



Alexandra de Almeida

**A noção de sublime em Kant e a
questão da comoção na arte**

Dissertação de Mestrado

Dissertação apresentada como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre pelo Programa de Pós-graduação em Filosofia do Departamento de Filosofia da PUC-Rio.

Orientadora: Prof. Vera Cristina de Andrade Bueno

Rio de Janeiro
Abril de 2009



Alexandra de Almeida

**A noção de sublime em Kant e a
questão da comoção na arte**

Dissertação apresentada como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre pelo Programa de Pós-graduação em Filosofia do Departamento de Filosofia do Centro de Teologia e Ciências Humanas da PUC-Rio. Aprovada pela Comissão Examinadora abaixo assinada.

Prof. Vera Cristina de Andrade Bueno

Orientadora

Departamento de Filosofia – PUC-Rio

Prof. Kátia Rodrigues Muricy

Departamento de Filosofia – PUC-Rio

Prof. Virginia de Araujo Figueiredo

Departamento de Filosofia – UFMG

Prof. Paulo Fernando Carneiro de Andrade

Coordenador Setorial do Centro de Teologia
e Ciências Humanas – PUC-Rio

Rio de Janeiro, 06 de abril de 2009

Todos os direitos reservados. É proibida a reprodução total ou parcial do trabalho sem autorização da universidade, da autora e do orientador.

Alexandra de Almeida

Graduou-se em Informática pela Universidade Federal do Rio de Janeiro em 1983. Especializou-se em Computação Gráfica pela PUC-Rio em 1997. Possui mestrado em Design pela PUC-Rio – 2003. É professora do curso de graduação em Desenho Industrial da PUC-Rio. Tem participação em projetos e grupos de pesquisa do Laboratório da Representação Sensível (LaRS), do Deptº de Artes & Design da PUC-Rio.

Ficha Catalográfica

Almeida, Alexandra de

A noção de sublime em Kant e a questão da comoção na arte / Alexandra de Almeida ; orientadora: Vera Cristina de Andrade Bueno. – 2009.

98 f. : il. (color) ; 30 cm

Dissertação (Mestrado em Filosofia)–Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2009.

Inclui bibliografia.

1. Filosofia – Teses. 2. Sublime. 3. Arte. 4. Comoção. 5. Estética. 6. Kant. 7. Lyotard I. Bueno, Vera Cristina de Andrade. II. Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro. Departamento de Filosofia. III. Título.

CDD: 100

a Gustavo Amarante Bomfim, em memória,
a minha eterna gratidão.

Agradecimentos

Não há palavras suficientes para agradecer à Vera. Vera é presente, generosa e muito confiável. A meu ver, qualidades raras em dias turbulentos como os nossos. É apoio constante, calma e clareza em uma só pessoa. Um elogio ter sido orientada por ela.

À família, sempre.

Aos professores do Departamento de Filosofia, cujo pensamento e cujas ações me ajudaram a construir este trabalho.

Aos amigos queridos, todos, do Design, da Filosofia, da vida; todos tão bem-vindos e necessários.

À PUC-Rio, pelo auxílio concedido.

Aos funcionários do Departamento de Filosofia.

Resumo

Almeida, Alexandra de; Bueno, Vera Cristina de Andrade. **A noção de sublime em Kant e a questão da comoção na arte.** Rio de Janeiro, 2009. 98p. Dissertação de Mestrado – Departamento de Filosofia, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.

Em que medida a arte, hoje, nos aproximaria da experiência da comoção como experiência de limites? É a partir desta primeira grande questão que se constrói esta dissertação. Aqui, é proposta uma reflexão filosófica sobre o sublime kantiano como categoria estética, cujo deslocamento, da esfera da natureza para a da arte, nos permitiria cogitar o acesso a um espectador, penso, cada vez mais dominado pela apatia. Trata-se de uma interrogação destinada à produção de arte na atualidade, em especial, às artes visuais, a partir do sublime kantiano.

Palavras-chave

Sublime, arte, comoção, estética, Kant, Lyotard.

Abstract

Almeida, Alexandra de; Bueno, Vera Cristina de Andrade Bueno (Advisor). **The sublime in Kant's theory and the issue of emotion in art.** Rio de Janeiro, 2009. 98p. MSc. Dissertation – Departamento de Filosofia, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.

To what extent would art, in our days, bring us closer to the experience of emotion as an experience of limits? It is upon this first important question that this dissertation is built. Proposed herein is a philosophical reflection on Kant's sublime as an aesthetic category whose shift from nature's to art's sphere would allow us to consider the possibility of getting access to a spectator seemingly increasingly dominated by apathy, a characteristic aspect of the mass culture he is inserted into. An interrogation directed towards art's production in present times, in particular in the visual arts, from the perspective of Kant's sublime.

Keywords

Sublime, art, emotion, aesthetic, Kant, Lyotard.

Sumário

1. Introdução	9
2. Na tessitura kantiana: noções e contextos que precedem o sublime	15
3. A noção de sublime em Kant	29
4. A questão da comoção na arte	63
5. Conclusão	86
6. Referências bibliográficas	89
Apêndice	93

1

Introdução

Em que medida a arte, hoje, nos aproximaria da experiência da comoção como experiência de limites?

É a partir desta primeira grande questão que se constrói esta dissertação. Aqui, é proposta uma reflexão filosófica sobre o sublime kantiano como categoria estética, cujo deslocamento, da esfera da natureza para a da arte, nos permitiria cogitar o acesso a um espectador, penso, cada vez mais dominado pela apatia. Trata-se de uma interrogação destinada à produção de arte na atualidade, em especial, às artes visuais, a partir do sublime kantiano.

De início, é possível pensar, o sentimento ou a experiência, sublime como uma resposta emocional que combina, de algum modo, emoções dessemelhantes, como dor e prazer, angústia e satisfação, horror e júbilo. Combinam-se em conjugações que parecem exceder, em muito, a nossa capacidade de auto-preservação, mas que de modo diverso, e simultaneamente, enche-nos de um sentimento de exaltação. Já por essa definição, percebemos que o estado emocional respeitante ao sublime é algo complexo e, aparentemente, contraditório. Reúne emoções não apenas diferentes umas das outras, mas também, senso comum, não compatíveis umas com as outras. Em termos kantianos, o sublime é um objeto (da natureza) “[...] *cuja representação determina o ânimo a imaginar a inacessibilidade da natureza como apresentação de idéias* [grifo do autor]”¹.

¹ As referências às citações de Kant da *Crítica da faculdade do juízo*, serão dadas por meio da abreviação do título da obra, *CFJ*, seguida da referência à página da segunda edição, marcada pela inicial B, da Akademie, conforme reproduzidas na lateral da tradução adotada para este trabalho: KANT, Immanuel *Crítica da Faculdade do Juízo*. 2 ed. Tradução de Valerio Rohden e Antônio Marques. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2005. Neste caso, *CFJ*, B 115.

As referências às citações de Kant da *Crítica da razão pura*, serão dadas por meio da abreviação do título da obra, *CRP*, seguida da referência à página da primeira ou segunda edição, marcadas, respectivamente, pelas iniciais A ou B da Akademie, conforme reproduzidas na lateral da tradução adotada para este trabalho: KANT, Immanuel *Crítica da Razão Pura*. 5

Ao longo de sua trajetória — que inclui diferenças conceituais e contextuais bem marcadas, bem como um notável declínio, como objeto de discussão filosófica, em meados do século XIX — o (conceito de) sublime parece encontrar suas maiores expressões em Longino (a partir da tradução de Nicolas Boileau, em 1674), Burke, Kant e Schiller. A partir do final dos anos 80 e início dos 90 século XX, o sublime renasce como o inexprimível no pensamento e na arte. Um de seus principais interlocutores é Jean-François Lyotard. No âmbito deste trabalho, o sublime kantiano nos guiará. Ao seu lado, a leitura mais contemporânea de Lyotard se fará presente.

Segundo este autor, o que outorga ao sublime um lugar de proximidade às manifestações estéticas contemporâneas é, principalmente, o seu elemento ameaçador, sobre o qual não se tem garantias de controle. Conforme veremos, aquele algo que irrompe, sem que a inteligência ou o conceito² o regule ou domine: uma ocorrência, um acontecimento.

Dentro desta perspectiva, Lyotard apresenta o desafio de pensarmos a impossibilidade do acontecimento ou, a possibilidade de um “nada ocorrer”: “[...] que a frase seja a última, que o pão não seja o de cada dia. Esta miséria é a miséria com a qual o pintor é confrontado, diante da superfície plástica, o músico diante da superfície sonora, o pensador diante da página branca [...]”³. E não só no início da obra, mas a cada instante, a cada vez que algo demora a acontecer, a cada “e agora”.

A esse estado de suspensão, o da ameaça e da angústia de que nada aconteça, soma-se o prazer da abertura em acolher o desconhecido. Entre os séculos XVII e XVIII europeus, essa totalidade, ao mesmo tempo, prene e vazia, esse sentimento contraditório, de dor e prazer, angústia e satisfação foi, muitas vezes, nomeado por sublime.

ed. Tradução de Manuela Pinto dos Santos e Alexandre Fradique Morujão. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2001.

² MARQUES, António. “A Terceira Crítica como Culminação da Filosofia Transcendental Kantiana”. *O que nos faz pensar*, Cadernos do Departamento de Filosofia da PUC-Rio, Rio de Janeiro, n. 9, out. 1995. p. 23.

³ LYOTARD, Jean-François. *O inumano: considerações sobre o tempo*. 2 ed. Lisboa: Editorial Estampa, 1997. p. 97.

Embora ligue, explicitamente, a sublimidade ao sentimento da comoção, são raros os momentos em que, na terceira *Crítica*, Kant discorre a seu respeito. Ao final do § 14, o autor define *comoção* como “[...] uma sensação cuja amenidade é produzida somente através de inibição momentânea e subsequente efusão mais forte da força vital [...]”⁴, e prossegue concluindo, “[...] não pertence absolutamente à beleza. Sublimidade (com a qual o sentimento de comoção está ligado), requer, porém, um critério de juízo diverso daquele que o gosto põe como seu fundamento; [...]”⁵. Já por essa definição, presente ainda na *Análise do Belo*, a comoção ou a experiência do sublime sugere uma espécie de excesso ou espalhamento, de ausência de contenção ou limites: algo (uma força) que é contido para, imediatamente, potencializar-se e irromper.

Ao longo das últimas décadas do século XX, artistas como Barnett Newman, Mark Rothko, Yves Klein e James Turrell⁶ tiveram seus nomes associados ao sublime. À exceção de Turrell, que recorre ao uso de luz em instalações, os demais produziram pinturas não representativas e de larga escala, “esmagadoras”, produzidas com o intuito de provocar sentimentos de “[...] inquietação oceânica e ansiosa exaltação [...]”⁷, na medida em que os espectadores se postassem próximos às telas (para experienciá-las), como os artistas se postaram para pintá-las.

Sobre a produção de arte na atualidade, sabe-se, é tema vasto, complexo e passível de muitas e variadas apropriações. No que tange às artes visuais, sabemos que aquilo que, hoje, vem sendo acolhido e reconhecido como manifestação artística, diz respeito, a um processo de ruptura com a tradição clássica que teve início nas primeiras décadas do século XX. Segundo alguns pensadores, a exemplo de Arthur Danto, o contemporâneo artístico remete a um aprofundamento da reflexividade inaugurada pelo moderno que libera a arte de toda limitação e revela, ao mesmo tempo, a sua natureza filosófica. Neste sentido, caberia ao filósofo a responsabilidade pela compreensão das obras e ao artista o

⁴ *CFJ*, B 43.

⁵ *Ibidem*.

⁶ Veja imagens no apêndice.

⁷ ROSENFELD, Denis L. (Org.). *Ética e Estética*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001. p. 195.

usufruto de sentir-se (como se estivesse) além da história. A despeito de uma multiplicidade de discursos, creio haver uma unanimidade quanto ao reconhecimento de uma radical mudança na conciliação entre homem e mundo, seja na vida como na arte.

Durante séculos, a conformação da vida a um ideal, seja ele cósmico ou religioso, prevaleceu como medida para uma vida feliz. Se no passado os homens eram incitados a pautarem as suas vidas em princípios transcendentais, originários de uma natureza ordenada ou divina, no decorrer do tempo as respostas foram se humanizando, isto é, se justificando pela ação humana e distanciando-se de princípios que ultrapassavam e transcendiam o próprio homem. No universo contemporâneo, o homem torna-se o responsável por sua própria felicidade e qualquer reflexão acerca de uma vida feliz diria respeito à vida concreta, desligada de toda e qualquer transcendência.

Ao teorizar sobre a cultura contemporânea, pensadores como Jameson chamam a nossa atenção para uma das principais características das sociedades pós-modernas: a estetização da vida cotidiana. Conforme tematiza o autor, a prevalência do figurado sobre a palavra e a saturação do cotidiano por um infinito de imagens e signos de difícil assimilação provocam uma sobrecarga sensorial que fere e distorce a experiência diária. Soma-se a isso a sedução da forma, a fascinação do visível, a habilidade fina dos meios de comunicação para as massas em manipular mensagens e acontecimentos. Bomfim observa que, “A estetização é uma película fina, sem densidade e aqui não se pretende um retorno aos discursos moralizantes e idealistas sobre as obrigações da arte e do estético. No entanto, a pergunta é inquietante: o que encobre essa pele de camaleão?”⁸

Na continuidade do processo, a distinção entre realidade e ilusão torna-se cada vez mais tênue. As imagens e os fatos do cotidiano, agora tratados como artefatos — isto é, produzidos, forjados, compostos pelo mundo da técnica, por uma razão puramente instrumental — são intensos, imediatos, fragmentos ao acontecido, muitas vezes burla, simulacro.

⁸ BOMFIM, Gustavo A. Não confunda Angelina Jolie com Lara Croft. *Anais do 6º Congresso Brasileiro de Pesquisa e Desenvolvimento em Design*. São Paulo, 2004. p. 5.

Neste contexto, a arte se faz segundo suas próprias exigências, apropriando-se de fragmentos do cotidiano como matéria-prima de suas articulações (em muitas acepções, se pensarmos bem), privilegiando o experimental e tornando-se disponível a quaisquer resultados. Pluralidade, diversidade e amplitude fazem parte do léxico das artes hoje. Para o bem ou para o mal, à semelhança do que é posto no mundo, a arte constrói realidades igualmente contingentes e passadiças.

Segundo Konder, o que há de mais problemático nesse movimento não é a valorização do efêmero, mas a desvalorização do duradouro⁹. Se a estética clássica sustenta uma relação de sentido entre homem e mundo, entre natureza e representação, aqui, a questão do sentido ou do significado das coisas está em aberto, já não nos é dada. Em sua ruptura com a tradição, parece que a arte também quis romper com a história, neutralizar tempo e espaço, como se passado e presente não fossem complementares, traduzindo-se numa espécie de contínuo, ainda que não obedeçam a uma relação de causa e efeito.

Três capítulos compõem a estrutura deste trabalho. Nenhum deles possui subdivisões, mas a opção por um texto continuado, de certo, não é gratuita. Penso que, na medida em que não se processam cortes ou interrupções desnecessárias, em que não se interrompe o pensamento, a compreensão do texto é facilitada.

O primeiro capítulo — *Na tessitura kantiana: noções e contextos que precedem o sublime* — ocupa-se de uma incursão na estrutura conceitual que envolve o pensamento crítico kantiano a partir do juízo estético do sublime. A malha do projeto crítico de Kant é composta por um número considerável de conceitos e relações. Objetivando entender a inserção do sublime nesta malha, bem como as suas articulações com outros pontos de referência do pensamento kantiano, acreditei ser necessário discorrer sobre noções e contextos que o precedem.

⁹ KONDER, Leandro. *A questão da ideologia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002. p. 220.

No segundo capítulo — *A noção de sublime em Kant* —, como o próprio título antecipa, dedicamo-nos a uma apresentação da noção de sublime em Kant, a partir da *Critica da faculdade do juízo*. Sabemos que Kant distingue entre dois modos de avaliação do sublime, o *matemático-sublime* e o *dinâmico-sublime*. A meu ver, pelo modo como se distribuem os parágrafos componentes da *Analítica do sublime* (o que, certamente, inclui uma opção metodológica), é possível realizar uma compreensão equivocada deste juízo segundo a divisão matemático-dinâmico. Neste trabalho, a ordem em que os temas referentes ao sublime estão sendo apresentados, segue a mesma ordem utilizada por Kant em sua *Analítica*, contudo, isto não é feito à maneira kantiana. Claro, a discussão sobre o juízo do sublime procede conforme as categorias de qualidade, quantidade, relação e modalidade, porém, isto não se marca no texto mediante sessões em separado. Sendo assim, para a explanação a que se propõe este capítulo, adotei o seguinte critério: primeiro, procuro distinguir de pronto, de modo breve e objetivo, as disposições matemática e dinâmica em seus traços mais essenciais. Num segundo momento, discorro sobre a questão do sublime de um ponto de vista bastante inclusivo, sem dar destaque às especificidades de uma e outra disposição, ou melhor, *sem nomeá-las* por matemática ou dinâmica. Nesta seqüência do texto, a partir da diferença que Kant nomeia como sendo a mais importante entre belo e sublime, *a questão formal*, desenvolve-se uma análise deste segundo juízo conforme as categorias acima citadas. Finalmente, a partir da definição kantiana de sublime-matemático e sublime-dinâmico, e por meio das respectivas noções de *absolutamente grande* e *poder*, discuto aspectos mais particulares, e ainda não contemplados, de uma e outra disposição. Em suma, de início, dou privilégio ao todo da idéia, para depois, dar realce às partes.

No capítulo 3 — *A questão da comoção na arte* —, procuro articular as noções de comoção e arte segundo as condições de possibilidade da arte na atualidade. Faz parte desta articulação a leitura provida por Jean-François Lyotard sobre a experiência sublime em relação ao cenário da produção de arte no contemporâneo.

2

Na tessitura kantiana: noções e contextos que precedem o sublime

Na malha conceitual tecida por Kant, e que propõe descrever a estrutura constituinte do sujeito transcendental, interessa ao âmbito deste trabalho, especialmente, o par intermédio *faculdade do juízo/sentimento de prazer e desprazer*: é neste par que se inscreve o *sublime*. No grande quadro das faculdades gerais do ânimo, o sublime — como juízo estético, e assim, juízo reflexivo — pertence à interseção da faculdade do juízo com o sentimento de prazer e desprazer, situada entre as faculdades de conhecimento e as faculdades de apetição. Nesta medida, antes de discorrer sobre o sublime, é necessário e inevitável percorrer alguns caminhos nesta malha e buscar esclarecer noções e contextos que o precedem, a exemplo de termos tais como *juízo, faculdade e prazer*.

Deleuze e Guattari acreditam que a *Crítica da faculdade do juízo* seja uma obra onde todas as faculdades do espírito ultrapassam seus limites¹, os mesmos limites que, em obras anteriores, Kant se esmera em marcar, de modo tão meticuloso. Por este desembaraço, alguns autores chegam a creditar à terceira *Crítica* um prolongamento, e mesmo, um alargamento da “revolução copernicana” operada, pelo filósofo, na *Crítica da razão pura*. Sabemos do que se trata a noção de *crítica* em Kant: demarcar, divisar limites, discernir sobre o que é próprio, dar legitimidade às pretensões da razão em conhecer e exercer um tal conhecimento. Mais, em seu sistema crítico, a razão é convidada a conhecer a si mesma para, então, por-se em relação a todo conhecimento a que pode concorrer, independentemente de toda experiência², conforme assinala Kant no prefácio da

¹ DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *O que é a filosofia?* Rio de Janeiro: Editora 34, 1992. p. 9-10.

² *CRP*. A XII.

primeira edição da *Crítica da razão pura*. Nisto reside o traço fundamental constitutivo do projeto kantiano, a pergunta pelo que é, de fato, legítimo investigar mediante a razão e até onde conseguiremos alcançar, se nos for retirada toda a matéria da experiência³; uma busca por princípios *a priori* que norteiem e sustentem a relação da razão humana com as coisas do mundo e o seu acesso ao real. Nesta esteira, sabemos que a *Crítica da razão pura* procura estabelecer os limites da razão pura teórica e a *Crítica da razão prática* estabelece os limites da razão pura prática. A primeira ocupa-se do problema do conhecimento e, a segunda, do problema da moralidade, ou melhor, da liberdade. Trata-se, num plano mais fundo, de buscar dar solução ao problema “[...] da possibilidade ou impossibilidade de uma metafísica em geral e a determinação tanto das suas fontes como da sua extensão e limites; tudo isto, contudo, a partir de princípios [...]”⁴.

Em dezembro de 1787, com os pilares do seu projeto crítico já lançados — a *Crítica da razão pura* havia sido publicada em 1781 e a *Crítica da razão prática* tinha o seu manuscrito concluído —, Kant relata em carta a Karl Leonhard Reinhold a sua descoberta de princípios *a priori* para aquela faculdade do ânimo situada a meio termo das outras duas faculdades que tinham sido objeto de estudo das *Críticas* anteriores, as faculdades de conhecimento e as faculdades de apetição. Kant se referia ao *sentimento de prazer e desprazer*. Mantendo a sua tendência à sistematização, nesta carta, o autor frisa que, a despeito deste novo princípio *a priori*, não somente fôra possível manter a integridade do seu sistema crítico (conforme edificado até então), como também recorrera a ele retrospectivamente para dar solução às dúvidas que o acometeram. Nas palavras de Kant,

My inner conviction grows, as I discover in working on different topics that not only does my system remain self-consistent but I find also, when sometimes I cannot see the right way to investigate a certain subject, that I need only look back at the general picture of the elements of knowledge, and of the mental powers pertaining to them, in order to make discoveries I had not expected. I am now at

³ CRP. A XIV.

⁴ CRP. A XII.

work on the critique of taste, and I have discovered a new sort of *a priori* principles, different from those heretofore observed.⁵

Na Introdução da *Crítica da faculdade do juízo*, Kant afirma a sua compreensão da filosofia como corretamente dividida em dois segmentos distintos segundo seus princípios — a saber, um segmento teórico, como filosofia da natureza, e um prático, como filosofia da moral (neste caso, a legislação prática da razão segundo o conceito de liberdade). Páginas adiante, o autor admite a existência de um “abismo intransponível” entre um e outro segmento; entre o conceito de natureza, enquanto domínio de ordem sensível, e o conceito de liberdade, de ordem supra-sensível. E de tal monta é este abismo, sustenta Kant,

[...] que nenhuma passagem é possível do primeiro para o segundo (por isso mediante o uso teórico da razão), como se se tratasse de outros tantos mundos diferentes, em que o primeiro não pode ter qualquer influência no segundo, contudo este último deve ter uma influência sobre aquele, isto é, o conceito de liberdade deve tornar efetivo no mundo dos sentidos o fim colocado pelas suas leis e a natureza em consequência tem que ser pensada de tal modo que a conformidade a leis da sua forma concorde pelo menos com a possibilidade dos fins que nela atuam segundo leis da liberdade.⁶

Em outros termos, é necessário que as leis do mundo sensível não invalidem, nele, o modo como o homem exerce a sua liberdade. O fato, como sabemos, é que estas instâncias legais, as leis da natureza e as leis morais, obedecem a princípios de ordens diferentes. As leis naturais, se nos ativermos ao que concerne o conceito de causalidade, obedecem ao princípio de causalidade mecânica e as leis morais ao de causalidade final. Como é possível pôr em acordo a causalidade e a finalidade? Kant sabe que o problema com o qual se depara não é simples e argumenta,

Mas por isso tem que existir um fundamento da unidade do supra-sensível, que esteja na base da natureza, com aquilo que o conceito de liberdade contém de modo prático e ainda que o conceito desse fundamento não consiga, nem do ponto de vista teórico, nem do ponto de vista prático, um conhecimento deste e por conseguinte não possua qualquer domínio específico, mesmo assim torna possível

⁵ KANT, Immanuel. *Critique of the power of judgment*. New York: Cambridge University, 2000. p. xiii-xiv.

⁶ *CFJ*. B XIX-XX.

a *passagem* da maneira de pensar segundo os princípios de um para a maneira de pensar segundo os princípios de outro [grifo meu].⁷

Uma *passagem*, diz Kant, e parece ser esta uma boa palavra. O termo, em suas acepções mais comuns, já nos acena com o que, dele, poderá advir: um ponto ou veio de ligação, mudança, transição, comunicação, deslocamento.

Gérard Lebrun comenta que, em referência à terceira *Crítica*, do sensível ao supra-sensível, não há passagem possível pelo uso teórico da razão, sendo apenas concebível que se efetue uma “transgressão”⁸. Ou seja, já que é de todo impossível um avanço contínuo, de um domínio a outro, numa mesma ordem de princípios, evita-se, na transgressão, que se execute uma aproximação abrupta ou um salto cego por sobre domínios tão distintos — do teórico ao prático, do conhecimento à moral, da natureza à liberdade. Convém acentuar que, aqui, o sentido do termo “transgressão” faz referência a um “passar além” não como infração ou violação de limites, mas como um atravessamento, passar de uma coisa a outra, uma transição de uma maneira de pensar segundo a natureza, para uma maneira de pensar segundo a liberdade. Para Lebrun, a *Crítica da faculdade do juízo* é o percurso dessa transição.

A esse respeito, dentro do sistema kantiano, Lyotard sublinha a ação unificadora do campo filosófico provida pela terceira *Crítica*. O autor sabe que, rigorosamente, isto se cumpre na reflexão sobre a finalidade teleológica, apesar disso, pondera a favor da estética e justifica que se tal unificação é viável, não é porque o texto de Kant exhibe, fundamentalmente, a idéia reguladora de uma finalidade objetiva da natureza, mas “[...] porque torna manifesto, a título da estética, a maneira reflexiva de pensar que está em obra no texto crítico inteiro”⁹.

Em suas *Críticas* anteriores, Kant já havia, sistemática e minuciosamente, estabelecido os limites da reflexão racional nos planos teórico e prático-moral. A *Crítica da razão pura* trata de investigar os limites da razão pura teórica e a

⁷ CFJ. B XX.

⁸ LEBRUN, Gérard. *Sobre Kant*. 2 ed. São Paulo: Iluminuras, 2001. p. 69.

⁹ LYOTARD, Jean-François. *Lições sobre a analítica do sublime*. Campinas, SP: Papirus, 1993. p. 15.

Crítica da razão prática investiga os limites da razão pura prática. No primeiro caso, Kant legisla sobre o problema do conhecimento, no segundo, sobre o problema da moral. Em sua concepção filosófica, os domínios da razão respondem a uma visão dual de mundo e no que tange às instâncias sobre as quais legislam — os limites teóricos e os limites práticos da razão, respectivamente, à *Crítica da razão pura* e à *Crítica da razão prática* —, cada *Crítica* apresenta, em si, uma certa completude. Neste sentido, se para Kant, uma terceira *Crítica* se fazia necessária era, aparentemente, menos por uma exigência de completude de uma ou outra *Crítica per se*, e mais por uma necessidade de acabamento do próprio sistema no qual todas elas se inseriam. Retomando o conceito de transgressão sugerido por Lebrun, se do sensível ao supra-sensível, não há acesso possível pelo uso teórico da razão, então, há de se encontrar um outro meio que promova esta aproximação entre planos, essa passagem possível “[...] segundo os princípios de um [domínio da razão] para a maneira de pensar segundo os princípios de outro”¹⁰.

Em referência à carta escrita a Karl Leonhard Reinhold, em dezembro de 1787, ou seja, três anos antes da publicação da terceira *Crítica* e antes mesmo da primeira edição da *Crítica da razão prática*, em 1788, Kant anuncia estar se ocupando de uma “crítica do gosto” e informa reconhecer, agora, princípios *a priori* para as três faculdades do ânimo: para a faculdade do conhecimento, faculdade de apetição e sentimento de prazer e desprazer.

Na verdade as faculdades do ânimo são três: a faculdade do conhecimento, sentimento de prazer e desprazer e faculdade de apetição. Para a primeira encontrei princípios *a priori* na *Crítica da Razão Pura* (teórica), para a terceira na *Crítica da Razão Prática*. Procurei-os também para a segunda e, ainda que na verdade considerasse impossível encontrar princípios desse tipo, o elemento sistemático (*das Systematische*) - o qual me tinha permitido descobrir, no ânimo humano, a decomposição das faculdades anteriormente consideradas e que me há-de fornecer ainda matéria suficiente de admiração e porventura de investigação para o resto da minha vida - trouxe-me para este caminho, de modo que eu agora reconheço três partes da filosofia, das quais cada uma possui os seus princípios *a priori*.¹¹

¹⁰ CFJ. B XX.

¹¹ MARQUES, António. “A Terceira Crítica como Culminação da Filosofia Transcendental Kantiana”. *O que nos faz pensar*, Cadernos do Departamento de Filosofia da PUC-Rio, Rio de Janeiro, n. 9, out. 1995. p. 7.

O trabalho se justifica no intento de Kant em dar solução ao problema (sistemático, em última instância) da mediação entre os dois domínios heterogêneos da razão, o teórico e o prático. O filósofo preocupa-se com uma mediação possível entre os (dois) planos de atuação da razão que, apesar de distintos, dizem respeito a uma mesma concepção de mundo e de sujeito. Faz-se necessário encontrar princípios que governem aquela parte do ânimo que, justamente, situa-se entre as duas outras faculdades já estudadas nas *Críticas* anteriores, as faculdades de conhecimento, na *Crítica da razão pura*, e as faculdades de apetição, na *Crítica da razão prática*. Essa faculdade mediadora é o *sentimento de prazer e desprazer*.

António Marques nos lembra que o problema da aproximação entre os domínios da natureza e da liberdade traduz-se num interesse, por parte de Kant, *pela própria natureza*, já antevendo uma ampliação do conceito de natureza herdado da primeira *Crítica*. A natureza, entendida aqui em um sentido amplo, e não apenas como expressão mecanicista de mundo, não poderia invalidar, nela, quer do ponto de vista de seus elementos, quer do ponto de vista de suas leis particulares, o modo como o homem exercita a sua liberdade. A natureza deveria por-se em acordo, harmonizar-se, com as exigências racionais do sujeito e nele “[...] poder despertar idéias e sentimentos de qualidade superior”¹².

A esse respeito, no § 42 da *Crítica da faculdade do juízo*, “Do interesse intelectual pelo belo”, Kant repisa a sua preocupação quanto a uma certa adequação entre os conceitos de natureza e liberdade, mais exatamente, a uma adequação da natureza à razão em função da idéia de liberdade e dos princípios racionais que a determinam.

Mas visto que à razão também interessa que as idéias (pelas quais ela produz um interesse imediato no sentimento moral) tenham por sua vez realidade objetiva, isto é, que a natureza pelo menos mostre um vestígio ou avise-nos que ela contém em si algum fundamento para admitir uma concordância legal de seus produtos com a nossa complacência independente de todo interesse [...], assim a razão tem que tomar um interesse por toda manifestação da natureza acerca de uma semelhante concordância [...].¹³

¹² Ibidem.

¹³ *CFJ*. B 169.

Neste contexto, a natureza já não poderia ser julgada conforme os parâmetros habituais, isto é, no uso das categorias aplicadas à intuição sensível. Face ao juízo, a natureza já não é, um mero agregado de formas e volumes, de onde derivam e nos quais se fazem aplicar sistemas de leis mecânicas particulares. Mais, é ainda aventada a possibilidade de em meio à diversidade das formas naturais, existir alguma que se especifique *como se* ali estivesse para possibilitar a experiência daquele que ajuíza (e mesmo expandi-la), ao invés de, simplesmente, ser dada ao acaso. Faz-se necessário uma regra ou princípio adequado a esta nova perspectiva.

Essa regra ou princípio deve orientar os nossos juízos numa direção diferente daquela guiada pelas categorias em sua relação com o mundo fenomênico; uma regra ou princípio pelo qual os juízos não se atenham a absorver, de imediato, todo caso particular em um conceito mais geral. Em suma, que exista uma regra ou princípio que reconduza os nossos juízos em relação à natureza.

Disso decorre uma amplificação da faculdade do juízo, delegando ao juízo maior liberdade. “Esta fuga a um automatismo no juízo é outro motivo maior da *CFJ* e pressente-se facilmente que Kant terá aqui realizado um trabalho sobre a sua estrutura que complexifica substancialmente as suas próprias anteriores concepções de sujeito transcendental”¹⁴. Complexifica mas, vale dizer, não modifica ou invalida a concepção de sujeito transcendental corrente na filosofia kantiana. Para Kant, o vislumbre desta outra instância investigativa para a razão humana, não modifica ou invalida os pressupostos críticos adquiridos, mesmo que as *Críticas* anteriores atendam a princípios e sistemas de leis heterogêneos — um teórico, referido ao conhecimento, outro prático, referido à moral. Este terceiro campo, não exclui ou confronta os já existentes, ao contrário, não só os complementa como auxilia o diálogo harmonioso entre eles. É mediante esta “nova” faculdade do juízo, em sintonia ao sentimento de prazer e desprazer, que, doravante, irá se discutir as relações entre natureza e liberdade.

¹⁴ MARQUES, António. *Op. cit.* p. 9.

O sujeito do idealismo crítico era, até então, demasiado esquemático ou formalista, posto que tanto as categorias inferidas na *Crítica da razão pura*, quanto a lei moral na *Crítica da razão prática*, perfilavam um sujeito, ainda, um pouco afastado da vida sensível e afetiva. Na esfera dos juízos estéticos, sabemos, toda representação dada é referida ao sujeito e ao seu sentimento¹⁵. A terceira *Crítica* viria a “redescobrir” esse sujeito, dar-lhe completude, aumentando-lhe os fatores de inteligibilidade, “[...] mediante a introdução de componentes afetivo/vivenciais, sem cair num subjetivismo a-conceptual e redutor”¹⁶. Em boa medida, essa associação entre sentimento de prazer e desprazer e faculdade do juízo deve-se a articulações em torno do conceito de *Gemüt*, isto é, do ânimo. Sendo assim, antes de prosseguir com os novos atributos do par mediador *sentimento de prazer e desprazer/faculdade do juízo*, proponho rever alguns aspectos concernentes aos termos *ânimo* e *faculdade*.

A palavra *ânimo*, em Kant, é resultado da tradução do termo *Gemüt* e leva em conta o equivalente latino, *animus*, também utilizado pelo filósofo em substituição ao termo original alemão¹⁷. O sentido geral do termo *Gemüt* (ânimo), é o de um “[...] princípio unificador das diversas faculdades em relação recíproca, tendo sentido transcendental cognitivo e também estético vivificante das faculdades do conhecimento”¹⁸. O próprio prefixo *Ge*, signo integrador, já antecipa esta unificação¹⁹. O *Gemüt* reúne (*Ge-*), assim, forças ou faculdades (*Mut*), designa o todo das faculdades, de pensar, sentir e querer. Esta integração entre faculdades é representada, graficamente, ao final da Introdução da *Crítica da faculdade do juízo*, num quadro referencial das faculdades gerais do ânimo postas

¹⁵ KANT, Immanuel. *Dois introduções à Crítica do Juízo*. São Paulo: Iluminuras, 1995. p. 59.

¹⁶ MARQUES, António. *Op. cit.* p. 9.

¹⁷ Em referência à tradução da *Crítica da faculdade do juízo* por Valerio Rodhen e António Marques.

¹⁸ ROHDEN, Valério. “O sentido do termo ‘Gemüt’ em Kant”. *Revista Analytica*, v. 1, n. 1, 1993. p. 61.

¹⁹ Valerio Rodhen explica que o prefixo *Ge* é signo de integração e unificação. “[...] tanto nos verbos o *ge* característico do tempo perfeito é um sinal de uma conclusão perfeita da ação, como que o gênero predominante neutro dos substantivos indica uma função de universalidade, ainda não diferenciada, e portanto com uma função integradora”, e exemplifica, *Gebirge* é cordilheira, *Gestirn* é constelação, *Gewissen* é todo saber sobre o bem e o mal. Neste caso, *Ibidem*. p. 66.

em relação às faculdades de conhecimento, como veremos adiante.

No sentido estético, o termo *Gemüt* está em estreita relação com o conceito de vida. Ao final da *Analítica do sublime*, na “Observação geral sobre a exposição dos juízos reflexivos estéticos”, Kant observa que “[...] o ânimo é por si só inteiramente vida [...]”²⁰. Rodhen comenta que o conceito de vida define-se como

[...] ‘a faculdade de um ente de atuar de acordo com suas representações’. Representações são fins que o próprio agente se propõe. A vida é uma capacidade de atuar de acordo com seus próprios fins. Um estado de ânimo pode ser representado como concorde com os fins sem que ele próprio tenha que representar este fim, basta que o representemos segundo uma certa forma, em cuja observância abstraímos do fim ou da matéria pela reflexão.²¹

Onipresente nos escritos de Kant, o termo “faculdade” subjaz a todo seu projeto filosófico, mas é na Introdução da *Crítica da faculdade do juízo*, que o filósofo reflete de modo mais sistemático a esse respeito e distingue entre dois grandes grupos de capacidades (constituintes) da consciência humana, a saber, as *faculdades gerais do ânimo* e as *faculdades de conhecimento*.

Como sabemos, o primeiro grupo — o das *faculdades gerais do ânimo* — desdobra-se em três ordens de representação: pensar, sentir e querer, que traduzidas como faculdades (ou modos de relação com os objetos) concernem, respectivamente, à *faculdade de conhecimento*, ao *sentimento de prazer e desprazer* e à *faculdade de apetição*. O segundo grupo — o das *faculdades de conhecimento* — divide-se em duas instâncias cognitivas, uma inferior, a qual respondem as faculdades da sensibilidade, e outra superior, a qual responde a tríade composta pelas *faculdades do entendimento*, do *juízo* e da *razão*. Neste caso, são chamadas de superiores porque possuem autonomia; sua autonomia advém de sua *aprioridade*. Como num quadro de referências, Kant alinha esta tríade cognitiva com as faculdades gerais do ânimo, compondo o cenário abaixo, conforme a tabela por ele apresentada ao final da Introdução da terceira *Crítica*.

²⁰ CFJ, B 129.

²¹ ROHDEN, Valério. *Op. cit.* p. 70-71.

Faculdades gerais do ânimo	Faculdades de conhecimento (superiores)
faculdade de conhecimento <i>sentimento de prazer e desprazer</i> faculdade de apetição	entendimento <i>faculdade do juízo</i> razão

O alinhamento proposto por Kant, claro, não se dá de modo gratuito. As faculdades gerais do ânimo e as faculdades de conhecimento, embora componham grupos distintos de poderes, mantêm entre si relações afins que justificam essa aproximação. As faculdades gerais do ânimo *fundam-se sobre os princípios constitutivos* das faculdades do conhecimento. As faculdades de conhecimento fundam-se sobre os princípios constitutivos do entendimento, a conformidade a leis; o sentimento de prazer e desprazer, funda-se sobre o princípio da faculdade do juízo, a conformidade a fins sem fim; as faculdades de apetição sobre o princípio da razão, o fim terminal.

Nesta grande malha das faculdades do ânimo, interessa-nos, em particular, o par conceitual *sentimento de prazer e desprazer/faculdade do juízo*. Como veremos, é nele que se inscreve o sublime.

Dissemos que, é mediante esta “nova” faculdade do juízo, em sintonia ao sentimento de prazer e desprazer, que, doravante, irá se discutir as relações entre natureza e liberdade. Mais que orientar uma discussão, esta nova faculdade, “[...] por um lado espécie de instrumento conceptual do sentimento e, por outro faculdade cognitiva sistematizadora [...]”²², irá mesmo dar solução ao problema da conexão entre liberdade e natureza. Se a faculdade do juízo é quem dá a regra para essa mediação, é possível entender, até, que toda a articulação do ânimo funda-se sobre esta faculdade. Um dado é fundamental a este novo cenário: a faculdade do juízo, que até então apresentava caráter *determinante*, assume, no contexto da

²² MARQUES, António. *Op. cit.* p. 9.

terceira *Crítica*, natureza *reflexiva*.

Ainda na primeira introdução à *Crítica da faculdade do juízo*, ao discutir o “sistema de todas as faculdades da mente em geral”, Kant busca esclarecer parte das permutações que ocorrem entre as faculdades gerais do ânimo e as de conhecimento:

Sem ainda decidir nada sobre a possibilidade dessa vinculação, não se pode deixar de reconhecer já aqui uma certa adequação do Juízo ao sentimento de prazer, para servir de fundamento-de-determinação a este ou encontrá-lo nele, nesta medida: que, se na *divisão da faculdade-de-conhecimento por conceitos* entendimento e razão referem suas representações a objetos, para obter conceitos deles, o Juízo se refere exclusivamente ao sujeito e por si só não produz nenhum conceito de objetos. Do mesmo modo, se na *divisão dos poderes da mente em geral*, tanto faculdade-de-conhecimento quanto faculdade-de-desejar contêm uma referência *objetiva* das representações, assim, em contrapartida, o sentimento de prazer e desprazer é somente a receptividade de uma determinação do sujeito, de tal modo que, se o Juízo deve, em alguma parte, determinar algo por si só, isso não poderia ser nada outro do que o sentimento de prazer e, inversamente, se este deve ter em alguma parte um princípio *a priori*, este só será encontrável no Juízo.²³

Como se percebe, o juízo é uma operação complexa que consiste em subsumir o particular no universal. Não sendo prerrogativa de uma única faculdade, encontra-se na base das faculdades de conhecimento e pode mesmo ser pensado como uma matriz para a filosofia kantiana²⁴. Como faculdade, só pode ser percebida quando em exercício e sua função é, naturalmente, formular juízos. Nas palavras de Kant,

A faculdade do juízo em geral é a faculdade de pensar o particular como contido no universal. No caso de este (a regra, o princípio, a lei) ser dado, a faculdade do juízo, que nele subsume o particular, é *determinante* [...]. Porém, se só o particular for dado, para o qual ela deve encontrar o universal, então a faculdade do juízo é simplesmente *reflexiva*.²⁵

Juízos *determinantes* diferem de juízos *reflexivos*, a própria nomenclatura já antecipa a distinção. Nos juízos determinantes, *o universal* (na forma de uma lei ou princípio) é dado e o particular é a ele subordinado. Nos juízos reflexivos, nos

²³ KANT, Immanuel. *Op. cit.* p. 43.

²⁴ CAYGILL, Howard. *Dicionário Kant*. Rio de Janeiro: Zahar, 2000. p. 205.

²⁵ *CFJ*, B XXVI.

é dado só *o particular*, o universal precisa ser encontrado num processo de reflexão. No primeiro caso, determina-se algo, a rigor, objetos através de conceitos. No segundo, nada se determina. Juízos determinantes abarcam os juízos teóricos referidos à faculdade do entendimento e os juízos práticos referidos à faculdade da razão; juízos reflexivos dizem respeito aos juízos estéticos e teleológicos e à sistematização dos conceitos e leis empíricas. O entendimento concerne a um domínio de objetos particular, qual seja, a natureza; a faculdade do juízo só se refere ao sujeito e não detém domínio de objetos. Se tomamos como exemplo o mecanismo da faculdade do entendimento, este (o entendimento) organiza as intuições sensíveis que nos são dadas à sensibilidade mediante a ação das categorias. O modo de proceder do juízo, aqui, enquanto juízo lógico-determinante, se vê, claramente, na subsunção das intuições (o particular) aos conceitos do entendimento (o universal). Cabe à faculdade de julgar, meramente, “[...] indicar *a priori* a condição da subsunção sob o conceito do entendimento [...]”²⁶. Na subordinação das intuições às categorias, o juízo intende determinar objetos, isto é, dar matéria aos conceitos, preenchê-los. Nos juízos reflexivos, a lei ou princípio não é dado *a priori*, daí a necessidade da faculdade do juízo de pensar (refletir) uma lei para si mesma, de modo a poder subordinar o particular.

Ora, este princípio não pode ser senão este: como as leis universais têm o seu fundamento no nosso entendimento, que as prescreve à natureza [...] têm as leis empíricas particulares, a respeito daquilo que nelas é deixado indeterminado por aquelas leis, que ser consideradas segundo uma tal unidade, como se igualmente um entendimento [...] as tivesse dado em favor da nossa faculdade de conhecimento, para tornar possível um sistema da experiência segundo leis da natureza particulares. Não como se deste modo tivéssemos que admitir efetivamente um tal entendimento (pois é somente à faculdade de juízo reflexiva que esta idéia serve de princípio, mas para refletir, não para determinar); pelo contrário, desse modo, esta faculdade dá uma lei somente a si mesma e não à natureza.²⁷

Vimos que os juízos reflexivos são singulares (partem de um objeto dado), não legislam um domínio de objetos e não procuram determinar coisa alguma;

²⁶ *CFJ*, B XXXII.

²⁷ *CFJ*, B XXVII.

neles, é dado apenas o particular. Nesta medida, do ponto de vista de um sistema de leis que lhe seja dado *a priori*, os juízos reflexivos são autônomos, isto é, não se guiam por conceitos do entendimento. No entanto, como vimos, esta nova forma de ajuizar, sente necessidade de pensar uma lei para si mesma, de se auto-legislar, de proceder a uma regra ou princípio que só a ela pertença. Com isso, Kant constrói, para este modo reflexivo de ajuizamento, um espaço próprio, ainda que não determinado pelo *a priori* de leis ou por objetos. Neste espaço, onde se recusa o automatismo da absorção dos casos particulares na generalidade dos conceitos, o juízo se pratica em ordem inversa, parte-se do particular em direção a um universal. Esta “passagem”, conforme a designou Kant na Introdução da terceira *Crítica*, constitui-se, efetivamente, no modo de um espaço autônomo, consoante suas próprias leis, mas que, para fins de “passagem”, intermedia as relações entre entendimento e razão, aproximando-os em seus conceitos de natureza e liberdade. Ainda que autônomo, constitui-se como um (terceiro e novo) campo de atuação da razão humana, entendida aqui em um sentido amplo, porém, não funda um terceiro domínio de objetos e, com isso, em nada altera a divisão da filosofia em teórica e prática.

Marques acredita que o cerne da teoria da reflexão em Kant, encontra-se na especial mobilidade atribuída, na terceira *Crítica*, à faculdade da imaginação. Na *Crítica da razão pura*, a função esquemática da imaginação não concede a esta faculdade a mobilidade, ou mesmo uma certa liberdade, com a qual ela se vê envolvida na *Crítica da faculdade do juízo*. Na primeira *Crítica*, na medida em que o entendimento organiza as intuições através das categorias, é função da imaginação prover um *esquema*, leia, um esquete do objeto em função da categoria na qual este será subsumido. A imaginação tem por tarefa desenhar o objeto em seu aspecto mais geral, sem lhe prover os detalhes ou as singularidades (a propósito, aqui, não se põe em discussão a importância da síntese imaginativa como condição de possibilidade do conhecimento). No novo quadro geral do ânimo, a faculdade da imaginação tem a sua área de atuação renovada e atua em parceria com as faculdades intelectuais — entendimento e razão —, naquilo em que, Kant chama de *jogo*. No plano estético, o jogo entre faculdades será

tematizado no próximo capítulo desta dissertação, sendo agora oportuno assinalar que, seja no juízo do belo, seja no do sublime, é a imaginação que marca a especificidade do jogo.

A natureza nos oferece uma multiplicidade de formas. Muitas dentre elas, não parecem ser passíveis de ajuizar sem que a elas associemos um sentimento de prazer. Elas nos “convidam” à reflexão e parecem exigir do sujeito uma disposição diferente daquela guiada pelo entendimento. A regra de regência destes casos (que rege a condição de possibilidade do objeto na experiência), por serem tão particulares, não é dada de antemão. Esse sentimento, embora particular, é conceitualizável e Kant o define como uma *conformidade a fins da natureza*. Como veremos, é este o princípio que faltava ao quadro geral de princípios transcendentais da filosofia kantiana.

O princípio de *conformidade a fins da natureza* pode estar de acordo com fins de ordem subjetiva ou objetiva, tudo depende da existência ou inexistência de um interesse cognitivo. De um ponto de vista *estético*, fala-se de uma *conformidade a fins subjetiva*, sob uma ótica *teleológica*, de uma *conformidade a fins objetiva*. Rigorosamente, a *solução* ao problema da mediação entre natureza e liberdade cumpre-se no plano teleológico por um princípio regulador de *finalidade objetiva da natureza*. Escapa a este trabalho examinar esta solução. No interesse desta dissertação, vamos nos ocupar do âmbito estético. A conformidade a fins da natureza ou, em outros termos, a expressão conceitual de nosso sentimento de prazer em relação aos objetos da natureza, é regra de reflexão sobre determinadas formas naturais, a saber, as formas belas, no caso dos juízos estéticos, e os sistemas orgânicos, nos juízos teleológicos. Convém marcar essa diferença: aqui, o juízo se faz *segundo uma regra e não segundo conceitos*²⁸.

²⁸ MARQUES, António. *Op. cit.* p. 13.

3

A noção de sublime em Kant

De início, é possível pensar, o sentimento ou a experiência, sublime como uma resposta emocional que combina, de algum modo, emoções dessemelhantes, como dor e prazer, angústia e satisfação, horror e júbilo. Combinam-se em conjugações que parecem exceder, em muito, a nossa capacidade de auto-preservação, mas que de modo diverso, e simultaneamente, enche-nos de um sentimento de exaltação. Já por essa definição, percebemos que o estado emocional respeitante ao sublime é algo complexo e, aparentemente, contraditório. Reúne emoções não apenas diferentes umas das outras, mas também, senso comum, não compatíveis umas com as outras.

Na *Crítica da faculdade do juízo*, ao final da *Analítica do sublime*, Kant refere-se ao sublime como um objeto (da natureza) “[...] cuja representação determina o ânimo a imaginar a inacessibilidade da natureza como apresentação de idéias [grifo do autor]”¹

O que estaria implicado nesta afirmação?

Ainda em termos muito gerais, podemos dizer que há coisas sobre as quais nos é possível pensar, porém, não nos é possível traduzir por imagens, isto é, exprimi-las por meio de uma figura. São, conforme em Kant, *idéias de razão*; idéias respeitantes a uma faculdade humana que concebe, cria, dá nome às coisas, articula idéias, podendo, neste movimento, projetar-se para além de qualquer divisa, para além dos limites de toda experiência. Todavia, devido à nossa natureza finita, corpórea, limitada no espaço e no tempo não nos é possível, igualmente, transcender aos limites de toda experiência e, de fato, “experimentar” tais idéias ou, em outras palavras, pô-las diante de nós como imagens. Instaura-se aí uma tensão.

A idéia de Deus, a de imortalidade da alma e a idéia de liberdade são, todas,

¹ CFJ, B 115.

idéias de razão. Nos é possível discutir sobre a existência ou a inexistência de Deus, contudo, seguramente, não nos é possível traduzir essa idéia por uma imagem, pô-la diante de nós como algo delimitado no espaço e no tempo.

Trata-se, aqui, de algo — uma representação — que ultrapassa os limites da nossa capacidade imaginativa, bem como os limites da própria imagem, e afirma a segura impossibilidade de oferecer, a estas idéias, um contraponto sensível e articulado no mesmo tempo e espaço que nos conforma.

Dentro desta perspectiva — a de poder pensar, mas não poder traduzir em imagem a coisa pensada —, há ainda experiências que “nos ultrapassam”, quero dizer, nos confrontam e parecem transpor de modo brutal, com enorme intensidade, os limites sensíveis desta nossa natureza. Dão-nos conta de nossa insignificância e finitude e despertam em nós sentimentos ambíguos, de prazer e desprazer. São experiências dessa natureza a que Kant alude quando se refere ao *sublime*.

Sabemos que, na história do pensamento, a reflexão sobre a verdade já ultrapassa dois mil anos. Ainda que, conforme em Kant, só conheçamos o “[...] *a priori* das coisas o que nós mesmos nelas pomos”², parece não existir questão sobre o caráter impermanente das coisas do mundo, e dentre elas, o próprio homem. Somos seres finitos, mas, segundo a filosofia crítica, trazemos dentro em nós, estranha e ambiciosamente (no melhor sentido desta palavra), uma faculdade que nos permite pensar o infinito, a totalidade, o transcendente. Tratemos disso em termos kantianos.

A *Analítica do sublime* tem início mediante comparações entre o juízo estético do sublime e do belo. Há, entre belo e sublime, aspectos que os aproximam e, inversamente, os separam. No § 24 da terceira *Crítica*, “Da divisão de uma investigação do sentimento do sublime”, Kant esclarece que, no ajuizamento (dos objetos referentes ao sentimento) do sublime, posto que se trata de um juízo estético-reflexivo, é possível empregar os mesmos princípios utilizados no juízo de gosto; o método não difere. Considerando-se a tábua lógica

² CRP. B XVIII.

dos juízos empregada por Kant, serão aplicadas na avaliação do sublime, as mesmas categorias utilizadas no belo, a saber, qualidade, quantidade, relação e modalidade. Desta maneira, a complacência no sublime, tanto quanto no belo, deve ser segundo a qualidade, *sem interesse*; segundo a quantidade, *de modo universalmente válido*; segundo a relação, *uma conformidade a fins subjetiva*; e segundo a modalidade, como *necessária*. Ainda que nos pareça óbvio, importa registrar que os juízos estéticos-reflexivos do sublime e do belo não dizem respeito a (duas) diferentes faculdades de julgar, mas a uma mesma faculdade, com capacidades distintas de apreciação estética.

Na estrutura provida por Kant à sua *Crítica da faculdade do juízo*, a *Analítica do sublime* sucede a *Analítica do belo*. Em razão das afinidades e diferenças que aproximam ou distanciam belo e sublime, Kant viabiliza uma passagem de um juízo a outro, como dissemos, por meio de comparações entre eles. De fato, ao longo de seu texto, o autor faz uso deste recurso com certa frequência. Embora não se pretenda, aqui, recuperar todas as condições necessárias ao ajuizamento do belo, será importante à investigação do sublime, resgatar, em uma ou outra ocasião, momentos específicos desta outra *Analítica*.

Diferente da análise do juízo de gosto, o filósofo impõe a esta segunda *Analítica* uma divisão inexistente na *Analítica do belo*: Kant refere-se a dois modos de avaliação do sublime, o *matemático-sublime* e o *dinâmico-sublime*³. Esta divisão, embora se justifique no contexto geral de sua análise, pode, a meu ver, causar uma certa confusão, se não esclarecida de pronto.

Argumenta Kant, que o sentimento do sublime comporta um *movimento* do ânimo que, ligado ao ajuizamento do objeto, é referido pela faculdade da imaginação, ora à faculdade do *conhecimento*, como disposição *matemática*, ora à faculdade de *apetição*, como disposição *dinâmica*⁴. Seja num caso, como no outro, constata-se uma dificuldade na representação de objetos que são, respectivamente, absolutamente grandes ou potentes demais. O sublime-

³ Ao longo da terceira *Crítica*, são também utilizadas as expressões *sublime-matemático* e *sublime-dinâmico*.

⁴ *CFJ*, B 80.

matemático lida com toda ordem de objetos que pareçam vultuosos ou ilimitados; ultrapassam-nos por sua extensão. O sublime-dinâmico lida com o possante, o titânico; ultrapassa-nos por seu poder. Veja, ainda que, uma vez mais, nos pareça óbvio, é importante ressaltar que não se trata de dois “tipos” de sublime da natureza, um dinâmico e outro matemático — cada um referido a domínios de objetos verdadeiramente distintos —, mas de duas disposições (diferentes), às quais se recorre no momento do juízo de um tal objeto (da natureza) reputado sublime. Sobre este movimento do ânimo, Kant declara,

[...] ele é referido [o movimento do ânimo] pela faculdade da imaginação ou à faculdade do conhecimento ou à faculdade da apetição [...]; nesse caso, então, a primeira é atribuída ao objeto como disposição matemática; a segunda, como disposição dinâmica da faculdade da imaginação e por conseguinte esse objeto é representado como sublime **dos dois modos mencionados** [grifo meu].⁵

Trata-se, então, de (duas) sínteses diferenciadas e de sua *co-presença* no juízo estético do sublime. No sublime, é preciso saber, o ânimo faz referência a ambos os estados afetivos da faculdade de sentir, o desprazer e o prazer. A disposição matemática lida diretamente com a condição do desprazer e a dinâmica com a do prazer (que advém da condição anterior). Vale lembrar que no caso do belo, o ânimo está em tranqüila contemplação e refere-se, somente, a uma única componente, a do prazer desinteressado. Mas aqui, ao contrário, apresenta-se este duplo movimento, de desprazer e prazer, que apesar de conflituoso é, também, complementar. Conforme nos sugere Lyotard, como se trata de um juízo estético-reflexivo, “[...] a co-presença dessas sínteses é somente sentida. Consiste inteiramente na emoção violenta e ambivalente que o pensamento experimenta perante o ‘sem-forma’”⁶. Emoção violenta e ambivalente que caracteriza, como veremos, a complacência sublime, quero dizer, a *comoção*.

Em uma primeira definição, então referida ao *sublime-matemático*, Kant denomina sublime o que é *absolutamente grande*. Em uma segunda aproximação,

⁵ CFJ, B 80.

⁶ LYOTARD, Jean-François. *Lições sobre a analítica do sublime*. Campinas, SP: Papirus, 1993. p. 94.

quando se dirige ao *sublime-dinâmico*, Kant o apresenta como a natureza, que ajuizada esteticamente, apresenta *poder*, porém não força, sobre nós⁷. Veremos que ao final da *Analítica*, o filósofo concederá ao sublime uma abordagem mais abrangente, como a de um objeto (da natureza) “[...] *cuja representação determina o ânimo a imaginar a inacessibilidade da natureza como apresentação de idéias* [grifo do autor]”⁸.

Muito embora Kant, no texto de sua *Crítica*, pareça fazer menção a domínios de objetos particulares quando se reporta, separadamente, ao sublime-matemático e ao sublime-dinâmico, há, no mais da vezes, uma freqüente indistinção entre um caso e outro. O que dizer, por exemplo, do “ilimitado oceano revoltado”⁹ como objeto de ajuizamento? Matemático ou dinâmico? De fato, como vimos, essa não é a questão. No entanto, pelo modo como se distribuem os parágrafos ao longo da *Analítica* (o que, certamente, inclui uma opção metodológica), é possível realizar, a meu ver, uma compreensão equivocada da experiência sublime, a partir da divisão matemático-dinâmico. Todavia, a divisão se justifica, como veremos. Sendo assim, antes de destacar as especificidades de uma e outra disposição — do sublime como disposição matemática e dele como disposição dinâmica — procurarei discorrer sobre a questão do sublime de um ponto de vista mais inclusivo. Darei privilégio ao todo da idéia, para depois, dar realce às partes.

As noções *matemática* e *dinâmica*, são introduzidas na obra crítica kantiana, já na primeira edição da *Crítica da Razão Pura*, a propósito da “Representação sistemática de todos os princípios sintéticos do entendimento puro”¹⁰. Em sua segunda edição é acrescida uma nota explicativa a esta passagem. Os princípios sintéticos do entendimento puro são regras *a priori* que o entendimento observa para constituir os objetos *da* experiência e *na* experiência. Aqui, não se trata da experiência em geral; as condições de possibilidade da experiência em geral são dadas pelas formas da intuição e pelas categorias do entendimento referidas ao

⁷ *CFJ*, B 102.

⁸ *CFJ*, B 115.

⁹ Kant faz uso deste exemplo na divisão referente ao dinâmico-sublime. *CFJ*, B 104.

¹⁰ *CRP*. B 198.

sujeito. Aqui, trata-se de estabelecer as condições de possibilidade *dos objetos* tal como os encontramos *na* experiência. Para que haja conhecimento acerca do objeto, é necessário que o objeto atenda a princípios compatíveis com as sínteses *a priori* das formas da intuição (no espaço e no tempo) e das categorias do entendimento (discursivamente). Os princípios são quatro: axiomas da intuição, antecipações da percepção, analogias da experiência e postulados do pensamento empírico em geral. Neles efetivam-se sínteses que tomam em consideração o fenômeno de modo matemático ou dinâmico, segundo a certeza fornecida pelos princípios ao pensamento. Estas sínteses são calcadas, respectivamente, em operações de caráter compositivo ou de conexão. Os *axiomas* da intuição fornecem ao pensamento a certeza (*a priori*) de que todo fenômeno é uma grandeza extensiva. As *antecipações* da percepção trazem a segurança de que toda sensação que provém de um fenômeno apresenta uma certa intensidade, ou seja, representa-se como grandeza intensiva; aqui, os fenômenos são considerados segundo a qualidade da sensação que proporcionam. Mas, a certeza da ligação entre fenômenos, de que um fenômeno esteja ligado a outro no tempo, não é algo que se obtenha de imediato mediante uma intuição, mas de modo mediado, discursivamente. Os dois últimos princípios fazem referência a esta ordem de certeza. As *analogias* da experiência referem um fenômeno como dado em relação a outro no tempo. Os postulados do pensamento trazem a certeza da adequação do fenômeno às condições (gerais) formais e materiais da experiência, determinando-a como possível e necessária. Sendo assim, os dois primeiros princípios — os axiomas e as antecipações —, recobrem certezas de ordem intuitiva e estão ligados à síntese matemática, os dois últimos — as analogias e os postulados —, certezas de ordem discursiva e ligam-se à síntese de caráter dinâmico. Ambos os mecanismos se encontram na base do que sucede na experiência sublime.

Kant afirma, textualmente, que toda ligação entre elementos num múltiplo, procede por composição ou por conexão¹¹. A síntese matemática, que opera por

¹¹ CRP. B 201.

composição, unifica elementos que não pertencem necessariamente um ao outro, isto é, não se ligam *a priori*, mas arbitrariamente, como também, elementos homogêneos, quer dizer, referentes a uma mesma faculdade do conhecimento. No sublime matemático, a composição requerida pela grandeza em causa encontra-se comprometida, pois o objeto que se apresenta ao ânimo não se presta a uma síntese por composição. Neste juízo, faceamos grandezas que são infinitas, não delimitáveis e, por isso, não quantificáveis, pelo menos, segundo um padrão de medida numérico-conceitual onde possam se apoiar imaginação e entendimento. Não que a composição, em si, apresente alguma dificuldade ao entendimento ou à imaginação. Tudo que nos é dado à intuição é, a princípio, fenômeno, e por isso, grandeza extensiva, ou seja, quantificável, mesmo que esta quantificação envolva medidas excepcionais. Nesta medição, a imaginação coberta pelo entendimento, é capaz de progredir infinitamente sem qualquer impedimento, desde que guiada por conceitos numéricos. Trata-se, neste caso, de uma avaliação *lógica* de grandezas (*comprehensio logica*), que concerne a conceitos e é conforme a leis. A experiência sublime é estética, diz respeito à avaliação *estética* de grandezas (*comprehensio aesthetica*), e nisto, a apreensão não se faz progressivamente e segundo conceitos, mas em uma única intuição. No sublime, trata-se da grandeza em si mesma, imediatamente percebida, não decomponível, não fenomenal. Um absoluto além de toda medida, como diz Lyotard, e acrescenta, “[...] o infinito como totalidade atualmente dada ao pensamento, não pertence ao mundo, é o seu ‘substrato’. E o pensamento que o concebe se chama razão”¹², como veremos.

A síntese dinâmica, que funciona por conexão, estabelece um nexo entre elementos heterogêneos e que se ligam *a priori*, isto é, que *necessariamente* pertencem um ao outro. No sublime dinâmico, a síntese realizada é igualmente referida a elementos necessários mas heterogêneos, digo, a elementos respeitantes a faculdades diferentes. Por um lado, existe a grandeza que se representa sensivelmente, mesmo que por projeção, por outro, a causa desta projeção sensível, que não se deixa apreender intuitivamente. É causalidade *inteligível*, nos aponta Lyotard, que por esta designação entende “[...] o que num objeto dos

¹² LYOTARD, Jean-François. *Op. cit.* p. 110.

sentidos não é ele próprio fenômeno”¹³, neste caso, a própria causa. E acrescenta, causalidade inteligível do ponto de vista de sua ação, e também *sensível*, quanto aos efeitos que essa ação produz.

Na seqüência da *Analítica*, Kant refere-se às categorias de qualidade e quantidade quando examina o sublime-matemático e, inversamente, às de relação e modalidade quando discorre sobre o sublime-dinâmico. Kant não explicita as razões que o levam a este procedimento, mas podemos entendê-lo a partir dos processos de síntese, matemática e dinâmica, acima mencionados. Segundo Lyotard, esta divisão pretende levar em conta as concordâncias e diferenças entre belo e sublime e isto serviria para distribuí-las no quadrângulo categorial¹⁴. Qualidade e quantidade atenderiam ao que Lyotard chama de “lado concordância” entre o sublime e o belo, relação e modalidade responderiam à diferença. Independentemente desta divisão, na seqüência da *Analítica*, e com respeito ao juízo do sublime, o autor parece privilegiar a categoria da relação.

Sobre o lado concordância, é possível afirmar que belo e sublime aprazem por si próprios, de modo desinteressado e na simples apresentação. São ambos juízos de reflexão, quero dizer, nem juízo lógico-determinante, que se prenda a conceitos, nem juízo dos sentidos, que se prenda a sensações. A esse tipo de juízo, os reflexivos, vincula-se uma complacência diferente daquela originada em conceitos (determinados, como na complacência do bom) ou experimentada pelos sentidos (como na do agradável). Nesta categoria, a complacência se liga à apresentação imaginativa, isto é, à atuação da faculdade da imaginação, que se encontra em conformidade, ora com o entendimento, no juízo do belo, ora com a razão, no juízo do sublime¹⁵. Adiante, veremos que a questão da “apresentação” é um dado importante na consideração do juízo do sublime, inclusive no que diz respeito às leituras mais contemporâneas sobre o tema.

De igual maneira, belo e sublime são juízos singulares e, contudo, erguem pretensão a uma universalidade na possibilidade da partilha, com qualquer outro

¹³ Ibidem. p. 127.

¹⁴ Ibidem. p. 59.

¹⁵ *CFJ*, B 74.

sujeito (transcendental), do sentimento que os distingue; o prazer, no caso do belo, e os sentimentos de desprazer e prazer, no caso do sublime.

Pelo lado diferença, tudo gira em torno de uma grande questão: a questão da forma¹⁶. Enquanto o belo lida com a forma, o sublime lida com o seu oposto, isto é, com a ausência ou impossibilidade da forma. Se é comum o argumento de que “conhecemos” algo na medida em que apreendemos a sua forma, a experiência do sublime não autoriza esta apreensão. Trata-se de lidar (e assim, agir ou reagir) com o informe, com o inapreensível, o ilimitado, o disforme, e portanto, com aquilo que não admite captura sensível. Kant afirma, que

[...] aquilo que, sem raciocínio, produz em nós e simplesmente na apreensão o sentimento de sublime, na verdade pode, quanto à forma, aparecer como contrário a fins para nossa faculdade de juízo, inconveniente à nossa faculdade de apresentação e, por assim dizer, violento para a faculdade da imaginação, mas apesar disso e só por isso é julgado ser *tanto mais sublime* [grifo meu].¹⁷

Esta passagem é central ao exame do sentimento sublime. Não só concerne ao que Kant nomeia por “diferença interna mais importante” entre sublime e belo, como faz menção à dinâmica das faculdades envolvidas na efetuação deste juízo e, por isso mesmo, ao fundamento deste modo de ajuizamento tanto mais sublime.

A questão formal parece, ainda, estar ligada a uma outra concepção, qual seja, a de *limite*. Quando se trata de se conhecer um objeto, a noção de forma, enquanto algo que se precise e delimite no espaço e no tempo, é condição de determinação no conceito. Sabemos que, no âmbito da estética, o princípio é outro, pois não se trata de determinar conhecimento, mas de se experimentar o prazer (e também o desprazer), por ocasião do contato com o objeto, numa atividade que é reguladora, e não, determinante. No belo, o sentimento de prazer é favorecido pela forma de um objeto, mesmo que esta não se determine por conceitos, sendo assim, o objeto de favorecimento belo acha-se em afinidade com o entendimento. No caso do sublime, o sentimento de desprazer, seguido de prazer, é mediado pelo informe, por aquilo que não tem limite, o que, por

¹⁶ CFJ, B 76.

¹⁷ CFJ, B 76.

definição, já interdita o objeto em relação aos conceitos do entendimento. A afinidade só pode ocorrer com a faculdade da razão.

Na compreensão de Lyotard, a distinção entre belo e sublime está mesmo ligada ao caráter limitado ou ilimitado de um objeto. O próprio *limite*, diz ele, não é objeto do entendimento, não há conceito determinável do que seja o ilimitado. “O limite não é um objeto para o entendimento, é seu método: todas as categorias do entendimento são operadoras de determinação, isto é, de limitação”¹⁸.

A questão da forma e das faculdades envolvidas no belo e no sublime, conduz ao tipo de satisfação proveniente de cada um dos juízos. O belo comporta um sentimento de promoção da vida, de vivificação do ânimo; o sublime admite uma forma indireta de prazer, por meio de um duplo movimento, de desprazer e prazer. Adiantando a marcha, podemos dizer que o desprazer ocorre quando, no jogo entre faculdades, a imaginação falha na tentativa de avaliar esteticamente uma certa grandeza e o prazer se faz na medida em que se recorre às idéias racionais, segundo Kant, “[...] na medida em que o esforço em direção às mesmas [as idéias racionais] é lei para nós”¹⁹. Kant quer dizer com isso, que a recorrência da imaginação à razão é esperada, na medida em que esta faculdade, a razão, e somente ela, apresenta as condições possíveis à avaliação do absolutamente grande. Em comparação às idéias de razão, é lei para nós avaliar como pequeno todo objeto da natureza, mesmo que este, no plano sensível, se apresente como potencialmente grande.

Então, o prazer ligado ao sublime manifesta-se de modo indireto, produzido na relação inibição-efusão das forças vitais no ânimo. Diferente do sentimento de promoção da vida no belo, no sublime existe um fator de ambigüidade, uma relação alternada de atração e repulsa (“[...] também sempre de novo [...]”²⁰) que o autor classifica como um *prazer negativo*, inspirando menos uma positividade, mas sim, admiração ou *respeito* face à grandeza que está sendo ajuizada. De fato, *respeito* é o termo empregado por Kant para designar a natureza da complacência

¹⁸ LYOTARD, Jean-François. *Op. cit.* p. 61.

¹⁹ *CFJ*, B 97.

²⁰ *CFJ*, B 76.

no sentimento sublime, o que estaria contido nesta complacência, o estado de ânimo que decorre desta mesma complacência. Enquanto o belo lida direta e afirmativamente com o prazeroso, o sublime lida (também) com o assustador, o temível, o intranquilizante. Desta feita, o que há de repulsivo ou pavoroso à sensibilidade pode ser, no entanto, atraente à razão. Nas palavras de Kant:

[...] o sentimento do sublime é um prazer que surge só indiretamente, ou seja, ele é produzido pelo sentimento de uma momentânea inibição das forças vitais e pela efusão imediatamente consecutiva e tanto mais forte das mesmas, por conseguinte enquanto comoção não parece ser nenhum jogo, mas seriedade na ocupação da faculdade da imaginação. Por isso também é incompatível com atrativos, e enquanto o ânimo não é simplesmente atraído pelo objeto, mas alternadamente também sempre de novo repellido por ele, a complacência no sublime contém não tanto prazer positivo, quanto muito mais admiração ou respeito, isto é, merece ser chamada de prazer negativo.²¹

Como vimos, a representação do sublime, comporta um movimento do ânimo bastante distinto da tranqüila contemplação, na qual se enlevam entendimento e imaginação, no livre jogo do juízo do belo. Esse movimento que se produz na relação de contenção e efusão das forças vitais no ânimo, no andamento alternado de atração e repúdio do ânimo pelo objeto, é comparável a *um abalo, uma emoção violenta*. A este movimento, Kant nomeia *comoção*.

Embora ligue, explicitamente, o sentimento da comoção à sublimidade, são raros os momentos em que, na terceira *Crítica*, Kant discorre a seu respeito. Numa primeira remissão, com o intuito de refletir sobre o juízo de gosto puro, o filósofo aponta *comoção* e *atrativo* como instâncias avizinhas do juízo de gosto e ligadas, respectivamente, às experiências do *sublime* e do *agradável*.

Ao final do § 14, o autor define *comoção* como “[...] uma sensação cuja amenidade é produzida somente através de inibição momentânea e subsequente efusão mais forte da força vital [...]”²², e prossegue concluindo, “[...] não pertence absolutamente à beleza. Sublimidade (com a qual o sentimento de comoção está ligado), requer, porém, um critério de ajuizamento diverso daquele que o gosto

²¹ CFJ, B 75-76.

²² CFJ, B 43.

põe como seu fundamento [...]”²³. Já por essa definição, presente ainda na *Analítica do Belo*, a comoção ou a experiência do sublime sugere uma espécie de excesso ou espalhamento, de ausência de contenção ou limites: algo (uma força) que é contido para, imediatamente, potencializar-se e irromper.

Sobre este recuo e precipitação no pensamento, Lyotard comenta,

Mas, se é verdade que o sentimento sublime contém em si o estupor que se diz, se do lado do objeto ou da circunstância, há uma ‘coisa’ que deixa interdito o pensamento, exatamente quando, contraditoriamente o exalta, esse objeto não é natureza, ou a sua natureza não é esta natureza que está como que apresentada pela ‘escrita’ de suas formas.²⁴

Vale assinalar que, em nota do tradutor — em menção ao título do § 13, “O juízo de gosto puro é independente de atrativo e comoção” —, Rohden afirma o uso da palavra *comoção* como mais adequada à tradução do termo *Rührung* que, concernente ao sublime, denota abalo ou emoção violenta, isto é, uma comoção. De todo modo, seja naquele ou em nosso contexto, comoção diz respeito a sentimentos que vão além da esfera da sensibilidade.

Ainda que não seja a tônica deste capítulo, a propósito da arte, o êxtase religioso experimentado por Santa Teresa, em *Êxtase de Santa Teresa*, de Bernini²⁵, talvez seja um bom exemplo plástico da noção de comoção aqui referida. Segundo Gombrich, em livro datado do século XVI, a freira Teresa D’Ávila relata, quanto às suas visões místicas, um momento de êxtase celeste por ela experimentado.

[...] quando um anjo do Senhor trespassou-lhe o coração com uma candente flecha de ouro, enchendo-a de dor e, ao mesmo tempo, de incomensurável bem-aventurança. Vemos Santa Teresa sendo arrebatada para o céu numa nuvem, em direção a caudais de luz que jorram do alto na forma de raios dourados. Vemos o anjo que se aproxima docemente dela, e a santa desfalecida em êxtase.²⁶

²³ *CFJ*, B 43.

²⁴ LYOTARD, Jean-François. *Op. cit.* p. 69.

²⁵ Veja imagens no apêndice.

²⁶ GOMBRICH, Ernst. *A história da arte*. 16 ed. Rio de Janeiro: LTC, 1995. p. 438.

Veja, refiro-me, aqui, meramente, à plasticidade da obra de Bernini e à experiência alternada de dor e prazer, a que se refere a santa em seu livro, e cuja singularidade parece ter inspirado o artista. Então, não se trata de atribuir sublimidade a este tipo de experiência religiosa, ou pelo menos, não no sentido kantiano, como veremos.

No sublime, a relação entre sujeito do juízo e forma ajuizada não se faz segundo uma conformidade a fins *meramente formal*, como no caso do belo, mas segundo uma *conformidade a fins subjetiva*, ou mesmo, uma apreensão contrária a fins.

A explicação do belo inferida do terceiro momento da *Analítica do belo*, “Terceiro momento do juízo de gosto, segundo a relação dos fins que nele é considerada – § 10. Da conformidade a fins em geral”, alude a beleza como “[...] a forma da *conformidade a fins* de um objeto, na medida em que ela é percebida nele *sem representação de um fim*”²⁷. Em outras palavras, na relação de favorecimento entre o sujeito que ajuíza e o objeto tomado por belo, é *como se* a aparência ou a *forma* do objeto, atendesse a um propósito ou finalidade previamente determinada, facilitando este favorecimento. É *como se* a forma ajuizada como bela, da maneira como se apresenta, em sua particular ordenação — considerando-se suas dimensões, cores, traços, texturas e/ou demais atributos plásticos que caracterizem essa forma —, ali estivesse para possibilitar a experiência daquele que ajuíza, ao invés de, simplesmente, ser dada ao acaso. A aparência que tem um pássaro ou uma rosa, devido à sua *conformação*, responderia a um fim, a algo preconcebido e ditado por uma razão ordenadora, seja ela transcendente ou imanente.

Todavia, não há, de fato, a representação *efetiva* de um fim; o objeto é conforme ou de acordo com um fim apenas do ponto de vista da sua forma, daí o uso da expressão *como se*. Segundo Kant, uma *conformidade a fins meramente formal*.

²⁷ CFJ, B 61.

Sendo assim, no caso do belo (natural) é *como se* o aspecto ou a *forma* do objeto ajuizado, dado o arranjo de suas partes, correspondesse a um *fim* determinado; como se tal beleza tendesse, mesmo, à realização de um fim.

No sublime, a idéia de se estar conforme a um fim em relação ao objeto do juízo, não se faz a partir de um *como se* da forma do objeto em relação ao sujeito. Nas manifestações naturais que suscitam o sublime — a exemplo de um extenso oceano revolto, tormentas e tempestades ou cadeias de montanhas a perder de vista — há grandeza, intensidade, poder, mas não há um objeto, cuja forma se delimite por meio de um claro contorno. Aqui, vigora o informe. Do sublime na natureza, em geral, Kant explica,

[...] não denota nada conforme a fins na própria natureza, mas somente o uso possível de suas intuições, para suscitar em nós próprios o sentimento de conformidade a fins totalmente independente da natureza. Do belo da natureza temos que procurar um fundamento fora de nós; do sublime, porém, simplesmente em nós [...].²⁸

Sobre tais considerações — que no sublime não se encontre como fundamento nenhuma conformidade a fins da *forma* do objeto —, Kant indaga, “Qual é esta conformidade a fins subjetiva? E através do que ela é prescrita como norma? Em outros termos, “O que fundamenta o sublime?”.

O *problema da forma* parece, mesmo, seminal ao exame deste juízo. A centralidade que a noção de desinteresse ocupa no belo, aqui, desloca-se para a questão da forma. A ela estão, mutuamente, implicadas duas outras questões: a *das faculdades envolvidas no ajuizamento sublime* e a *da conformidade a fins subjetiva*. No sublime, é importante destacar, *tudo* é subjetivo. De certo que, no belo, também encontramos relação subjetiva entre faculdades, mas esta se efetua a propósito de formas que são, por si, objetivas. No sublime, a natureza é referida por projeção, e esta projeção se faz sobre o sem-forma, por sobre aquilo que, na natureza, já não admite captura sensível.

A experiência estética do sublime, parece ser aquela onde, mais claramente se afirma o trabalho da imaginação. No sublime, o *livre jogo* praticado no belo,

²⁸ *CFJ*, B 78.

entre entendimento e imaginação, é substituído por uma *tensão* entre as faculdades da imaginação e da razão. A experiência sublime expõe o conflito operante entre duas faculdades humanas. Exibe a tensão existente entre uma faculdade que, livremente, concebe e articula idéias — a *razão* — e outra, que busca apreender e sintetizar aquilo que lhe é dado — a *imaginação*. Um sentimento conflituoso, já que assinala um aparente descompasso entre modos de operação distintos entre faculdades; uma quase contradição entre as exigências da razão e os limites sensíveis da imaginação. Nesta dinâmica, toda a fragilidade desta última se revela, todavia, de modo fundamental.

Sabemos que a *razão* é capaz de projetar-se para um além de limites, de criar ou nos remeter a conceitos ou idéias sem que seja necessária uma contrapartida no plano sensível. A razão aspira a uma (idéia de) totalidade, diz Kant. Avança progressiva e racionalmente, formando raciocínios, dando conta das experiências e reunindo-as (todas) em torno de uma idéia de mundo. Todavia, não progride infinitamente, pede uma finalização e, para isso, tende a buscar princípios, os mais gerais, não sujeitos a qualquer tipo de condição, limitação ou restrição; busca chegar ao incondicionado. Diante de uma grandeza dada, busca o absoluto desta grandeza.

A *imaginação*, em contrapartida, opera dentro dos limites do sensível. Sintetiza a multiplicidade de nossas afecções sensíveis e, diferente da razão, progride em função de sua capacidade de apreensão. A imaginação define os limites da nossa natureza finita, enquanto a razão é livre para especular para além desta finitude. Nesta medida, diante de uma certa grandeza (seja ela extensa ou potente), as relações mantidas entre razão e imaginação se tensionam, pois ao ser convocada a apresentar a síntese de um todo, em uma única intuição, a imaginação malogra; impotente, malogra na tentativa de buscar apresentar o que é inapresentável. Recorre, assim, à razão, ao supra-sensível, a uma faculdade cujo domínio de objetos alcança um além de limites, as *idéias de razão*. Conforme nos conta Kant,

[...] à apresentação de uma sublimidade que pode ser encontrada no ânimo; pois o verdadeiro sublime não pode estar contido em nenhuma forma sensível, mas concerne somente à idéias de razão, que, embora não possibilitem nenhuma representação adequada a elas, são avivadas e evocadas ao ânimo precisamente por essa inadequação, que se deixa apresentar sensivelmente.²⁹

Razão e imaginação produzem, por meio do seu conflito (harmônico em certa medida), conformidade a fins (finalidade) subjetiva das faculdades do ânimo, isto é, um sentimento de que possuímos uma faculdade de avaliação da grandeza, uma razão pura, cuja excelência não é possível intuir, senão pela insuficiência da imaginação que na apresentação de grandezas (dos objetos sensíveis) é ela própria limitada³⁰. O que se mostra é uma promoção da faculdade da razão por meio de uma insuficiência da faculdade da imaginação. Esta é a chave para a questão da *finalidade* relativa ao sublime: a revelação — ou a elevação, a potencialização — de uma dimensão supra-sensível frente ao enfraquecimento da imaginação.

Deleuze vai além. O filósofo estima que também a imaginação tenha a sua vocação supra-sensível. À primeira vista, atribuímos à natureza essa imensidade que reduz, drasticamente, a potência da imaginação. Mas, na verdade, é a razão a grande responsável pela impotência imaginativa. A razão impele a imaginação até o limite de sua ação como faculdade formadora de imagens, pois é ela que concebe coisas que ultrapassam nossa capacidade imaginativa. A razão força a imaginação a “[...] reunir num todo a imensidade do mundo sensível. [...] Todo esse que é a Idéia do sensível, tanto quanto este último tem como substrato algo de inteligível ou de supra-sensível”³¹. Quando a imaginação é posta na presença do seu limite, cai em si e se apercebe incapaz de executar o que lhe cabe.

Cair em si e reconhecer o seu próprio limite já é, em certa medida, superar esse mesmo limite, mesmo que de maneira negativa, por meio de uma não apresentação.

²⁹ *CFJ*, B 77.

³⁰ *CFJ*, B 98-99.

³¹ DELEUZE, Gilles. *A filosofia crítica de Kant*. Lisboa, Portugal: Edições 70, 2000. p. 57-58.

‘A imaginação, que fora do sensível nada encontra onde se situar, sente-se no entanto ilimitada graças ao desaparecimento de suas balizas; e esta abstração é uma apresentação do infinito, que, por tal razão, só pode ser negativa, mas que, todavia, *alarga* a alma’. Tal é o acordo — discordante — da imaginação e da razão: não é apenas a razão que tem uma “destinação supra-sensível” *mas também a imaginação*. Neste acordo, a alma é sentida como a unidade supra-sensível indeterminada de todas as faculdades; somos nós próprios referidos a um foco, como a um ‘ponto de concentração’ no supra-sensível.³²

Antes de proceder à divisão sublime-matemático e sublime-dinâmico, é importante realçar que a estética do sublime abre, pela primeira vez ao pensamento ocidental, a possibilidade de se conceber uma outra forma de relação com a materialidade (aqui referida enquanto natureza). Uma forma de relação não indiciada pelo belo, já que este fortalece “[...] o sentimento de pertença, os vínculos familiares”³³. Conforme indica António Marques, um modo de relação “[...] assente na ruptura, na estranheza e no desprazer. No entanto, paradoxalmente, não se abandona o domínio do estético, pelo contrário, este sairá até reforçado e alargado”³⁴.

Do *matemático-sublime*. Kant inicia o § 25, denominando sublime o que é *absolutamente grande*³⁵. E acrescenta enfaticamente: não somente grande, mas simplesmente, absolutamente e em todos os sentidos grande. Visto por esta perspectiva — a de que sublime é aquilo em relação ao que tudo o mais é pequeno —, nada nos pode ser dado na natureza que nos prepare e nos guie face a grandezas de tamanho porte. Não há objeto dos sentidos que as represente, como não há padrão de medida sensível que as mensure. O porte do objeto ajuizado por sublime não pode ser comparado com coisa alguma, a não ser, consigo mesmo. Deste modo, a natureza é sublime “[...] naquele entre os seus fenômenos cuja intuição comporta a idéia de infinitude”³⁶.

³² Ibidem. p. 58.

³³ MARQUES, António. “A Terceira Crítica como Culminação da Filosofia Transcendental Kantiana”. *O que nos faz pensar*, Cadernos do Departamento de Filosofia da PUC-Rio, Rio de Janeiro, n. 9, out. 1995. p. 24.

³⁴ Ibidem. p. 24-25

³⁵ *CFJ*, B 80.

³⁶ *CFJ*, B 93.

Tomemos em consideração a própria idéia de infinito. De certo que não se trata de um fenômeno natural mas, em referência a grandezas, o infinito é, indiscutivelmente, absolutamente grande e, comparado a ele, tudo o mais é pequeno. Para se poder pensar o infinito como um *todo* faz-se necessário uma faculdade que, igualmente, exceda *todo* padrão de medida sensível, já que a noção de infinito não se deixa captar por meio de números. É requerido ao sujeito, ainda que finito e corporeamente limitado, uma faculdade que seja ela própria supra-sensível, e que em vias de tais exigências, permita a ampliação do ânimo e o leve a superar as barreiras da sensibilidade³⁷. Ajuizamos por sublime, não tanto o objeto, mas a disposição do ânimo, na avaliação do objeto.

Sabemos que a faculdade da imaginação, suportada pelos conceitos numéricos do entendimento, é capaz de avaliar matematicamente todo objeto sensível e apreendê-lo segundo um padrão métrico que lhe seja adequado. Digo adequado, pois, a consideração matemática de grandezas, não só é relativa — pois sempre se pode mudar o padrão referencial e, com isso, o que é grande aparecer como pequeno, e vice-versa —, como não pode operar através de um “máximo numérico”, dado que números são infinitos. No entanto, em se tratando da avaliação estética de grandezas, que se dá subjetivamente, é necessário pensar um outro modelo constitutivo, por meio do qual possamos intuir um máximo. Se este máximo é ajuizado como absoluto, acima do qual não é possível, subjetivamente, medida maior, então “[...] ele comporta a idéia do sublime e produz aquela comoção que nenhuma avaliação matemática de grandezas pode efetuar [...]”³⁸. A avaliação matemática apresenta sempre uma grandeza relativa por comparação a outras de mesma espécie, a estética, a grandeza simplesmente, na medida em que o ânimo possa apreendê-la em uma única intuição.

Veja, Kant se refere à *idéia* do sublime. E embora se exima de discutir os fundamentos desta complacência no momento atual da *Crítica*³⁹, já nos informa que o sublime não deve ser procurado nas coisas da natureza, mas unicamente nas

³⁷ LYOTARD, Jean-François. *Op. cit.* p. 101.

³⁸ *CFJ*, B 87.

³⁹ *CFJ*, B 87.

nossas idéias. O que é absolutamente grande é a própria disposição do espírito, que por meio das nossas idéias, sub-repticiamente, desloca para o objeto a percepção de um grande absoluto.

A captura de uma grandeza pela faculdade da imaginação procede por meio de duas operações: *apreensão* e *compreensão*. Na primeira, a imaginação pode seguir infinitamente, apreendendo todas as representações parciais sucessivas de uma dada intuição que se façam necessárias à sua compreensão. Trata-se de reunir tantos elementos homogêneos sucessivos (os fenômenos) quantos aqueles que respondam à intuição dada. A segunda pede síntese e supõe poder lidar com todas as representações parciais, até então apreendidas, para, enfim, sintetizar e compreender aquilo que lhe foi dado. O problema é que, no caso do sublime, do absolutamente grande, a compreensão não se efetua, pois à medida em que a apreensão avança na intenção de percorrer toda a grandeza, dissipam-se, na imaginação, as representações parciais primeiramente apreendidas. No curso deste processo, ao buscar compreender aquilo que lhe foi dado, a imaginação não dá conta de reunir todas as partes que se sucedem numa mesma intuição. Quando se faz necessário reproduzir o precedente, à medida em que novas partes se apresentam, a imaginação alcança um máximo de compreensão simultânea. Conforme em Kant, “[...] ela [a imaginação] **perde** de um lado tanto quanto ganha de outro e na compreensão há um máximo que ela não pode exceder [grifo meu]”⁴⁰. Como veremos, esta perda mostrar-se-a extremamente dolorosa para a faculdade da imaginação, constituindo parte do fundamento do juízo estético do sublime.

Em curiosa passagem, Kant nos fala sobre a importância de adotarmos uma posição referencial para a captação (ou compreensão) de objetos, de fato, muito grandes. A estupefação, a perplexidade ou, em suas palavras, a *comovedora complacência* que pode acometer o observador parece ser, em muito, resultado desta posição. O autor nos apresenta dois casos: a visão das pirâmides do Egito e o interior da igreja de São Pedro, em Roma. Para se obter a “[...] inteira comoção

⁴⁰ *CFJ*, B 87.

de sua grandeza”⁴¹ é preciso estar, em relação à cena ou objeto, nem muito perto, nem longe demais. Se longe demais, as partes efetivamente apreendidas são tão indistintas que a sua representação, segundo Kant, não produz nenhum efeito sobre o sentimento do sujeito. Se muito perto, o tempo necessário para se perscrutar o objeto causa a perda das primeiras apreensões, antes que se recolha as últimas. Aqui, a compreensão jamais é completa.

Todavia, Kant não parece sujeitar a estes casos o juízo estético do sublime. Mas toma-os como exemplo da ação operativa da imaginação segundo os movimentos de apreensão e compreensão. E mesmo fazendo uso do termo “comoção”, não creio que, aqui, se trate da comoção sublime. Nem toda comoção se “eleva” a esse *status*. Não podemos esquecer que, pirâmide ou igreja, ambos os exemplos são, segundo Kant, produtos da arte, isto é, objetos construídos, edificadas pelo homem segundo um fim, uma intenção que orienta e determina a sua forma final e a sua grandeza. Para Kant, esta categoria de objetos não *favorece* o sentimento sublime. E nem mesmo a natureza, como vimos, pura e simplesmente, em todo o seu domínio de objetos. Conforme veremos, favorece ao sublime a natureza bruta, conquanto não ofereça, ao sujeito, um perigo efetivo.

Em seu duplo movimento de apreender-compreender uma grandeza natural que ao sujeito se apresente, a faculdade da imaginação realiza um esforço muito grande. Trata-se mesmo de uma violência da própria faculdade cometida contra si mesma (quando não consegue compreender o que apreende), a qual é tanto mais perceptível quanto maior a grandeza que, espera-se (e é este o esforço da imaginação), seja compreendida em uma única intuição. Esse máximo esforço já é, por si, uma referência à impossibilidade de um padrão de medida sensível que mensure semelhante objeto.

As leis que regem uma tal avaliação não operam no plano do sensível, senão, em plano oposto (mesmo que complementar), num plano supra-sensível. O excessivo para a faculdade da imaginação, o abismo no qual ela teme perder-se (e até o qual é impelida no limite de suas forças) é, para as idéias de razão, absolutamente, conforme a leis (da razão), um reconhecimento, segundo Kant, de

⁴¹ *CFJ*, B 88.

nossa destinação supra-sensível. Um desprazer seguido de prazer, uma desconformidade seguida de uma conformidade a fins, neste caso, subjetiva⁴².

Sobre a inapresentabilidade das idéias de razão, Lyotard entende que, nesta ocasião, a da impossibilidade da apresentação de uma idéia pela faculdade da imaginação, permanece, contudo, “apresentável” uma espécie de “inconveniência”⁴³; a inconveniência do malogro de se buscar apresentar o que é não apresentável, isto é, as idéias racionais. Então, quando vivida no plano sensível pela imaginação, essa inconveniência faz lembrar ao espírito tais idéias, sendo por ele revividas. Perceptivamente, o oceano revolto é simplesmente repulsivo, diz ele, e se este pode suscitar uma emoção sublime é “[...] enquanto remete negativamente o pensamento a uma finalidade superior, à de uma idéia”⁴⁴. Com isso, Lyotard alude à noção de sub-repção kantiana que, segundo ele (inspirado em Burke) subverte o horror em maravilha e em respeito por uma idéia não apresentável. Curiosamente, o filósofo recorre à acepção de sub-repção no campo do direito — onde sub-repção designa o alcance de uma graça ou privilégio escondendo um fato ou circunstância que impediria a sua obtenção — e coteja ambas as noções. Diz ele que, no sublime, para se alcançar a graça de se entrever a idéia, é preciso, “esconder” a impotência da imaginação no exercício de sua atividade; “[...] obter ou arrancar uma quase apresentação desse objeto, que não é apresentável, em presença de uma grandeza ou de uma força natural ‘informe’”⁴⁵.

Do *dinâmico-sublime*. Em uma segunda aproximação, a propósito do *sublime-dinâmico*, Kant reúne as noções de sublime e *poder*. Explica ele que poder é a capacidade de se sobrepor a grandes obstáculos. Se por esta capacidade é possível, ainda, romper a resistência que opõe um obstáculo, isto é, se o obstáculo sucumbe à ação deste poder, então, aquilo que se chamava poder, chama-se agora, *força*. Nesta espécie de hierarquia, o sublime-dinâmico é

⁴² *CFJ*, B 98.

⁴³ LYOTARD, Jean-François. *Op. cit.* p. 70.

⁴⁴ *Ibidem*.

⁴⁵ *Ibidem*.

apontado como a natureza que, ajuizada esteticamente, apresenta poder, porém não força, sobre nós⁴⁶.

No sublime-matemático, a natureza ajuizada era *absolutamente grande*, e de tal maneira imensa que, vimos, não existe um padrão de medida sensível adequado à sua mensuração e captação. Este padrão é, sobretudo, estético. Aqui, a natureza é *poderosa*, intensa e, para ser avaliada como dinamicamente sublime, é essencial que inspire *medo*. Kant se esforça em enumerar toda uma série de fenômenos naturais e ameaçadores classificáveis como sublime-dinâmico, qual sejam, nuvens carregadas que anunciam tempestade, massas de rochedos escarpados, vulcões, furacões devastadores, quedas d'água abismais, e outros.

Por mais que o fator medo seja essencial a este ajuizamento, não podemos esquecer que, neste nosso contexto, é possível nomear um objeto por temível, porém, efetivamente, não temer diante dele. É interessante a afirmação kantiana, “Quem teme a si não pode absolutamente julgar sobre o sublime na natureza [...]”⁴⁷. Por em questão o próprio poder e temer, de fato, o objeto ajuizado já caracteriza uma impotência do sujeito em relação à experiência em curso. No sublime, isto não acontece; não de fato. A ameaça, o medo e, em especial, a ameaça à nossa auto-preservação, são próprios da experiência mas, não vigoram, não vingam sobre o sujeito, ao contrário, servem de estímulo à uma percepção ou consciência de superação de ordem subjetiva, frente a situações-limite e pela qual nos seria possível confrontar e ajuizar sem medo a natureza fora de nós. Quem opõe resistência à natureza e não permite que o seu poder se traduza em força, é o sujeito.

De todo modo, medo e poder são fatores prementes ao sublime-dinâmico. O espetáculo promovido por estas forças naturais é tanto mais atraente quanto mais terrível ele é *mas, para tanto*, é preciso que nos sintamos seguros,

[...] contanto que, somente, nos encontremos em segurança; e de bom grado denominamos estes objetos sublimes, porque eles elevam a fortaleza da alma acima do seu nível médio e permitem descobrir em nós uma faculdade de resistência de

⁴⁶ *CFJ*, B 102.

⁴⁷ *CFJ*, B 103.

espécie totalmente diversa [de uma força física], a qual nos encoraja a medir-nos com a aparente onipotência da natureza.⁴⁸

Pois, assim como nos percebemos limitados perante o incomensurável na natureza (na insuficiência da nossa faculdade da imaginação em prover a compreensão do todo daquela grandeza), também nos percebemos portadores de uma faculdade (a razão) que nos permite pensar o infinito. Assim como nos vemos, mesmo que momentaneamente, impotentes perante todo o poder que a natureza nos incute, nos vemos, igualmente, capazes de ajuizar sem temor essa mesma natureza. Aqui, a natureza é sublime “[...] porque ela eleva a faculdade da imaginação à apresentação daqueles casos nos quais o ânimo pode tornar capaz de ser sentida a sublimidade própria de sua destinação, mesmo acima da natureza”⁴⁹.

No § 29 da *Crítica da faculdade do juízo*, “Da modalidade do juízo sobre o sublime da natureza”, Kant sublinha, “[...] aquilo que nós, preparados pela cultura, chamamos sublime, sem desenvolvimento de idéias morais apresentar-se-á ao homem inculto simplesmente de um modo terrificante”⁵⁰. Há muitas implicações inscritas em tão breves linhas. Neste momento da crítica, uma vez mais, Kant compara os juízos do sublime e do belo, agora, em sua pretensão de unanimidade. Argumenta ele, sobre a particular dificuldade de universalização do primeiro, sobre o qual é difícil esperar a adesão de outros, e esclarece, “Pois parece exigível uma cultura de longe mais vasta, não só da faculdade de juízo estética, mas também da faculdade do conhecimento, que se encontram à sua base, para poder proferir um juízo sobre esta excelência dos objetos da natureza”⁵¹. Vê-se que, aqui, o filósofo concerne a um certo ideal de humanidade que se pauta numa idéia moral de liberdade, e cuja mediação se efetua no plano da cultura.

No século XVIII europeu, o termo humanidade — *Humanität* — apresentava um significado muito próximo das noções de civilidade e polidez então vigentes, mas, em Kant, o termo parece adquirir significação mais profunda. No § 60 da terceira *Crítica*, “Apêndice. Da doutrina do método do gosto”, o

⁴⁸ *CFJ*, B 104.

⁴⁹ *CFJ*, B 105.

⁵⁰ *CFJ*, B 111.

⁵¹ *CFJ*, B 110.

conceito de *humanidade* é apresentado, pelo filósofo, como “[...] de um lado o universal *sentimento de participação* e, de outro, a faculdade de poder *comunicar-se* íntima e universalmente; estas propriedades coligadas constituem a sociabilidade conveniente à humanidade (*Menschheit*), pela qual se distingue da limitação animal”⁵². Existem, pelo menos, dois aspectos a destacar dentro desta conceituação. O primeiro, diz respeito à relevância da noção de *sensus communis* implicada no conceito de humanidade acima referido. Conforme o § 40 da *Crítica da faculdade do juízo*, “Do gosto como uma espécie de *sensus communis*”, entende-se por *sensus communis* a idéia de um sentido comunitário, de uma faculdade de ajuizamento, comum a todo homem e, igualmente, partilhável com qualquer um; que “[...] toma em consideração em pensamento (*a priori*) o modo de representação de qualquer *outro, como que* para ater o seu juízo à inteira razão humana [...]”⁵³. O que sustenta essa partilha é, justo, esse sentido comunitário. O segundo aspecto, concerne ao termo humanidade, como referência a um homem onde as noções de liberdade e responsabilidade se equiparam, melhor, onde a idéia moral de liberdade inclui a idéia de responsabilidade. Num exercício de responsabilidade que é conforme à própria etimologia da palavra, ou seja, o de *responder*. Figura-se, então, a condição de um homem que se vê capaz de responder às mais severas injunções e, em última instância, apto a elevar-se acima da própria natureza. Isto contrasta, por exemplo, com a covardia ou a autopiedade que poderiam, perfeitamente, tomar conta de nós em semelhantes situações.

Ao que parece, esta é uma disposição, em nós, que precisa ser exercitada, algo que em nós é despertado e que traz a necessidade do desenvolvimento de uma de nossas faculdades, em suma, de nossa razão. De fato, Kant nos imputa essa condição, a do exercício e do desenvolvimento de uma faculdade que, como seres racionais que somos, é uma obrigação para nós. É respeito por nossa própria destinação, diz ele; respeito pela idéia de humanidade em nós. Como dissemos, a estética do sublime, abre-nos uma outra via de relação com a materialidade, leia-se, com a natureza, de um modo geral, conversível em objeto estético. Autoriza-

⁵² *CFJ*, B 262.

⁵³ *CFJ*, B 157.

nos uma outra forma de inserção nos domínios do sensível e do inteligível, aqui, tão mutuamente implicados. Ao franquear-nos um novo acesso à materialidade, revela-nos, com isso, um outro inteligível.

Portanto, a sublimidade não está contida em nenhuma coisa da natureza, mas só em nosso ânimo, na medida em que podemos ser conscientes de ser superiores à natureza em nós e através disso também à natureza fora de nós. Tudo o que suscita este sentimento em nós, a que pertence o poder da natureza que desafia nossas forças, chama-se então sublime; e somente sob a pressuposição dessa idéia em nós e em referência a ela, somos capazes de chegar à idéia de sublimidade daquele ente, que provoca respeito interno em nós não simplesmente através de seu poder, que ele demonstra na natureza, mas ainda mais através da faculdade, que se situa em nós, de ajuizar sem medo esse poder e pensar nossa destinação como sublime para além dele.⁵⁴

Não se duvida que, diante de todo o vigor e potência da natureza, possamos nos aperceber, racional-imaginativamente, frágeis e fisicamente inoperantes. Mas, ter em conta um objeto como temível, já sabemos, não é o mesmo que temê-lo. Não podemos perder de vista que, qual seja a esfera de ajuizamento estético, seja ela a do sublime ou a do belo, o que está fortemente em causa, é o próprio sujeito que ajuíza, neste caso, em sua faculdade de ter idéias. Está em questão o homem que, dotado de faculdades e, em função de idéias de razão, é capaz de afirmar, reflexivamente, sua condição de sujeito transcendental perante o imenso e o potente.

O fato é que, para Kant, o sublime parece estar, fortemente, ligado ao âmbito moral; ao cultivo de um sentimento (moral) sem o qual poderia-se, facilmente, resvalar para toda espécie de experiência desviante. Kant indica, “Ele [o sujeito] verá, nas demonstrações de violência da natureza em sua destruição e na grande medida de seu poder, contra o qual o seu é anulado, puro sofrimento, perigo e privação [...]”⁵⁵. A comoção presente na experiência sublime, se não favorecida por uma certa cultura, poderia precipitar uma entrega a sentimentos intensos, de pânico, superstições, experiências fanáticas ou mesmo auto-destrutivas. Com efeito, o não desenvolvimento de idéias morais, a sua subtração,

⁵⁴ *CFJ*, B 109.

⁵⁵ *CFJ*, B 111.

privaria o sujeito das condições necessárias à relação com o sublime. A contrapartida, ao que tudo indica, se dá no âmbito do que Kant entende por “cultura”; uma vez preparados pela *cultura*, estaríamos aptos à experiência sublime.

Na segunda parte da terceira *Crítica*, já dirigida aos juízos teleológicos, Kant anuncia que “A produção da aptidão de um ser racional para fins desejados em geral (por conseguinte na sua liberdade) é a *cultura*. Por isso só a cultura pode ser o último fim, o qual se tem razão de atribuir à natureza a respeito do gênero humano [...]”⁵⁶. Dos fins em geral encenados na cultura, para este nosso contexto, o cultivo e o desenvolvimento de um sentimento moral pretende ser um deles. O juízo estético do sublime, para ser ajuizado com tal, embora necessite da cultura, não foi (tal como um artefato), primeiramente, produzido na cultura para, então, ser convencionado em sociedade. Kant é claro em afirmar que ele tem o seu fundamento na natureza humana ou, em outros termos, no desenvolvimento de idéias morais como finalidade última do homem⁵⁷. Kant explica que

Sobre isso funda-se então a necessidade de assentimento do juízo de outros com o nosso acerca do sublime, a qual ao mesmo tempo incluímos neste juízo. Pois assim como censuramos de carência de *gosto* aquele que é indiferente ao ajuizamento de um objeto da natureza que chamamos belo, assim dizemos que não tem nenhum *sentimento* aquele que permanece inerte junto ao que julgamos sublime.⁵⁸

No juízo estético do belo, a cultura exigível é menos vasta, pois parece mais “simples” pensar a possibilidade de universalização deste juízo. O belo se estrutura no acordo entre imaginação e entendimento, uma faculdade superior primária, que opera por meio de conceitos e, por isso mesmo, é menos livre que a razão. No juízo do sublime, a imaginação está em tensão com a razão, que avessa a limites, não se acha “constrangida” por conceitos, como no caso do entendimento. Com isso, a pretensão à validade universal deste juízo, é

⁵⁶ *CFJ*, B 391.

⁵⁷ *CFJ*, B 111-112.

⁵⁸ *CFJ*, B 112.

[...] somente sob uma pressuposição subjetiva [...], ou seja, a do sentimento moral no homem, e com isso também atribuímos necessidade a este juízo estético. Nesta modalidade dos juízos estéticos, a saber, da necessidade a eles atribuída, situa-se um momento crucial da crítica da faculdade do juízo. Pois aquela torna precisamente conhecido neles um princípio *a priori* e eleva-os da psicologia empírica, onde do contrário ficariam sepultados sob os sentimentos do deleite e da dor [...] para colocar esses juízos, e mediante eles a faculdade do juízo, na classe daqueles que possuem como fundamento princípios *a priori* e como tais porém fazê-los passar para a filosofia transcendental.⁵⁹

No sublime é *como se* existissem grandezas (na natureza) com o fim de provocar no sujeito a experiência, ou o despertar, de si como lugar de algo maior ou mais poderoso. Um homem que em função de idéias de razão (ou idéias morais) e diante de uma situação de extremo limite, perante objetos efetivamente grandes ou potentes, vê-se portador de uma faculdade transcendente.

Kant acrescenta que

[...] o sentimento do sublime na natureza é respeito por nossa própria destinação, [respeito] que testemunhamos a um objeto da natureza por uma certa sub-repção (confusão de um respeito pelo objeto com o respeito pela idéia de humanidade em nosso sujeito), o que, por assim dizer, torna-nos intuível a superioridade da determinação racional de nossas faculdades de conhecimento sobre a faculdade máxima da sensibilidade.⁶⁰

Na experiência do sublime é *como se* algo conduzisse o sujeito que ajuíza a uma reflexão acerca da sua própria dimensão-limite, em relação a outras manifestações, muito maiores ou mais potentes que este sujeito. Ficam aí revelados, postos à prova, os limites e as possibilidades deste homem — de um ponto de vista físico mas, também, no âmbito moral, em sua capacidade de superação face a objetos que o confrontam e o levam a confrontar-se consigo próprio. Sendo assim, aparentemente, sublime é a capacidade deste homem que, apesar da sua finitude, tem a possibilidade de lidar com esse “além” (do sensível), e mesmo, transcendê-lo; um homem comovido e revelado nos limites da sua humanidade.

⁵⁹ *CFJ*, B 112-113.

⁶⁰ *CFJ*, B 97.

Antes de proceder ao próximo capítulo, caberia tecer, aqui, algumas considerações sobre a produção da arte bela em Kant.

O pensamento sobre a produção de arte em Kant envolve, dentre outras concepções, as de *belo natural*, *belo artístico*, *gênio* e *idéia estética*. Na *Crítica da faculdade do juízo*, ao longo dos §§ 43 a 50, parece existir uma questão central que reúne, em torno de si, estas e outras noções: a questão *do estatuto do objeto ajuizado como belo* — em particular, o da arte bela — e de sua *comunicabilidade*. Na relação entre o sujeito que ajuíza e o objeto (ajuizado como) belo, que características — se estas existem — este objeto apresenta que favorecem a experiência estética? Em que medida o objeto comunica esta beleza em sociedade ou, em outros termos, “sustenta” a posição de objeto belo e, por extensão, é reconhecido como tal por todo um grupo social? Trata-se, vale lembrar, de um tipo de experiência que, embora subjetiva, é simultaneamente reivindicada como válida para qualquer um.

Acrescente-se ainda uma outra questão: a da distinção entre *contemplação* e *produção* do objeto de arte, isto é, a da diferença entre os pontos de vista do receptor e do produtor (o artista) da obra artística.

Em Kant, a distinção entre *belo artístico* e *belo natural* remete às noções de *forma* e *finalidade* por ele desenvolvidas. Embora não se pretenda, aqui, recuperar todas as condições postas por Kant quanto ao ajuizamento do belo, é importante resgatar o terceiro momento da *Analítica do Belo*, onde o filósofo, a partir da consideração de sua tábua lógica dos juízos, emprega a categoria da relação na construção de tal ajuizamento.

Sobre a explicação do belo inferida deste terceiro momento, Kant afirma que “Beleza é a forma da *conformidade a fins* de um objeto, na medida em que ela é percebida nele *sem representação de um fim*”⁶¹. Em outros termos, na relação de favorecimento entre o sujeito que ajuíza e objeto tomado por belo, é *como se a*

⁶¹ CFJ, B 61.

aparência ou a *forma* deste objeto atendesse a uma finalidade ou propósito previamente determinado, facilitando este favorecimento. Todavia, não há, de fato, a representação *efetiva* de um fim; o objeto é conforme ou de acordo com um fim apenas do ponto de vista da sua forma, daí o uso da expressão *como se*. Segundo Kant, uma *conformidade a fins meramente formal*.

Desta feita, no caso do *belo natural* é *como se* o aspecto ou a *forma* do objeto ajuizado, dada a sua conformação, o arranjo de suas partes, correspondesse a um *fim* determinado; como se tal beleza tendesse à realização de um fim. É *como se* a forma ajuizada como bela, da maneira como se apresenta, em sua particular ordenação — considerando-se suas dimensões, cores, traços, texturas e/ou demais atributos plásticos que caracterizem essa forma —, possibilitasse a experiência daquele que ajuíza.

Importa ressaltar que, conforme em Kant, a conformidade a fins meramente formal não se dá de nenhum outro modo senão por reflexão, a saber:

A conformidade a fins pode, pois, ser sem fim, na medida em que não pomos as causas desta forma em uma vontade, e contudo, somente podemos tornar compreensível a nós a explicação de sua possibilidade enquanto a deduzimos de uma vontade. Ora, não temos sempre a necessidade de descortinar pela razão (segundo a sua possibilidade) aquilo que observamos. Logo, podemos pelo menos observar uma conformidade a fins segundo a forma — mesmo que não lhe ponhamos como fundamento um fim — como matéria do *nexus finalis* — e notá-la em objetos, embora de nenhum outro modo senão por reflexão.⁶²

No caso do belo artístico, não é possível negar que um objeto de arte é um objeto produzido pela ação humana e, neste sentido, passível de ser pensado como algo que se produz segundo um propósito ou vontade previamente definidos ou, segundo um fim. Seja qual for este propósito ou vontade, atribuir ao objeto artístico um fim representável, deslocaria-o, necessariamente, da condição de objeto favorecedor de um prazer reflexivo, já que este não atenderia mais ao afirmado por Kant, conforme vimos, a beleza como “[...] forma da *conformidade a fins* de um objeto, na medida em que ela é percebida nele *sem representação de*

⁶² CFJ, B 33-34.

um fim”⁶³. Na mesma medida, afigurar-se-ia uma relação interessada e, igualmente, comprometeria a pretensão de compartilhamento deste juízo em relação a todo sujeito.

Nestas condições, põe-se o problema da relação do objeto ajuizado como belo com o contexto de sua produção: a questão da distinção entre *contemplação* e *produção* do objeto de arte.

Da arte *em geral*, Kant anuncia ser uma produção mediante liberdade: obra resultante da ação humana, mediante arbítrio e supondo uma representação prévia, isto é, uma intenção que oriente a sua produção⁶⁴. No § 44, Kant explica que a arte que tem por intenção imediata o sentimento de prazer, denomina-se *arte estética*⁶⁵. Desta, provém que a *arte* é dita *bela* (e não agradável) enquanto “[...] um modo de representação que é por si própria conforme a fins e, embora sem fim, todavia promove a cultura das faculdades do ânimo para a comunicação em sociedade”⁶⁶. Registra-se aqui a preocupação kantiana com o estatuto do objeto da arte bela e com a questão da sua comunicabilidade, com a idéia do compartilhamento de tal objeto, igualmente, por todo sujeito.

Kant introduz o § 45 afirmando textualmente que “Arte bela é uma arte enquanto ela ao mesmo tempo parece ser natureza”⁶⁷, e imediatamente prossegue indicando que, todavia, diante de um produto de tal arte não se pode perder de vista que ele é, *sim, arte e não natureza*. Então, essa conformidade a fins meramente formal, essa atenção a um propósito ou adequação a *regras*, precisa realizar-se de tal modo que a *regra* no objeto de arte não se imponha como norma à produção deste objeto, não seja de tal modo imperiosa a ponto de definir e, por extensão, limitar o horizonte formal daquilo que está sendo produzido, o que, espera-se, deva parecer *natural*. Como o próprio filósofo aponta, a conformidade

⁶³ *CFJ*, B 61.

⁶⁴ *CFJ*, B 174.

⁶⁵ Nesta seqüência, Kant diferencia a arte *estética* da arte *mecânica*. Da primeira, diz ser a arte que tem por intenção imediata o sentimento de prazer; da segunda, diz tratar-se daquela que simplesmente executa as ações requeridas para tornar efetivo o conhecimento de um objeto. *CFJ*, B 177-178.

⁶⁶ *CFJ*, B 179.

⁶⁷ *CFJ*, B 179.

a fins na forma do produto da arte bela deve parecer livre de todo condicionamento a regras ou conceitos, parecendo mesmo *simples natureza*⁶⁸.

Soma-se, aqui, o assinalado por Kant a respeito do belo artístico. Se o objeto da arte bela é um objeto produzido, diferente do belo natural, há de se supor um fim ou, conforme acima, uma regra, norteando a produção. Porém, sabemos que referi-lo à representação efetiva de um fim é removê-lo da condição de objeto belo. A regra no objeto de arte não pode se impor como determinante da forma e esta deve parecer, mesmo, como *simples natureza*.

Tais considerações dão passagem para uma importante noção desenvolvida por Kant, a saber, a noção de *gênio*. Aqui, o filósofo apresenta o problema da regra dada ao objeto por aquele que o produz e discute a diferença entre os pontos de vista do *espectador* (o que contempla) e do *artista* (o produtor).

Belas artes são artes do gênio, anuncia Kant ainda no título do § 46, e logo define: “*Gênio* é o talento (dom natural) que dá a regra a arte”⁶⁹, e acrescenta, “Já que o próprio talento, enquanto faculdade produtiva inata do artista pertence à natureza, também se poderia expressar assim: *Gênio* é a inata disposição do ânimo (*ingenium*) pela qual a natureza dá regra à arte”⁷⁰. Para o autor, um talento natural, porém ofertado a poucos homens, conforme nos informa na seqüência do texto⁷¹.

Com referência ao problema da regra dada ao objeto por aquele que o produz, o autor esclarece que o gênio não sabe (de modo objetivo e consciente) como as idéias, ao mesmo tempo, ricas em fantasia e densas de pensamento sobrevêm, surgem-lhe à cabeça⁷². À diferença do trabalho científico, e aqui não há demérito à ciência, onde os procedimentos adotados podem ser reconstruídos, bem como ensinados pelo cientista, na produção de arte pelo gênio não é possível recuperar-lhe o caminho. Então, já que a regra dada à arte pelo gênio não se deixa capturar por receita ou prescrição — pois de outro modo, o juízo sobre o belo se

⁶⁸ *CFJ*, B 179.

⁶⁹ *CFJ*, B 181.

⁷⁰ *CFJ*, B 181.

⁷¹ *CFJ*, B 184-185.

⁷² *CFJ*, B 184.

determinaria segundo conceitos —, esta regra precisa ser abstraída *do próprio feito*, isto é, *do produto*. O produto da arte bela permite, então, que aspirantes às artes possam utilizá-lo enquanto modelo (não pela cópia mas no modo de proceder, ressalva o autor). Para o filósofo, é por meio dos modelos da arte bela, e unicamente por eles, que se conduz a arte à posteridade⁷³.

Ao prosseguir em seu texto, Kant retoma uma questão já mencionada, embora breve e superficialmente, ao final do § 43, onde comenta que em todas as artes livres exige-se, todavia, algo de coercivo. Uma espécie de *mecanismo*, diz ele, “[...] sem o qual o *espírito*, que na arte tem que ser *livre* e que, unicamente, vivifica a obra, não teria absolutamente nenhum corpo e volatilizar-se-ia integralmente [...]”⁷⁴. Agora, no § 47, o autor nos lembra, uma vez mais, acerca deste algo mecânico ou *acadêmico* — isto é, que se mantém dentro de certas normas ou modelos, em suma, que aquiesce a regras —, agora, como componente *fundamental* à arte. E afirma: “O gênio pode somente fornecer uma *matéria* rica para produtos da arte bela; a elaboração da mesma e a *forma* requerem um talento moldado pela escola, para fazer dele [do talento] um uso que possa ser justificado perante a faculdade do juízo”⁷⁵.

Então, pelo que nos propõe Kant, o gênio pode, e deve, aprender sobre a forma, mas não como uma fórmula ou conjunto de regras a serem reproduzidas. A produção do objeto de arte não supõe a reprodução de normas ou preceitos, pois não se trata de uma sujeição a regras, mas de tê-las como co-participantes do processo criativo-produtivo, deixando espaço para a liberdade necessária ao jogo do entendimento e da imaginação.

Diz Kant, que ao ajuizamento de objetos belos requer-se *gosto*, mas para a produção de tais objetos requer-se *gênio*⁷⁶. Segundo o autor, há produtos corretos (como veremos) e nada censuráveis do ponto de vista do gosto, porém, carecem de algo que os singularize enquanto arte bela — uma narrativa, mesmo precisa e

⁷³ *CFJ*, B 185.

⁷⁴ *CFJ*, B 176.

⁷⁵ *CFJ*, B 186.

⁷⁶ *CFJ*, B 188.

ordenada, uma poesia por mais delicada e elegante que seja, podem ser devedoras de tal qualidade. Segundo o filósofo, falta-lhes *espírito*.

No sentido estético, para Kant, *espírito* é

[...] o princípio vivificante no ânimo. Aquilo, porém, pelo qual este princípio vivifica a alma, o material que ele utiliza para isso, é o que, conformemente a fins, põe em movimento as forças do ânimo, isto é, em um jogo tal que se mantém por si mesmo e ainda fortalece as forças para ele.

Ora, eu afirmo que este princípio não é nada mais que a faculdade de apresentação de *idéias estéticas*; por uma *idéia* estética entendo, porém, aquela representação da faculdade da imaginação que dá muito a pensar, sem que, contudo qualquer pensamento determinado, isto é, *conceito*, possa ser-lhe adequado, conseqüentemente, nenhuma linguagem alcança inteiramente nem pode tornar compreensível.⁷⁷

Kant retoma, aqui, a questão do *livre jogo* entre faculdades. Recordando o pensamento do filósofo, sabemos que o acordo que se firma entre as faculdades da imaginação e do entendimento é necessário à experiência de qualquer objeto que nos seja dado à intuição. O jogo, porém, é próprio à experiência do belo. É a partir do jogo que se dá a “consciência” reflexiva do acordo, melhor, da possibilidade do acordo.

Sabemos que no caso do objeto ajuizado como belo, prescinde-se do auxílio de qualquer regra ou conceito; neste caso, deixa de importar o que é possível conhecer ou não acerca do objeto, mas como o ajuizamos na simples experiência reflexiva. A experiência do belo seria, então, a experiência da própria constituição do sujeito como sujeito transcendental, uma vez que daria vulto a esse acordo essencial entre as faculdades que o constituem, asseverando a sua condição de sujeito constituidor de objetos. Diante do encanto de tal possibilidade, vislumbra-se também a possibilidade de partilhá-la com todo homem, igualmente transcendental.

Retornando às noções de *espírito* e *idéia estética*, o objeto belo que, conformemente a fins não se deixa reduzir a um conceito, em sua relação com o sujeito que ajuíza, testemunha este sujeito reflexivamente experienciando o jogo livre entre imaginação e entendimento, no torpor da busca por um conceito que,

⁷⁷ CFJ, B 188.

invariavelmente, não se apresenta. Nesta dinâmica, a *idéia estética* é uma representação da imaginação, “[...] a qual se liga a uma multiplicidade de representações parciais no uso livre das mesmas [...]”⁷⁸, e de tal modo, que não se pode encontrar para ela um conceito cabível, uma expressão que denote um conceito determinado por meio do qual as representações possam ser unificadas. Isto, como diz Kant, nos põe a pensar e *amplia esteticamente* o próprio conceito. Conforme em Caygill, as idéias estéticas estimulam a harmonia das faculdades que jogam livremente, e contribuem assim para o aumento do prazer⁷⁹.

Segue-se, então, que é ao gênio que cabe a tarefa de tornar a idéia estética universalmente comunicável (no objeto). A este respeito, Kant nos informa, ao final do § 49, de modo claro e conciso, sobre as atribuições do gênio no âmbito de sua produção e sobre as relações desta produção com o seu entorno:

[...] o gênio consiste na feliz disposição, que nenhuma ciência pode ensinar e nenhum estudo pode executar, de encontrar idéias para um conceito dado e, por outro lado, de encontrar para elas a *expressão* pela qual a disposição subjetiva do ânimo daí resultante, enquanto acompanhamento de um conceito, pode ser comunicada a outros.⁸⁰

E conclui:

O último talento é propriamente aquilo que se denomina espírito; pois expressar o inefável no estado de ânimo por ocasião de uma certa representação e torná-lo universalmente comunicável — quer a expressão consista na linguagem, na pintura ou na arte plástica — requer a faculdade de apreender o jogo fugaz da faculdade da imaginação e reuni-lo em um conceito que [pode ser comunicado sem a] coerção de regras (e que justamente por isso é original e ao mesmo tempo *inaugura* uma nova regra, que não pode ser inferida de quaisquer princípios ou exemplos anteriores) [grifo meu].⁸¹

⁷⁸ *CFJ*, B 197.

⁷⁹ HOWARD, Caygill. *Dicionário Kant*. Rio de Janeiro: Zahar, 2000. p. 179.

⁸⁰ *CFJ*, B 198.

⁸¹ *CFJ*, B 198-199.

4

A questão da comoção na arte

Em que medida a arte, hoje, nos aproximaria da experiência da comoção como experiência de limites?

Esta é a principal pergunta sobre a qual se estruturam as próximas linhas desta reflexão. Outras questões, com certeza, são possíveis de serem formuladas: Em que medida ou por que meios, ainda nos é possível discutir o acesso a um espectador apassivado — figura hesitante já então dominada pela apatia tão própria à cultura de massa na qual se inscreve? Ainda faria algum sentido pôr em questão a arte de nossos dias como algo tocante e significativo? Que nos comova o espírito? Em que medida é ainda pertinente refletir acerca da comoção na arte?

Dúvida. Talvez não haja respostas para essas perguntas. E, rigorosamente, isto não me preocupa. Talvez este seja um mérito da questão, permanecer no debate, estimular o pensamento. “Contentemo-nos em fazer refletir”, dizia Braque, “Não busquemos convencer”.

Mas, em referência à arte, o que quer dizer aproximarmo-nos “da experiência da comoção como experiência de limites”? Ainda em termos muito gerais, diz respeito à possibilidade, na arte, de que algo “aconteça” e desloque, no sujeito, o pensamento mais ordinário e limitante. Conforme em Burke, que em referência ao sublime anuncia, “[...] que no âmago desta iminência do nada, alguma coisa aconteça, apesar de tudo, um ‘ter lugar’ que anuncia: tudo não terminou”¹. Convém frisar, nada disso é suposto de um ponto de vista fantástico ou irrealista, ao contrário, aqui, é prezada uma reflexão crítica e operosa.

As preocupações kantianas com questões de ordem estética e teleológica têm início, formalmente, por meio de seus escritos, entre os anos de 1762 e 1766. Em 1764, aparentemente afetado pela obra de Edmund Burke, de 1757, *A*

¹ LYOTARD, Jean-François. “Barnett Newman – O instante”. *Gávea*, Revista de História da Arte e Arquitetura, Departamento de História da PUC-Rio, n. 4, jan. 1987. p. 89.

Philosophical Enquiry into the Original of Our Ideas of the Sublime and the Beautiful, Kant publica *Observações sobre o sentimento do belo e do sublime*. Diferente de Burke, Kant não chega a desenvolver uma extensa análise sobre as implicações físicas e psicológicas do belo e do sublime no sujeito. O filósofo ocupa-se do estudo das diferenças entre um e outro sentimento em relação aos sexos masculino e feminino e entre culturas e nações. A propósito de investigar as implicações sociais contidas nas ações humanas, Kant lança mão das categorias estéticas do belo e do sublime para tematizar formas de sociabilidade. Por meio de um contraste com o belo, Kant oferece uma caracterização parcial do sublime: ambos aprazem, diz ele, mas enquanto o belo encanta, o sublime comove².

Como vimos no capítulo anterior, embora ligue, explicitamente, o sentimento da comoção à sublimidade, são raros os momentos em que, na terceira *Crítica*, Kant discorre a seu respeito. Nos §§ 13 e 14 da *Analítica do belo*, o filósofo dedica um pouco mais de atenção à reflexão sobre o tema mas, ainda assim, de modo quase indireto, já que o mote são os juízos de gosto puro e o anúncio que de “O juízo de gosto puro é independente de atrativo e comoção”³. Outras referências, já então na *Analítica do sublime*, se apresentam de modo esparso.

Sempre me inquieta pensar sobre o tema *arte*. A primeira questão que, invariavelmente, me sobrevem é: a que, exatamente, eu estou me referindo? Sabemos que o termo *arte* pode designar manifestações bastante diversas em função do tempo e do espaço em que se inserem. Talvez nos seja possível pensá-la como um tipo de produção superlativa diante da qual nos admiremos pelo modo como foi realizada, ou pelo fato dela existir. Adicionalmente, lidamos com o fato inegável da existência das instituições que legitimam e consagram objetos como artísticos — museus, galerias, críticos, curadores, historiadores da arte, dentre outras. Fato inegável, porém, a meu ver, insuficiente como condição final

² KANT, Immanuel. *Observações sobre o sentimento do belo e do sublime*. Campinas, SP: Papirus, 1993. p. 21. Observo que o tradutor desta versão faz uso do termo “estimula” ao referir-se ao belo — “o belo estimula”. O termo “encanta” é usado por Caygill em seu dicionário.

³ *CFJ*. B 38.

determinadora do estatuto do objeto como artístico. Ver suficiência nesta argumentação soa como uma espécie de desqualificação ao exercício de nosso juízo.

Sobre a produção de arte na atualidade, sabe-se, é tema vasto, complexo e passível de muitas e variadas apropriações. Já me causa hesitação a qual palavra recorrer quando me reporto àquilo que vem sendo produzido no campo da arte hoje: se devo fazer menção à arte contemporânea ou a uma estética contemporânea; se há uma distinção clara entre elas; ou melhor seria pensá-la (a arte) como pós-histórica ou pós-moderna?; o que distinguiria a idéia de uma estética contemporânea da idéia de uma estética pós-moderna, ou ainda, se o conceito de pós-modernismo se apresenta mesmo como uma ruptura ou como uma reação ao segmento do moderno que perdeu seu núcleo crítico e inovador e deixou-se conduzir pelos interesses econômico-políticos das sociedades capitalistas e socialistas; quantas não são as teorias e os discursos que têm a arte e o contemporâneo por objeto.

No que tange às artes visuais, sabemos que aquilo que, hoje, vem sendo acolhido e reconhecido como manifestação artística, diz respeito, a um processo de ruptura com a tradição clássica que teve início nas primeiras décadas do século XX. Segundo alguns pensadores, a exemplo de Arthur Danto, o contemporâneo artístico remete a um aprofundamento da reflexividade inaugurada pelo moderno que libera a arte de toda limitação e revela, ao mesmo tempo, a sua natureza filosófica. Neste sentido, caberia ao filósofo a responsabilidade pela compreensão das obras e ao artista o usufruto de sentir-se (como se estivesse) além da história. Sua noção de contemporâneo baseia-se na certeza, anterior, de que o moderno é, antes de tudo, a consciência de que a reflexão é mais importante que a representação mimética. Apesar de uma multiplicidade de discursos, creio haver uma unanimidade quanto ao reconhecimento de uma radical mudança na conciliação entre homem e mundo, seja na vida como na arte.

O século XX nasce como testemunha de uma (ainda) relativa tranquilidade e estabilidade no terreno das artes. Já em sua primeira década, este panorama muda de modo radical. Antes da deflagração da Primeira Grande Guerra, em 1914,

também a Europa experimentava um período relativamente longo de paz e estabilidade de valores. O próprio conceito de “guerra mundial” era, então, desconhecido. Com a eclosão da Primeira Grande Guerra, quase todos os países europeus, e outras grandes nações, envolveram-se em um conflito de proporções imprevisíveis. Tem início um período de severas transformações no plano social, político e econômico. Algumas tendências artísticas anteriores a este período, como o Cubismo, o Futurismo e o Expressionismo pareciam prenunciar a catástrofe iminente. A arte moderna denunciava, ainda, no final do século XIX, a perplexidade do homem perante uma sociedade cujos valores seculares pareciam desmoronar. A litogravura *O grito*, de 1895, de Edvard Munch⁴, parece representativa do estranhamento do homem diante desta nova ordem social.

Nas artes, sistemas e valores impositivos tradicionais do passado são duramente contestados. Em parte, é da própria contestação que se alimentam artistas e movimentos. Questionamento, rejeição, renovação são palavras de ordem no léxico moderno. Junto a elas, a noção de experimentação reina, agora, soberana. Embora a paixão pela mudança alcançasse o mundo das artes em geral, o seu domínio primeiro são as artes visuais.

Aquilo a que se chamou genericamente arte moderna, refletindo outras atitudes análogas na sociedade, tornou-se uma força libertadora explosiva no início do século, contra a opressão de pressupostos com frequência cegamente aceitos até então. Na pintura, essa tendência principiou com os impressionistas, mas já por volta de 1910 adquirira tamanho ímpeto que até mesmo os impressionistas se viram em posição de retaguarda, não mais na vanguarda.⁵

A idéia de *vanguarda* adquire importância tão grande que, praticamente, equívale a um padrão valorativo para tudo aquilo que se pretenda arte. A *experimentação* se estabelece como método de trabalho. Ao pensar “vanguarda”, pensa-se “experimentação”, e vice-versa. Estas premissas eram válidas para as duas grandes correntes artísticas do início do século XX, as quais, grosso modo, distinguiam-se por sua adesão ou por sua descrença no exercício da razão.

⁴ Veja imagem no apêndice.

⁵ STANGOS, Nikos (Org.). *Conceitos da arte moderna*. Rio de Janeiro: Zahar, 2000. p. 8.

“Expressionismo”⁶, Cubismo, Futurismo, Dadá e Surrealismo, dentre outros, faziam parte do segundo grupo; Neoplasticismo e Construtivismo, pertenciam ao primeiro. Estes “movimentos”, ágeis, dinâmicos e, muitas vezes, efêmeros vieram a substituir as “amplas categorias de classificações *a posteriori*”⁷, os “estilos”, do passado. Embora, cada um cultivasse, à sua maneira, grupos de valores particulares, encontravam-se unidos em uma só frente, apaixonada, antiautoritária e antitradicional.

Os movimentos artísticos modernos foram, em essência, “conceituais” e as teorias e idéias que, com frequência, precediam e condicionavam a natureza do objeto de arte, começaram a se firmar como componentes fundamentais ao exercício da prática artística.

Os movimentos e conceitos da arte moderna foram intencionais, deliberados, dirigidos e programados desde o começo. Fizeram-se acompanhar de uma pletera de manifestos, documentos e declarações programáticas. [...] A característica preocupação modernista com conceitos levou, finalmente, a que os próprios conceitos se convertessem em substitutos reais daquilo que até então era comumente entendido por arte. Sentiu-se como se a própria arte tivesse esgotado o seu curso, na hipótese de seus mais recentes desenvolvimentos serem aceitos como sendo o futuro a ela reservado.⁸

A partir do final da década de 1950, com a América já desempenhando papel hegemônico na política e na economia mundial, começaram a surgir novos movimentos artísticos de contestação. Com suas linguagens estéticas inovadas pela incorporação das novas tecnologias da imagem — fotografia, filme, vídeo, etc. — estes movimentos parecem, em essência, assemelhar-se àqueles da Europa, do início do século XX: protesto, inconformismo, sátira, ironia, encontram-se presentes em ambas as gramáticas. Expressionismo abstrato, *Pop Art*, *Op Art*, Minimalismo e Arte conceitual, dentre outros movimentos, fazem parte deste inventário.

⁶ Norbert Lynton informa que nunca houve um movimento ou grupo que se anunciasse, ou a seus propósitos, como “expressionista”. O termo “Expressionismo” é, meramente, um rótulo que lhe foi aplicado.

⁷ STANGOS, Nikos (Org.). *Op. cit.* p. 8.

⁸ *Ibidem.* p. 9.

Essas tendências deram lugar a experiências ainda mais radicais. Nas últimas décadas do século XX, principia um período de irrefreável liberdade estética. Essa liberdade sem limite tem a sua origem, segundo Thierry de Duve, na iniciativa de Marcel Duchamp, quando, a partir da primeira década do século XX, oferece ao mundo das artes os seus *ready-mades*. Conforme de Duve, deste período em diante e, notadamente, a partir da ocorrência *Fonte*⁹ instaura-se, no terreno das artes e, principalmente, no da filosofia, uma mudança expressiva: a substituição do juízo estético clássico “Isto é belo” por outro, a saber, “Isto é arte”. Extraordinária transformação, de fato, afinal, entre *A banhista de Valpinçon* de Ingres (1808) e *Les Femmes d’Alger (O Jovem Ouzo)* de Picasso (1909) passaram-se apenas 100 anos¹⁰.

Os movimentos de vanguarda determinaram sobremaneira as condições de possibilidade da arte a partir das primeiras décadas do século XX. Para o bem ou para o mal, sua influência se faz sentir até hoje. Ao buscar romper com as regras que condicionavam a produção em arte, abriram espaço para que a arte se fizesse segundo as suas próprias regras, segundo nenhuma condição obrigatória.

Pluralidade, diversidade, amplitude: *quase tudo arte(?)*. Essas são palavras que, penso, num primeiro momento, poderíamos eleger como tributárias do objeto de arte hoje. Em nosso caso, sabemos, não se trata de requerer beleza ao objeto de arte, contudo, também não se espera (de certo, trata-se de uma expectativa) que na experiência junto à obra, prevaleça a indiferença (se isto for possível) ou a emissão de juízos, meramente, intelectuais. Aqui, arte e comoção não caminhariam juntas.

A constatação da suspensão de todo limite como característica da arte no contemporâneo, não implica na concordância a-crítica de que tudo pode ser arte. No âmbito deste trabalho, a ênfase está na possibilidade do objeto de arte contemporâneo, ainda, favorecer um tipo de emoção que, como disse, dê a ele a perspectiva de “[...] um ‘ter lugar’ que anuncia: tudo não terminou”¹¹. Não se

⁹ Veja imagem no apêndice.

¹⁰ Veja imagens no apêndice.

¹¹ LYOTARD, Jean-François. *Op. cit.* p. 89.

trata, então, de uma esperança. Se o sublime é a referência, então, essa perspectiva reside no próprio sujeito.

Ao longo de sua trajetória — que inclui diferenças conceituais e contextuais bem marcadas, bem como um notável declínio, como objeto de discussão filosófica, em meados do século XIX — o (conceito de) sublime parece encontrar suas maiores expressões em Longino (a partir da tradução de Nicolas Boileau, em 1674), Burke, Kant e Schiller. A partir do final dos anos 80 e início dos 90 do século XX, o sublime renasce como o *inexprimível no pensamento e na arte*. Um de seus principais interlocutores é Jean-François Lyotard.

Na opinião de Lyotard, “O sublime será talvez o modo da sensibilidade artística que caracteriza o modernismo”¹², e informa que vai chamar de *moderna* à arte que se dedica a apresentar o que há de inapresentável. Particularmente, em relação à pintura, ele frisa, “Fazer ver que há algo que se pode conceber e que não se pode ver nem fazer ver: eis o propósito da pintura moderna”¹³.

Parece haver, nesta seqüência, mais de uma referência temporal dirigida ao sublime. A citação abaixo, extraída do texto de Lyotard, *O sublime e a vanguarda*, publicado na revista *Merkur*, em 1984, nos dá a pista

Este sentimento contraditório, prazer e dor, felicidade e angústia, exaltação e depressão, foi batizado e rebatizado, entre os séculos XVII e o século XVIII europeus, com o nome de sublime. Foi nesta palavra que se decidiu e perdeu a sorte da poética clássica, foi com este nome que a estética fez valer os seus direitos críticos sobre a arte, e que o romantismo, ou seja, o modernismo, triunfou. Compete ao historiador de arte explicar como o substantivo sublime regressa sob a pena de um pintor judeu e nova-iorquino dos anos 40.¹⁴

Ao afirmar o sublime como o modo da sensibilidade artística que caracteriza o modernismo, Lyotard refere-se ao período entre os séculos XVII e XVIII e à

¹² LYOTARD, Jean-François. *O inumano: considerações sobre o tempo*. 2 ed. Lisboa, Portugal: Editorial Estampa, 1997. p. 99.

¹³ LYOTARD, Jean-François. *O pós-moderno explicado às crianças*. 5 ed. Lisboa, Portugal: Publicações Dom Quixote, 1997. p.22.

¹⁴ O texto foi originalmente publicado na revista *Merkur* em 1984. Para minha referência, o texto consta de *O inumano*, coletânea de palestras proferidas pelo filósofo e reunidas em torno do tema *tempo*. Neste caso, LYOTARD, Jean-François. *O inumano: considerações sobre o tempo*. 2 ed. Lisboa, Portugal: Editorial Estampa, 1997. p. 98.

nomeação por sublime desta aparente contradição, na forma de um sentimento, que envolve emoções não semelhantes, como dor e prazer ou angústia e felicidade. A segunda referência, designando como moderna a arte que se dedica a apresentar o que há de inapresentável, diria respeito às objetivações das vanguardas do início do século XX, aos movimentos artísticos que, na esteira das vanguardas, surgem na América em meados do mesmo século e ao regresso, segundo o filósofo, da nomenclatura sublime em meio ao movimento expressionista abstrato na figura do artista plástico Barnett Newman.

Antes de prosseguirmos com questões relativas ao tempo em Lyotard, convém buscar entender o conceito de *inapresentável* no pensamento do autor. Segundo o filósofo, desde há, pelo menos, um século que as artes não têm no belo a sua finalidade ou principal objetivo. É no sublime que repousam seus vínculos, isto é, na indeterminação — palavra recorrente em seus textos —, na ausência de forma, no inapresentável. Neste sentido, ao referir-se ao sublime na arte, Lyotard alude às manifestações artísticas produzidas a partir do início do século XX. Sob esta ótica, estão incluídos, ainda, modos de expressão artística posteriores à década de 1960 deste mesmo século¹⁵. Por vezes, o peso de sua análise recai sobre acontecimentos ou períodos mais específicos, o que significa que ao fazer menção ao sublime, Lyotard não está, sempre, referindo-se ao conjunto de tudo o que foi produzido ao longo do século XX.

Lyotard informa que, em sua práxis, as vanguardas pictóricas defrontaram-se com a questão incontornável sobre “O que é a pintura?” Agora, diante de nenhuma regra que lhes fosse dada *a priori* (e isto vale para as artes visuais em geral), questionavam-se acerca da validade dos pressupostos que, até então, condicionavam a arte de pintar — o uso da perspectiva, a escolha dos matizes, o formato da tela, os materiais e instrumentos utilizados, os locais de exposição, dentre outras indagações. Neste processo, em meio a muitas experimentações, decidem que devem formar imagens diferentes daquelas produzidas pela fotografia. Descubrem que devem

[...] apresentar algo que não é apresentável, de acordo com a ‘construção legítima’. Começam a subverter os pretensos ‘dados visuais’, de modo a tornar visível o fato [...] [de que] o campo visual esconde e exige invisíveis, que não depende apenas do olhar, mas do espírito.¹⁶

Para Lyotard, neste momento, dá-se o ingresso da pintura na estética do sublime. A pintura de vanguarda não recorre, por meio de suas obras, ao senso comum de um prazer partilhável, ao contrário, suas obras aparecem ao público como terríveis,

[...] objetos disformes, entidades puramente ‘negativas’ [...]. Quando procuramos apresentar que existe algo que não é apresentável, é necessário martirizar a apresentação. Isto significa que os pintores e o público, entre outros, não dispõem de símbolos estabelecidos, de figuras ou de formas plásticas, os quais permitiriam significar e perceber que se trata na obra, de Idéias de razão ou da imaginação [...]. Não pode haver no mundo tecno-científico e industrial, símbolos estáveis do bem, do justo, do verdadeiro, do infinito, etc.¹⁷

As experimentações vanguardistas desprezam qualquer exigência de estabilização do gosto, menos ainda, por meio de símbolos reconhecíveis. O objetivo fundamental do seu trabalho é mostrar que existe o invisível no visível. Os pintores de vanguarda sabem que “[...] o não apresentável é objeto de Idéia [...]”¹⁸ e, portanto, não pode ser apresentado, posto que apresentar é, em sua concepção, relativizar, submeter às condições de apresentação plástica. Em seus esforços, sustentam a crença de que não se pode apresentar o absoluto, todavia, é possível apresentar que existe o absoluto. De todo modo, é importante ressaltar que o pintor vanguardista tem como preocupação primeira o seu comprometimento com a questão “O que é arte?”; a tarefa de “cultivar o público”¹⁹ viria depois. Lyotard salienta que é nesta exigência de uma alusão

¹⁵ A reflexão de Lyotard sobre a arte alcança o ano de 1998 quando, então, o filósofo vem a falecer. De todo modo, o seu pensamento não perde atualidade, nos sendo possível estendê-lo às produções artísticas dos últimos 10 anos — 1998 à 2008.

¹⁶ LYOTARD, Jean-François. *O inumano: considerações sobre o tempo*. 2 ed. Lisboa, Portugal: Editorial Estampa, 1997. p. 128.

¹⁷ Ibidem. p. 128-129.

¹⁸ Ibidem. p. 129.

¹⁹ Ibidem.

indireta, quase apenas pressentida, como numa apresentação “negativa” (conforme veremos) que nasce, na primeira década do século XX, “[...] em 1912”²⁰ a corrente de pintura “abstrata”²¹, melhor, não figurativa. O sublime é o sentimento convocado para estas obras, não o belo, declara ele.

O *inapresentável* nas artes visuais evoca, assim, o absoluto, a totalidade, o todo da realidade não enquanto forma sensível, o que não se revela, o que subjaz à aparência.

A esse respeito, em seu ensaio, *O quadro ideográfico*, de 1947, Barnett Newman declara:

A base de um ato estético é a idéia pura. Mas esta é necessariamente um ato estético. Daí o paradoxo epistemológico que constitui o problema do artista. Não a delimitação ou a construção do espaço; não a construção ou a destruição fauvista; não a linha simples, reta e estreita, nem a linha torturada, deformada e humilhante; não o olho preciso, [...], nem o olho selvagem do sonho, piscando; mas sim a idéia — complexo que estabelece contato com o mistério — da vida, dos homens, da natureza, do duro e negro caos da morte, do túmulo, do caos mais suave que é a tragédia. Pois só a idéia pura tem significado. Tudo o mais tem tudo o mais.²²

Em Lyotard, as questões que envolvem o elemento *tempo* são, quase sempre, pouco suscetíveis ao emprego comum do termo — tempo como período ou duração de um determinado evento ou atividade. Em seu pensamento, as referências ao tempo encontram-se bastante impregnadas pela noção de *ocorrência*, pelo menos no que diz respeito à arte. Nos mesmos moldes, vê-se uma descontinuidade cronológica envolvendo as noções de *moderno* e *pós-moderno* empregues pelo autor. Para Lyotard, não existe uma relação cronológico-linear entre estas noções. Com efeito, o pós-moderno não é algo que

²⁰ Lyotard não esclarece porque elege o ano de 1912 como o berço desta corrente. Historicamente, do ponto de vista de um trabalho que se realize de modo sistemático e intencional, Wassily Kandinsky apresenta, já em 1910, a sua primeira aquarela “abstrata”, ou seja, não figurativa. Segundo Gombrich, suas iniciativas teriam inaugurado, efetivamente, o que passou a ser conhecido como “arte abstrata”.

²¹ LYOTARD, Jean-François. *Op. cit.* p. 129.

²² CHIPP, Herschel B. *Teorias da arte moderna*. São Paulo: Martins Fontes, 1993. p. 559.

se opõe ou vem a substituir o moderno, “Faz certamente parte do moderno”²³, afirma ele, e indaga,

Qual é o espaço com que se confronta Cézanne? Com os impressionistas. E qual é o objeto, no caso de Picasso e Braque? O de Cézanne. Com que pressuposto rompe Duchamp em 1912? Com o de que é preciso fazer um quadro, mesmo que seja cubista. E Buren interroga esse outro pressuposto que pensa ter saído intacto da obra de Duchamp: o lugar de apresentação da obra.²⁴

São sucessivas “gerações” que se precipitam, umas após as outras, de modo bastante acelerado. Há muitas interseções entre elas, quase uma sobreposição, um “vir após” onde a geração seguinte já estaria contida naquela que a precede, como se não houvesse uma clara separação temporal entre elas, mas uma latência, numa espécie de contínuo. “Uma obra só pode tornar-se moderna se primeiro for pós-moderna. O pós-modernismo, entendido assim, não é o modernismo no seu estado terminal, mas no seu estado nascente, e esse estado é constante”²⁵. O pós-moderno seria o moderno em seu constante estado emergente e haveria no moderno uma latência pós-moderna.

Ora referido a Kant, ora a Burke, ao aludir ao sublime, Lyotard parece basear-se, sempre, na idéia de uma ausência constitutiva, numa *indeterminação*. Veremos que isto transparece tanto em suas alusões à *ocorrência* (no caso de Burke), quanto em suas referências à *apresentação negativa* (no caso de Kant).

Em Burke, Lyotard toma por referência, principalmente, a noção de *delight* (deleite, delícia) explorada pelo autor, quer dizer, a suspensão de uma ameaça, de uma dor ameaçadora pelo advir de uma *ocorrência*. Conforme veremos, na iminência da falta, na possibilidade de que nada aconteça, *ocorre*. A esse respeito, o filósofo nos oferece esta bela passagem:

O *delight*, este prazer negativo que caracteriza, contraditória e, quase neuroticamente, o sentimento sublime, advém da suspensão de uma dor ameaçadora. A esta ameaça de que estão carregados determinados “objetos” e

²³ LYOTARD, Jean-François. *O pós-moderno explicado às crianças*. 5 ed. Lisboa, Portugal: Publicações Dom Quixote, 1997. p. 24.

²⁴ Ibidem.

²⁵ Ibidem.

situações, e que pesa sobre a autoconservação, Burke chama “terror”; as trevas, a solidão, o silêncio, a proximidade da morte podem ser “terríveis” no sentido em que o olhar, um outro, a linguagem, a vida vão faltar? Sente-se como muito provável que dentro em pouco nada mais aconteça. O que é sublime é que no âmago desta iminência do nada, alguma coisa aconteça, apesar de tudo, um ‘ter lugar’ que anuncia: tudo não terminou.²⁶

Já em Kant, Lyotard recorre à noção de *apresentação negativa*, conforme enunciada na *Crítica da faculdade do juízo*, na *Analítica do sublime*, após o § 29, em “Observação geral sobre a exposição dos juízos reflexivos estéticos”. Embora, em boa parte, as considerações lyotardianas tomem por referência o sublime kantiano, diferente de Kant, o autor promove a sua leitura pela via (mais contemporânea) da produção de arte, ao invés de dedicar-se à problemática da recepção estética. Como veremos, em seu entendimento, a categoria estética do sublime ofereceria uma passagem para a modernidade artística, uma chave para a compreensão de suas dificuldades e pretensões. Rancière atesta que Lyotard transpõe “[...] para a arte o conceito que Kant havia situado além da arte, para com isso melhor fazer da arte um testemunho do encontro com o irrepresentável [inapresentável] que desconcerta todo pensamento [...]”²⁷. Neste sentido, é possível pensar que o estatuto da obra passa a prevalecer sobre o do sujeito, ocorrendo, em certa medida, uma inversão em relação aos moldes kantianos.

Kant dá como exemplo de uma apresentação negativa a lei judaica da interdição de imagens, de onde extrai a passagem “Tu não deves fazer-te nenhuma efígie nem qualquer prefiguração, quer do que está no céu ou na terra ou sob a terra”. Exalta que, precisamente, o mesmo vale para a representação da lei moral e da disposição da moralidade em nós.

É uma preocupação totalmente errônea supor que, se a gente se priva de tudo o que ela pode recomendar aos sentidos, ela então não comporte senão uma aprovação fria e sem vida e nenhuma força motriz e comoção. Trata-se exatamente do contrário; pois lá onde agora os sentidos nada mais vêem diante de si e a inconfundível e inextinguível idéia da moralidade contudo permanece, seria antes preciso moderar o elã de uma faculdade da imaginação ilimitada para não o deixar

²⁶ LYOTARD, Jean-François. “Barnett Newman – O instante”. *Gávea*, Revista de História da Arte e Arquitetura, Departamento de História da PUC-Rio, n. 4, jan. 1987. p. 89.

²⁷ RANCIÈRE, Jacques. *A partilha do sensível: estética e política*. Tradução de Mônica Costa Netto. São Paulo: EXO Experimental org; Editora 34, 2005. p. 12.

e elevar-se até o entusiasmo, como, por medo de debilidade dessas idéias, procurar ajuda para elas em imagens e em um aparato infantil.²⁸

Tomadas as devidas proporções, já que Kant se refere à disposição da lei moral em nós, o seu parecer parece aludir à exata suposição vanguardista de que, pela supressão da figuração, da intenção representacional, do uso de signos quaisquer, nos seria possível, de modo não mediado e, portanto, mais “genuíno” intuir o infinito. Na privação dos sentidos estaria a chave de alcance deste infinito. Mais, essa relação não se daria numa base fria e sem vida, mas de modo verdadeiramente comovido. Kant parece prenunciar a inspiração vanguardista de que ao despojar a obra dos pressupostos tradicionais da “boa arte” e, neste caso, ainda, por meio do desconforto e da exasperação, conduzir-nos ao limite de uma experiência. Aqui, comoção e arte parecem caminhar juntas. Em suas (belas) palavras (que, como disse, tomados os devidos cuidados, parecem talhadas para relações entre espectador e obra de arte), Kant avisa, “Não se deve recear que o sentimento sublime venha a perder-se por um tal modo de apresentação abstrato”²⁹, e acrescenta, um modo de apresentação abstrato que,

[...] em confronto com a sensibilidade é inteiramente negativo; pois a faculdade da imaginação, embora ela acima do sensível não encontre nada sobre o que possa apoiar-se, *precisamente por essa eliminação das barreiras* da mesma sente-se também ilimitada; e aquela abstração é, pois, uma apresentação do infinito, a qual na verdade, precisamente por isso, jamais pode ser outra coisa que uma apresentação meramente negativa, que, entretanto, *alarga a alma* [grifo meu].³⁰

É precisamente por esta perspectiva que Lyotard declara a estética do sublime como uma porta aberta à modernidade artística. A experiência sublime não mantém vínculos de pertença com o conhecido, com o já sabido, com aquilo que se possa perceber sensivelmente. É por isso que, na compreensão do autor, o vanguardismo germina na estética kantiana do sublime, tem ali a sua origem, no pressuposto de que a interdição dos sentidos reconduz o pensamento ao infinito.

²⁸ *CFJ*, B 125.

²⁹ *CFJ*, B 124.

³⁰ *CFJ*, B 124.

Nisto residiria uma abertura para pesquisas em direção à arte não figurativa e à arte minimalista.

Dissemos que em Kant, o sentimento sublime expõe o conflito operante entre duas faculdades humanas. Exibe a tensão existente entre uma faculdade que, livremente, concebe e articula idéias — a *razão* — e outra, que busca apreender e sintetizar aquilo que lhe é dado — a *imaginação*. Um sentimento conflituoso, já que assinala um aparente descompasso entre modos de operação distintos entre faculdades; uma quase contradição entre as exigências da razão e os limites sensíveis da imaginação. Nesta dinâmica, toda a fragilidade da imaginação se revela, todavia, de modo fundamental. Atada às exigências do tempo e do espaço, no sublime, a imaginação falha, se desampara, pois, diante de uma certa grandeza, não consegue apreendê-la em uma única intuição. Essa incapacidade, afirma Kant, surge-nos como dolorosamente insuficiente. O resgate, a transformação da dolorosa insuficiência em prazer, se dá, como sabemos, pela *razão*, faculdade humana que excede os limites do mensurável e que despreza as exigências de uma clara apreensão, conseguindo, assim, lidar com o inapreensível, e com tudo o mais que não admite captura sensível: a totalidade, o informe, o ilimitado. Em termos kantianos, uma vez mais, o sublime é “[...] um objeto (da natureza), cuja representação determina o ânimo a imaginar a inacessibilidade da natureza como apresentação de idéias [grifo do autor]”³¹.

O desprazer ou a dor no sublime provém da sensação de impotência do sujeito, da dor de que a imaginação não esteja à altura de apresentar o que lhe é dado como idéia. O prazer origina-se do poder da razão, que, já se sabe, supera qualquer exigência de apreensão.

Em nosso contexto, a questão do tempo não faz parte da problemática kantiana. Para Lyotard, em Kant, o que está em causa é, principalmente, a alusão a uma *apresentação negativa* ou, em outros termos, uma não apresentação. Como vimos, face a uma certa grandeza (seja ela extensa ou potente), ao ser convocada a apresentar a síntese de um todo, em uma única intuição, a imaginação malogra;

³¹ CFJ, B 115.

impotente, malogra na tentativa de buscar apresentar o que é inapresentável. No limite da ruptura, ao atestar sua impotência, a imaginação remete ao supra-sensível. A toda essa dinâmica ou a este “[...] modo de apresentação abstrato, que em confronto com a sensibilidade é inteiramente negativo”³² (na medida em que a resposta da imaginação ocorre “às avessas” do que se espera dessa faculdade) Kant designa como “apresentação meramente negativa”³³.

É conveniente insistir que esta é uma dinâmica que se processa no sujeito, entre duas faculdades dentre aquelas que estruturam e constituem o sujeito kantiano — razão e imaginação. Lyotard pretende transpor o conceito (sublime) para a obra de arte, para a imanência da própria obra. Neste sentido, a inapresentabilidade das idéias constituiria uma proposta estética específica, uma passagem, como vimos, para a modernidade artística.

Vimos que Lyotard chama de *moderna* à arte que se dedica a apresentar o que há de inapresentável. Em relação à pintura, ele frisa, “Fazer ver que há algo que se pode conceber e que não se pode ver nem fazer ver: eis o propósito da pintura moderna”³⁴. Pretender apresentar o que é inapresentável, eis o que está em causa aqui. Em se tratando de um quadro, uma pintura, mostrará evidentemente alguma coisa, mesmo que nesta exibição se omitam os traços e o colorido, como na *Composição suprematista: Branco sobre branco*, de 1918, de Kasimir Malevich³⁵, sua obra mais conhecida. Na superfície da tela, alguma coisa se apresenta, mas de modo negativo, mediante uma não apresentação. Parafraseando Kant, neste caso, trata-se de um “modo de apresentação não figurativo, que em confronto com a sensibilidade é inteiramente negativo”. No capítulo anterior, dissemos que a estética do sublime abria, ao pensamento ocidental, uma outra forma de relação com a materialidade, assente na estranheza, na ruptura e no desprazer. Assim, se há prazer, este decorre da dor, da angústia ou da instabilidade possível manifestada no confronto com a obra.

³² *CFJ*, B124-125.

³³ *CFJ*, B124-125.

³⁴ LYOTARD, Jean-François. *O pós-moderno explicado às crianças*. 5 ed. Lisboa, Portugal: Publicações Dom Quixote, 1997. p.22.

³⁵ Veja imagem no apêndice.

Curiosamente, Lyotard chega a distinguir entre uma estética *moderna* e uma estética *pós-moderna*, apesar de, na seqüência de seu texto, atestar uma diferença ínfima entre elas. Ambas respondem a *uma estética do sublime*. A primeira faz referência a uma estética do sublime, porém *nostálgica*, a segunda seria aquela, onde o “[...] *verdadeiro sentimento sublime* [...] [grifo meu]”³⁶ estaria instaurado. Tudo se decide por uma questão de ênfase. Sabemos que a experiência sublime tem por característica um *movimento* do ânimo que, ligado ao ajuizamento do objeto, é referido pela faculdade da imaginação, ora à faculdade do *conhecimento*, como disposição *matemática*, ora à faculdade de *apetição*, como disposição *dinâmica*³⁷. A disposição matemática lida diretamente com a condição do desprazer e a dinâmica com a condição do prazer. A estética moderna dá ênfase à primeira disposição, a matemática, ou seja, à impotência da imaginação, à “[...] nostalgia da presença que sente o sujeito humano, na obscura e vã vontade que o anima apesar de tudo”³⁸. A estética pós-moderna enfatiza a disposição dinâmica, isto é, a potenciação da razão.

O primeiro caso indica um movimento nostálgico que refere o inapresentável, na obra, apenas como um conteúdo ausente. A forma é reconhecível, indicia essa ausência e pode, por isso, proporcionar ao espectador uma compensação, uma espécie de alento (pelo que está ausente, pela impossibilidade de apresentar), e mesmo, prazer, o que a interditaria em relação ao *verdadeiro* sentimento sublime, conforme nos falou Lyotard. Já no segundo caso, o pós-moderno seria aquilo que, no moderno, encontra o inapresentável na própria apresentação, na imanência da obra. Para o filósofo, uma obra pós-moderna não é, por princípio, regulada por regras que possam ser dadas *a priori*. À semelhança das noções que envolvem o gênio kantiano, estas regras são aquilo que a obra e o artista procuram. Daí que a obra tenha a propriedade do *acontecimento*, que *aconteça* — sem os elos de um passado ou a promessa de um futuro. Esta irrupção responde à dessemelhança sublime da dor e do prazer; “[...] aquilo que se recusa à consolação das boas formas, ao consenso de um gosto que

³⁶ LYOTARD, Jean-François. *Op. cit.* p. 26.

³⁷ *CFJ*, B 80.

permitiria sentir em comum a nostalgia do impossível; aquilo que se investiga com ‘presentificações’ novas, não para as desfrutar, mas para melhor fazer sentir o que há de ‘impresentificável’³⁹. Em certa medida, Kant parece responder a estas considerações quando diz que

[...] verdadeiro sublime não pode estar contido em nenhuma forma sensível, mas concerne somente à idéias de razão, que, embora não possibilitem nenhuma representação adequada a elas, são avivadas e evocadas ao ânimo precisamente por essa inadequação, que se deixa apresentar sensivelmente.⁴⁰

A tradução dessa dinâmica pela arte, se explica, então, no invento de novas regras artísticas, novas linguagens, sejam elas pictóricas ou outras.

Compreenderás o que eu quero dizer através da distribuição caricatural de alguns nomes no tabuleiro de xadrez da história vanguardista: do lado *melancolia*, os expressionistas alemães e, do lado *novatio*, Braque e Picasso; do primeiro lado, Malévitch, e do segundo Lissitsky; de um, Chirico, e de outro, Duchamp. A ‘nuance’ que distingue estes dois modos pode ser ínfima, coexistem freqüentemente na mesma obra, quase indiscerníveis, e no entanto atestam em diferendo no qual se joga desde há muito, e jogará, a sorte do pensamento, entre o remorso e o ensaio.⁴¹

Importa observar que, cronologicamente, há uma flagrante indistinção entre um caso e outro. Decorre daí que a obra chegue “[...] demasiado tarde para o seu autor, ou, e vem a dar no mesmo, que a sua preparação comece sempre demasiado cedo. *Pós-moderno* devia ser entendido segundo o paradoxo do futuro (*pós*) anterior (*modo*)”⁴².

Segundo Lyotard, a rejeição kantiana da tese de Burke sobre o sublime — atribuindo a Burke um excesso de empirismo e de fisiologismo —, despoja a estética do filósofo daquilo que, pensa Lyotard, seria o seu maior desafio: mostrar que o sublime tem origem na ameaça de nada ocorrer. Aqui, está em causa, fundamentalmente, a questão do tempo.

³⁸ LYOTARD, Jean-François. *Op. cit.* p. 24.

³⁹ Ibidem. p. 26

⁴⁰ *CFJ*, B 77.

⁴¹ LYOTARD, Jean-François. *Op. cit.* p. 24-25.

⁴² Ibidem. p. 26.

Frente à linearidade do tempo, do tempo oficial, dado pelas regras, Lyotard apresenta o desafio de pensarmos este “nada ocorrer”, a impossibilidade do acontecimento: “[...] que a frase seja a última, que o pão não seja o de cada dia. Esta miséria é a miséria com a qual o pintor é confrontado, diante da superfície plástica, o músico diante da superfície sonora, o pensador diante da página branca [...]”⁴³. E não só no início da obra, mas a cada instante, a cada vez que algo demora a acontecer, a cada “e agora”. Se pensarmos bem, a natureza deste enfrentamento se nos apresenta quase cotidianamente.

Em Burke, para além do prazer positivo do belo, existe um outro tipo de prazer que se liga a uma paixão mais forte que a satisfação, a saber, a dor e a aproximação da morte. Ao experimentar tal paixão, a alma pode afetar o corpo. Esta paixão “[...] extremamente espiritual [...]” chama-se *terror*⁴⁴. Em Burke, os terrores estão ligados a privações: o terror das trevas pela privação da luz, o da solidão pela privação do outro, o terror do silêncio pela privação da linguagem, o terror da morte pela privação da vida. Para que o terror se mescle ao prazer e componha com ele o sentimento sublime, é necessário que a ameaça que o engendra seja suspensa, contida, mesmo que temporariamente. A retenção desta ameaça ou perigo provoca uma espécie de satisfação que não é, de certo, a satisfação positiva que se sente no belo. Mais se assemelha a um alívio ou, em outras palavras, a um prazer de segundo grau: a privação da ameaça de privação. Burke distingue este prazer de privação de segundo grau e o prazer positivo que é próprio do belo e dá-lhe o nome de *delight* — deleite, delícia.

No sublime burkiano, o objeto com o qual o sujeito se defronta é, principalmente, ameaçador, muito grande ou poderoso como em Kant mas, principalmente ameaçador. A ameaça é a de privar a alma de *toda e qualquer ocorrência*, como vimos, da ocorrência da luz, do outro, da linguagem, da própria vida, dentre outros. A alma é tomada de assalto, “se espanta”, se imobiliza, fica em estado de choque. “Ao afastar essa ameaça, proporciona um prazer de alívio, de delícia. Graças a ele, a alma é devolvida à agitação entre a vida e a morte e esta

⁴³ LYOTARD, Jean-François. *O inumano*: considerações sobre o tempo. 2 ed. Lisboa: Editorial Estampa, 1997. p. 97.

agitação é a sua saúde e a sua vida”⁴⁵. Em Burke, o sublime não é questão de elevação, mas de intensificação.

A esse estado de suspensão, o da ameaça e da angústia de que nada aconteça, soma-se o prazer da abertura em acolher o desconhecido. Entre os séculos XVII e XVIII europeus, essa totalidade, ao mesmo tempo, prene e vazia, esse sentimento contraditório, de dor e prazer, angústia e satisfação foi, muitas vezes, nomeado por sublime.

Em sua crítica ao contemporâneo, o artístico inclusive, Lyotard afirma o poder *desrealizador* do sistema capitalista em suas relações com o pensamento e os objetos nele originados. Para ele, o capitalismo apresenta

[...] um tal poder de desrealizar os objetos habituais, os papéis da vida social e as instituições, que as representações ditas ‘realistas’ já só podem evocar a realidade sob a forma da nostalgia ou da paródia, como ocasião de sofrimento mais do que de satisfação.⁴⁶

Trata-se, segundo o autor, “[...] do *pouco de realidade* da realidade, associada à invenção de outras realidades.⁴⁷ Diante deste panorama, de um vazio de sentido, é tarefa da arte romper com a indeterminação e produzir uma *ocorrência* que se afirme como testemunha do indeterminado existente⁴⁸, como nos propõe o autor em relação à arte de fins do século XIX e século XX.

Segundo Lyotard, o que outorga ao sublime um lugar de proximidade às manifestações estéticas contemporâneas é o seu elemento ameaçador, sobre o qual não se tem garantias de controle. Aquele algo que irrompe, sem que a inteligência ou o conceito⁴⁹ o regule ou domine: uma ocorrência, um acontecimento.

O que é sublime é que exista esse quadro, em vez do nada. O desapossar da inteligência que comove, o seu desarmamento, a confissão de que isso, essa ocorrência da pintura, não era necessária, nem mesmo previsível a privação diante

⁴⁴ Ibidem. p. 104.

⁴⁵ Ibidem.

⁴⁶ LYOTARD, Jean-François. *O pós-moderno explicado às crianças*. 5 ed. Tradução de Tereza Coelho. Lisboa, Portugal: Publicações Dom Quixote, 1997. p. 16-17.

⁴⁷ Ibidem. p. 21.

⁴⁸ LYOTARD, Jean-François. *Op. cit.* p. 106.

⁴⁹ MARQUES, António. *Op. cit.* p. 23.

do *Ocorrerá?*, a espera da ocorrência “antes” de qualquer defesa, ilustração ou comentário, a espera “antes” de se ter cuidado, e de olhar, sob a égide do *now*, eis o rigor da vanguarda.⁵⁰

Nesta medida, o autor lança mão da tese burkiana sobre o sublime para aproximar *ocorrência e obra de arte*.

Em dezembro de 1948, o artista plástico Barnett Newman escreve um ensaio intitulado *The Sublime is Now*. A esse respeito, Lyotard indaga, “Como entender que o sublime, digamos provisoriamente o objeto do sublime, exista aqui e agora? Não será necessário, quando se fala deste sentimento, fazer alusão a algo que não pode ser mostrado ou, como dizia Kant apresentado?”⁵¹

Como dissemos, com a estética do sublime, a aposta das artes durante os séculos XIX e XX era dar testemunho ao indeterminado⁵². O indeterminado, o inexprimível, o inapresentável não residiria num “além” da esfera sensível, num outro mundo ou tempo, mas nesta irrupção, nisto, *que ocorra*. A tarefa da arte é produzir uma ocorrência, melhor, ocorrer, ela própria, apresentar o inapresentável na própria apresentação (sem o reconhecimento da forma, sem matéria para consolo). A obra se define como esta irrupção, este *now*⁵³, o *instante* que vence o risco e a ameaça, sempre presentes, de que nada aconteça.

A questão do tempo é central para este enunciado. Não o tempo duração, sabemos, na esteira do qual se constróem os significados, mas a temporalidade do instante, do agora, que não sucede a nada e nem deixa sucessores. *Acontece*. Marques questiona se, em relação a Kant, esta já não seria uma característica da experiência estética em geral, onde o conceito de uma conformidade a fins sem fim já por si seria uma referência a este instante, a um agora “[...] que tem no seu próprio acontecer o seu *telos*”⁵⁴.

Antes de tudo a obra mostra que existe algo — a própria obra — e essa existência pura e simples é o que deve ser observado. Não se trata de uma questão de sentido ou de um significado que incida sobre a obra, sobre o que ocorre. Antes

⁵⁰ LYOTARD, Jean-François. *Op. cit.* p. 98-99.

⁵¹ *Ibidem.* p. 95.

⁵² *Ibidem.* p. 106.

⁵³ Em referência à obra de Barnett Newman. LYOTARD, Jean-François. *Op. cit.* p. 96.

de se perguntar o que isso significa, é necessário, por assim dizer, que ocorra. *Que* ocorra é a questão enquanto *acontecimento*, ela antecede sempre a questão sobre *o* que ocorre. O acontecimento ocorre como uma interrogação: *Ocorrerá, existirá, será possível?* — Há sempre o risco da obra não ocorrer.

Nesta interrogação subjaz uma outra questão, a pergunta pela possibilidade da existência da própria obra, aquela obra, em particular. Ocorrerá? O que precede a pergunta sobre aquilo que vemos — em traços, em cores, nos materiais — é, antes, a experiência de algo que está, ao invés do nada.

A compreensão contemporânea da arte, a partir de uma estética do sublime, inclui elementos mutuamente implicados e que são, a ela, decisivos.

O sublime propõe um modo de relação com a materialidade diferente daquele experimentado no belo, onde existem elos de familiaridade em relação ao objeto. No sublime impera a *estranheza* que, no objeto de arte contemporâneo (bem como já ocorria no moderno), se expressa plasticamente e interdita o acesso à forma como objeto reconhecível. A noção kantiana de *apresentação negativa*, ou, em outros termos, o inapresentável, está no cerne desta questão. O resultado desta dinâmica no plano das artes se explica no invento de novas linguagens, no inusitado dos materiais, na pesquisa por novas técnicas, em suma, no permanente recurso ao experimento. A arte (moderna e) contemporânea teria especial inclinação à *experimentação*.

O prazer, se existir, será sempre o resultado da superação desta interdição à forma — à *dor* da interdição — e a possibilidade de um juízo que não se confine a avaliações conceituais ou intelectuais. Nesta medida, comoção e arte estão vivamente próximas, porém, não existem garantias para este enlace. A meu ver, considerando o deslocamento lyotardiano que, referido ao sublime, faz prevalecer o objeto em relação ao sujeito, o martírio da forma não seria condição suficiente à experiência sublime, ou seja, à experiência da comoção.

O *elemento ameaçador* contido no sublime, este incontrolável que irrompe, é parte evidente numa estética (contemporânea) que não se faz por nenhuma regra *a priori*. Ao contrário, o objeto de arte contemporâneo dá, a si próprio, as regras.

⁵⁴ MARQUES, António. *Op. cit.* p. 24.

Por essa *indeterminação constitutiva*, a arte se expõe ao risco de sequer acontecer. O experimento artístico pode não ser bem sucedido. Se o conceito ou a inteligência já não são a primazia, o risco da falha acompanha todo o processo. Lembrando Lyotard, “O que é sublime é que exista esse quadro, em vez do nada”⁵⁵.

No contemporâneo, do ponto de vista do objeto de arte, parece mesmo que nada se impõe como condição determinadora da sua existência. Como vimos, segundo Lyotard, a produção artística estaria ligada a uma precariedade constitutiva que, aos olhos do autor, não se mostra negativa. A meu ver, a positividade desta precariedade se daria na medida em que a produção de arte continue problematizando a si mesma, e sustentando a pergunta “O que é arte?”.

Procurada no âmbito do sublime, a comoção denota uma experiência de ausência de limites, envolve relações entre as faculdades da *imaginação* e da *razão* e inclui um prazer, diga-se, *negativo*. A comoção sublime, em seu prazer negativo, mistura de dor e prazer, produz-se na contenção momentânea das forças vitais do ânimo e sua subsequente efusão. Na relação com o objeto, esse é um duplo movimento, de repulsa e atração do ânimo em relação à forma que a ele recorre. Neste sentido, é razoável pensar a arte, hoje, como potencial produtora de um inventário de formas que nos suscite, senão a repulsa ou aversão, uma certa estranheza e, também, instabilidade. Diante de uma obra de arte contemporânea, perante o inapresentável, é aceitável pensar que o ânimo sofra e que se desoriente. Um meio caminho para a comoção. Que um tal estado de espírito se experiencie na arte, acredito ser possível, que ele se traduza numa experiência positiva de limites, ou seja, que o sujeito se permita conduzir, por meio do desconforto e da estranheza, a uma situação limite face ao inapresentável, e que não se encerre nesta estranheza mas a ultrapasse, esta é uma expectativa.

Supondo que exista uma brecha, uma via de acesso a esse homem desencantado, creio, este ingresso poderia se dar na arte. Há aqui, sem dúvida, uma aproximação, ou uma aposta, entre arte e verdade, entre arte e um conhecer-

⁵⁵ LYOTARD, Jean-François. *Op. cit.* p. 98.

se na arte, e mesmo, entre arte e comoção, na transubstanciação que se opera na arte, ainda que a cena contemporânea se marque pelo excesso e pelo espetacular. Penso que, neste sentido, a arte propicia, ou pode propiciar, um acontecimento fundamental e transformador.

5

Conclusão

Forte, equívoca, ameaçadora, a comoção sublime expõe o conflito operante entre duas faculdades humanas. Exibe a tensão existente entre uma faculdade que, livremente, concebe e articula idéias — a *razão* — e outra, que busca apreender e sintetizar aquilo que lhe é dado — a *imaginação*. Como já nos falou Kant,

[...] aquilo que, sem raciocínio, produz em nós e simplesmente na apreensão o sentimento de sublime, na verdade pode, quanto à forma, aparecer como contrário a fins para nossa faculdade de juízo, inconveniente à nossa faculdade de apresentação e, por assim dizer, violento para a faculdade da imaginação, mas apesar disso e só por isso é julgado ser *tanto mais sublime* [grifo meu].¹

Em que medida o objeto de arte no contemporâneo alcança esta afirmação?

Vimos que a compreensão contemporânea da arte, a partir de uma estética do sublime, inclui atributos que, aparentemente, poderiam responder de forma positiva esta questão. Algumas palavras (que se ligam a estes atributos) são chaves para esta leitura: indeterminação, inapresentabilidade, estranheza, desconforto, risco, ameaça, acontecimento.

Em parte, os termos desta conclusão já se apresentam ao final do terceiro capítulo desta dissertação. Por isso, a título de conclusão pretendo, apenas, retomar alguns poucos parágrafos por meio de um novo alinhavo.

A estética do sublime abre-nos uma outra via de relação com a materialidade. Conforme indicado, um modo de relação assente na ruptura e no desprazer, o qual, por essa razão, nos autoriza uma outra forma de inserção nos domínios do sensível e do inteligível (aqui, tão mutuamente implicados). Ao franquear-nos um novo acesso à materialidade, revela-nos, com isso, um outro inteligível.

Como vimos,

¹ *CFJ*, B 76.

[...] a sublimidade não está contida em nenhuma coisa da natureza, mas só em nosso ânimo, na medida em que podemos ser conscientes de ser superiores à natureza em nós e através disso também à natureza fora de nós. Tudo o que suscita este sentimento em nós, a que pertence o poder da natureza que desafia nossas forças, chama-se então sublime; e somente sob a pressuposição dessa idéia em nós e em referência a ela, somos capazes de chegar à idéia de sublimidade daquele ente, que provoca respeito interno em nós não simplesmente através de seu poder, que ele demonstra na natureza, mas ainda mais através da faculdade, que se situa em nós, de ajuizar sem medo esse poder e pensar nossa destinação como sublime para além dele.²

Na experiência do sublime é *como se* algo conduzisse o sujeito que ajuíza a uma reflexão acerca da sua própria dimensão-limite, em relação a outras manifestações, muito maiores ou mais potentes que este sujeito. Ficam aí revelados, postos à prova, os limites e as possibilidades deste homem — de um ponto de vista físico mas, também, no âmbito moral, em sua capacidade de superação face a objetos que o confrontam e o levam a confrontar-se consigo próprio. Sendo assim, aparentemente, sublime é a capacidade deste homem que, apesar da sua finitude, tem a possibilidade de lidar com esse “além” (do sensível), e mesmo, transcendê-lo; um homem comovido e revelado nos limites da sua humanidade.

Quando artistas como Barnett Newman produzem pinturas de larga escala — “esmagadoras” — com o intuito de provocar sentimentos de “[...] inquietação oceânica e ansiosa exaltação [...]”³, o que está em causa aqui? As condições transcendentais do sujeito, a potência da obra ou a relação entre ambos? Em que apostar ou dirigir a nossa atenção? Na potenciação desse homem e na sua comovida humanidade, na obra artística como ensejo de novos modos de sentir ou, mais uma vez, na relação entre eles? Como pensar o estatuto desses personagens hoje?

A comoção sublime, em seu prazer negativo, produz-se na relação alternada de atração e repulsa do ânimo face ao objeto que a ele se apresenta. Sob esta perspectiva, é razoável pensar a arte de nossos dias como potencial produtora de um inventário de formas que favoreçam, senão a repulsa ou aversão, um estado de

² CFJ, B 109.

³ ROSENFELD, Denis L. (Org.). *Ética e Estética*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001. p. 195.

ânimo intranquilo, assustado, temeroso, instável. Diante de uma obra de arte contemporânea, perante o inapresentável, é aceitável pensar que o ânimo sofra e que se desorienta. Um meio caminho para a comoção. Que um tal estado de espírito se experiencie na arte, acredito ser possível, que ele se traduza numa experiência positiva de limites, ou seja, que o sujeito se permita conduzir, por meio do desconforto e da estranheza, a uma situação limite face ao inapresentável, e que não se encerre nesta estranheza mas a ultrapasse, esta é uma expectativa. Permanece, aqui, o pensamento de que a arte propicia, ou pode propiciar, um acontecimento fundamental e transformador.

6

Referências bibliográficas

ANDRADE, Miguel Gally de. *O ambiente do belo e o pluralismo nas artes visuais: inspirações para uma atualização da “Crítica da Faculdade de Julgar Estética” de I. Kant*. 206 p. Tese de Doutorado – Instituto de Filosofia e Ciências Sociais, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2007.

ARENDT, Hannah. *Lições sobre a filosofia política de Kant*. Tradução de André Duarte de Macedo. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 1993.

BOMFIM, Gustavo A. “Sobre Nada, ou quase”. Revista *Concinnitas*, IART/UERJ, Rio de Janeiro, n. 4, ano 4, mar 2003.

_____. “Não confunda Angelina Jolie com Lara Croft”. *Anais do 6º Congresso Brasileiro de Pesquisa e Desenvolvimento em Design*. São Paulo, 2004.

_____. *As correntes artísticas do século XX*. Trabalho inédito.

CAYGILL, Howard. *Dicionário Kant*. Tradução de Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Zahar, 2000.

CHIPP, Herschel B. *Teorias da arte moderna*. Tradução de Waltensir Dutra et al. São Paulo: Martins Fontes, 1993.

CIPINIUK, Alberto. “O estilo ‘arte contemporânea’, o ‘pós-moderno’ e o estilo ‘arte atual’”. *Jornal da Abca*. n. 10, maio, 2006. pp. 24-25.

_____. *A forma de narrar como instrumento de legitimação da forma de composição*. Trabalho inédito.

DELEUZE, Gilles. *A filosofia crítica de Kant*. Tradução de Germiniano Franco. Lisboa, Portugal: Edições 70, 2000.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *O que é a filosofia?* Tradução de Bento Prado Jr. e Alberto Alonso Muñoz. Rio de Janeiro: Editora 34, 1992.

DUARTE, Rodrigo (Org.). *Belo, sublime e Kant*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1998.

_____. “O tema do fim da arte na estética contemporânea”. *Seminários Internacionais Museu Vale do Rio Doce 2006 – Arte no Pensamento*. Anais eletrônicos [online]. Espírito Santo, 2006. Disponível: http://www.artenopensamento.org.br/palestra_contemporanea_1.php. Acesso: set. 2007.

DUVE, Thierry de. “Kant depois de Duchamp”. *Revista do Mestrado em História de Arte*, EBA/UERJ, Rio de Janeiro, 2º semestre, 1998. p. 125-152.

ECO, Umberto (Org.). *História da beleza*. Rio de Janeiro: Record, 2004.

FERRY, Luc. *Homo Aestheticus: a invenção do gosto na era democrática*. São Paulo: Ensaio, 1994.

FISCHER, Ernst. *A necessidade da arte: uma interpretação marxista*. Rio de Janeiro: Zahar, 1971.

GOMBRICH, Ernst. *A história da arte*. 16 ed. Tradução de Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: LTC, 1995.

GUYER, Paul. “Os Símbolos da Liberdade na Estética Kantiana”. *O que nos faz pensar*, Cadernos do Departamento de Filosofia da PUC-Rio, Rio de Janeiro, n. 9, out. 1995. p. 73-92.

_____. “Los principios del juicio reflexivo”. *Diánoia*, Anuário de filosofia – Instituto de Investigaciones Filosóficas, México, n. 42, ano XLII, 1996. p. 1-59.

HOUAISS, Antonio. *Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa*. Disponível: <http://biblioteca.uol.com.br/>. Acesso: mar. 2009.

JAMESON, Fredric. *Espaço e imagem: teorias do pós-moderno e outros ensaios*. Rio de Janeiro: UFRJ, 1995.

_____. *Pós-Modernismo: A lógica cultural do capitalismo tardio*. São Paulo: Ática, 1996.

JIMENEZ, Marc. *O que é estética?* Tradução de Fulvia M. L. Moretto. São Leopoldo, RS: UNISINOS, 1999.

KANT, Immanuel. *Observações sobre o sentimento do belo e do sublime; Ensaio sobre as doenças mentais*. Campinas, SP: Papirus, 1993.

_____. *Duas introduções à Crítica do Juízo*. São Paulo: Iluminuras, 1995.

_____. *Critique of the power of judgment*. Tradução para o inglês de Paul Guyer e Eric Matthews. New York: Cambridge University, 2000.

_____. *Crítica da Razão Pura*. 5 ed. Tradução de Manuela Pinto dos Santos e Alexandre Fradique Morujão. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2001.

_____. *Crítica da Faculdade do Juízo*. 2 ed. Tradução de Valerio Rohden e António Marques. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2005.

KONDER, Leandro. *A questão da ideologia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

LEBRUN, Gérard. *Sobre Kant*. 2 ed. Tradução de José Oscar A. Morais, Maria Regina A. C. da Rocha e Rubens Rodrigues T. Filho. São Paulo: Iluminuras, 2001.

LYOTARD, Jean-François. “Barnett Newman – O instante”. *Gávea*, Revista de História da Arte e Arquitetura, Departamento de História da PUC-Rio, n. 4, jan. 1987. p. 83-94.

_____. *Lições sobre a analítica do sublime*. Tradução de Constança Marcondes Cesar e Lucy R. Moreira Cesar. Campinas, SP: Papyrus, 1993.

_____. *O inumano: considerações sobre o tempo*. 2 ed. Tradução de Ana Cristina Seabra e Elisabete Alexandre. Lisboa, Portugal: Editorial Estampa, 1997.

_____. *O pós-moderno explicado às crianças*. 5 ed. Tradução de Tereza Coelho. Lisboa, Portugal: Publicações Dom Quixote, 1997.

_____. *A condição pós-moderna*. 5 ed. Tradução de Ricardo Corrêa Barbosa. Rio de Janeiro: José Olympio, 1998.

LYRA, Edgar. Rascunhos de aula 1, 2 e 3. Rio de Janeiro: 2006.

MARQUES, António. “A Terceira Crítica como Culminação da Filosofia Transcendental Kantiana”. *O que nos faz pensar*, Cadernos do Departamento de Filosofia da PUC-Rio, Rio de Janeiro, n. 9, out. 1995. p. 5-27.

MURICY, Kátia. “O Sublime e a Alegoria”. *O que nos faz pensar*, Cadernos do Departamento de Filosofia da PUC-Rio, Rio de Janeiro, n. 21, jun. 2007. p. 39-52.

NUNES, Benedito. *Introdução à filosofia da arte*. São Paulo: Universidade de São Paulo, 1966.

OSÓRIO, Luiz Camillo. “Para que arte e para que crítica? Encontros e desencontros”. *Seminários Internacionais Museu Vale do Rio Doce 2008 – “...E para que poetas em tempo indigente?”*. Anais eletrônicos [online]. Espírito Santo, 2008. Disponível: <http://www.seminariosmv.org.br/2008/?target=textos>. Acesso: mar. 2009.

PAREYSON, Luigi. *Os problemas da estética*. 3 ed. Tradução de Maria Helena Nery Garcez. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

PASCAL, Georges. *Compreender Kant*. 4 ed. Tradução de Raimundo Vier. Petrópolis, RJ: Vozes, 2008.

RANCIÈRE, Jacques. *A partilha do sensível: estética e política*. Tradução de Mônica Costa Netto. São Paulo: EXO Experimental org; Editora 34, 2005.

_____. “Será que a arte resiste a alguma coisa?”. Disponível: <http://www.rizoma.net>. Acesso: set. 2008.

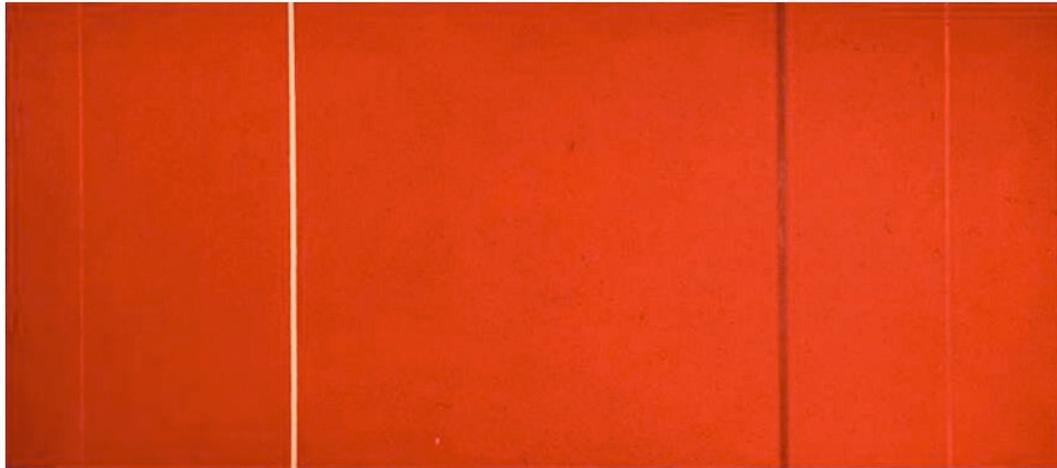
ROHDEN, Valério. “O sentido do termo ‘Gemüt’ em Kant”. *Revista Analytica*, v. 1, n. 1, 1993. p. 61-75.

ROSENFELD, Denis L. (Org.). *Ética e Estética*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.

SANTI, Angela Medeiros. *O sublime e a estética futura*. 141 p. Tese de Doutorado – Departamento de Filosofia, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2001.

STANGOS, Nikos (Org.). *Conceitos da arte moderna*. Tradução de Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Zahar, 2000.

Apêndice



Barnett Newman
Vir Heroicus Sublimis
1951

250 x 550 cm.

Página 11.



James Turrell
Afrum I
1967

Projeção com xenônio (tipo de gás nobre).
As dimensões variam conforme a instalação.

Página 11.



Mark Rothko
Sem título (Preto e Cinza)
1969

Óleo sobre tela.
203,3 x 175,5 cm.

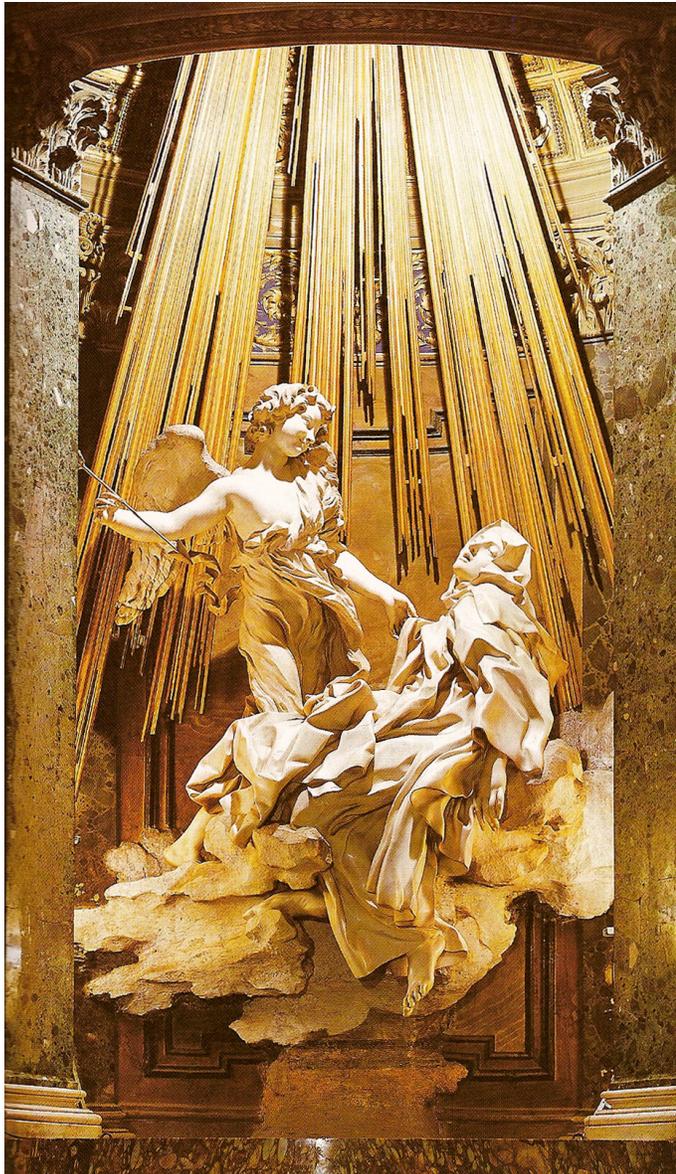
Página 11.



Yves Klein
Sem título. Azul monocromático
1959

Pigmento seco em resina sintética sobre tela.
92,07 x 71,75 x 3,17 cm.

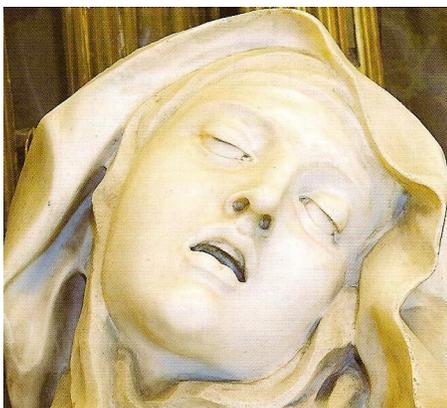
Página 11.



Gian Lorenzo Bernini
Êxtase de Santa Teresa
1645-52

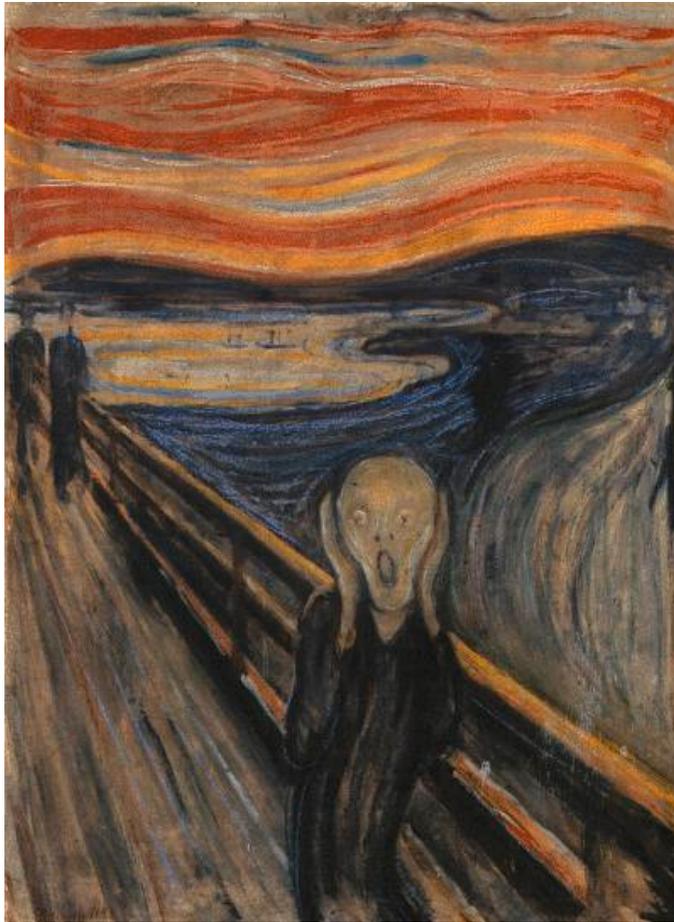
Mármore, altura 350 cm.
Capela Comaro, Igreja de
Santa Maria della Vittoria,
Roma.

Página 40.



Gian Lorenzo Bernini
Êxtase de Santa Teresa
1645-52. Detalhe.

Página 40.



Edvard Munch
O grito
1895

Litogravura.
35,5 x 25,4 cm.

Página 66.



Marcel Duchamp
Fonte
1917

Página 68.



Jean-Auguste-Dominique Ingres
A banhista de Valpinçon
1808

Óleo sobre tela. 146 x 97,5 cm. Louvre, Paris.

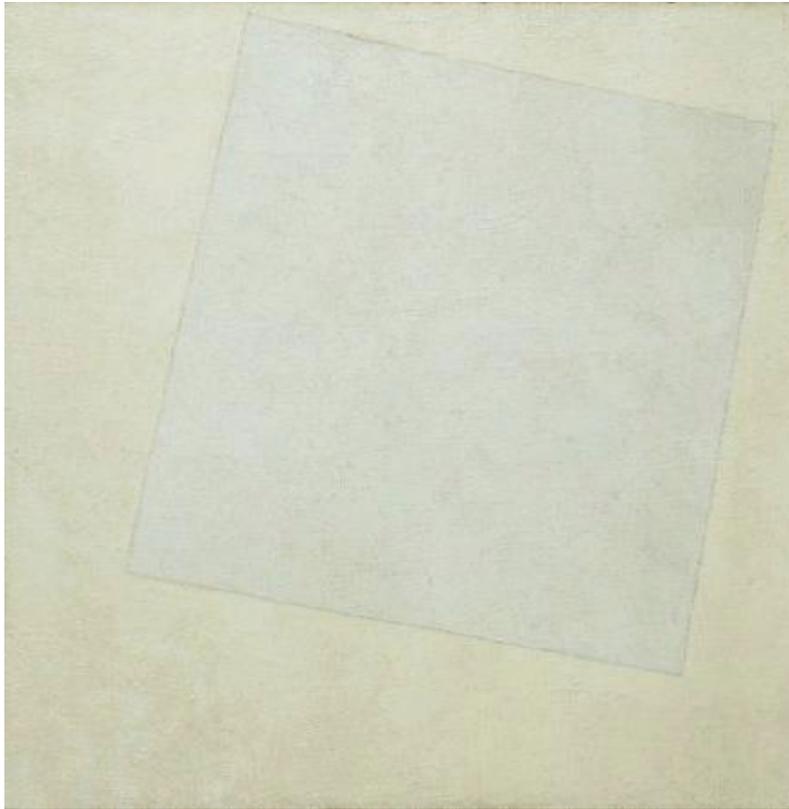
Página 68.

Pablo Picasso
Les demoiselles d'Avignon
1907

Óleo sobre tela. 243,9 x 233,7 cm. Moma, New York.

Página 68.





Kasimir Malevich
Composição suprematista: Branco sobre branco
1918

Óleo sobre tela.
78,7 x 78,7 cm.

Página 77.