

2.2 A OFERENDA SUBLIME¹

JEAN-LUC NANCY

Resumo: O ensaio de Jean-Luc Nancy, “A oferenda sublime”, foi publicado originalmente em 1988, numa antológica coletânea, *Du Sublime*, organizada pelo mesmo Nancy e Michel Déguay. Nancy contraria toda a tradição negativa do sublime, nas suas múltiplas formulações, desde Longino, passando por Kant, Hegel, entre outros, chegando até a contemporaneidade, com a famosa fórmula de Jean-François Lyotard, a de que o sublime seria uma “apresentação (disso) que há o inapresentável”. Num diálogo com muitas vozes, mas, inspirado, sobretudo, por Benjamin e um certo Heidegger, apesar dele, Nancy revisita vários temas da “Analítica do Sublime” de Kant, como o disforme, a totalidade, o ilimitado (ou a “ilimitação”, como ele prefere cunhar), o infinito. Sua interpretação culmina numa original apresentação do sublime kantiano como uma *oferenda*, entendida como “o ato – ou a moção, ou a emoção – da liberdade. No duplo sentido de que a liberdade é o que oferece e [...] o que é oferecido – assim como a palavra ‘oferenda’ designa tanto o gesto quanto o presente oferecido.”

Palavras-chave: Kant; sublime; ilimitado; liberdade

Abstract: Jean-Luc Nancy's essay, “The sublime Offering”, was originally published in 1988, in an anthological collection, *Du Sublime*, edited by Nancy and Michel Déguay. Nancy goes against the sublime's entire negative tradition, in its multiple formulations, from Longinus, through Kant, Hegel, among others, to contemporaneity, with Jean-François Lyotard's famous dictum according to which the sublime would be a “presentation (of) that there is the unrepresentable”. In a dialogue with many voices, but inspired, above all, by Benjamin and a certain Heidegger, despite himself, Nancy revisits several themes of Kant's “Analytic of the Sublime”, such as the formless, totality, the unlimited (or the “unlimitation”, as he prefers to call it), infinity. His interpretation culminates in an original presentation of the Kantian sublime as an *offering*, understood as “the act – or the motion, or the emotion – of freedom. In the double sense that freedom is what offers and [...] what is offered – just as the word ‘offering’ designates both the gesture and the gift offered.”

Keywords: Kant; sublime; unlimited; freedom.

¹ Originalmente publicado em: NANCY, Jean-Luc. L ‘offrande sublime. In: COURTINE, DEGUY et alii. *Du sublime*. Paris: Belin, 1988.

O sublime está na moda². Todas as modas, apesar de sua futilidade ou graças a ela, são um jeito de apresentar outra coisa que não é da moda: elas também são necessidade ou destino. As modas talvez sejam uma maneira muito secreta ou discreta de os destinos se oferecerem. O que se oferece no sublime em moda? Tentarei dizê-lo: é a própria oferenda enquanto destino da arte.

A moda do sublime tem, no entanto, esse privilégio suplementar de ser muito antiga. Ela não é menos antiga do que a tradução de Longino feita por Boileau, nem do que a distinção exigida por este último entre “o estilo sublime” e “o sublime” tomado absolutamente. A partir de então, o que tinha sido antes uma categoria retórica³ sob os nomes *hypsos* ou *sublimes* – discurso especializado em assuntos de grande elevação –, tornou-se uma preocupação, uma exigência, uma adoração ou um tormento mais ou menos confessados, mas sempre presentes, da estética e da filosofia, da filosofia da estética e da filosofia na estética, do pensamento da arte e da arte como pensamento. Nesse sentido, o sublime forma até nós uma moda ininterrupta desde o início dos tempos modernos, uma moda que é ao mesmo tempo contínua e descontínua, monótona e espasmódica. O “sublime” nem sempre carrega seu nome, mas está sempre presente. É sempre moda, pois com o sublime trata-se sempre de uma defasagem [*écart*] na estética ou uma defasagem com relação a estética (quer esta designe gosto ou teoria), e essa defasagem é desejada, almejada, evocada ou exigida, mais do que verdadeiramente mostrada ou demonstrada: é uma espécie de desafio que a estética lança para si mesmo – “não basta ser belo, é preciso ser sublime!”. Ao mesmo tempo, não tem nada de moda, eu repito, é a própria necessidade.

² É assim em Paris e entre os teóricos, que se referiram ao sublime com frequência nos últimos anos (Marin, Derrida, Lyotard, Deleuze, Deguy), bem como em Los Angeles e entre os artistas, quando um deles intitulou uma exposição e uma performance recente “The sublime” (Michael Kelley, em abril de 1984). Outros testemunhos podem ser encontrados em Berlin (Hamacher), Roma ou Tóquio. (Para não falar do uso da palavra “sublime” na linguagem mais comum!) Quanto aos textos, eles são numerosos e dispersos, e eu me contentarei em indicar seus autores, aos quais, sem dúvida, não reconhecerei todas as minhas dívidas. Mas não quero acrescentar uma interpretação do sublime às deles. Em vez disso, tento identificar o que compartilham e o que a época compartilha na moda: o que oferece todos nós a um pensamento do sublime.

³ Essa fórmula resumida adota a perspectiva geral do estudo clássico de Samuel Monk (*The Sublime*, 1935), retomado em relação à França por Th. Litman (*O sublime na França*, 1971). Essa perspectiva pode ser discutida (cf., por exemplo, Th. Wood, *The word “sublime” and its context*, 1972), tanto do ponto de vista da história como o das categorias estéticas. Meu objetivo não é histórico nem estético.

Com o motivo do sublime (cujo nome ou categoria talvez nem possam estar, por assim dizer, *à altura* do que está em jogo: talvez já tenham sido usados, já tenham sido ou ainda sejam estéticos demais, ou éticos demais, virtuosos demais, elevados demais, em suma, sublimes demais: voltarei a isso) – com o motivo do sublime se anuncia uma necessidade do que acontece com a arte em seu destino moderno ou como seu destino moderno. Sem dúvida, a arte é ela mesma, por excelência, o que nos acontece (a nós, outros, Ocidentais), o que nos oferece nosso destino ou o que perturba nossa história. No sublime, porém, a própria arte é perturbada, oferecida ainda a outro destino, ela tem seu próprio destino de algum modo fora de si mesma. Uma parte do sublime está ligada, por um elo essencial, com o fim da arte em todos os sentidos da expressão: aquele por quê a arte está aí, seu destino, e a cessação, superação ou suspensão da arte.

Não há pensamento contemporâneo sobre a arte e o seu fim que não seja, de uma maneira ou de outra, tributário do pensamento do sublime, que a ele se refira expressamente ou não. Poderíamos pesquisar e retraçar as genealogias, as filiações, as transmissões, desde Benjamin – cujo papel é, sem dúvida, decisivo – até nós. Mas a necessidade é sempre mais profunda do que as genealogias, começando pela necessidade que relacionou o próprio Benjamin a Kant, ou pela necessidade que relacionou Kant, e todos os outros com ele, ao destino ou à tarefa da arte no pensamento⁴.

Não vou explorar essa história ou essa rede. Contento-me em colocar aqui, como uma abertura, alguns fragmentos que devem falar por si mesmos:

Porque, nela, véu e velado são um, ela só tem valor essencial aí, onde o dualismo entre a nudez e o velamento ainda não existe: na arte e nos fenômenos simplesmente naturais. Ao contrário, quanto mais evidente essa dualidade se manifesta para alcançar, finalmente, no homem, sua força mais elevada, tanto mais claro se torna que, na nudez sem véus, a própria essência da beleza recua e que o corpo nu do ser humano atinge um nível de existência que transcende toda beleza: o plano do sublime, pois não se trata mais aqui de uma obra feita pela mão do homem [*Gebilde*], mas da obra do próprio Criador. (Benjamin⁵)
Na obra, a verdade está em obra, e não apenas, portanto, algo de verdadeiro (...). O parecer realizado na obra é o belo. *A beleza é um modo de ser e de presença da verdade enquanto não-velamento.* (Heidegger⁶)

⁴ Não podemos deixar de mencionar pelo menos uma vez o nome de Nietzsche, que pensou, em certo sentido, ou em vários, algo de sublime, em vez de transformá-lo em um tema.

⁵ « *Les Affinités électives*, de Goethe » in *Œuvres I* (Suhrkamp, trad. M de Gandillac, in *Essais I*, 1983. Benjamin, W., "Goethes Wahlverwandtschaften", *Gesammelte Schriften*, org. por R. Tiedemann e H. Schweppenhäuser, vol. 1, Frankfurt a.M.: Suhrkamp Taschenbuch, 1974, pp.194-197. Tradução inédita e realizada por Márcio Seligmann-Silva especialmente para esta edição. (N. da T.).

⁶ *L'origine de l'œuvre d'art*, trad. W. Brokmeier in *Chemins...*

A teoria kantiana do sublime descreve uma arte que treme dentro de si mesma: em nome do conteúdo da verdade privado da aparência, ela se suspende, sem, no entanto, enquanto arte, renunciar ao seu caráter de aparência. (Adorno⁷)

Assim como a prosa não está separada da poesia por nenhum limiar, a arte que exprime angústia não está verdadeiramente separada da arte que exprime alegria (...) não é mais uma questão de diletantismo: a arte soberana alcança a extremidade do possível. (Bataille⁸) ... ainda seria necessário pesquisar se esse questionamento da arte, que tem sido representado pela parte mais ilustre da arte nos últimos trinta anos, não supõe o deslizamento, o deslocamento de um poder atuante no segredo das obras e que reluta em se manifestar. (Blanchot⁹)

Uma arte suspensa, ou um questionamento da arte na própria arte, e enquanto obra ou enquanto tarefa da arte – é isso que o sublime coloca em jogo, ou é a injunção que o sublime terá servido para designar. Em nome do sublime, ou sob o impulso de alguma coisa que frequentemente (embora não exclusivamente) terá carregado esse nome, a arte é interrogada ou provocada com vistas a algo que não é arte. Trata-se mais precisamente de uma dupla suspensão ou um duplo questionamento. Por um lado, a estética, como disciplina filosófica regional, é recusada no pensamento da arte que o sublime concebeu. Kant é o primeiro a permitir a estética dentro do que poderia ser chamado de “filosofia primeira”: mas ele também foi, e por essa mesma razão, o primeiro a suprimir a estética como parte ou domínio da filosofia. Sabemos doravante que não existe estética kantiana. E depois de Kant, não há pensamento da arte (ou do belo) que não recuse a estética, e que não questione na arte algo que não seja arte: digamos, a verdade ou a experiência, a experiência da verdade ou a experiência do pensamento. Por outro lado, a arte se suspende e treme, como diz Adorno, a arte treme na borda da arte, dando a si mesma como tarefa outra coisa do que arte, outra coisa do que obras de arte ou do que as belas obras da arte: alguma coisa de “sublime”.

Tudo se passa como se o objeto “estético”, assim como o objeto estético, tão logo tenham sido apreendidos pela filosofia (e quer tenham sido oferecidos a ela ou obtidos por ela, trata-se aqui da mesma coisa), se dissolvessem para dar lugar a outra coisa (em Kant, é nada menos do que a destinação sublime da própria razão: a liberdade), mas tudo

⁷ *Teoria estética*.

⁸ *Œuvres*, VII.

⁹ *La littérature et le droit à la mort* (1947).

também se passa, e ao mesmo tempo, como se a apreensão e a fuga desses objetos exigissem da filosofia que ela pense de modo diferente tanto a arte quanto a si mesma. O que está em jogo na suspensão da arte é a tarefa do pensamento.

Ela está em jogo, no entanto, de tal maneira que ela não toma a arte como substituição, que assim se encontraria tanto suprimida quanto preservada em uma apresentação “verdadeira” da verdade. Um pensamento tal sobre a substituição, ou a superação¹⁰ da arte pela filosofia, forma a parte mais visível do pensamento hegeliano do fim da arte. Mas o essencial se concentra no seguinte: a exigência do sublime forma o reverso exato da superação da arte¹¹.

O pensamento do fim da arte enquanto sua superação e, conseqüentemente, enquanto sua conclusão [*achèvement*], e também sua consumação [*accomplissement*] filosóficas – que suprime a arte como arte e a consagra como filosofia, que suprime a filosofia como discurso e a preserva como arte: como arte pura do pensamento puro – esse pensamento tem o sublime como seu reverso exato. Isso não significa que existam dois pensamentos de arte, que se apoiam ou se afrontam um ao outro. Significa antes que há um pensamento que reabsorve a arte e um outro que a pensa na sua destinação. Este último é o pensamento do sublime. O outro pensamento, que é, de fato, o de Hegel – a filosofia-, não pensa a arte como destino nem como destinação, mas pensa, pelo reverso exato, no fim da arte, pensa em seu objetivo, em sua razão e em sua consumação. Ele põe um fim ao que pensa: portanto, ele não a pensa, mas apenas o seu fim. Ele põe fim à arte preservando-a na filosofia e como filosofia. Ele põe fim à arte na apresentação da verdade. A arte foi, para ele, essa apresentação – sob as espécies de uma representação, e talvez sob as espécies da apresentação em geral, sempre sensível, sempre estética -, mas a arte não é mais essa apresentação representativa, uma vez que a verdade chegou ao ponto de se apresentar ela mesma. Mas é assim que o fim da arte é alcançado, e é como

¹⁰ Superação traduz aqui *relève* que é uma das traduções francesas para o termo alemão *Aufhebung*, usado por Hegel. É a tradução sugerida e usada muitas vezes por Derrida. JL Nancy vai aproveitar diversas conotações imbuídas nessa palavra, como a de *lever*, elevar. (N. da T.)

¹¹ Isso significa ao mesmo tempo que esses dois pensamentos são opostos e que o pensamento do sublime, sem dúvida, trabalha e preocupa secretamente o pensamento do fim da arte. Mas não tentarei mostrar isso aqui. Por outro lado, quando Hegel fala explicitamente do “sublime”, ele não coloca em jogo o pensamento do sublime (cf. Paul de Man, Hegel on the sublime, in: *Displacement*).

apresentação, na apresentação do verdadeiro, que a arte é propriamente *superada*. Ela é suprimida enquanto arte e preservada enquanto pura apresentação.

Então, o que é a arte enquanto arte? Onde permanece? *Enquanto arte* – enquanto tudo que é designado como “arte”, em Hegel ou em outro lugar, e por exemplo, como figuração ou expressão, enquanto literatura ou pintura, enquanto forma ou beleza, enquanto obra ou valor-, enquanto arte, a arte não pode permanecer em outro lugar a não ser no elemento da representação, cujo fim era a apresentação. A arte que permanece ali (se é que existe uma tal “arte”, ou se ela ainda merece esse nome), a arte que se concebe como representação ou expressão é, de fato, uma arte acabada, finita, uma arte morta. – Mas o pensamento que lhe deu um fim suprimiu a si mesmo como pensamento *da arte*. Ele nunca pensou no que ela concluiu.

Não pensou, porque, *na verdade*, a arte não residia mais no elemento da (re)apresentação. Talvez a arte só tenha servido para (re)apresentar na representação o que a filosofia havia feito dela. A arte estava em outro lugar: Hegel (pelo menos um certo Hegel) não sabia disso. Mas Kant começou, ao contrário, a saber que o que estava em jogo na arte não era a representação da verdade, mas – para dizê-lo rapidamente uma primeira vez – *a apresentação da liberdade*. Era um saber assim que estava envolvido no pensamento do sublime. Nesse pensamento, a arte não foi apenas não concluída pela filosofia, mas a arte começava a tremer, suspensa sobre si mesma, inconcluída, inconcluível talvez, na borda da filosofia – que ela, por sua vez, fazia tremer ou interromper-se.

Para Kant, o que o belo e o sublime têm em comum é o fato de estarem relacionados à apresentação, e somente a ela¹². Em um e outro, o que está em jogo é o jogo da apresentação, sem *objeto* representado. (Portanto, deve haver um conceito ou uma experiência de apresentação que não esteja submetida à lógica geral da (re)apresentação, ou seja, da apresentação por um sujeito e para um sujeito: no fundo, todo o negócio está aí.) Quando se trata de um objeto dos sentidos, a imaginação – é esta a faculdade da apresentação – joga para encontrar uma forma em acordo com seu livre jogo. Ela apresenta, ou se apresenta, o seguinte: que há um livre acordo entre o sensível (múltiplo, diverso, em essência) e uma unidade (que não é um conceito, que é uma unidade livre, indeterminada). A imaginação apresenta assim a imagem, ou que há imagem – *Bild*. O

¹² 3a *Crítica*, par. 23 – e par. 23 a 29, o mais frequente, por todas as remissões ao texto que se seguem.

Bild, aqui, não é a imagem representativa, ou ainda, não é o objeto. Não é o pôr-em-forma de outra coisa, mas é a forma se formando, por si mesma, sem objeto: no fundo, a arte, segundo Kant, não saberia representar nada, nem no belo nem no sublime. A “imaginação” aqui não significa o sujeito que coloca alguma coisa em imagem. Mas ela significa: a imagem se imageando, não como figura de outra coisa, mas como uma forma formando a si mesma, unidade chegando ao diverso, surgindo de um diverso, no diverso sensível, simplesmente como unidade, sem objeto e sem sujeito – e, portanto, sem fim. – É a partir daqui, dessa situação geral da livre apresentação estética, que devemos estar em posição de apreciar as injunções respectivas do belo e do sublime.

Na primeira *Crítica*, Kant chamou de *esquema* o *Bild* livre antes de todas as imagens, antes de todas as representações e todas as figurações, esse *Bild* não-figurativo, como ficamos tentados a dizer. Na Terceira Crítica, ele diz que o juízo estético nada mais é do que o jogo de reflexão da imaginação quando ela “esquematiza sem conceitos”: isto é, quando o mundo que se forma, que se manifesta, não é um universo de objetos, mas somente um esquema (*skéma*, uma forma, uma figura), somente um *Bild* que faz “mundo” por si só, porque ele se forma, porque ele se desenha. O *esquema* é a figura – mas a imaginação que figura sem conceitos não figura nada: o esquematismo do juízo estético é intransitivo. É apenas a figura que se figura. Não é um mundo, nem o mundo que toma figura, é a figura que faz mundo. Talvez seja indissociavelmente o fingir, a ficção, o sonho de um Narciso: tudo isso, no entanto, vem só-depois [*après-coup*]. Para que haja essas figuras e essa cena de representações, deve antes de tudo haver o jorro, o primeiro jorro, surgimento e batida de um traçado, de uma forma, que *se figura* na medida em que se dá figura, na medida em que se confere uma unidade livre. Ela a confere a si mesma, ou a recebe – pois ela não a dispõe de início. Tal é o próprio da imaginação, da *Einbildung* operando sem conceito: ela, figura livre, é a unidade que se precede, que se antecipa e que se manifesta antes de ter sido determinada.

Se quisermos, podemos rapidamente concluir, a partir daqui, ou seja, assim que entramos na primeira consignação filosófica moderna da estética. Seguindo a lógica disponível nesse dispositivo de partida, o do esquematismo estético, podemos rapidamente concluir a arte. É preciso seguir a lógica dessa conclusão para descobrir que ela só pode funcionar sob a condição de negligenciar a instância do sublime, que nada ainda a distinguiu como tal.

Na primeira *Crítica*, estava dito que o esquematismo era uma “técnica escondida nas profundezas da alma”. Será que o segredo dessa técnica se revelaria no esquematismo estético que em suma apresenta a forma pura do esquematismo? Poderíamos pensar que sim, estaríamos tentados a acreditar nisso. O esquematismo seria estético. A técnica do esquema seria a arte: é a mesma palavra, *ars, die Kunst*. A razão seria uma artista, o mundo dos objetos sua obra – e a arte seria a técnica primeira ou suprema, a técnica criadora e auto-criadora, da unidade do objeto e do sujeito, a unidade se colocando si mesma em obra. Podemos acreditar nisso e tirar as suas consequências. Obteremos rapidamente duas versões de um pensamento assim consumado do esquematismo: ou a versão de uma arte originária e infinita, de uma *poesia* que nunca deixa de se dar forma ao dar forma ao mundo assim como ao pensamento – e essa é a versão romântica; ou a versão de uma técnica do juízo originário que compartilha a identidade a fim de trazê-la de volta a si mesma como unidade e, assim, dar-lhe sua figura absoluta – e essa é a versão hegeliana. A estética supera a filosofia, ou o inverso. Em ambos os casos, o esquematismo é compreendido (seu segredo é revelado¹³) e consumado: arte ou técnica – e, sem dúvida, segundo o jogo de uma troca cúmplice entre as duas versões, arte e técnica, técnica da arte e arte da técnica -, o esquema é a figura originária *da própria figuração*. Aquilo que figura (ou aquilo que apresenta, pois, aqui figurar é apresentar), a faculdade da figuração ou da apresentação, já tem ele mesmo uma figura e ele mesmo já se apresentou. É uma razão artística ou técnica, o que ainda é a mesma coisa: *Deus artifex*.

Assim, a imaginação, que esquematiza sem conceito, se esquematizaria a si mesma no juízo estético. E em um certo sentido, é isso que ela faz: ela se apresenta como unidade e ela se apresenta a sua unidade a si mesma, sem apresentar nada além de si mesma, apresentando a faculdade de apresentação em seu livre jogo, ou seja, apresentando de maneira absoluta o apresentante, ou *representante*. Aqui, o apresentante – o sujeito – é o apresentado. No belo e no sublime – que não são coisas, nem qualidades de objetos, mas juízos, e mais precisamente juízos estéticos, ou seja, os juízos próprios da sensibilidade quando ela não é determinada por conceitos nem pela sensação empírica (o que faz o agradável e não o belo) -, no belo e no sublime, a unidade do espírito, o espírito como

¹³ Revelado traduz aqui o verbo francês *lever*, que forma *relève*, que diz literalmente “relevar”, mas que traduzimos, seguindo o fio da discussão filosófica em torno da *Aufhebung* hegeliano como superação (N. da T.)

unidade, o acordo das faculdades operado na imaginação ou mais exatamente *como* imaginação, apresenta si mesma para si mesma.

Por esse motivo, não é tanto a arte que encontraria sua razão ou razões aqui, mas a Razão, de fato, que se apoderaria da arte para torná-la a técnica de sua auto-apresentação. Logicamente, essa auto-apresentação seria, portanto, a apresentação da própria técnica da razão, de uma técnica pensada como a natureza primeira ou última da razão, de acordo com a qual a razão se produz, se opera, se figura e se apresenta. O esquematismo seria a antecipação da unidade da apresentação (ou do apresentante) na própria apresentação (ou no apresentado), o que sem dúvida constitui a única técnica possível (o único *Handgriff*, “pegada” [*coup de main*], como diz a primeira *Crítica*) para que uma apresentação, nesse sentido filosófico estrito, possa ocorrer. Como eu traçaria qualquer figura que seja se eu não antecipasse a unidade? e sem dúvida, mais exatamente, se eu que a apresento, não me antecipasse a mim mesmo como sua unidade? Há uma pre-visão ou pro-vidência no coração da razão. O esquema é a razão que se pre-vê ou que se pre-figura. É, portanto, da natureza do esquematismo, essa pegada artística da razão, de estar “escondido nas profundezas da alma”: a pre-figuração se esquiva ao antecipar. E é, no fundo, o caráter escondido, secreto, do esquematismo que o desvela pelo que ele é: a técnica, já dissimulada por trás de cada figura visível, da antecipação figuradora ou apresentadora.

Nesse “esquematismo sem conceitos”, nessa “legalidade livre” ou nesse “esboço” de mundo¹⁴ para o livre sujeito, o cosmético é a antecipação do cósmico. O belo não é aqui uma qualidade, intrínseca ou adicionada, subjetiva ou objetiva; é mais do que uma qualidade, é o próprio estatuto e próprio ser do sujeito que se forma e que se apresenta para em seguida poder se (re)apresentar um mundo de fenômenos. A estética é, ela própria, a antecipação do conhecimento, a arte é a antecipação da razão técnica, e o gosto é o esquema da experiência –o esquema ou o prazer, aqui, precisamente, *os dois se confundem*. Kant não escreveu que um prazer primitivo tinha de presidir ao primeiro de todos os conhecimentos, um “prazer notável, sem o qual a experiência mais comum não teria sido possível”¹⁵? Puro prazer e nenhuma dor na gênese filosófica do conhecimento e do domínio do mundo. (Nenhuma dor misturada nesse prazer: isso implica que nenhum sublime faz parte aqui. Já falarei sobre isso). Esse prazer consiste na satisfação obtida da

¹⁴ A palavra se encontra por exemplo no par. 22.

¹⁵ *Introdução*, VI.

unidade em geral, de encontrar ou reencontrar a união ou reunião do diverso, do heterogêneo, sob um princípio ou sob uma lei. A antecipação procede ou reside nesse gozo da unidade, necessária à razão. Sem a unidade, o diverso só é caos e ameaça vertiginosa. Com a unidade que, portanto, deve ser antecipada para ser encontrada e (re)apresentada, sob a unidade assim produzida técnica e artisticamente, o diverso se torna gozo – isto é, prazer e apropriação.

Segundo Kant, o gozo pertence ao *agradável*, que deve ser cuidadosamente distinguido do belo. O agradável está atado a um interesse, enquanto o belo não está. O belo não está ligado a um interesse porque no juízo estético não dependo de modo algum da existência do objeto, e o que importa é apenas “o que descubro em mim mesmo” por ocasião desse objeto¹⁶.

Mas o gozo de si não procede de um interesse supremo e secreto da razão? O desinteresse do juízo da beleza, tomado na lógica da *ratio artifex*, é um interesse profundamente interessado¹⁷: há interesse em que a unidade seja antecipada, em que a figura seja (pre)formada, em que o caos seja evitado.

A categoria do belo começa aqui a revelar a sua extrema fragilidade. O belo e o agradável já têm em comum de “aprazer imediatamente”, diferentemente do bom, por um lado, e do sublime, por outro. Se tivermos de aproximá-los igualmente por meio do interesse – pelo objeto no agradável e por si mesmo no belo (será que é tão diferente assim?) -, teremos de dizer que o belo, à sua maneira, também é gozo, e que seu gozo é o mesmo da antecipação e da auto-apresentação. O belo kantiano e a partir dele, toda simples *beleza* vem do gozo do sujeito, e até mesmo constitui o sujeito como gozo de si mesmo, de sua unidade e de sua livre legalidade, razão-artista que se assegura contra o caos da experiência sensível e que se devolve a si mesma às escondidas – graças à sua “arte escondida” – as satisfações que havia perdido com Deus. A menos que, nessas condições, o sujeito-artista (o sujeito da arte, da filosofia, da técnica) fosse, ainda mais brutalmente, aquele que deleita Deus com seu gozo.

Ao se apresentar na filosofia ou talvez ao se antecipar de algum modo (antecipando uma tecnicidade-artificialidade essencial da razão moderna, nessa época de Kant), a estética, no mesmo instante, é suprimida duas vezes: uma vez no fim da arte, e uma vez

¹⁶ Par. 2

¹⁷ O termo francês usado por Nancy é *intéressement*, um termo da economia, com o sentido de partilha de lucro (N. da T.)

no gozo da razão imaginante. Ambas as vezes são a mesma, como podemos ver: a arte conhece seu fim, pois ela consiste nesse gozo onde ela se conclui. Kant não é aqui diferente de Hegel: em um e outro, a injunção da estética está na apresentação. A apresentação da verdade repousa sobre a verdade da apresentação, que é o gozo da unidade pré-figurada. O espírito hegeliano não goza de nenhum outro modo: ele goza da imaginação kantiana. Ou ainda, o espírito hegeliano é ele mesmo o gozo *final* da imaginação kantiana. E a filosofia se regozija com a arte, faz da arte e do belo seu próprio gozo, suprime-os como simples prazeres, poderíamos dizer, e preserva-os como puro gozo de si da Razão. A *Aufhebung* da arte na filosofia tem a estrutura de gozo – e nessa estrutura infinita, a arte, por sua vez, goza de si mesma: ela pode se tornar, como arte filosófica, como arte ou técnica da apresentação filosófica (por exemplo, dialética, ou científica, ou poética), o próprio gozo do Espírito.

O belo tinha sido outrora “o esplendor do verdadeiro”: por uma perversão singular, e que é difícil de considerar sem mal-estar, o esplendor do verdadeiro se tornou o gozo da razão.

Talvez seja a sina filosófica da estética, assim como a sina estética da filosofia. A arte e a beleza: apresentações do verdadeiro, que se regozija com elas, se antecipa a elas e as conclui.

Mas em vez de concluir, mal começamos a proceder assim. Nem sequer chegamos ao sublime – e a arte, para Kant, não se oferece para análise até que tenhamos passado pela análise do sublime, da qual o exame da arte é realmente tributário por várias razões e, em particular, em razão, decisiva, do motivo do gênio. (Este não é o lugar para nos estendermos sobre isso, mas que pelo menos seja apontado que: a teoria kantiana das artes, quaisquer que sejam as intenções do próprio Kant, só pode ser verdadeira e completamente apreendida na dependência da teoria do sublime. Essa dependência é, além disso, indicada pelo arranjo exteriormente mal justificado do índice, que coloca a teoria da arte na *Analítica do Sublime*, enquanto esta última deveria ser “um simples apêndice”.)

De algum modo, alcançamos o sublime através das insuficiências do belo. Acabamos de ver a beleza se espessar, subitamente, se ousar dizer, com aprovação ou satisfação da razão. Isso não significa nada a não ser isto: o belo é uma categoria instável, mal contida e mal retida na ordem adequada que deveria ser a sua (a pura apresentação da apresentação). O belo talvez não seja tão autônomo quanto parecia ser e como Kant gostaria que fosse. Tomado literalmente como o puro prazer da pura apresentação, o belo se revela ao responder ao interesse escondido, mas ainda mais interessado, da razão: ela está satisfeita com seu poder de apresentar e de se apresentar, ela está admirada por ocasião de seus objetos e tende, como é, para Kant, a lei de todo prazer, a se preservar nesse estado, ela tende a preservar o gozo de seu próprio *Bild* e de sua própria *Ein-bildung*. Sem dúvida e rigorosamente falando, o belo *não está* nesse gozo, mas a todo instante está à beira de deslizar, de se fundir com ele: e esse deslizamento sempre iminente não é acidental, ele pertence ao belo por estrutura. (Da mesma maneira, podemos aplicar ao juízo de gosto a regra que se aplica ao juízo moral: nunca podemos dizer com certeza que uma ação foi consumada por pura moralidade; - igualmente nunca poderíamos dizer que um juízo de gosto seja um puro juízo de beleza: sempre pode ser que o interesse – empírico ou não – aí esteja misturado; mas também pode ser, de maneira mais radical, que rigorosamente não haja um juízo puro de gosto, e que seu desinteresse sempre esteja interessado no profundo gozo da imaginação.)

Entretanto, a mesma instabilidade, a mesma labilidade constitutiva que faz o belo deslizar para o agradável também pode levá-lo ao sublime. Na verdade, o belo talvez seja apenas uma formação intermediária, inapreensível, impossível de ser fixada – senão como um limite, uma fronteira, um lugar de equivocidade (mas talvez também de troca) entre o agradável e o sublime: o que significa, como voltarei a dizer, entre o gozo e a alegria¹⁸.

Se uma exaltação do belo no sublime for, de fato, a contrapartida ou o retorno de seu deslizamento no agradável – e é isso que verificaremos – e, para terminar, se no agradável, o belo perde sua qualidade de belo (no gozo, pois no belo satisfeito ou satisfatório, o belo é concluído – e com ele a arte), então deve-se esperar que o belo realmente só ganhe sua qualidade “própria” por uma outra espécie de saída de si mesmo,

¹⁸ Os termos usados por Nancy são *joie* e *jouissance*. Ambos provêm da mesma raiz latina *gaudium* que nas línguas latinas deu *joie*, *joia*, *jouissance* e *gozo*. Optamos por traduzir *joie* por “alegria”, sacrificando a semelhança etimológica e sonora, de maneira a deixar “regozijar-se” como forma verbal para *jouir*. (N. da T.)

através o sublime. Isto significará: o belo só se torna belo além de si mesmo, ou então desliza aquém de si mesmo. Ele não tem nenhuma posição por si mesmo. Ou ele se conclui – é a satisfação, ou a filosofia –, ou ele se suspende, inconcluído – e é o sublime (e a arte, ou pelo menos a arte não superada pela filosofia).

Atendo-se às intenções e declarações de Kant, o sublime não forma um segundo ramo da estética, nem outro tipo de estética, que em suma mal seria estética, ou mal seria artística, em todo caso, , no fim das contas, ainda menos moral. Isso ocorre porque [Kant] não vê, ou não parece ver, a injunção que ele introduziu com o sublime. Ele trata este último como um “apêndice” da análise do juízo estético (no parágrafo 23). Mas o sublime na *Crítica* representa em realidade nada menos do que aquilo sem o qual o belo não seria o belo, ou aquilo sem o qual o belo seria apenas o belo (o que, como veremos, paradoxalmente equivale à mesma coisa). Longe de ser uma espécie, e uma espécie subordinada, da estética, o sublime constitui um momento decisivo no pensamento do belo e da arte como tais. Ele não vem acrescentar-se ao belo, vem transformá-lo, ou transfigurá-lo. Em consequência – e é isso que queremos mostrar – o sublime não constitui, no campo geral da (re)apresentação, mais uma instância ou problemática: ele transforma ou desvia todo o motivo da apresentação. (E essa transformação ainda não para de estar em obra até nós).

Que o sublime represente aquilo sem o qual a beleza em si *não* seria bela ou *só* seria bela (isto é, gozo e preservação do *Bild*), não é uma ideia nova. Ela data do (re)nascimento moderno do sublime. Boileau falou sobre “aquele *je ne sais quoi* que nos encanta e sem o qual a própria beleza não teria graça nem beleza”. A beleza sem beleza é a beleza que só é bela, ou seja, em última análise, prazerosa (e não “encantadora¹⁹”). Fénelon escreve: “o belo que só é belo, ou seja, brilhante, só é belo pela metade”. – Em certo sentido, toda a estética moderna, isto é, toda “a estética”..., tem sua origem e sua razão de ser na impossibilidade de atribuir a beleza à beleza única e em uma derrapagem ou em um transbordamento, que se seguiriam, do belo para fora de si mesmo. O que é a única

¹⁹ A palavra usada por Boileau é *charmante, charme*. De acordo com o dicionário Littré, seu sentido primeiro é de canto, verso e fórmula de encantamento, cujo étimo sânscrito é *çañs*, celebrar (N. da T.)

beleza? A única beleza, ou a beleza única, isolada por ela mesma, é a forma na sua pura adequação a si mesma, ou, o que é a mesma coisa, em seu puro acordo com a imaginação, com a faculdade de apresentação (ou de formação). A beleza única, sem interesse, sem conceito e sem Ideia, é o simples acordo, que por si mesmo é um prazer, da coisa apresentada com a apresentação. Isso, pelo menos, é o que a beleza moderna é, ou tentou ser: uma apresentação bem-sucedida e sem restos, de acordo com ela mesma. (No fundo, é a subjetividade enquanto beleza). Em suma, trata-se do esquema em estado puro no esquematismo sem conceitos, considerado por seu livre acordo consigo mesmo, e cuja liberdade se confunde com a simples necessidade de uma forma ser adequada à sua própria forma, e ou bem apresentar a forma que ela é, ou a forma que ela apresenta. O belo é a figura que se figura de acordo com ela mesma, o acordo estrito de seu contorno com seu traçado.

A forma, ou o contorno, é a limitação, que é o negócio do belo: o *ilimitado*, ao contrário, é negócio do sublime.

Sem dúvida, o ilimitado tem relações as mais estreitas, até mesmo as mais íntimas com o infinito. O conceito de infinito (ou seus vários conceitos possíveis) nos dá, de algum modo, a estrutura interna do ilimitado. Mas o infinito não esgota o ser do ilimitado, não oferece, de modo algum, o seu momento verdadeiro. Se a análise do sublime deve partir, assim como faz em Kant, do ilimitado, e se ela deve levar consigo e reproduzir a análise da beleza (e, portanto, da limitação), ela sobretudo não deve ser empreendida simplesmente como a análise de uma espécie particular de apresentação, que seria a apresentação do infinito. Esse erro de visada, frequentemente cometido, é quase imperceptível no ponto de partida e pode no final distorcer consideravelmente o resultado da análise. Com o sublime, não se trata da apresentação, nem da inapresentação, do infinito, colocada ao lado da apresentação do finito e construída sobre um modelo análogo. Trata-se, contudo, e isso é algo bem diferente, do movimento do ilimitado, ou mais precisamente da ilimitação (*die Unbegrenztheit*) que tem lugar na borda do limite e, portanto, na borda da apresentação.

O ilimitado como tal é aquilo que se remove da borda do limite, é aquilo que se destaca e se subtrai da limitação (e, portanto, da beleza) por uma ilimitação coextensiva

na borda externa da limitação. Em certo sentido, assim *nada* se remove²⁰. Mas se for permitido falar do “ilimitado” assim como de “alguma coisa” que se remove “de algum lugar”, é porque nos é oferecida com o juízo ou sentimento do sublime uma captura, uma apreensão dessa ilimitação que se remove como uma figura de um fundo, quando estritamente falando sempre é o limite que remove uma figura de um fundo não-delimitado. No sublime, trata-se da figura do fundo, da figura que faz o fundo, na medida precisa em que isto não pode fazer uma figura e que, portanto, é uma “remoção”, um traçado ilimitante, ao longo da figura limitada.

O ilimitado começa na borda externa do limite: e só começa, nunca termina. Sua infinitude tampouco é aquela do simples potencial de uma progressão ao infinito, nem aquela do simples infinito atual (ou da “infinitude reunida de um todo”, como diz Kant, que de fato se serve de duas figuras ou conceitos do infinito). Mas *ele é o infinito de um começo* (e é muito mais do que o contrário de uma conclusão, e é muito mais do que a inversão de uma apresentação). Tampouco é o simples desdobramento infinito de uma pura ausência de figura. Mas o ilimitado se gera ou se engaja no próprio traçar-se do limite: ele retraça e remove, por assim dizer, “em direção ao fundo” o que esse traçar-se recorta do lado da figura e como seu contorno. Ele retraça “em direção ao fundo” a operação da *Ein-bildung*: mas isso não cria uma réplica, sequer negativa, dessa operação. Isso não faz uma figura, uma imagem infinita: isso faz um movimento, o do recorte, do traçar-se ou da remoção. Se for alguma coisa e se fizer uma estética, o sublime sempre empenna uma estética do movimento diante de uma estética do estado. Mas esse movimento não é uma animação, nem uma agitação, diante de uma imobilidade (poderíamos sem dúvida nos enganar, mas essa não é uma versão da doutrina ordinária – senão nietzscheana – do par Dionísio/Apolo). Talvez não seja um movimento em nenhum dos sentidos disponíveis da palavra. É o começo ilimitado da delimitação de uma forma e, conseqüentemente, do estado de uma forma e da forma de um estado. O ilimitado se remove ao se delimitar. Ele não consiste por si só em uma delimitação, sequer negativa,

²⁰ Traduzimos *enlever* por remover, verbo que deve ser tomado literalmente como re-mover, de maneira a salientar o mover e o movimento implicado nessa re-moção que ressalta e realça o que foi removido. É importante observar, no entanto, os vários sentidos do verbo francês *enlever*. O primeiro é “eivar, “suspender”; em seguida, “retirar” (p. ex. a mancha da roupa), “carregar” (um objeto). O substantivo *enlèvement* formado a partir desse verbo e que aparece muitas vezes no texto pode conotar um movimento de retirada violento foi traduzido por “remoção” no sentido de rapto e sequestro (N. da T.)

pois isso ainda seria, precisamente, uma delimitação, e o ilimitado acabaria tendo sua própria forma – digamos, a forma de um infinito.

Mas o infinito, declara Kant, não pode ser pensado “como inteiramente dado”. Isso não significa que Kant, ao contrário do que indiquei acima, considere exclusivamente um infinito potencial, o mau infinito, como dirá Hegel, de uma progressão sem fim. Isso significa, mais uma vez, que não é exatamente o infinito na ilimitação à qual o sentimento do sublime toca. O infinito seria apenas o “conceito numérico”, para falar como Kant, do ilimitado cuja “apresentação” estaria em jogo no sublime. Teríamos que dizer que o ilimitado não é o *número*, mas o *gesto* do infinito²¹. Ou seja, o gesto pelo qual toda forma, finita, se remove de dentro da ausência de forma. É o gesto da formação, da própria figuração (da *Ein-bildung*), mas enquanto o informe também se recorta, sem ele mesmo tomar forma, ao longo da forma que se traça, que se junta a ela mesma e que se apresenta.

Como a ilimitação não é o número, mas o gesto, ou se preferirmos a moção do infinito, não pode haver apresentação do ilimitado. As expressões que Kant não para de tentar ao longo dos parágrafos consagrados ao sublime, a de “apresentação negativa” ou a de “apresentação indireta”, assim como todos os “por assim dizer” e “de algum modo” que ele semeia ao longo do texto, apenas indicam seu embaraço diante da contradição de uma apresentação *sem* apresentação. Uma apresentação, seja ela negativa ou indireta, é sempre uma apresentação e, nesse aspecto, ela é sempre, em última análise, direta e positiva. Mas a lógica profunda do texto de Kant não é uma lógica da apresentação e não segue o fio dessas expressões desajeitadas. Não se trata de uma apresentação indireta por meio de alguma analogia ou símbolo – portanto, não se trata de figurar o infigurável²² -, e não se trata de uma apresentação negativa no sentido de designar uma pura ausência ou uma pura falta, nem em qualquer sentido da positividade de um “nada”. Nessa dupla medida, poderíamos dizer que a lógica do sublime não se confunde nem com uma lógica da ficção, nem com uma lógica do desejo, ou seja, nem com uma lógica da representação (alguma coisa no lugar da coisa) nem com uma lógica da ausência (da coisa que falta em seu lugar). A ficção e o desejo, pelo menos nessas funções clássicas, talvez sempre enquadrem e determinem a estética como tal, todas as estéticas. E a estética da beleza

²¹ Par. 27: “Na avaliação estética de grandeza, o conceito numérico deve ser afastado ou transformado”. Trad. Fernando Mattos, p. 156. Ligeiramente modificada (N. da T.)

²² Nesse sentido, tudo em Kant que vem de uma teoria clássica da analogia e do símbolo não pertence à lógica profunda da qual eu falo aqui.

única, da pura adequação a si mesma da apresentação, com seu incessante deslizamento para o gozo de si, vem da ficção e do desejo.

Entretanto, não se trata mais da adequação da apresentação. Tampouco se trata de sua inadequação. Não se trata nem da pura apresentação, seja de adequação ou inadequação, nem de apresentação do que nela haveria de inapresentável²³. Não se trata mais, com o sublime – ou talvez mais precisamente: a uma certa extremidade à qual o sublime conduz -, da (re)apresentação em geral.

Trata-se de outra coisa, que tem lugar, que acontece ou que se passa *dentro* da própria apresentação e em suma *por* ela, mas que não é a apresentação: essa moção pela qual, incessantemente, o ilimitado se remove, se ilimita, ao longo do limite que se delimita e que se apresenta. Essa moção traçaria de qualquer maneira a borda *externa* do limite. Mas essa borda externa, precisamente, não é um traçado: não é um segundo traçado homólogo à borda interna e colado a ela. Em certo sentido, é o mesmo que o traçado (representativo). Em outro sentido, simultâneo, é uma ilimitação, uma dissipação da borda sobre própria borda – um transbordamento, uma “efusão”, como diz Kant. O que acontece no transbordamento, o que ocorre com a efusão? Como eu disse, chamarei isso de oferenda. Mas precisamos de tempo para chegar lá.

No sublime está, portanto, em jogo a própria apresentação: não alguma coisa a apresentar ou a representar, nem alguma coisa de inapresentável (nem o inapresentável da coisa em geral), e tampouco o fato que isso se apresenta a um sujeito e por um sujeito (a representação), mas o fato *que* isso se apresente, e *como* isso se apresenta: isso se apresenta na ilimitação, isso sempre se apresenta *no limite*.

Esse limite, em termos kantianos, é o da imaginação. Há para ela um limite absoluto, há um máximo do *Bild* e da *Bildung*. Desse máximo, temos uma indicação analógica na grandeza de certos objetos, naturais ou artificiais: oceanos ou pirâmides.

²³ Essa última fórmula é a de Lyotard (cf. *Le différend*), a precedente refere-se mais a Derrida (« Le parergon », em *La vérité en peinture*). Elas não são falsas e comentam rigorosamente, juntas ou uma contra a outra, o texto de Kant. Não procuro discuti-las, mas passo por outra via, ao longo da apresentação, só que à distância, já que ela mesma se distancia dela mesma. – Quanto à função política do sublime em Lyotard, ela pediria uma outra discussão, sobre a qual voltarei em outro lugar.

Mas essas grandezas de objetos, essas figuras muito grandes, são precisamente ocasiões analógicas para pensar o sublime. No sublime, não se trata de grandes figuras, mas se trata da grandeza absoluta. A grandeza absoluta não é maior do que as maiores grandezas...: ela designa mais isto *que há*, absolutamente, grandeza. Trata-se de *magnitudo*, como diz Kant, e não de *quantitas*. A *quantitas* se mede, a *magnitudo* preside antes a possibilidade da medida em geral: é o fato em si da grandeza, é o fato que, para que haja formas ou figuras mais ou menos grandes, deve haver, em toda forma ou figura, a grandeza. A grandeza não é, nesse sentido, uma quantidade, mas uma qualidade, ou mais precisamente ela é a quantidade enquanto qualidade. É desse modo que o belo, segundo Kant, concerna a qualidade e o sublime a quantidade. O belo reside na forma como tal, na forma da forma, se podemos dizer assim, ou na figura que ela faz; o sublime reside no traçar-se, na remoção da forma, independentemente da figura que ela delimita e, portanto, na sua quantidade tomada absolutamente, como “magnitudo”. O belo é o próprio desta ou daquela imagem, o prazer de sua (re)apresentação. O sublime é *que* haja imagem, portanto, limite, no qual se faz sentir a ilimitação.

Assim, embora não sejam idênticos – muito pelo contrário-, o belo e o sublime ocorrem *no mesmo lugar* e, de certo modo, um sobre o outro, um no outro, e talvez, como voltarei a isso, um pelo outro. O belo e o sublime *são* a apresentação, mas de tal modo que o belo é o apresentado *na apresentação*, enquanto o sublime é a apresentação *em sua remoção* – que é a remoção absoluta do ilimitado ao longo de qualquer limite. O sublime não é “maior” que o belo, não é mais elevado – pelo contrário, é, se ousar dizer, mais removido, no sentido de que ele próprio é a remoção ilimitada do belo.

O que se remove, é a forma, toda forma. Na manifestação de um mundo ou na composição de uma obra, a forma é removida, ou seja, ela se traça e transborda ao mesmo tempo, se limita e se ilimita (o que nada mais é do que a mais estrita lógica do limite). Toda forma como tal, toda figura, é pequena em relação do ilimitado do qual ela se remove. “É sublime, escreve Kant, aquilo em comparação de que todo o resto é pequeno”²⁴. O sublime não é, portanto, uma grandeza que seria “menor”, e que ainda ocuparia seu lugar ao longo, embora no cimo, de uma escala de comparação: pois, nesse caso, certas partes do resto não seriam “pequenas”, mas apenas menores. O sublime é

²⁴ Na tradução de Fernando Mattos: “É sublime aquilo em relação ao qual todo o resto é comparativamente pequeno” (p. 146) (N. da T.)

incomparável, ele está na grandeza em relação à qual todas as outras são “pequenas”, isto é, não vem mais da mesma ordem e, portanto, não são mais propriamente comparáveis.

É que a *magnitudo* sublime reside – ou melhor, surge e surpreende – no limite e na remoção do limite. A grandeza sublime, é *que haja* grandeza mensurável, apresentável, do limite e, portanto, da forma e da figura. Um limite se remove ou é removido, um contorno se traça e assim uma multiplicidade, um diverso espalhado chega a ser apresentado como uma unidade. A unidade vem de seu limite – digamos, pela sua borda interna; mas *que haja* essa unidade, absolutamente, ou melhor, que isto, esse traçado, faça *um todo*, isto provém, para dizê-lo sempre do mesmo modo, da borda externa, da remoção ilimitada do limite. O sublime concerne a *totalidade* (cujo conceito geral é aquele da unidade de uma multiplicidade). A totalidade de uma forma, de uma apresentação, não é a completude nem a soma exaustiva de suas partes. É ao contrário o que acontece quando a forma não tem partes (e, portanto, com todo rigor, não (re)apresenta nada), mas se apresenta. O sublime ocorre, diz Kant, em uma “representação do ilimitado à qual se acrescenta não obstante o pensamento de sua totalidade” (e é por isso, precisa ele, que o sublime pode ser encontrado tanto em um objeto informe quanto em uma forma). Uma apresentação só ocorre se *todo* o resto, *todo* o ilimitado do qual ela se destaca, se remove da sua borda – e assim, à sua maneira, se apresenta ou se remove ao longo da apresentação.

A totalidade sublime não é a totalidade do infinito concebido como alguma coisa diferente das formas finitas e belas (e que desse fato daria lugar a uma estética segunda e especial que seria aquela do sublime), e ela também não é a totalidade de um infinito que seria a soma de todas as formas (e que faria da estética do sublime uma estética “superior” ou “total²⁵”. Ela é a totalidade do ilimitado enquanto o ilimitado está além (ou aquém) de toda forma e de toda soma, enquanto ele está em geral para além do limite, ou seja, ainda *além do máximo*.

²⁵ O próprio Kant aponta para uma direção estética que combina os dois motivos: um gênero sublime distinto, por assim dizer, e esse gênero como uma espécie de obra de arte total. Ele evoca, de fato, a possibilidade de uma “apresentação do sublime” nas belas artes como parte da “ligação das belas artes em um único produto”, e indica assim três formas: a *tragédia em verso*, o *poema didático*, o *oratório*. É claro que haveria muito mais a dizer. Me contento aqui com observar que essa não é exatamente o *Gesamtkunstwerk* de Wagner. As três formas de Kant parecem mais especialmente atraídas pela *poesia* como modo de apresentação, sucessivamente, do destino, do pensamento, da prece, e não parece tratar-se primariamente de uma apresentação “total”.

A totalidade sublime está além do máximo: melhor dizendo, está *além de tudo*. Tudo é pequeno diante do sublime, toda forma, toda figura é pequena – mas também: cada forma, cada figura é ou pode ser o *máximo*. O *máximo* (ou a *magnitudo*, que está na borda externa) está aí quando a imaginação se (re)apresenta a coisa, grande ou pequena. A imaginação não pode mais: ela é definida pela *Bildung* do *Bild*.

No entanto, a imaginação pode mais – ou pelo menos ela recebe mais, se não for propriamente um poder, uma *Kraft* – ali onde ela não pode mais. E é ali que o sublime se decide: a imaginação ainda pode sentir seu limite, sua impotência, sua incomensurabilidade em relação à totalidade do ilimitado. Essa totalidade não é um objeto, ela não é nada de (re)apresentado, nem positiva, nem negativamente: mas ela corresponde ao fato de a apresentação ter lugar. Não é a própria apresentação – não é a exibição de um apresentado, e não é a presença de um apresentante -, mas é *que a apresentação tem lugar*. Essa é a forma (do) informe, é a remoção da borda externa do limite ou a moção do ilimitado.

Essa totalidade não é bem, para dizer a verdade, a unidade de um diverso: o ilimitado não oferece propriamente um diverso, nem o número da unidade. Mas o que Kant chama de “a Ideia de um todo” é a *união* pela qual a unidade de um todo é possível em geral. A união é o negócio do sublime assim como a unidade é o negócio do belo. Mas a união é a obra da imaginação (como a unidade é seu produto): ela une o conceito e a intuição, a sensibilidade e o entendimento, o diverso e o idêntico. No sublime, a imaginação não toca mais nos seus produtos, mas à sua operação – e assim no seu limite.

Pois, há dois modos de considerar a união. Há o modo hegeliano e dialético que considera a união em seu processo de reunião, na sua finalidade de unificação e em seu resultado que deve ser uma unidade. É assim a união dos sexos, cuja verdade para Hegel está na unidade da criança. A consideração kantiana da união é diferente. Assim (na *Antropologia*), a união dos sexos permanece um abismo para a razão, assim como a união esquematizante permanece uma “arte” sempre furtiva. Significa que Kant leva em conta a união *como tal*, isto é, justamente aquilo em que ela difere da unidade, aquilo em que ela não é e não faz por ela mesma uma unidade (nem um objeto, nem um sujeito). A união é mais do que a soma e menos do que a unidade: ela também, como a “magnitudo”, se furta ao cálculo. A união, como “Ideia do todo”, não é nem o uno nem o múltiplo: está além de tudo, é a “totalidade” além ou aquém da unidade formada do todo, está em outro

lugar, não é localizável, mas tem lugar – ou melhor, é o *ter-lugar* de tudo ou do todo em geral (é, portanto, o contrário de uma totalização, de uma conclusão: melhor, um advento, uma eclosão). Que isso tenha lugar, que isso se apresente, que isso tome forma e figura, eis a união, eis a totalidade além de tudo – e é em relação a isso que toda apresentação é pequena e que toda grandeza permanece um pequeno *máximo* onde a imaginação toca seu limite.

Porque ela o toca, ela o excede. Ela transborda, ao tocar no transbordamento do ilimitado onde a unidade se remove da união. A imaginação transborda, esse é o sublime. Não é que ela imagine além de seu *máximo* (e ainda menos que ela *se* imagine: aqui estamos exatamente ao lado oposto de sua auto-apresentação). Ela não imagina mais, e não há mais nada a imaginar, não há *Bild* além da *Einbildung* – e tampouco *Bild* negativo, nem *Bild* da ausência de *Bild*. Ela, a faculdade da apresentação, não apresenta nada fora do limite, uma vez que a apresentação é a própria delimitação. – No entanto, ela acessa alguma coisa, ela toca alguma coisa (ou ela é tocada por alguma coisa): à união, precisamente, à “Ideia” da união do ilimitado, que borda e transborda o limite.

O que opera a união? É ela própria, é a imaginação. No limite, ela acede a si mesma: como na sua auto-apresentação especulativa. Mas aqui é o contrário: o que ela toca dela, é seu limite, ou ela se toca como limite. “A imaginação, escreve Kant, atinge seu máximo e, no esforço de ultrapassá-lo, se abisma em si mesma e, ao fazê-lo, mergulha em uma satisfação comovente.²⁶” (Percebemos isso imediatamente: há satisfação, há gozo, então por que não seria a repetição da auto-apresentação? Aqui nada é puro, nada é feito de oposições simples, tudo acontece no reverso do mesmo, e a remoção sublime é o reverso exato da superação dialética.)

No limite, não há mais figura ou figuração, não há mais forma. Tampouco há o fundo como alguma coisa em direção à qual poderíamos passar ou no qual poderíamos nos ultrapassar, como um infinito hegeliano, isto é, como um infigurável que, em sua maneira infinita, não pararia de fazer figura (me parece que tal é, em geral, o conceito induzido desde que chamamos alguma coisa como “infigurável” ou “inapresentável”: (re)apresentamos sua inapresentabilidade e, portanto, a alinhamos, pelo negativo, com a ordem das coisas apresentáveis). Do limite, não *passamos*. Mas é ali que *tudo* se passa, é

²⁶ Na tradução de Fernando Mattos: “A imaginação atinge seu máximo e; no esforço para estendê-lo, acaba por afundar-se em si mesma, sendo lançada ao mesmo tempo em uma emocionante satisfação.” (p. 149) (N. da T.)

ali que a totalidade do ilimitado se desenrola, *como aquilo que remove as bordas, externa e interna, uma contra a outra, de qualquer figura*, unindo-as e separando-as, *delimitando assim o limite e ilimitando-o no mesmo gesto*.

É uma operação infinitamente sutil, infinitamente complexa e, ao mesmo tempo, é o movimento mais simples, a batida estrita da linha contra si mesma na moção de seu traçado: duas bordas em uma, a união “mesma”, nada menos que isso é necessário para qualquer figura. Todo pintor, todo escritor, todo dançarino têm esse saber. É a própria apresentação, só que não é mais a apresentação como operação de um (re)apresentante produzindo ou exibindo um (re)apresentado. É a apresentação *ela mesma* no ponto onde ela não pode mais ser chamada de “ela mesma”, ponto onde não podemos mais dizer *a* apresentação, e por consequência, onde não se trata mais de dizer que ela se apresenta nem que ela é inapresentável. A apresentação “ela mesma” é a partilha instantânea do limite, pelo limite, entre figura e eliminação, uma contra a outra, uma sobre a outra, uma à outra, acopladas e descoladas do mesmo movimento, da mesma incisão, da mesma batida.

O que se passa aqui, no limite – e que não ultrapassa o limite, jamais – é a união, é a imaginação, é a apresentação. Não é a produção do homogêneo (que constitui em princípio a tarefa ordinária do esquema), não é o acordo simples e livre que se reconhece a si mesmo, no qual consiste a beleza: está aquém desse acordo. Mas também não é a união dos heterogêneos, pensamento que já é romântico demais e dialético demais para o limite estrito com o qual estamos lidando aqui. A união tocada no sublime não consiste em parear a grandeza absoluta com o limite finito: *pois não há nada fora do limite*, nada de apresentável nem de inapresentável. É até essa afirmação, “não há nada fora do limite”, que distingue própria e absolutamente um pensamento do sublime (e da arte) de um pensamento dialético (e da conclusão da arte). A união não ocorre entre um fora e um dentro, para engendrar a unidade de um limite onde a unidade se apresentaria (nessa lógica, o próprio limite deve se tornar infinito, e a única arte se torna aquela de traçar “o círculo dos círculos” hegeliano). Mas só há o limite, unido ao ilimitado na medida em que este último se remove de sua borda incessante e conseqüentemente, na medida em que o limite, a unidade, se divide infinitamente na sua própria apresentação.

Para o pensamento dialético, o contorno de um desenho, a moldura de um quadro, o traçado de uma escrita, referem-se fora deles mesmos ao absoluto de uma apresentação

total – positiva ou negativa – na qual eles têm como *fim* estabelecer-se. Para o pensamento do sublime, o contorno, a moldura e o traçado, só remetem a si mesmos – e isso ainda é dizer demais: eles não remetem a nada, mas (se) apresentam, e sua apresentação apresenta sua própria interrupção, o contorno, a moldura ou o traçado. A união, de onde procede a unidade apresentada (figurada), se apresenta como essa interrupção, como essa suspensão da imaginação (da figuração) na qual o limite se traça e se remove. Aqui, *o todo* – a totalidade à qual toda apresentação, toda obra, só pode aspirar -, não está em nenhum outro lugar senão nessa suspensão. Na verdade, o todo, no limite, se divide tanto quanto se une, e o todo é apenas isso: a totalidade sublime não responde, quaisquer que sejam as aparências que possam às vezes sugerir o contrário, ao esquema superior de uma “apresentação total”, seja negativa, seja uma apresentação da impossibilidade de apresentar (pois isso sempre pressupõe um complemento, um objeto da apresentação e toda a lógica da re-apresentação: mas aqui, não há nada para apresentar; só há que se apresenta). A totalidade sublime não responde a um esquema do Todo, mas sim, se podemos dizer, ao todo do esquematismo: isto é, à batida incessante com o qual o traçado do *skéma* se afeta, a remoção da figura contra a qual a remoção do ilimitado nunca cessa de bater, essa pulsação ínfima, infinita, essa deiscência rítmica ínfima, infinita que se produz continuamente no traçado do menor contorno, e pela qual se apresenta o próprio limite, e no limite, a *magnitudo*, o absoluto da grandeza *na qual* toda grandeza é traçada, na qual toda imaginação imagina *e* falha, no mesmo limite, na mesma batida, para imaginar. – O que treme indefinidamente na borda do esboço, a brancura suspensa da folha ou da tela: a experiência do sublime não exige nada mais do que isso.

Do belo ao sublime, damos mais um passo na “arte escondida” do esquematismo: na beleza, o esquema é a unidade da apresentação, no sublime, o esquema é a batida da unidade. Quer dizerr, tanto seu valor absoluto (*magnitudo*) quanto sua distensão absoluta, a união que ocorre na suspensão, como suspensão. Na beleza, é uma questão de acordo, no sublime, é questão de uma síncope ritmando o traçado do acordo, o desvanecimento espasmódico do limite, ao longo dele mesmo, no ilimitado, ou seja, no nada. O esquematismo sublime da totalidade é feito de uma síncope no coração do próprio esquematismo: reunião e distensão simultâneas do limite da apresentação – ou, mais precisa e mais inexoravelmente: reunião e distensão, posição e desvanecimento da simultaneidade (e, portanto, da apresentação) ela mesma. Fuga e presença do instante no

instante, conjunto e corte de um presente (não insistirei mais aqui, mas é em termos de tempo, sem dúvida, que se deve interpretar para terminar a estética do sublime: isso talvez pressuponha o pensamento de um tempo do limite, de um tempo de desvanecimento da figura, que seria o tempo próprio da arte?).

Que a imaginação – ou seja, no sentido ativo, a apresentação – toque ao limite, que ela aí se desvaneça, “abismada nela mesma²⁷”, e assim venha a se apresentar ela mesma, na revirada de uma síncope, ou melhor, como a “própria” síncope, isso expõe a imaginação à sua destinação. A “própria destinação do sujeito” é definitivamente a “grandeza absoluta” do sublime. É a sua própria grandeza que a imaginação, ao falhar, admite ser inimaginável. A imaginação está, portanto, destinada para além da imagem, que não é uma presença (ou uma ausência) primordial (ou última) que as imagens representariam, ou que as imagens apresentariam como não (re)apresentáveis. Mas o além da imagem, que não está “além”, que está no limite, está na *Bildung* do próprio *Bild* e, portanto, igualmente o *Bild*, igualmente o traçado da figura, o traçar-se, a incisão separadora-unificadora, a batida do esquema: a síncope, que é, na verdade, o outro nome do esquema, seu nome sublime, se é que existem nomes sublimes.

A imaginação (é o sujeito) está para aí destinada, para aí determinada por ela, tanto dedicada quanto dirigida. Ou seja, a apresentação é dedicada, dirigida à apresentação da própria *apresentação*: é a destinação geral da estética, da razão na estética, como já disse desde o começo. Mas acontece que no sublime essa destinação implica um transbordamento do belo, porque a apresentação da própria apresentação, longe de poder ser a imaginação da imaginação e o esquema do esquema, longe de poder ser a figuração da auto-figuração do sujeito, tem lugar na síncope, e como síncope, não tem, portanto, *lugar*, não dispõe do espaço unificado de uma figura, mas é dada no espaçamento, na batida esquemática do traçado das figuras e só acontece assim no tempo sincopado da passagem do limite ao limite.

A imaginação sincopada é, contudo, sempre a imaginação. Ela é sempre a faculdade da apresentação, e o sublime, com o belo, está ligado “à simples apresentação” (nesse

²⁷ Ou seguindo a tradução de Fernando Mattos da Terceira Crítica, “afundada nela mesma”. (N. da T.)

sentido, não está além do belo: ele é apenas o transbordamento, na própria borda, e não mais longe do que a borda – e é também porque, voltarei a isso, todo o negócio do sublime acontece como as obras das “belas artes”, nas suas bordas, suas molduras ou seus contornos: na borda da arte, não mais longe do que a arte).

Como a imaginação (re)apresenta então o limite, ou melhor – pois é talvez a mesma questão – como ela se apresenta no limite?

O modo de apresentação de um limite em geral não pode ser a imagem propriamente dita. A imagem propriamente dita pressupõe o limite, que a apresenta ou na qual ela se apresenta. Mas o modo singular da apresentação de um limite, é que esse limite venha a ser *tocado*. Tal é, de fato, o sentido da palavra *sublimitas*: o que se mantém justamente sob o limite, o que o toca (o limite sendo pensado segundo a altura, como altura absoluta). A imaginação sublime toca o limite, e esse tocar lhe faz sentir “sua própria impotência”. Se a apresentação é antes de tudo o que acontece na ordem sensível – apresentar é tornar sensível -, a imaginação sublime está sempre na ordem da apresentação, enquanto sensível. Mas essa sensibilidade não é aquela da percepção de uma figura, ela é aquela do tocar do limite, e mais precisamente ela se encontra no *sentimento* dela própria que a imaginação experiencia ao tocar seu limite. Ela se sente passar o limite. Ela se sente, e ela tem o sentimento do sublime em seu *esforço* (*Bestrebung*), em seu ímpeto, na sua tensão, que se faz propriamente sentir no momento em que o limite é tocado, na suspensão do ímpeto, na tensão quebrada, na síncope.

O sublime é um sentimento, e mais do que um sentimento no sentido banal, ele é a emoção do sujeito no limite. O sujeito do sublime, se há um, é um sujeito emocionado. É a emoção do sujeito que está em questão no pensamento do sublime, e essa emoção que nem a filosofia do sujeito e do belo, nem a estética da ficção e do desejo podem pensar: pois eles pensam só e necessariamente no horizonte do gozo do sujeito (e do sujeito como gozo). E o gozo, enquanto satisfação de uma apresentação apropriada, corta a emoção.

O que está em questão aqui é, portanto, essa emoção sem a qual, é claro, não haveria beleza, nem obra de arte, e tampouco pensamento – mas à qual os conceitos da beleza, da obra e da filosofia, por eles mesmos e em princípio, não podem tocar. Não podem tocá-la, não porque seriam “frios” (eles podem ser cheios de vida e de calor...), mas porque são construídos (e porque seu sistema – beleza/obra/filosofia – é construído) segundo a lógica que designei, acima, como aquela do gozo da Razão, ou da auto-apresentação da

imaginação. É a lógica estética da filosofia, e a lógica filosófica da estética. Na sua emoção, o sentimento do sublime faz vacilar essa lógica, porque ele substitui o que a forma, mais uma vez, como o reverso exato, ou melhor (o que dá no mesmo) como uma espécie de exasperação lógica, uma passagem ao limite: tocar a apresentação no limite, ou melhor, ser tocado, atingido por ela. Essa emoção não consiste no páthos suave ou regozijador do que chamamos de “emoção estética”: nesse sentido, valeria mais dizer que o sentimento do sublime é menos uma emoção e mais a única moção da apresentação – no limite e sincopada. Essa (e)moção é sem complacência e sem satisfação: ela não é um prazer sem ser ao mesmo tempo uma dor, o que constitui a característica afetiva do sublime kantiano. Mas sua ambivalência não a faz menos sensível, não a torna menos sensível nem efetiva nem precisamente: *ela é a sensibilidade do desvanecimento do sensível*.

Kant indica essa sensibilidade no registro do esforço ou do ímpeto. O esforço, o ímpeto ou a tensão se fazem sentir (e talvez aqui esteja sua lógica ou sua “patética” geral) enquanto estão suspensos, no limite (só há esforço ou tensão no limite), no instante e na batida de sua suspensão²⁸. Trata-se, escreve Kant, do “sentimento de uma parada das forças vitais”²⁹ (*Hemmung*: é uma inibição, um impedimento, um bloqueio). A vida suspensa, o sopro cortado – o coração batendo.

E é aqui que a apresentação sublime tem propriamente lugar. Ela acontece no esforço e no sentimento: “a razão (...) como faculdade da independência da totalidade absoluta (...) suscita o esforço, ele é bem estéril, do espírito para acordar a representação dos sentidos à Totalidade. Esse esforço e o sentimento que a Ideia é inacessível pela imaginação constituem eles mesmos uma apresentação da finalidade subjetiva de nosso espírito no uso da imaginação no que toca sua destinação supra-sensível...”^{30,31}

O esforço, o *Bestreben*, não é para ser tomado em seu valor de projeto, de visada que apreciamos com relação ora à sua intenção ora a seu resultado. O que deve guiar aqui

²⁸ Ainda seria preciso analisar as relações da *Bestrebung* kantiana e da *Vorlust* freudiana, isto é, esse “prazer preliminar” cujo paradoxo é de consistir na tensão – e que ocupa um lugar capital na teoria freudiana do belo e da arte.

²⁹ Na tradução de Fernando Mattos: “inibição momentânea das forças vitais” (p. 141) (N. da T.)

³⁰ “Observação geral” do par. 29. Escolho, em um ponto, a lição da primeira edição.

³¹ Na tradução de Fernando Mattos: “a razão [...] como faculdade da independência da totalidade absoluta [...] suscita, ainda que em vão, o esforço da mente em tornar a representação dos sentidos adequada às ideias. Esse esforço, juntamente com o sentimento da inatingibilidade da ideia pela imaginação, são eles próprios uma exposição da finalidade subjetiva da nossa mente no uso da imaginação para a sua determinação suprassensível.” (p. 165) (N. da T.)

não é uma lógica nem do desejo e da potencialidade e nem da passagem ao ato e à obra. Nem tampouco uma lógica da vontade e da energia (embora tudo isso esteja também presente, sem nenhuma dúvida, e que não deve ser negligenciado quando se trata, o que não é a minha proposta, de dar conta do pensamento de Kant). Mas deve-se tomar o esforço por ele mesmo, enquanto o que só obedece em si mesmo a uma lógica (e a uma “patética”, e a uma ética...) do limite. Por definição, esforço ou ímpeto é questão de limite. Ele consiste em uma relação ao limite: um esforço contínuo é o deslocamento contínuo de um limite. O esforço cessa onde o limite cede. O esforço ou o ímpeto transportam em si o limite, são por ele estruturados. No esforço como tal – e não em seu sucesso ou em seu fracasso -, é menos uma questão de uma tensão-em-direção-à..., da direção ou do projeto do sujeito que se esforça, do que da tensão do próprio limite. O que se tensiona, e que se tensiona aqui ao extremo, é o limite. O esquema da imagem, de toda imagem – ou o esquema da totalidade, o esquematismo da união total – é tensionado ao extremo: é o limite tensionado ao seu limite, o traçar-se que não é mais quantificável, e que, portanto, não é mais traçável, da *magnitudo*. Tensionado ao limite, o limite (o contorno da figura) é tensionado até se romper, como dizemos, e ele se rompe, de fato, dividindo-se no instante entre duas bordas, a margem da figura e seu transbordamento ilimitado. A apresentação sublime é o sentimento desse esforço no instante da ruptura, é a imaginação ainda um instante sensível a si mesma que não é mais ela mesma, na tensão extrema e na distensão (“a efusão”, “o abismo”).

(Ou melhor: o esforço é para tocar no limite. O limite é o próprio esforço, e ele é o tocar. O tocar é dele mesmo o limite: o limite das imagens e das palavras, o contato – e com ele, paradoxalmente, a impossibilidade de *tocar* inscrita no tocar, porque é o limite. Assim, o tocar é o esforço, porque não é um estado, mas um limite. Não é um estado sensorial como os outros, nem é tão ativo nem tão passivo como os outros. Se todos os sentidos se sentem sentir, como quer Aristóteles (este, além do mais, já estabelecia que não pode ter verdadeiro contato nem na água, nem no ar...), o tocar mais que os outros só acontece se tocando. Porém, mais do que os outros também, ele toca assim no seu limite, ele mesmo enquanto limite: ele não se alcança, porque em geral só tocamos no limite. O tocar não se toca, em todo caso, não como a vista se vê.)

É uma apresentação, pois esta se dá a sentir. Mas esse sentimento é singular. Sentimento do limite, ele é o sentimento de uma insensibilidade, sentimento insensível

(*apatheia*, *phlegma in significatu bono*, diz Kant), síncope do sentimento. No entanto, ele é também o sentimento absoluto, não determinado em prazer ou em dor, mas tocando um pelo outro, tocado de um no outro. Que o prazer seja aliado à dor, isso não deve se compreender em termos de bem-estar e mal-estar, de agrado e desagradado combinados em um mesmo sujeito por uma contradição perversa. Pois essa ambivalência singular se relacionou primeiro ao fato de o sujeito, nela, se desvanecer. Ele tampouco ganha um prazer através de uma dor (como Kant tende mais a dizê-lo); ele não fica quite com um para ter a outra: mas a dor é aqui o prazer, isto é, mais uma vez, o limite tocado, a vida suspensa, o coração batendo.

Se o *sentimento* propriamente dito é sempre subjetivo, se é até o núcleo da subjetividade em um “sentir-se” primordial do qual poderiam testemunhar todas as grandes filosofias do sujeito, inclusive as mais “intelectualistas”, então o sentimento do sublime se remove – ou se afeta – exatamente pelo reverso do sentimento e da subjetividade. A afeição sublime, afirma Kant, vai até a suspensão da afeição, ela pode ser o páthos da apatia. Esse sentimento não é um sentir-se, e nesse sentido ele não é, de modo algum, um sentimento. Poderíamos dizer que ele é o que resta do sentimento, no limite, quando ele não se sente mais, ou quando não há mais nada a sentir. Do coração batendo, também podemos dizer que ele só sente sua batida, ou não sente mais nada.

Na borda da síncope, o sentimento, um instante, ainda sente, sem se relacionar mais com seu sentir. Ele perde o sentimento: ele sente sua perda, mas esse sentir não está mais nele: mesmo que seja muito singularmente o seu, ele também é apreendido na perda. Não é mais sentir, é estar exposto.

Ou melhor, seria preciso construir uma dupla analítica do sentir: aquela de um sentir de apropriação, e aquela de um sentir de exposição; aquela de um sentimento por si, e aquela de um sentimento pelo outro. Pode-se sentir pelo outro, pelo fora, quando a condição parece ser que se deve sentir por si mesmo – e que essa condição é precisamente aquela do juízo estético? É o que o sentimento do sublime obriga a pensar³². A subjetividade do sentimento, e aquela do juízo de gosto, se converte na singularidade de um sentimento (e de um juízo) que permanece, com certeza, singular, mas onde o singular, como tal, é primeiro exposto à totalidade ilimitada do “fora”, mais do que

³² Desse sentimento pelo outro, Hegel dá uma espécie de figura com a criança no seio de sua mãe. Cf. J-L. Nancy « Identité et tremblement » em *Hypnoses*, 1984.

relacionado a sua própria intimidade. Ou melhor, é a própria intimidade do “sentir” e do “sentir-se” que aqui se produz, paradoxalmente, como exposição fora de si, passagem ao limite (in)sensível de si.

Pode-se dizer ainda que a totalidade, nesse instante, é apresentada? Se ela o fosse propriamente, isso seria nessa instância de presentificação (ou de (re)apresentação) que é a subjetividade do sentimento. Mas ao sentimento exposto do sublime, o ilimitado que o afeta não pode ser apresentado, isto é, não pode se tornar presente em um sujeito por esse sujeito. Na síncope, a imaginação se apresenta, ela se apresenta ilimitada, fora de (sua) figura, mas isso quer dizer que ela é afetada pela (sua) não-apresentação. Quando, no esforço do limite, Kant faz do sentimento “uma representação”, é preciso separar os valores da presença e do presente desse conceito. É preciso aprender – talvez seja o segredo do sublime tanto quanto o do esquematismo – que a apresentação ocorre, mas que ela não *apresenta* nada. A pura apresentação, apresentação da própria apresentação, ou apresentação da totalidade, não apresenta nada. Poderíamos dizer sem dúvida, em um certo léxico, que ela apresenta nada ou *o* nada. Em um outro léxico, que ela apresenta o inapresentável. O próprio Kant escreve que o gênio (que representa *a parte subjecti* a instância do sublime na arte) “exprime e comunica o inominável”. O sem-nome é nomeado, o inexprimível é comunicado: *tudo é apresentado – no limite*. Mas para terminar, e precisamente nesse mesmo limite, onde tudo se conclui e onde tudo começa, seria preciso tirar seu nome da apresentação.

Será preciso dizer que a totalidade – ou a união do ilimitado, e o ilimitado da união, ou ainda a apresentação ela mesma, sua faculdade, seu ato, seu sujeito – é *oferecida* ao sentimento do sublime, ou é *oferecida*, no sublime, ao sentimento. Do “presente” implicado pela apresentação, a oferenda só retém o gesto de apresentar. A oferenda oferece, leva adiante e põe à frente (etimologicamente, a o-ferenda não é muito diferente do ob-jeto), mas ela não instala na presença. O que é oferecido permanece em um limite, suspenso na borda de uma acolhida, de uma aceitação – que só pode, por sua vez, ter a forma de uma oferenda. À totalidade oferecida, a imaginação é oferecida – isto é, também sacrificada (*aufgeopfert*), assim como escreve Kant³³. A imaginação sacrificada é a imaginação oferecida ao seu limite.

³³ Estou deixando de lado a *economia* do sacrifício, que é muito visível no texto, porque nele a imaginação adquire “maior alcance e força”. Isso se deve ao fato de eu não afirmar que a oferenda se dê puramente na

A oferenda é a apresentação sublime: ela retira ou suspende os valores e as potências do presente. O que ocorre não é nem uma vinda-à-presença, nem um dom. É mais um ou o outro, ou um e outro, só que abandonados. A oferenda é o abandono do dom e do presente. Oferecer não é dar – é suspender o dom diante de uma liberdade, que pode agarrá-lo ou deixá-lo.

O que é oferecido é oferecido – endereçado, destinado, abandonado, - ao eventual porvir de uma apresentação, mas ele é deixado a esse por-vir, sem impô-lo nem determiná-lo. “Na contemplação sublime”, escreve Kant, “o espírito se abandona, sem prestar atenção à forma das coisas, à imaginação e à razão, que só faz expandir a imaginação”. O abandono é abandono à extensão total, ilimitada e, portanto, ao limite. O que se passa no limite é a oferenda.

A oferenda tem lugar entre a apresentação e a representação, entre a coisa e o sujeito, em outro lugar. Vocês diriam que não é um *lugar*. De fato, é a oferenda – é ser oferecido à oferenda.

A oferenda também não oferece o Todo. Ela não oferece a totalidade presente do ilimitado. Tampouco oferece, apesar de certos acentos pomposos no texto de Kant (e em qualquer texto dedicado ao sublime, na própria palavra “sublime”...), a satisfação soberana de um espírito capaz do infinito. Pois se uma tal capacidade deve ser tocada no limite, ela mesma só consiste em uma oferenda ou em um ser-oferecido. Com efeito, não é questão do Todo nem da imaginação do Todo. Trata-se de sua Ideia e da destinação da razão. A Ideia do Todo não é uma imagem suprema, não é uma forma – nem uma informidade – grandiosa além das imagens, assim como a destinação não consiste em um Ideal triunfante. A Ideia do Todo significa muito mais (finalmente, nem “Ideia”, nem “Todo”) a possibilidade de empenhar uma totalidade, a possibilidade de se empenhar na união de uma totalidade, a possibilidade de começar, ao longo do ilimitado, o traçado de uma figura. Se for uma questão do todo, é como “o todo fundamentalmente aberto” de que fala Deleuze em relação ao sublime³⁴. A abertura é oferecida à possibilidade de um

“pura perda”. Mas no seio da economia (da presença, da arte, do pensamento), isso se oferece também, há também a oferenda, nem perdida, nem ganha.

³⁴ Gilles Deleuze, *Cinema 1. A Imagem-movimento*, SP: Brasiliense, 1985.

gesto “totalizante”, figurante, traçante. Essa possibilidade de começar é a liberdade. A liberdade é a ideia sublime *kat'exochèn*. O que não quer dizer que a liberdade seja o conteúdo ou o objeto do juízo do sublime, nem que seja ela que se faça sentir no sentimento do sublime. Talvez isso não faça sentido algum; a liberdade não é um conteúdo, se é que é alguma coisa. Em vez disso, devemos entender o seguinte: que a oferenda sublime é o ato – ou a moção, ou a emoção – da liberdade. No duplo sentido de que a liberdade é o que oferece e a liberdade é o que é oferecido – assim como a palavra “oferenda” designa tanto o gesto quanto o presente oferecido.

No sublime, a imaginação enquanto livre jogo da apresentação toca no seu limite – que é a liberdade. Ou mais precisamente, a liberdade ela mesma é um limite, se tem no limite, porque sua Ideia não somente não pode ser uma imagem e nem tampouco – apesar do vocabulário de Kant – ser uma Ideia (que é sempre alguma coisa como uma híper-imagem, ou uma imagem inapresentável): é preciso que ela seja uma oferenda³⁵.

O sublime não se evade para além do limite. Permanece aí e acontece. Isso também quer dizer que ele não sai da estética para entrar no ético. No limite do sublime, não há nem estética nem ética. Há um pensamento da oferenda que desafia essa distinção.

A estética do belo se remove do sublime, quando ela não desliza em gozo. O belo por si mesmo não é nada – mero acordo consigo mesmo da apresentação. O espírito pode regozijar-se com isso ou se levar ao limite desse acordo. A borda ilimitada do limite é a oferenda. A oferenda oferece alguma coisa. Como disse: a liberdade. Mas a liberdade também é aquilo que oferece. Alguma coisa, uma coisa sensível, é oferecida na oferenda da liberdade. É nessa coisa sensível, é até essa coisa sensível que se faz sentir o limite. Essa coisa sensível é a coisa bela, é a figura apresentada pelo esquematismo sem conceitos. A condição do esquematismo não é outra coisa do que a própria liberdade. Kant o declara expressamente quando escreve: “a própria imaginação é, desde os princípios do esquematismo da faculdade de julgar (consequentemente, na medida onde

³⁵ Suspendo aqui uma análise que será desenvolvida em *L'expérience de la liberté* (no prelo).

ela é subordinada à liberdade) o instrumento da razão e de suas Ideias^{36,37}. É, portanto, a liberdade que oferece o esquematismo, ou melhor, é a liberdade que esquematiza e se oferece nesse gesto mesmo, na sua “arte escondida”.

A oferenda sublime não ocorre em um submundo remoto, nem o das “Ideias”, nem o de algum “inapresentável”. A oferenda sublime é o limite da apresentação e ela ocorre nela, ao longo dela, bem no contorno da forma. A coisa oferecida pode ser a natureza: para Kant, a ocasião do sentimento do sublime é ordinariamente assim. Mas se essa coisa deve, com todo o rigor e como coisa da liberdade, ser não apenas oferecida, mas oferecer a si mesma – oferecer liberdade, no esforço da imaginação, com o sentimento do esforço, essa coisa será antes uma coisa da arte (aliás, a própria natureza é sempre entendida aqui como uma obra de arte: de suprema liberdade). Kant coloca a poesia no primeiro lugar das artes, que ele descreve assim: “Ela expande a alma ao dar liberdade à imaginação e ao oferecer³⁸ dentro dos limites de um determinado conceito, no interior das bordas a diversidade sem limite de formas capazes de corresponder a ele, aquilo que liga a apresentação desse conceito a uma plenitude de pensamentos, para a qual nenhuma expressão de linguagem é perfeitamente adequada e, ao fazê-lo, eleva-se esteticamente às Ideias.”³⁹

Na arte há, portanto, mais do que uma ocasião de experimentar o sublime. Há – pelo menos na poesia⁴⁰ – uma elevação (ou seja, uma moção sublime: é o verbo *erheben* que Kant usa aqui) até as “Ideias” que, ao se elevarem, permanecem estéticas, isto é, sensíveis. Deveríamos concluir que poderia haver outra forma ou modo de apresentação sublime na arte, distinto de um primeiro modo que seria o do sentimento moral? Mas é, na verdade, na arte e como arte que a oferenda sublime chega. Não há oposição entre uma estética da forma e uma além-estética ética do informe. O que é estético é sempre forma; o que é totalidade é sempre informe. O sublime é sua oferenda mútua. Não é o pôr-em-

³⁶ « Nota geral » do par. 29.

³⁷ Na tradução de Fernando Mattos: [a própria imaginação é], segundo princípios do esquematismo da faculdade de julgar (subordinada, portanto, à liberdade), um instrumento da razão e de suas ideias.” (p. 166) (N. da T.)

³⁸ *Darbieten. Darbietung*, a oferenda, seria a palavra para substituir, no registro do sublime, *Darstellung*, a apresentação. Mas trata-se sempre do *dar*, de um “aqui” ou de um “eis aqui” sensível.

³⁹ Na tradução de Fernando Mattos: “Ela alarga a mente ao colocar a imaginação em liberdade e, nos limites de um conceito dado, em meio à ilimitada diversidade de formas possíveis compatíveis com ele, fornece aquela que conecta a exposição desse conceito com a plenitude de pensamentos a que nenhuma expressão linguística seria adequada, elevando-se assim, esteticamente até às ideias.” (AA 05, 326) (p. 224) (N. da T.)

⁴⁰ A nota 17 deveria ser prolongada aqui...

forma do informe, nem a infinitização da forma (que são dois procedimentos filosóficos). É como o limite se oferece na borda do ilimitado, ou como se faz sentir ali: exatamente no recorte da obra de arte.

Não seria muito difícil – e vou dispensá-lo aqui – mostrar a geração ou derivação sistemática da arte a partir do belo e do sublime em Kant. Essa é a única maneira que podemos compreender a ordem dos conteúdos da *Crítica*, a doutrina do gênio e aquela do belo como “símbolo” do bem moral.

A partir de Kant, o sublime constitui o momento mais próprio, mais decisivo de um pensamento da arte. Ele forma o seu coração – e o belo é apenas sua regra. Como disse, não significa somente que a beleza por si só possa sempre deslizar para o agradável (e, por exemplo, para o “estilo sublime”!), mas sobretudo que não há o sublime “puro”, puramente distinto do belo. O sublime é onde o belo nos *toca* e não como ele nos dá prazer. É alegria (*joie*), não gozo (*jouissance*): as duas palavras são a mesma palavra, em sua origem. A mesma palavra, o mesmo limite afetado pela batida da alegria e do gozo... Ser tocado é sublime, porque é ser exposto e ser oferecido. A alegria é ser exposto no gozo, é ser oferecido a ele. O sublime está no contato da obra, não na sua forma. Esse contato está fora da obra, no seu limite, e em certo sentido, está fora da arte: mas sem a arte, ele não teria lugar. O sublime é que a arte seja exposta, é que ela seja oferecida.

Desde a época de Kant – de Diderot, Kant e Hölderlin – a arte está destinada ao sublime: ela está destinada a nos tocar, tocando nossa destinação. No fim das contas, *o fim da arte* não deve ser compreendido de outra forma.

De que tipo de arte estamos falando? Em certo sentido, não podemos escolher entre as artes, nem entre tonalidades ou registros artísticos. A poesia é exemplar – mas qual poesia? Muito indiretamente, Kant dá um exemplo. Quando ele cita “a passagem mais sublime do Livro da lei dos Judeus”⁴¹, aquela que proíbe imagens, o sublime está, de fato, presente duas vezes. A primeira vez, no conteúdo do mandamento divino, no distanciamento da representação. Mas uma leitura mais atenta mostra que o sublime também está, e talvez sobretudo, na “forma” do texto bíblico. Pois essa passagem está citada no meio do que constitui propriamente a busca do gênero ou da estética da “apresentação sublime”. Isso não deve ter como objetivo “agitar” nem “excitar” a

⁴¹ Na tradução de Fernando Mattos: “a passagem mais sublime [d]o Código judaico” (AA 05, 274) (p. 171) (N. da T.)

imaginação, mas deve sempre se relacionar com “o domínio da razão sobre a sensibilidade”. E isso supõe uma “apresentação retraída ou defasada” (*abgezogen, abgesondert*), que será chamada mais adiante “pura, simplesmente negativa”. Essa apresentação é o mandamento, é a lei – que comanda ela mesma a abstenção das imagens⁴². O mandamento, como tal, ainda é uma forma, uma apresentação, um estilo.

A poesia sublime teria o estilo do mandamento? É antes o mandamento, o imperativo categórico, que é sublime, porque ele não comanda outra coisa do que a liberdade. E se isso constitui um estilo, não pode ser o estilo musculoso do mandamento... isso é o que Kant chama de simplicidade: “A simplicidade (finalidade sem arte) é, por assim dizer, o estilo da natureza no sublime, bem como da moralidade, que é uma segunda natureza”⁴³.

Não é o mandamento que é simples, é a simplicidade que comanda. A arte da qual Kant fala – ou da qual, no limite, ele não fala, entre a Bíblia, a poesia e as formas de união das belas artes... – é a arte cuja “simplicidade” (ou o “retraimento” ou a “defasagem”) ela mesma comanda, ou seja, endereça ou expõe à liberdade com a simplicidade da oferenda: a oferenda como lei do estilo.

A “finalidade sem arte” (sem artifício) é a arte (o estilo) da finalidade sem fim, ou seja, da finalidade do homem em sua livre destinação, ela não está condenada ao servilismo da representação, mas está destinada à liberdade da apresentação, e à apresentação da liberdade – à sua oferenda, que é uma apresentação retraída ou defasada (a liberdade lhe é oferecida, ela a oferece, é oferecida por ela). Esse estilo comporta o mandamento, o interditado, porque é o de uma literatura que se interdita de ser “literatura”, que recua diante dos prestígios e volúpias literárias (que Kant compara às massagens dos “voluptuosos Orientais”⁴⁴ ...): o esforço pelo qual ela se retira é ela mesma uma oferenda sublime. Em suma, a oferenda da própria literatura ou a oferenda da arte inteira – em todos os sentidos possíveis da expressão.

⁴² É notável que um outro mandamento bíblico – o *Fiat lux!* do Gênesis – já tivesse sido, em Longino, depois em seus comentadores clássicos, um exemplo privilegiado do sublime. – De um exemplo a outro, como de um mandamento a outro, podemos apreciar a continuidade e a ruptura.

⁴³ Na tradução de Fernando Mattos: “A simplicidade (finalidade não artificial) é como que o estilo da natureza no sublime, e assim também o estilo da moralidade, que é uma segunda natureza.” (AA 05, 275) (p. 172) (N. da T.)

⁴⁴ Na tradução de Fernando Mattos: « libertinos do Oriente » (p. 171) (N. da T.)

Mas não há dúvida de que “o estilo” já é um conceito excessivo. Como “a poesia”, como “a literatura”, e talvez como “a arte”. Eles certamente são excessivos, se permanecem presos em uma lógica de ficção e desejo, em outras palavras, em uma lógica de falta e seu substituto, da presença e de sua representação (como ainda governa, pelo menos em parte, a doutrina kantiana da arte como “símbolo”). Pois nada está faltando na oferenda. Nada está faltando, tudo se oferece: o todo é oferecido (aberto), a totalidade da liberdade. Mas acolher a oferenda, ou se oferecer a ela (a alegria) supõe precisamente a liberdade de um gesto – de acolhida e oferenda. Esse gesto traça um limite. Não é o contorno de uma figura da liberdade. Mas é um contorno, é um traçado, porque isso vem da liberdade, que é a liberdade de começar, de iniciar, aqui ou ali, um traçado, uma inscrição, não ao acaso, mas de maneira casual, arriscada, jogada, abandonada.

Abandonada e ainda assim regulada: a síncope não existe sem sintaxe, ela impõe uma, melhor ainda, ela mesma é uma sintaxe. Em sua batida que reúne, na sua suspensão que ritma e que encadeia, a síncope oferece sua sintaxe, uma gramática sublime, até na língua (ou o desenho, ou o canto...). Consequentemente, esse traçado ainda é, ou é de novo, arte, essa inscrição é de novo estilo, poesia: pois o gesto da liberdade é, a cada vez, um jeito *singular* de abandonar-se (não há liberdade geral, não há sublime geral). Não é o estilo “no sentido acústico-decorativo do termo” (Borges), mas tampouco é a pura ausência de estilo com que sonha o filósofo⁴⁵ (a filosofia, como tal, é sem oferenda – não o pensamento): é o estilo, e é o pensamento de uma “apresentação retraída, mantida defasada”. Não é *um* estilo (não existe um estilo sublime e não há estilo simples -, mas isso faz um traçado, isso coloca o limite em jogo, isso toca imediatamente a toda extremidade – e talvez seja a isso que a arte obedece.

Por fim, talvez não haja arte sublime nem obra sublime – mas o sublime tem lugar onde as obras se tocam. Se elas tocam, há prazer e dor sensíveis – todo prazer é físico, repete Kant com Epicuro. Há gozo, e há alegria no gozo. O sublime não é o que manteria o gozo à distância. O gozo só é gozo quando ele satisfaz agrada sozinho: no belo. Mas há o lugar ou o momento onde o gozo não satisfaz sozinho, não é prazer simplesmente (se é que há simples prazer): no sublime, o gozo toca, ele emociona, isto é, ele também comanda. Não é comandado (uma obrigação de gozar é absurda, diz Kant; Lacan lembrou-se disso), mas ele comanda de ir além de si mesmo, para fora do páthos, ao ethos,

⁴⁵ Cf. J-L Nancy, *Logodaedalus*, 1975.

se quisermos, mas sem parar de gozar: o tocar ou a emoção enquanto lei – e a lei é forçosamente a-pática. Aqui, “a arte soberana”, como escreve Bataille, “atinge a extremidade do possível”. Essa arte é indissociavelmente “a arte exprimindo a angústia” e “aquela que exprime a alegria”. Uma e outra no gozo, em um gozo desapropriado – ou seja, na alegria trágica, ou nesta alegria animada pela “vivacidade das afeições” de que fala Kant⁴⁶, e que vai até o riso e o divertimento [*gaieté*] – também sincopados, no limite da (re)apresentação, no limite do “corpo” e do “espírito”, no próprio limite da arte.

... no limite da arte: isso não significa além da arte. Nem tampouco um além da arte, porque a arte é sempre uma arte do limite. Mas, no limite da arte, há o gesto da oferenda: o gesto que oferece a arte, e o gesto pelo qual a própria arte toca no seu limite.

Como oferenda, o sublime talvez passe pelo sublime – passe por ele ou dele se retraia. Na medida em que o sublime ainda combine o páthos e o ethos, ou a arte e a natureza, ele persiste designando esses conceitos e é por isso que, como tal, ele ainda pertence a um espaço e a uma problemática da (re)apresentação. Daí o fato de a palavra “*sublime*” correr sempre o risco, tanto de patetizar a arte como de moralizá-la (apresentação demais ou representação demais...). Mas a oferenda nem mesmo supera uma aliança entre páthos e ethos. Isso acontece em outro lugar: há oferenda em uma simplicidade anterior à distinção entre páthos e ethos. Kant fala da “simplicidade que não sabe ainda dissimular”; ele a chama de “ingenuidade”, e o riso, ou melhor, o sorriso diante dessa ingenuidade (que, ele ressalta, não deve ser confundida com a simplicidade rústica de alguém que ignora o saber-viver) tem alguma coisa de sublime. Agora, “representar a ingenuidade em um personagem poético é uma arte que é certamente possível e bela, mas rara”. – Poderíamos definir doravante essa arte tão rara como uma destinação da arte? No sentido de Kant, há algo “ingênuo” na oferenda. Às vezes há algo da oferenda entendida assim na arte de hoje. Digamos: algo de uma infância (nada de novo, sem dúvida, mas uma pronúncia mais marcada). Isto não habita mais as alturas ou as profundezas como o sublime, mas isto toca, simplesmente, no limite, sem excesso dilacerante, sem exaltação “sublime” – mas sem puerilidade e sem tolice. É uma vibração

⁴⁶ No par. 54, inteiramente consagrado a essa alegria.

poderosa, mas suave, exigente, contínua, aguda, oferecida igualmente em telas, quadros, músicas, danças, escritas. Mondrian se referiu ao jazz e ao “neoplasticismo” como “a alegria e a seriedade que estão faltando simultaneamente na cultura exangue da forma”. Há serenidade (também uma palavra de Mondrian) no que hoje a arte oferece ao seu porvir. Não é reconciliação, não é imobilidade tampouco, não é beleza pacífica – mas também não é um dilaceramento sublime, se é que o sublime deveria ser dilacerante. A oferta renuncia ao próprio dilaceramento, ao excesso de tensão, aos espasmos e às síncopes sublimes. Mas ela não renuncia à tensão e à defasagem infinitas, não renuncia ao esforço e ao respeito, nem à suspensão sempre renovada que dá ritmo à arte como uma inauguração e interrupção sagradas. Ela simplesmente permite que sejam oferecidos a nós.

“Minha pintura, sei o que ela é sob suas aparências, sua violência, seus jogos perpétuos de força; é uma coisa frágil no sentido do bom, do sublime, é frágil como o amor...”

– Nicolas de Staël

Referência bibliográfica

KANT, I. *Crítica da Faculdade de Julgar*. Trad. Fernando Costa Mattos. Petrópolis, RJ: Vozes; Bragança Paulista, SP: Editora Universitária São Francisco, 2016.

Tradução: Cecília Sá Cavalcante Schuback

.....