

AS sereias e o sublime

Pedro Sussekind¹

Resumo: Analiso, neste texto, a interpretação alegórica do episódio do encontro de Ulisses com as sereias, desenvolvida por Adorno e Horkheimer no primeiro capítulo da *Dialética do esclarecimento*. Com base nessa análise e em observações sobre o trecho da *Odisseia* em questão, proponho que o episódio seja considerado não a partir da noção de beleza, que orienta a leitura desses autores, mas a partir da noção de sublime. Dessa releitura extraio novas conclusões para a discussão acerca da arte moderna e da contemporânea, com base na alegoria do herói épico que ouve o canto sedutor das sereias amarrado ao mastro de sua embarcação.

Palavras-chave: sublime, sereias, arte, Homero, Adorno, esclarecimento.

Abstract: In this paper I discuss the allegorical interpretation of the episode of the meeting between Odysseus and the Sirens, developed by Adorno and Horkheimer in the first chapter of *Dialectic of Enlightenment*. Based on this analysis and on comments about the *Odyssey*, I propose that the episode should not be considered referred to the notion of beauty, which guides the reading of these authors, but referred to the notion of sublime. From this new reading, I extract conclusions related to the discussion about modern and contemporary art, based on the allegory of the epic hero who hears the singing of the Sirens tied to the mast of his ship.

Keywords: sublime, Sirens, Homer, Adorno, Enlightenment.

1.

Embora ocupe um trecho bastante curto do décimo segundo canto da *Odisseia*, o episódio do encontro de Ulisses com as sereias continua até hoje a gerar debates, releituras e interpretações divergentes. Talvez a brevidade do episódio contribua muito para a riqueza da tradição de comentários, assim como a falta de detalhes e de elaboração da imagem dessas criaturas míticas. No entanto, o interesse pelo tema se deve também à capacidade que essa breve narração tem de sintetizar, numa passagem tão pouco detalhada, o cerne dos desafios que Ulisses enfrenta durante seu período de errância no mar, narrado pelo próprio herói do nono ao décimo segundo canto da epopeia.

No episódio, Ulisses recebe instruções da feiticeira Circe sobre como fazer para passar pela ilha na qual as sereias, com seu límpido e belo canto, atraem para a morte os navegantes. A estratégia astuciosa que ele emprega, seguindo tais instruções, é de tampar os ouvidos dos seus companheiros com cera e mandar que eles o amarrem ao

¹ Professor Adjunto da Universidade Federal Fluminense

mastro da embarcação, de modo a poder ouvir o canto sem sofrer seu efeito. A ambiguidade é uma das principais características dessas figuras ameaçadoras, cujo canto seduz não só por ser “doce” e belo, como também por prometer a glória e o conhecimento: “Pois nunca / por nós passou nenhum homem na sua escura nau /que não ouvisse primeiro o doce canto das nossas bocas; / depois de se deleitar, prossegue o caminho, já mais sabedor” (Canto XII, v. 185-188).² É o feitiço tem efeito, segundo a narrativa. Pois Ulisses conta que, quando as “belas vozes” se projetaram, seu coração “desejou ouvi-las”, e como previsto ele fez gestos e expressões para que seus companheiros de ouvidos tapados o soltassem. No entanto, obedientes ao estratagema combinado antes, dois deles se levantaram dos remos para atar o capitão com cordas ainda mais apertadas até que a embarcação se afastasse da ilha (v. 192-196).³

Saber precisamente o que são as sereias com base na *Odisseia* é praticamente impossível. Em seu comentário detalhado dessa epopeia, o homerista Alfred Heubeck considera que há duas dificuldades básicas na passagem, que levaram a explicações divergentes. A primeira é o fato de o poema não dar detalhes sobre a aparência e a ascendência das sereias, nem sobre a verdadeira natureza do perigo ou sobre o modo como as vítimas delas morrem. A segunda é a tradição posterior que busca uma conciliação do relato homérico com o tratamento das sereias pelos gregos antigos na pintura. Heubeck comenta, então, que o tema remete ao acervo da cultura popular de um povo intimamente ligado ao mar, com diversas referências de histórias antigas nas quais “figuram seres femininos sobrenaturais que, por meio de seus cantos mágicos, levam os marinheiros para a morte”.⁴ No entanto, como nenhuma teoria é capaz de explicar de modo definitivo a referência precisa para a composição desse episódio em Homero, “as tentativas de determinar o que exatamente os gregos antigos compreendiam pelo conceito de ‘sereia’ se concentraram nas evidências das artes visuais”.⁵

Por meio dessas evidências, sabemos que as representações artísticas posteriores atribuem às personagens homéricas os traços meio-humanos, meio-animais dessas criaturas que aparecem em vasos gregos como aves com rostos humanos. E a concepção de híbridos homem-animal, que se manteve depois nas nossas representações bem mais recentes de sereias como mulheres com rabos de peixe, pode ter sido influenciada por modelos asiáticos, como a tradição egípcia de divindades animais. Contudo, segundo Heubeck:

É bem possível que as feiticeiras sem nome do folclore, que enganam os navegantes e os levam à desgraça por meio de um canto enfeitiçado, a princípio não tivessem conexão com as criaturas fabulosas, meio humanas, meio animais, que talvez tenham sido conhecidas desde muito tempo como sereias. É concebível que o poeta da *Odisseia* tenha sido o primeiro a dar o nome de ‘sereias’ para as feiticeiras que ameaçaram Odisseu (como outros antes dele) por meio de seu canto, sem contudo pretender que essas personagens fossem entendidas como tendo a forma meio-animal das sereias.⁶

Apesar dessa dificuldade, o que desperta tanto interesse até hoje por esse breve episódio da *Odisseia* me parece ser a reunião de duas características das aventuras de Ulisses que em outros momentos estão separadas. No caso de episódios como o dos lotófagos, por exemplo, narrado no nono canto, o herói enfrenta e precisa superar uma

² Homero. *Odisseia*, p. 325.

³ *Ibid.*

⁴ Heubeck. *A commentary on Homer's Odyssey*, p. 118.

⁵ *Ibid.*, p. 119.

⁶ *Ibid.*

ameaça de *esquecimento*, ligada ao prazer e à embriaguez de um alimento mágico, a flor de lótus, que faz os homens desistirem de todos os seus trabalhos e empenhos para viverem quase como animais. No caso de episódios como o do Cíclope e o dos Lestrigões, contados respectivamente no nono e no décimo cantos, a ameaça é de ser devorado por criaturas gigantescas, portanto a negação do retorno está ligada à *violência* bruta, à morte e ao desaparecimento do corpo. Já no episódio das sereias, os dois elementos se combinam: elas enfeitiçam e fazem esquecer, para com isso causar a morte. Se for adotada a tradição que as considera devoradoras de homens (embora a própria *Odisseia* não mencione isso), a reunião dos elementos fica ainda mais evidente. Trata-se do episódio que resume os dois tipos de desafios enfrentados por Ulisses e que precisam ser vencidos para que o herói errante consiga retornar à Ítaca: o esquecimento, ligado às tentações encontradas nas viagens, e a morte violenta, ligada aos perigos.

2.

Adorno e Horkheimer fazem uma “interpretação alegórica” do episódio das sereias no primeiro capítulo da *Dialética do esclarecimento*.⁷ O interesse dos autores não é apenas interpretar o texto, por exemplo usando recursos filológicos e históricos, mas interpretá-lo como uma alegoria do conflituoso processo de constituição do homem racional civilizado, em sua relação com as forças da natureza, com os perigos e as tentações de um mundo ameaçador. Desse modo, Ulisses representa a afirmação da identidade e da civilização, enquanto as sereias aparecem como potências míticas regressivas, como ameaças de dissolução ligadas ao domínio da natureza e do destino sobre o ser humano. A vitória do herói que consegue escapar dessas forças regressivas, mesmo sendo fisicamente mais fraco do que elas, é entendida como uma vitória da astúcia da racionalidade que prefigura o esclarecimento (*Aufklärung*) e seu projeto de tornar o homem senhor da natureza.

Um elemento decisivo para essa interpretação alegórica é o papel da arte no episódio, um tema relacionado ao canto das sereias, à beleza e sedução com a qual elas atraem os navegantes. Para Ulisses, o canto significa uma “promessa irresistível de prazer” que constitui a ameaça de dissolução do sujeito civilizado e da ordem patriarcal na qual este se situa.⁸ Para as sereias, o canto é o recurso mágico e sedutor pelo qual se afirma o seu domínio sobre os homens, um domínio do tempo mítico, dos ciclos naturais que imperam sobre a vida humana. Já para os remadores, trata-se de algo que lhes é vedado, um prazer ao qual não têm acesso e que representa o perigo de um desvio da tarefa imposta a eles.

Essa consideração sobre a arte é complexa, especialmente quando se leva em conta a importância do tema não só na *Dialética do esclarecimento*, mas também na obra posterior de Adorno, especialmente nos textos póstumos publicados na *Teoria estética*. Antecipando uma discussão que será retomada no capítulo sobre a Indústria Cultural, Adorno e Horkheimer refletem sobre o papel da arte na sociedade a partir da tese de que o canto das sereias “ainda não foi reduzido à impotência da arte”.⁹ Haveria assim, na experiência do canto, uma potência capaz de abalar o rumo do sujeito racional em sua busca de deixar para trás o passado mítico a fim de ordenar o tempo em função do progresso. As sereias prometem a Ulisses a lembrança dos grandes feitos em Tróia e um conhecimento pleno do passado recente, mas “o preço que cobram por esse conhecimento é o futuro, e a promessa do alegre retorno é o embuste com que o

⁷ Cf. Gagnebin. “Homero e a Dialética do esclarecimento”, em: *Lembrar escrever esquecer*, pp. 29-38.

⁸ *Ibid.*, p. 44.

⁹ *Ibid.*, p. 44.

passado captura o saudoso”.¹⁰ Ao conjurar o passado, o canto oferece ao herói a experiência de ouvir seus feitos sendo glorificados, a exaltação daquilo que Ulisses foi em Tróia, só que isso significa também a negação dos sofrimentos e das provações que ele teria pela frente. Ou seja, a afirmação plena do passado glorioso, prometida pelas sereias, significa abrir mão do futuro, portanto significa a morte.

A força de dissolução presente na experiência estética do canto remeteria ao passado mítico e mágico da humanidade, no qual “cerimônias sociais mediadoras entre a autoconservação e a autodestruição” constituíam uma “tentativa do eu de sobreviver a si mesmo”.¹¹ O canto se aproxima, nesse sentido, da embriaguez narcótica que aparece também em outros episódios da *Odisseia*, como o dos lotófagos, com a promessa do prazer de retornar a um estado de natureza que dissolve a ordem social e a identidade dos indivíduos. Por meio de uma identificação mimética com a natureza, a humanidade primitiva buscava, segundo Adorno e Horkheimer, superar o pavor que surge no momento em que o homem se compreende como um ser frágil, separado da natureza incontrolável e à mercê de suas forças.

Assim, a noção de “impotência da arte” diz respeito a uma reflexão sobre o papel da experiência artística no mundo civilizado, ordenado e orientado para o progresso, à maneira como a arte é tolerada pela *práxis* social. Ela precisa renunciar a ser aceita como conhecimento e precisa se manter como elemento isolado, inofensivo, isto é, como diversão. Segundo o comentário de Luiz Inácio Oliveira, em *Do canto e do silêncio das sereias*:

A civilização burguesa esclarecida, fundada no primado da razão instrumental, pretende, justamente, eliminar da arte o seu caráter de conhecimento e isolá-la da *práxis* a fim de domesticá-la e convertê-la num jogo inofensivo e socialmente tolerável. Disso provém a situação de aporia da arte numa sociedade que se baseia na dominação racionalizada do homem e da natureza.¹²

Trata-se aqui da conversão da magia em arte, no sentido do ordenamento e da domesticação daquilo que era uma ameaça de dissolução. Todavia, levando em conta o capítulo sobre a Indústria Cultural e também a *Teoria estética* de Adorno, essa questão pode ser inserida na discussão mais ampla acerca do caráter paradoxal da arte no mundo esclarecido, desencantado. Nesse caso, é necessário distinguir entre a arte autêntica e os produtos da indústria cultural que tomam o lugar antes reservado à experiência artística. A própria existência de uma arte autêntica depende exatamente da permanência, em alguma medida, daquela força de dissolução presente no mito, ou daquilo que é recalcado na sociedade esclarecida. E a possibilidade dessa presença perturbadora, capaz de abalar as expectativas já construídas, contrasta com a transformação da arte em mercadorias moldadas a serviço da dominação e da conservação.

Desse ponto de vista, o episódio das sereias alude ao caráter paradoxal da arte na sociedade e àquilo que se perde no “caminho da civilização”, um caminho da obediência e do trabalho, “sobre o qual a satisfação não brilha senão como mera aparência, como beleza destituída de poder”.¹³ Adorno e Horkheimer interpretam a relação de Ulisses com o canto como uma alegoria dessa impotência ou domesticação da experiência estética:

¹⁰ *Ibid.*

¹¹ *Ibid.*

¹² Oliveira. *Do canto e do silêncio das sereias*, p. 180.

¹³ Adorno e Horkheimer, *Op. cit.*, p. 45.

Ele escuta, mas amarrado impotente ao mastro, e quanto maior se torna a sedução, tanto mais fortemente ele se deixa atar, exatamente como, muito depois, os burgueses, que recusavam a si mesmos a felicidade com tanto maior obstinação quanto mais acessível ela se tornava com o aumento de seu poderio.¹⁴

Portanto, há no canto das sereias ao mesmo tempo uma ameaça de dissolução e uma “promessa de felicidade”, um “medo de perder o eu” e uma entrega ao prazer irresistível da perda de limites. Mas os dois lados se misturam, já que a felicidade prometida remete à embriaguez da reconciliação com a natureza e à libertação das imposições do mundo civilizado. Com isso, a própria felicidade constitui a ameaça, porque faz o homem desejar abrir mão de sua identidade e de sua condição social.

Ulisses experimenta a atração e ouve a promessa, mas por estar amarrado ao mastro ele a neutraliza. Não se trata, assim, de uma experiência apenas prazerosa, pois essa estratégia implica também uma renúncia à consumação do desejo, uma renúncia àquela felicidade prometida pelo canto e desejada ardentemente por quem o escuta. De acordo com Adorno e Horkheimer, nessa reflexão que remete aos temas de Freud em *Além do princípio do prazer*, o pensamento do herói é “igualmente hostil à sua própria morte e à sua própria felicidade”.¹⁵

Como ocorre muitas vezes na interpretação proposta na *Dialética do esclarecimento*, a imagem extraída da *Odisseia* serve como analogia visando à crítica da sociedade contemporânea: Ulisses é como os burgueses, ele “assiste a um concerto”, do mesmo modo que os futuros frequentadores das salas de concerto, “e seu brado de libertação já ecoa como um aplauso”. Com isso, a sedução das sereias se transformaria, “neutralizada num mero objeto de contemplação, em arte”.¹⁶

3.

Não pretendo discutir aqui o quanto é problemático esse salto histórico vertiginoso e sem mediações que considera Ulisses como um protótipo do espectador de concertos dos séculos XIX e XX. O salto faz parte do procedimento hermenêutico adotado pelos autores para, por meio de uma reflexão sobre a gênese da cultura ocidental, criticar a sociedade capitalista. Cobrar rigor filológico, mediações históricas e comprovações para as analogias entre épocas diferentes seria recusar tanto os pressupostos da interpretação quanto a reflexão articulada com base neles. No entanto, considero relevante questionar, no contexto dessa proposta e desse procedimento, a chave usada para compreender a experiência estética ou artística presente no episódio. E faço isso porque o questionamento pode, como propõe Jeanne Marie Gagnebin em seu ensaio “Homero e a Dialética do esclarecimento”, incluir “outras dimensões” na releitura da *Odisseia*, dimensões omitidas ou recalçadas pelos autores.¹⁷

Adorno e Horkheimer privilegiam a noção de *beleza*, para tratar do prazer e da sedução das sereias. Diante de Ulisses amarrado ao mastro, o canto das sereias se mostra como “mera aparência” e por isso soa como a arte soa para a burguesia: uma “beleza destituída de poder”. Por outro lado, é porque “só sabem do perigo da canção, não de sua beleza” que os companheiros de Ulisses aceitam a situação e se tornam homens práticos que levam adiante à força das remadas o seu dominador.¹⁸ Além disso,

¹⁴ *Ibid.*

¹⁵ *Ibid.*

¹⁶ *Ibid.*

¹⁷ Gagnebin. *Lembrar escrever esquecer*, p. 35.

¹⁸ *Ibid.*

a própria expressão “promessa de felicidade”, usada pelos autores, faz referência à célebre definição da beleza dada por Stendhal em *Do amor*,¹⁹ retomada depois por diversos autores.

Ora, talvez seja possível interpretar o episódio das sereias a partir de outra categoria estética e com isso extrair dele desdobramentos diferentes a fim de se pensar o tema da arte. Indico essa possibilidade porque há, no episódio, características que remetem não à noção de beleza, mas à noção de *sublime*.

Para explicar isso, recorro primeiro à caracterização clássica do sublime na estética moderna. O grande desafio das investigações e análises sobre essa categoria é compreender a causa de um prazer que vem da percepção de fenômenos que são, a princípio, ameaçadores, perigosos, portanto propícios a ocasionar dor. E o essencial para explicar o prazer nesses casos é a noção de distanciamento, pois só quando está *em segurança* o observador pode contemplar tais fenômenos e experimentar duas sensações misturadas, que são (1) o terror (desprazer) diante de algo potencialmente destrutivo e (2) a admiração (prazer) diante de uma grandeza ou potência aparentemente ilimitada.

Em sua “Analítica do sublime”, na *Crítica da faculdade do juízo*, Kant define dois tipos: o sublime matemático e o sublime dinâmico. O primeiro tipo está ligado ao que se apresenta como grandes demais, ou absolutamente grande: “aquilo em comparação com o qual tudo o mais é pequeno”.²⁰ Trata-se de um sentimento misto: há um primeiro momento em que a imaginação fracassa em sua tarefa de intuir uma forma, porque o fenômeno é excessivo para a sua capacidade; mas segue-se um momento em que a ideia racional de uma totalidade absoluta impele a imaginação para além de seu limite. Já no sublime dinâmico os fenômenos são percebidos como fortes demais, ou poderosos demais. Ou seja, para Kant há sempre algo de excessivo no sublime, só que no segundo caso o excesso está ligado não ao tamanho, mas a um conflito entre a força da natureza e a força de quem avalia o fenômeno natural, portanto à capacidade de resistência de um homem em relação ao poder que tem diante de si. O sublime dinâmico implica o temor sentido ao observar objetos (vulcões, furacões, rochedos ameaçadores, etc.) que “tornam a nossa capacidade de resistência de uma pequenez insignificante diante do seu poder”.²¹

Para Kant os objetos atemorizantes são sublimes porque “elevam a fortaleza da alma acima de seu nível médio e permitem descobrir em nós uma faculdade de resistência totalmente diversa, que nos encoraja a medir-nos com a aparente onipotência da natureza” (*Ibid.*).²² Há, contudo, uma condição para que isso aconteça: trata-se apenas de imaginar o caso de aquele perigo afetar o sujeito e de, nessa projeção, perceber a insignificância de sua força, pois seria impossível encontrar prazer quando se está submetido ao poder destrutiva de um vulcão, por exemplo. Nesse caso, tudo depende da segurança do espectador.

Uma metáfora clássica para essa condição de segurança e distanciamento do espectador é a do naufrágio contemplado da margem. Segundo Blumenberg, em seu estudo *Naufrágio com espectador*, foi o romano Lucrécio quem deu forma a esta configuração, no segundo livro de *Sobre a natureza das coisas* (*De rerum natura*), ao considerar o “gozo da própria localização incólume” de quem observa, em contraste com a aflição de que se encontra na situação de perigo.²³ Relacionando essa metáfora ao

¹⁹ Cf. STENDHAL. *Do amor*. Tradução de Roberto Leal Ferreira. São Paulo: Martins Fontes, 1999, Cap. XVII, nota 33, p. 34.

²⁰ Kant. *Crítica da Faculdade do Juízo*, p. 96.

²¹ *Ibid.*, p. 107.

²² *Ibid.*

²³ Blumenberg. *Naufrágio com espectador*. Lisboa, Vega, 1990, p. 45.

sentimento do sublime, a conclusão é a de que um naufrágio só pode despertar prazer em um observador que o contempla de fora, em terra firme, enquanto o homem dentro do navio, submetido às forças em jogo e ao risco iminente da morte, apenas reage aterrorizado, mas seria incapaz de avaliar esteticamente o evento. Blumenberg acompanha o desenvolvimento dessa metáfora, retomada frequentemente ao longo da tradição ocidental, pelos mais diversos autores, seja para questionar a noção do prazer com o sofrimento alheio, seja para elaborar a ideia do espectador que supera o medo da desgraça humana pela descoberta de um fundamento sólido, inacessível ao elemento hostil que acarreta a desgraça. Embora a metáfora não seja usada diretamente por Kant, é importante levá-la em consideração para pensar a pertinência do sentimento do sublime no episódio do encontro de Ulisses com as sereias.

Munido da teoria, volto então ao episódio. Há dois elementos em jogo: as sereias cantando em sua ilha e Ulisses assistindo da embarcação. O canto aparece ali como um fenômeno que, segundo as previsões, poderia causar a morte de quem o experimenta. Mais do que isso, tal como descrita por Circe, divindade que faz essa previsão e ensina a estratégia para escapar dela, a chegada à ilha das sereias oferece uma visão aterrorizante. As palavras de Circe são:

Quem delas se acercar, insciente, e a voz ouvir das Sereias,
ao lado desse homem nunca a mulher e os filhos
estarão para se regozijarem com o seu regresso;
mas as Sereias o enfeitiçam com seu límpido canto,
sentadas num prado, e à sua volta estão amontoadas
ossadas de homens decompostos e suas peles marescentes.²⁴

Assim, para o espectador que se encontra no barco, a visão é de um vestígio do naufrágio que o aguarda. Então talvez se possa considerar essa cena das ossadas de homens como um primeiro momento de desprazer, ao qual se segue algo capaz de transformar o terror em prazer. Contudo, é preciso lembrar que o próprio canto, interpretado por Adorno e Horkheimer como “promessa de felicidade”, não constitui uma negação dessa imagem da morte. Ele pode ser entendido, aliás, como confirmação da cena, porque promete o retorno ao passado, a celebração da grandeza do que já foi realizado, o abandono à temporalidade cíclica da natureza, a embriaguez de abrir mão das dores e dos sofrimentos da vida futura. Então o canto não deixa de indicar uma entrega à morte, uma aceitação da visão aterradora que agora, sob o efeito do feitiço, mostra-se como prazer irresistível.

Se, de acordo com Adorno e Horkheimer, o canto combina dois elementos contraditórios, o medo de perder o eu e a entrega ao prazer da perda de limites, considero, então, que esse sentimento de prazer misto, no qual se articulam em dois passos o desprazer e sua transformação em prazer, deveria ser chamado de sublime.

O outro elemento do episódio é o espectador Ulisses, que se encontra no barco, em segurança diante do evento potencialmente destruidor. Entretanto, ao contrário do que acontece com o observador clássico da teoria de Kant, a segurança aqui é forjada e contraria a escolha do sujeito. Seguindo a astúcia ensinada por Circe, Ulisses está amarrado ao mastro, e os companheiros, com ouvidos tapados, devem atá-lo com cordas ásperas ainda mais apertadas quando ele quiser se livrar das amarras.

Quando ouve o canto, esse observador que Adorno e Horkheimer comparam com o frequentador contemporâneo de concertos de fato deseja lançar-se ao mar e

²⁴ Homero. *Odisseia*, v. 41-46, p. 320.

aceitar a promessa das sereias, mesmo diante da cena aterrorizante descrita por Circe. Mas ele está aprisionado, e suas amarras constroem a segurança que, na teoria do sublime, permite uma contemplação estética de algo capaz de destruir, de uma potência de dissolução.

Tanto a constituição paradoxal do canto – ao mesmo tempo promessa de felicidade e anúncio da morte – quanto a condição ambígua do espectador – em segurança contra a sua vontade, porque amarrado ao mastro – dão muito a pensar, quando se considera a questão do sublime na arte moderna e contemporânea, especialmente levando em conta as reflexões de Adorno sobre esse tema.

4.

Na *Teoria estética*, Adorno discute a concepção do sublime e suas correlações com a arte e a natureza. Considerando características históricas da criação artística, num processo de declínio da beleza formal, ele observa que aquela categoria reservada antes à natureza se tornou um “constituente histórico da própria arte”.²⁵ Mais do que isso, o conceito iluminista de natureza é que teria contribuído para a “invasão do sublime na arte”, processo pelo qual a emancipação do sujeito e a autoconsciência do espírito racional teriam levado a uma espécie de espiritualização da arte, como se ela fosse natureza. O autor afirma então: “Com a crítica ao mundo absolutista das formas, que proíbe a natureza como violenta (...) introduziu-se na prática artística”, na época do movimento europeu que teve lugar no final do século XVIII, “o que Kant reservara como sublime à natureza e que entrava em conflito crescente com o gosto”.²⁶

Por um lado, Adorno se propõe a fazer uma crítica da estética kantiana, mostrando seu comprometimento com o projeto iluminista de dominação. Por outro lado, ao avaliar o “transplante” do sublime da natureza, tal como pensado pela filosofia do século XVIII, para o domínio artístico, ele procura definir algumas tendências da arte moderna e contemporânea ligadas a essa categoria estética.

O problema desse transplante do sublime seria o fato de que, em obras de arte concretas, a sublimidade pensada como algo de sério, profundo, espiritual e verdadeiro remete à tradição religiosa, e com isso a uma grandiosidade que parece deslocada, a uma eloquência que passa a soar vazia no mundo contemporâneo marcado pela crise da religiosidade. Se não há mais transcendência na obra de arte, se a criação artística é uma atividade imanente, se o homem aparece em sua precariedade e futilidade, submetido a um mundo sem sentido, o aniquilamento do indivíduo deixa de ser positivamente suprimido. O que antes era sublime ou trágico pode se aproximar, assim, do cômico. Adorno cita Beckett, por exemplo, e menciona uma fórmula atribuída a Napoleão: “do sublime ao ridículo há apenas um passo”. Ele afirma:

No seu contexto, a frase pretendia ser de um estilo grandioso, de uma eloquência patética que, por efeito de desproporção entre a sua ambição e o seu cumprimento possível, quase sempre por causa de um prosaísmo insidioso, provoca um efeito cômico. Mas o que é visado no deslize da linguagem produz-se no próprio conceito de sublime.²⁷

Essa dinâmica histórica que está na base da arte moderna e contemporânea é associada a uma crítica da concepção kantiana, segundo a qual a grandeza do homem,

²⁵ Adorno. *Teoria estética*, p. 299. *Ästhetische Theorie*, p. 293, 294.

²⁶ *Ibid.*, p. 297. *Ästhetische Theorie*, p. 293, 294.

²⁷ *Ibid.*, p. 300. *Ästhetische Theorie*, p. 295.

tomado como espírito, cidadão do mundo racional e dominador da natureza, deveria ser sublime. Na teoria em questão, o primeiro passo ligado ao desprazer, a fim de fazer aparecer a eternidade de uma definição universal do ser humano, portanto o triunfo do inteligível, acentuava exatamente a futilidade do homem, a precariedade do indivíduo diante das potências excessivas da natureza. Contudo, o homem que resiste espiritualmente à força da natureza e se descobre superior no plano inteligível, como se fosse absoluto, ficaria entregue ao cômico num mundo sem teologia. E a arte contemporânea acentuaria exatamente a fragilidade e essa limitação da condição humana.

Em sua crítica, Adorno constata que a composição da categoria do sublime em Kant estava intimamente ligada ao projeto emancipatório iluminista, estudado na *Dialética do esclarecimento* como um projeto de dominação. Trata-se da possibilidade de uma vitória da dimensão racional sobre a natureza incontrolável no plano físico. Assim, “ao situar o sublime numa grandeza imponente, na antítese do poder e da impotência, Kant afirmou sem hesitação sua cumplicidade indiscutível com a dominação”.²⁸ Mas essa perspectiva exprime um momento deixado para trás, uma vez que, de acordo com o processo de predomínio da racionalidade instrumental discutido por Adorno e Horkheimer em sua obra *a quatro mãos*, os meios que poderiam ser úteis à emancipação humana se converteram em instrumentos de dominação e de preservação da sociedade capitalista contemporânea.

Com base na modificação do próprio conceito e na situação da arte, restava saber, então, se existia espaço, na cultura do século XX, para a manifestação artística autêntica do sublime. Adorno constata:

No mundo administrado, a forma adequada em que são recebidas as obras de arte é a da comunicação do incomunicável, a emergência da consciência reificada. As obras em que a estrutura estética se transcende sob a pressão do conteúdo de verdade ocupam o lugar que outrora indicava o conceito de sublime.²⁹

Essa capacidade de comunicar o incomunicável faz parte da arte autêntica, que se mantém viva através de sua força de resistência e com isso não se reifica, não se torna mercadoria, não se submete à indústria cultural.³⁰ A esse respeito, o que Adorno propõe é uma espécie de inversão do privilégio da racionalidade, ou da noção de uma vitória moral sobre o domínio sensível. Ele afirma que Kant definiu com toda razão o conceito do sublime por meio da resistência do espírito contra o poder excessivo, entretanto o sentimento em questão “não se aplica imediatamente ao que aparece; as altas montanhas falam como imagens de um espaço libertado de suas cadeias e dos seus entraves, e da possível participação em tal libertação, e não enquanto esmagam”.³¹ Ou seja, não necessariamente o sentimento deve ter como foco a opressão da natureza sobre o indivíduo e a libertação deste em relação ao jugo das forças que o oprimem. O espaço natural pode aparecer como libertado de suas limitações, de modo que o sentimento diria respeito à participação nessa condição de algo infinito.

A natureza, quando enxergada como potência emancipatória, que escapa à opressão e à determinação da racionalidade, retorna a ela própria, como uma imagem invertida da pura e simples existência. Por isso, o diagnóstico de Adorno é que, por sua

²⁸ *Ibid.*, p. 301. *Ästhetische Theorie*, p. 296.

²⁹ *Ibid.*, p. 297. *Ästhetische Theorie*, p. 292.

³⁰ Cf. *Ibid.*, p. 341. *Ästhetische Theorie*, p. 335.

³¹ *Ibid.*

“transplantação para a arte, a definição kantiana do sublime ultrapassa-se a si mesma”.³² Se a comparação da natureza com o espírito e a compensação da inferioridade física do ser humano por sua superioridade moral não podem mais ter o mesmo significado atribuído à experiência do sublime naquela definição, quando se transpõe essa categoria para a arte contemporânea seria necessário desvinculá-la de seu compromisso com o esclarecimento. E, com isso, se resgataria uma motivação original em que se encontra a ideia de reconciliação do homem com a natureza.

Adorno volta a mencionar a estética kantiana do sublime mais adiante na *Teoria estética*, ao elaborar a oposição entre o *abalo* que a arte pode provocar e a reificação ou conformação dos produtos da indústria cultural.³³ Ele opõe uma experiência de “liquidação do eu”, na qual, enquanto abalado, o eu se dá conta dos próprios limites e da própria finitude, ao “enfraquecimento do eu” promovido pelas mercadorias da cultura a serviço do mundo administrado. A conclusão é que:

O eu precisa, para que enxergue apenas um pouquinho fora da prisão que ele próprio é, não da distração, mas da mais extrema tensão, isso preserva o abalo profundo, de resto um comportamento involuntário, da regressão. Na estética do sublime, Kant representou fielmente a força do sujeito como sua condição. Sem dúvida, a aniquilação do eu perante a arte é tão pouco compreensível literalmente como esta.³⁴

5.

Levando em conta essas considerações da *Teoria estética*, a interpretação do episódio das sereias com base na noção de sublime permitiria uma reflexão sobre o caráter paradoxal da arte no mundo desencantado. Ulisses, como espectador, experimenta a potência ainda não neutralizada do canto das sereias, uma potência de dissolução, de “liquidação” do sujeito enquanto identidade coerente e racional. Contudo, são as amarras que o impedem de consumir esse desejo de dissolução no não-idêntico, essa entrega ao prazer embriagador da reconciliação com o passado e com o imemorial. Isso não significa uma neutralização no sentido de o espectador permanecer inabalado e vitorioso, porque o herói de fato é enfeitiçado pelas sereias. Mas, por outro lado, é a segurança forjada e forçada que lhe permite experimentar o canto e posteriormente narrá-lo, fazendo repercutir e preservando de algum modo a experiência sublime que transforma a morte aos pés dessas criaturas míticas numa promessa de prazer irresistível. Se apenas as amarras, como convenções sociais previamente estabelecidas, o impedem de entregar-se ao prazer a ponto de esquecer o seu caminho, a renúncia ao desejo de se entregar à felicidade prometida é a astúcia que faz de Ulisses não só um espectador, como também um narrador.

Em um comentário sobre a interpretação do episódio das sereias na *Dialética do esclarecimento*, Albrecht Wellmer faz referência a uma hipótese de Adorno e Horkheimer acerca da morte da sereias no momento em que um homem é capaz de resistir a seu encanto.³⁵ Se o poder das sereias diz respeito ao desejo desmedido de realização total, de plenitude, que só pode ser preenchido pela morte, a neutralização

³² *Ibid.*, p. 298. *Ästhetische Theorie*, p. 293.

³³ Cf. Rodrigo Duarte. “O sublime no mundo administrado”. O comentário enfatiza, nesse contexto, que o sublime pode ser aproximado do que Adorno chamava de *desartificação da arte*. E o elemento que permite essa aproximação entre sublime e *desartificação* é o *abalo* [*Erschütterung*], concebido não como sentimento de prazer no sentido tradicional, mas como “liquidação do eu”.

³⁴ *Ibid.*, p. 369. *Ästhetische Theorie*, p. 364.

³⁵ Wellmer. “The death of the sirens and the origin of the work of art”, p. 16.

desse poder por meio da astúcia significaria o resultado sempre doloroso da formação do indivíduo reflexivo, que aprendeu a afirmar a diferença e a distância.³⁶ No entanto, segundo o comentador, com isso se aprende também um novo modo de prazer e de desejo, que se realiza na arte como um outro canto (a narrativa poética do episódio por Ulisses) que ecoa aquele primeiro canto e conserva algo do prazer e do desejo que, nele, implicavam a morte do indivíduo. Desse ponto de vista, “a morte das sereias é a origem da obra de arte”, diz Wellmer.

Nos termos da *Teoria estética*, o que está em jogo é o caráter enigmático da arte, pensada aqui como um tipo de conhecimento estético, como uma reconfiguração daquele conhecimento que se expressava no mito. Nesse contexto, o sentimento do sublime não pode mais ser entendido nos termos kantianos, como a conversão de um desprazer da inferioridade diante da natureza excessivamente poderosa no prazer de uma vitória da racionalidade. Não se trata, então, da impotência da experiência artística. O sublime só pode existir na arte autêntica com outro significado: como conversão do sentimento de desprazer que constitui o abalo do indivíduo racional no prazer de desejar justamente esse abalo, por perceber nele a condição de possibilidade do não idêntico, e com isso do desejo e da renúncia que escapam às expectativas já construídas, aos clichês da arte transformada em mercadoria.

Sendo assim, o que é sublime é perceber aquilo que antes constituía a segurança do observador como construção social e como aprisionamento. O prazer vem de reconhecer as cordas que prendem ao mastro e querer soltar-se. Nas palavras de Adorno, só desse modo é possível ao “eu” enxergar apenas um pouquinho para fora “da prisão que ele próprio é”. Apesar de todas as amarras das convenções sociais, a arte autêntica precisa sempre ser capaz de criar no espectador o desejo de se lançar, o desejo do naufrágio.

³⁶ *Ibid.*, p. 18.

Referências bibliográficas:

- ADORNO e HORKHEIMER, *Dialética do Esclarecimento*. Tradução de Guido de Almeida. Rio de Janeiro: Zahar, 1985.
- _____. *Dialektik der Aufklärung*. In ADORNO. *Gesammelte Schriften*, Band 3. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2003.
- ADORNO, Theodor. *Teoria estética*. Tradução de Artur Mourão. Lisboa: Edições 70, 2008.
- _____. *Ästhetische Theorie*. In *Gesammelte Schriften*, Band 7. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1996.
- BLUMENBERG. *Naufrágio com espectador*. Lisboa: Vega, 1990.
- BURKE, Edmund. *Uma investigação filosófica sobre a origem de nossas idéias do sublime e do belo*. Tradução de Enid Abreu Dobránszky. Campinas: Papirus, 1993
- DE JONG, Irene. *A Narratological Commentary on the Odyssey*. Cambridge: Cambridge University Press, 2001.
- DUARTE, Rodrigo. “O sublime estético e a tragédia do mundo administrado”, in: *O cômico e o trágico*. Rio de Janeiro: 7letras, 2008.
- GAGNEBIN, J. M. “Do conceito de razão em Adorno”, em *Sete aulas sobre linguagem, memória e história*. Rio de Janeiro: Imago, 2005.
- _____. “Homero e a *Dialética do esclarecimento*”, em *Lembrar escrever esquecer*. São Paulo: Editora 34, 2009.
- _____. “Resistir às sereias”, *Revista Cult*, São Paulo, Ano VI, n. 72, 2003, pp. 51-55.
- HEUBECK, Alfred. *A commentary on Homer’s Odyssey*. Volume II Books IX-XVI. Oxford: Oxford University Press, 1989.
- HOMERO. *Odisseia*. Tradução de Frederico Lourenço. São Paulo: Penguin e Companhia das Letras, 2011.
- KANT, Immanuel. *Crítica da faculdade do juízo*. Tradução de Valério Rohden e António Marques. Rio de Janeiro: Editora Forense, 1993.
- OLIVEIRA, Luiz Inácio. *Do canto e do silêncio das sereias*. São Paulo: Educ, 2008.
- TODOROV. “A narrativa primitiva”. In *Poética da prosa*. Tradução de Claudia Berliner. São Paulo: Martins Fontes, 2003
- WELLMER, Albrecht. “The death of the sirens and the origin of the work of art”. *New German Critique*. Nr. 81. Fall 2000, pp.5-20.