséria, faz com que ela permaneça em eterno perigo de tornar-se algo aguado, não-verdadeiro e miserável para nós.” (ADORNO, 1998, p. 184) Ou seja, as mais abstratas e “elevadas” verdades da filosofia revelam-se como estando aquém daquilo que é o mais importante: o cadáver, a decomposição e o matadouro. Daí Beckett representar para Adorno um dos poetas mais verdadeiros após Auschwitz: ele se mantém fiel a esta verdade. Para Adorno uma teoria da arte calcada no belo, como a de Heidegger, seria falsa em mundo onde o belo só pode ser pensado agora como ideologia. Esta teoria do sublime – talvez a mais atual hoje – permanece totalmente calada neste ensaio de Lacoue-Labarthe.

⁷ Cf. MENNINGHAUS, 1992, pp. 33-76.

Bibliografia

- ADORNO, Theodor W. *Ästhetische Theorie*. Frankfurt: Suhrkamp, 1973.
- _____. *Metaphysik: Begriff und Probleme*. In: *Nachgelassene Schriften*, Frankfurt: Suhrkamp, seção IV, vol. 14, 1998.
- _____. *Teoria Estética*. Trad. Artur Mourão, Lisboa: Edições 70, 1982.
- ASHFIELD, Andrew e BOLLA, Peter de (org.). *The Sublime. A Reader in British Eighteenth-Century Aesthetic Theory*. Cambridge: CUP, 1996.
- BENJAMIN, Walter. *Gesammelte Schriften*. R. Tiedemann und H. Schweppenhäuser (orgs.). Frankfurt a.M.: Suhrkamp, vol. VII: *Nachträge*, 1989.
- BURKE, Edmund. *A Philosophical Enquiry into the Origins of our Ideas of the Sublime and Beautiful*. Oxford, N. York: Oxford U. Press, 1990.
- _____. *Uma investigação filosófica sobre a origem de nossas idéias do sublime e do belo*. Campinas: Papirus/ UNICAMP, 1993.
- DEGUY, Michel e NANCY, Jean-Luc (orgs.). *Du Sublime*. Paris: Belin, 1988.

- DIDEROT, Denis. *Correspondance*, ROTH, G. e VALOOT, J. (orgs.). 16 vols., Paris, 1955-70.
- HEGEL, G.W. *Frühe Schriften, Werke*, v.1. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1986.
- Geisenhanslüke, Achim. *Le Sublime chez Nietzsche*. Paris: L'Harmattan, 2000.
- KANT, Immanuel. *Kritik der Urteilskraft*. Hamburg: Felix Meiner, 1959.
- LACOUE-LABARTHE, Philippe e NANCY, Jean-Luc. *L'absolu littéraire. Theorie de la littérature du romantisme allemand*. Paris: Seuil, 1978.
- _____. *O mito nazista*. Trad. M. Seligmann-Silva. São Paulo: Iluminuras, 2002.
- LACOUE-LABARTHE, Philippe. “La Vérité Sublime”. In : DEGUY, Michel e NANCY, Jean-Luc (org.). *Du Sublime*. Paris: Belin, 1988, pp. 97-147.
- _____. *A imitação dos modernos*. Trad. Virgínia de Araújo Figueiredo e João Camillo Penna. São Paulo: Paz e Terra, 2000.
- _____. *L'imitation des modernes. Typographies II*. Paris, 1986.
- LESSING, Gotthold Ephraim. *Laocoonte ou sobre as fronteiras da Pintura e da Poesia*. Tradução, introdução e notas: Márcio Seligmann-Silva. São Paulo: Iluminuras, 1998.
- LONGINUS. *Do Sublime*. In: Aristóteles, Horácio, Longino. *A Poética Clássica*. Trad. J. Bruna. S. Paulo: Cultrix, 1988.
- _____. *Vom Erhabenen*, Griechisch/Deutsch. Trad. Otto Schönberger. Stuttgart: Reclam, 1988.
- MENNINGHAUS, W. “Das Ausdruckslose. Walter Benjamins Kritik des Schönen durch das Erhabene”. In: *Walter Benjamin. 1982-1940, zum 100. Geburtstag*. UWE STEINER, Bern (org.). 1992, 33-76.
- SELIGMANN-SILVA, Márcio. “Adorno, a paisagem catastrófica do século XX e a estética após o ‘desencadeamento do elementar’: Prolegômenos para o Pós-Estético”. In: *Por uma Sociologia do Século XX*. SILVA, Josué Pereira da (org.). São Paulo: AnnaBlume, 2007, pp. 163-186.
- _____. *Ler o Livro do Mundo. Walter Benjamin: romantismo e crítica poética*. São Paulo: Iluminuras/FAPESP, 1999.
- _____. *O local da diferença. Ensaios sobre memória, arte, literatura e tradução*. São Paulo: Editora 34, 2005.

Resumo: O texto apresenta o ensaio de Lacoue-Labarthe “A verdade sublime” propondo um comentário crítico do mesmo. A questão que guia esta leitura é por que neste ensaio ele assume de modo quase que total o ponto de vista de Heidegger, já que ele teve a coragem de ver nele, em outros textos, “o pensador do nacional-socialismo”. As operações realizadas no ensaio em questão são: 1) Lacoue-Labarthe apresenta o que seria uma teoria latente do sublime na obra de Heidegger. 2) Mostra-se que Heidegger teria pertencido a uma longa e poderosa tradição sublime. O sublime perde deste modo sua distinção com o conceito de belo. Mostra-se que ocorre no ensaio uma heideggerianização do conceito de sublime e uma aplicação deste conceito heideggerianizado à tradição estética.

Palavras-chave: Sublime; Heidegger; Lacoue-Labarthe.

Abstract: The text presents Lacoue-Labarthe essay “Sublime truth” and carry out a critical analysis of it. The point of departure is the diagnostic of the coincidental point of view from Lacoue-Labarthe with Heidegger, what is taken as surprising, since Lacoue-Labarthe also saw in this philosopher the “philosopher of the national-socialism”. The operations that are put into practice in Lacoue-Labarthe’s essay are: 1) He describes what is presented as a latent sublime theory in Heidegger’s work. 2) This theory is connected with a long and powerful sublime tradition. The sublime, through those operations, is deprived from its difference to the concept of beautiful. It’s showed that in Lacoue-Labarthe’s essay is at work a submission of the sublime under Heidegger’s art theory and a application of this concept to the aesthetic tradition.

Key-words: Sublime; Heidegger; Lacoue-Labarthe.