

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 juízo estético (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 nexos 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 dinâmico, 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 intranqüilizante. 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 *Análítica 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, edificados 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 *measure* 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 *contemplanção* 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.