

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, preche 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 ajuizamento diverso daquele que o gosto põe como seu fundamento; [...]”⁵. 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.

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 *Crítica 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.