

De Kant a Jean-Luc Nancy: Apontamentos sobre a problemática do sublime

Diogo Nóbrega¹

Introdução

O enunciado que se segue não pretende reabrir exaustivamente o dossier filosófico sobre a problemática do sublime, propósito que excederia largamente os seus limites, face à pluralidade de aparições e desdobramentos do conceito no plano de uma história do pensamento. De outro modo, focar-nos-emos, sobretudo, nas ressonâncias do seu aparecer na terceira Crítica kantiana.

A esse título, evocar-se-á, sucintamente, o testemunho (o pensamento) de alguns dos seus melhores leitores, como sejam Jean-François Lyotard, Jacques Derrida e, sobretudo, Jean-Luc Nancy. No timbre dos dois primeiros idiomas filosóficos, escutaremos, de um modo geral, o apelo a um impossível ou inapresentável (*imprésentable*) como experiência (do) sublime, circunscrevendo uma estética da abstração ou des-figuração do sensível, i.e., do informe como carácter e destino de uma arte sublime. Por outro lado, com Nancy, através de Nancy, procuraremos aferir, sob a égide soberana de uma oferta (*offrande*), o design e a potência de uma *desconstrução* do sublime, finalmente re-pensado, pensado de novo, singularmente, como abertura a uma (ou de uma) figura (uma finitude) infinita “ou seja, do finito in-finitamente tocado e aberto pelo in-finito, do finito exposto/ «*expeausé*»² e assombrado pelo infinito do sentido” (Bernardo 2014, 129).

No que concerne à estrutura do documento, dir-se-á que este se desdobra em três momentos essenciais: I) Kant, Lyotard, Derrida: leituras do sublime II) Nancy, ou a oferta sublime; III) Coda – O Cinema de Pedro Costa a partir de uma proposta de Jean-Luc Nancy. Através de cada um desses momentos, visa-se criar um todo inteligível que nos permita uma *aproximação* ao presente filosófico do sublime enquanto conceito ou categoria estética.

¹ Universidade Nova de Lisboa, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, IFILNOVA, 1069-061, Lisboa, Portugal.

² Veja-se, a propósito de *expeausition*, a nota 29 deste artigo.

I. Kant, Lyotard, Derrida: leituras do sublime Intuições sem conceitos

No “Comentário Geral” que encerra a “Analítica do Sublime”, Kant propõe uma aproximação entre o sublime e o pensamento, considerando-o como “algo” que afirma o primado do intelecto e da razão face à sensibilidade. Escreve o filósofo:

(...) the sublime must always have reference to our way of thinking, i.e., to maxims directed to providing the intellectual [side in us] and our rational ideas with supremacy over sensibility.

We need not to worry that the feeling of the sublime will lose [something] if it is exhibited in such an abstract [*abgezogen*] way as this, which is wholly negative as regards the sensible. For though the imagination finds nothing beyond the sensible that could support it, this very removal of its barriers also makes it feel unbounded, so that its separation [from the sensible] is an exhibition of the infinite; and though an exhibition of the infinite can as such never be more than merely negative, it still expands the spirit. (Kant 1987, 135)

Convirá, antes de mais, estabelecer o contexto terminológico em que o autor desenha e articula o seu argumento, precisando, designadamente, o alcance que uma noção central como a de “espírito” (*Geist*) poderá adquirir no seu pensamento sobre estética. Ao longo da *Crítica da Faculdade do Juízo* (*Kritik der Urteilskraft*) (1790, 1987), com especial clareza no parágrafo 49 (*Von den Vermögen des Gemüts, welche das Genie ausmachen*), Kant aborda a ideia de “espírito” da obra de arte, para o autor, o “princípio que a anima no pensamento” (Kant, 1987). Aqui, a noção de “espírito” parece indicar um excesso, um para além do objeto apresentado, um *surplus* de vida que ultrapassa o que nele poderia caber no domínio da mera técnica (do gr. *tekhne*) (Lacoue-Labarthe 1993; Marin 1998). Um tal princípio, de acordo com Kant, não é mais do que a apresentação de uma “ideia estética,” i.e., “a presentation of the imagination which prompts much thought, but to which no determinate thought whatsoever can be adequate” (Kant 1987, 182).

Nesta matéria, dir-se-ia que o filósofo alemão se mantém fiel a uma longa tradição filosófica que remonta, pelo menos, ao célebre tratado *On the Sublime* (*Peri Hypsous*), escrito pelo retórico Pseudo-Longinus³, presumivelmente entre os séculos I e III da era cristã. Recordemos a seguinte passagem do referido tratado:

(...) yet without the possibility of any definite thought whatever; i.e., concept, being adequate to it, and which language, consequently, can never get quite on level terms with or render completely intelligible. (Longinus 2012, 85)

³ Para uma releitura exaustiva das prerrogativas de Pseudo-Longinus em matéria de sublime, veja-se Deguy 1993.

Ao contrário de ideias racionais, cujos conceitos não se coadunam com intuições (*Anschauung*), as ideias estéticas confundir-se-iam, precisamente, com puras intuições sem conceitos. Em todo caso, ambas parecem irmanar-se, para o autor, na demanda comum que as anima: “something lying out beyond the confines of experience” (Longinus 2012, 101), algo, portanto, propriamente metafísico, suprassensível. Elaborando a partir deste contexto, Kant desenvolverá um pouco mais finamente o problema, distinguindo não já ideias estéticas de ideias racionais, mas atributos estéticos e atributos lógicos, e qualificando os primeiros como atributos de um objeto cujo conceito ou ideia não pode ser adequadamente exibido (Kant 1987). Donde os exemplos apresentados da águia de Júpiter com o “relâmpago nas garras,” ou do pavão “reinando supremo no céu,” de modo a ilustrar a majestade e o sublime da criação. Tais imagens nada nos dizem, na verdade, sobre o processo de criação em si, mas “provocam mais pensamento” do que admite a expressão de um conceito determinado pela linguagem:

These aesthetic attributes – escreve Kant – yield an aesthetic idea, which serves the mentioned rational idea as a substitute for a logical exhibition, but its proper function is to quicken [*beleben*] the mind by opening up for it a view into an immense realm of kindred presentations. (Kant 1987, 183-184)

Nestas condições, poder-se-ia inferir que os atributos estéticos que Kant discerne agenciam uma espécie de infinitização da relação entre o pensamento e a apresentação sensível, ou, concretamente, de acordo com o fulcro deste artigo, entre o pensamento e a obra de arte. Os atributos estéticos de um determinado objeto artístico adquirem, neste contexto, o estatuto de motores da razão, abrindo-a, animando-a (*beleben*). Tais atributos consignam, justamente, na obra de arte, a “exibição de um infinito” que perpetuamente difere o conceito que o circunscreveria.

Apresentação negativa

A partir deste excesso de doação daquilo que se dá, se assim o podemos aferir, conduzindo-o para lá das fronteiras da sua própria apresentação (*dargestellt*), chegar-se-ia a uma definição canónica do sublime como a apresentação de um inapresentável, ou, mais exatamente, recorrendo à fórmula que Jean-François Lyotard celebrizou, “la présentation (de ceci) qu’il y a de l’imprésentable” (Lyotard 2015, 24). Efetivamente, o breve enunciado da “Análítica do Sublime” descreve as condições de possibilidade daquilo que Kant designa por “apresentação negativa.” Deste paradoxo de uma apresentação que nada presentificaria, o filósofo dá como exemplo a interdição das imagens pela lei mosaica. Ora, será, precisamente, este tipo de referência que permitirá a Lyotard, nomeadamente no capítulo “Le sublime et l’avant-garde” de *L’inhumain / Causeries sur le*

temps (1988), vislumbrar no sublime o germe das propostas abstracionistas, minimalistas ou conceituais pelas quais a arte ensaiou (e ensaia ainda) escapar à figuração. A figura paradoxal de uma apresentação negativa, ou ainda, na leitura de Lyotard, de uma apresentação cuja finalidade é apresentar a ocorrência do inapresentável⁴, determinou, justamente, a base do argumento do filósofo francês para, de certo modo, legitimar as experiências multiformes, ou mesmo informes do que ele próprio designa por arte de vanguarda:

L'imprésentable est ce qui est objet d'Idée, et dont on ne peut montrer (présenter) d'exemple, de cas, de symbole même. L'univers est imprésentable, l'humanité l'est aussi, la fin de l'histoire, l'instant, l'espace, le bien, etc. Kant dit: l'absolu en général. Car présenter c'est relativiser, placer dans des contextes et dans des conditions de présentation. Donc on ne peut pas présenter l'absolu. Mais on peut présenter qu'il y a de l'absolu. C'est une « présentation négative, » Kant dit aussi « abstraite. » C'est dans cette exigence d'allusion indirecte, presque insaisissable, à l'invisible dans le visible que prend source le courant de la peinture « abstraite, » dès 1912. Le sublime est le sentiment qui est appelé par ces œuvres, et non le beau. (Lyotard 2015, 138)

O vasto conjunto de problemas que a análise lyotardiana do sublime poderá colocar ao investigador não será aqui desenvolvido, embora a sua referência nos pareça essencial para o mapeamento da problemática do sublime na contemporaneidade⁵. Convirá, contudo, esclarecer, no necessário teor aproximativo deste esclarecimento, que o axioma do filósofo nesta matéria parece admitir o sublime como doação do inapresentável, do indecidível ou mesmo do impossível da apresentação, da presença. Reside, justamente, aqui o substrato da sua análise face à obra de autores abstratos/abstracionistas, ou até expressionistas abstratos, como seja o caso do pintor americano Barnett Newman, aturadamente debatido nos escritos de Lyotard. Para o filósofo, a obra de Newman constituiu-se como exposição de uma impossibilidade essencial, de uma pensabilidade sempre diferida dos seus critérios de legitimação e comunicação. A experiência do sublime que a sua obra dá a ver designa, para Lyotard, o paradigma do indeterminado como

⁴ Ou, de outro modo, como na fórmula de Adorno, de “um não representável sensível” (2011, 297).

⁵ Para uma análise alargada destas questões, remetemos para o capítulo V do ensaio *Le Destin des Images* (2003), de Jacques Rancière, “S'il y a de l'irreprésentable,” disponível em português em Rancière, J. 2012. Ainda sobre a problemática do irrepresentável, especificamente retomada enquanto interrogação sobre a possibilidade da representação de e após Auschwitz, desconstruindo e ultrapassando o *dictum* adorniano “não há poesia depois de Auschwitz,” note-se o estudo *Forbidden Representations* de Jean-Luc Nancy, disponível em Nancy, J-L. 2005. No mesmo sentido, não podemos deixar de referir, também, o influente estudo *Images Malgré Tout*, de Georges Didi-Huberman, disponível em português em Didi-Huberman, G. 2012.

experiência: diante dos seus quadros, aparece a ideia de um absoluto que só pode ser pensado como ideia de razão, uma vez que a faculdade de apresentação se demonstra incapaz de fornecer uma representação adequada/substancializada desta ideia, podendo apenas convocá-la.

Doação de um impossível

Para que melhor se vislumbre, porém, o alcance e o sentido de uma certa ideia de absoluto como chave hermenêutica do pensamento Kantiano em matéria de sublime, tal como se dá a ler e pensar na análise lyotardiana, poderá ser oportuno evocar a figura contígua do colossal (*Kolossalish*). Apenas aflorado por Kant na “Análítica do Sublime”⁶, o colossal adquirirá um assinalável protagonismo, não já em Lyotard, mas, por exemplo, na leitura de Jacques Derrida sobre o sublime kantiano, desenvolvida na primeira parte de *La Verité en Peinture* (1978, 2010), designada “Parergon.” O colossal, dir-nos-á o filósofo, deve ser entendido, em Kant, como a simples apresentação de um conceito. Não, porém, um conceito de qualquer coisa determinada, mas de um conceito que é quase grande demais para toda a apresentação:

Le colossal, qui n'est pas le prodigieux, ni le monstrueux, qualifie la simple présentation (blosse Darstellung) d'un concept. Mais non de n'importe quel concept: la simple présentation d'un concept qui est presque trop grand pour toute présentation (der für alle Darstellung beinahe zu gross ist). Un concept peut être trop grand, presque trop grand pour la présentation. (Derrida 2010, 143)

A figura do colossal designa, pois, uma expressão “quase” inapresentável porque ela é “quase grande demais.” É, justamente, este “quase,” este sentimento de não preenchimento perene mas sempre convocado, prometido, de inibição do absoluto no plano da sensibilidade que produz a falência da imaginação, ou, rigorosamente, a inadequação da faculdade da apresentação⁷. Nestas condições, o conceito de sublime passará a expor já não um atributo, uma qualificação da apresentação de uma “coisa” da natureza ou de um objeto artístico, mas uma ideia. Derrida pôde, deste modo, concluir que não há efeito colossal senão, precisamente, no domínio do

⁶ Notemos, de passagem, o comentário de Kant no parágrafo 26 da terceira Crítica: “Colossal is what we call mere exhibition of a concept if that concept is almost too large for any exhibition (...) for the purpose of exhibiting a concept is hampered if the intuition of the object is almost too large for our power of apprehension” (1987, 109).

⁷ Note-se, oportunamente, que já Friedrich Schiller se debruçara, em diálogo com o pensamento de Kant, sobre esta divisão propriamente metafísica, herdada do platonismo, entre sensível e suprassensível. Neste particular, o filósofo proporá a noção de “sinais sensíveis” do suprassensível. Tal como para Kant, o suprassensível não pode, no pensamento de Schiller, oferecer-se sensivelmente: pode apenas apresentar-se indiretamente. Veja-se a análise expandida do filósofo em Schiller, F. 2015.

pensamento, da razão. O sublime confunde-se, a partir daqui, com uma experiência da inadequação da apresentação ela mesma. Porém, a apresentação inadequada do absoluto, do infinito, apresenta a sua própria inadequação, apresenta-se como tal na sua própria abertura, determina-se no seu contorno inclassificável e mede-se na sua incomensurabilidade⁸. Para pensar o sublime, ou melhor, a ideia infinita, aquilo que é sem medida, é necessário que este se apresente, ainda assim, mesmo que inadequadamente. Não estamos, porventura, demasiado longe do célebre parágrafo 6.522 do *Tractatus Logico-Philosophicus* (1921, 1961), de Ludwig Wittgenstein: “Há seguramente o inexprimível. Este mostra-se..” (*Es gibt allerdings Unausprechliches. Dies zeigt sich..*) (1961, 129). Ora essa “mostração,” essa apresentação “quase grande demais” instaura, finalmente, no enunciado derridiano, o sublime como experiência do impossível, ou melhor, a doação de um impossível⁹ como tonalidade do sublime.

De um modo geral, dir-se-á que o sublime kantiano parece, então, traduzir-se, vertido pelas propostas de certo modo contíguas de Lyotard e de Derrida, como algo que deve ser pensado como *erhaben*, i.e., não apenas aquilo que é elevado, mas, exatamente, aquilo que habita para lá de toda a elevação, aquilo que é sobre-elevado (*surélevé*). Problematicamente ajustado sob referência à categoria do inapresentável, do impossível, o sublime dirige-se, necessariamente, para a apresentação sempre diferida do infinito (independentemente do nome que se lhe conceda: Ideia, Verdade, Absoluto, Deus, etc.) como experiência que nenhuma forma ou conceito pode preencher. No carácter negativo desta apresentação, reside, finalmente, a verdade metafísica do sublime, mas, também, a verdade sublime da metafísica (Lacoue-Labarthe 1993). E, não obstante a fecundidade teórica das leituras de Lyotard e de Derrida, aqui necessariamente negligenciada, é este oximoro original que parece animar ambos os enunciados.

⁸ Retomemos, a este título, a letra original de Derrida: “Il [le sublime] présente inadéquatement l’infini dans le fini et l’y délimite violemment. L’inadéquation (*Unangemessenheit*), la démesure, l’incommensurable se présente, se laisse présenter (...) comme cela même. La présentation est inadéquate à l’idée de la raison mais elle se présente dans son inadéquation même, adéquate à son inadéquation. L’inadéquation de la présentation se présente” (2010, 151).

⁹ A problemática do dom, ou melhor, da sua impossibilidade, conheceu desenvolvimentos muito relevantes no pensamento de Derrida. Refira-se, nessa matéria, a passagem seguinte de *Donner le Temps, I, La fausse monnaie*: “C’est que ces conditions de possibilité du don (que quelqu’un donne quelque ‘chose’ à quelqu’un d’autre’) désignent simultanément les conditions de l’impossibilité du don. Et nous pourrions d’avance traduire autrement: ces conditions de possibilité définissent ou produisent l’annulation, l’annihilation, la destruction du don” (1991, 24).

II. Nancy, ou a oferta sublime Re-presentar, a-presentar

O filósofo francês Jean-Luc Nancy redesenhou, por sua vez, o contexto problemático do sublime kantiano a partir de uma noção particular de oferta (*Offrand*). A esse título, importaria interrogar, precisamente, o que se oferece ou o que é oferecido no sublime, de acordo com a leitura do autor. Face a esta questão, a hipótese de trabalho de Nancy é, justamente, a oferta ela mesma, como destino da arte.

Antes, porém, de nos dirigirmos desenvolvidamente a esta questão, deverão estabelecer-se alguns princípios fundamentais a respeito do sublime no pensamento de Nancy. Nesse sentido, comecemos por aferir que o filósofo parece oferecer ao investigador, face às propostas mencionadas de Lyotard e de Derrida, uma releitura particularmente original do esquema fundador de Kant, subtraindo o problema aos domínios do inapresentável e do impossível, tal como a um rumo *aletheiológico* de desvendamento (indicial, indireto) da verdade, do absoluto, de modo a reconsiderar o sublime a partir do conceito de liberdade (*liberté*). Recuperemos o momento inicial do seu argumento:

Perhaps art never served to (re)present (...) (Kant) had begun to recognize that what was at stake in art was not the representation of the truth, but – to put it briefly – the presentation of liberty. It was this recognition that was engaged in and by the thought of the sublime. (Nancy 1993, 28)

Nancy parece, pois, começar por discernir no pensamento de Kant uma ultrapassagem do elemento representacional, mimético (do gr. *Mimesis*, “Imitação”), i.e., parece vislumbrar no sublime o abandono ou desconstrução da representação como pressuposto para se repensar a arte. “The art that conceives itself as representation – dirá o autor – is in fact a finite art – finished, dead” (Nancy 1993, 28), confundindo-se a representação, neste enunciado, com um fechamento, uma circunscrição do sentido¹⁰. Nestas condições, a composição estética não visaria já *re-presentar* a verdade ou univocidade formal/conceptual de um objeto, se assim o podemos afirmar,

¹⁰ Trata-se, na verdade, de uma prerrogativa de notável repercussão no pensamento do filósofo em matéria de arte. Veja-se, oportunamente, a seguinte passagem do ensaio *L'Autre Portrait* (2014): “L’art dit « contemporain » n’est pas simplement celui qu’on peut dater d’aujourd’hui. Il est dit « contemporain » parce qu’il n’hérite d’aucune forme ni d’aucune référence (...) Il hérite seulement l’énigme portée par ce mot – art – qui a été inventé au moment où commençaient à se dérober toutes les figures d’une possible « représentation »” (2014b, 109). Noutro local, o filósofo dirá ainda, no mesmo sentido: “Peut-être que la tâche de l’art aujourd’hui, c’est celle de devoir procéder sans aucun schème, sans aucun schématisme. Il n’y a rien qui contient une pré-donation, une pré-disposition de possibilités de formes [...]” (Nancy, cit. por Michaud 2014, 50).

mas, justamente, a-presentar (*darstellen*) algo que, em sede nanciana, se designa por liberdade.

Ora, no cuidado de re-pesar¹¹ o sublime sob referência a uma noção de liberdade, Nancy sublinhará a importância de expandirmos, desde logo, o conceito central de imaginação (*Einbildung*):

On the occasion of an object of the senses, the *imagination* – which is the faculty of presentation – plays at finding a form in accord with its free play. It presents (to itself) this: that there is a free accord between the sensible (which is essentially multiple or manifold) and a unity (which is not a concept, but rather free indeterminate unity). (Nancy 1993, 28-29)

Poderá reconhecer-se, neste contexto, uma inversão, ou melhor, uma abertura do esquema platônico que, como aturadamente explicou, por exemplo, o filósofo irlandês Richard Kearney, no ensaio *Poétique du Possible* (1984), concebia a imaginação (*eikasia*) como faculdade indeterminada e imprecisa que não pode senão exercer-se imitando aquilo que já existe, ou seja, como uma espécie de mediadora entre o sentido e a razão sob forma de uma representação derivada¹² (Kearney 1984). Diferentemente, na (re)traçagem do alcance e do sentido da imaginação que Nancy nos oferece, a partir do pensamento de Kant, assistimos a uma reabilitação da imaginação como imaginação produtiva (*produktive einbildung*), passando a enformar um “livre jogo” entre a sensação e o entendimento, entre a forma (livre) e o conceito (indeterminado), i.e., um processo, uma apresentação que não se deixa subsumir por noções ou coordenadas que a precedam e a esgotem. Na terminologia específica de Kant, poderia dizer-se que a imaginação esquematiza sem conceitos (Kant, 1987):

The imagination that figures without concepts figures nothing: the schematism of aesthetic judgement is intransitive. It is merely the

¹¹ Recordemos, a título de prudência exegética, que a noção de pesagem (*pesée*), se nos depara, no idioma filosófico de Nancy, especialmente importante. Notemos, a esse respeito, a seguinte passagem do ensaio *O Peso de Um Pensamento, A aproximação*: “A etimologia reporta o pensamento à pesagem (la pesée). *Pensare* significa pesar, apreciar, avaliar (e também compensar, contra-balançar, substituir ou trocar). É uma forma intensiva de *pendo*: sopesar, fazer ou deixar pender os pratos de uma balança, pesar, apreciar, pagar, e, num modo intransitivo, pender, ser pesante [*pesant*]. O pensamento – o *pens*, o *pensement* – veio mais tarde (Nancy 2011, 13). Jacques Derrida, por sua vez, sublinhará, justamente, a importância que a correlação entre pesar e pensar assume no corpus filosófico de Nancy: “Todo o Nancy [...] assina este gesto (a ínfima diferença de uma letra, n, entre pensar e pesar)” (Derrida cit. por Nancy 2011, 13).

¹² Face ao problema da imaginação, Kearney situará a aproximação kantiana no plano de uma “*découverte révolutionnaire en donnant à la fonction extatique et créatrice de l’imagination (jusqu’ici reléguée à un rôle secondaire, exceptionnel et souvent « mystique », voire hérétique) le rôle central et fondateur de toute expérience et de toute connaissance métaphysique*” (Kearney 1984, 24).

figure that figures itself. It is not a world nor the world that takes on figure, but the figure that takes world. (Nancy 1993, 29)

De acordo com o enquadramento de Nancy, a imaginação parece surgir como uma operação de despojamento, de abstração de qualquer elemento ou estrutura conceptual, arrastando no seu movimento a formação de uma figura, de um mundo que não se deixa, justamente, preceder ou subordinar por um conceito.

Do belo

Em matéria de esquematismo, uma das imagens com que nos deparamos na *Crítica da Faculdade do Juízo* é a do “flamejar do fogo da lareira.” Segundo Kant, o movimento do fogo indicaria, apenas, uma percepção indistinta, o movimento de uma forma destituída de significação, de um conceito que unifique a sua multiplicidade sensível (Kant 1987). Tal percepção (como a de uma coisa longínqua) comporta uma diversidade de formas que *liberta* a imaginação, não mais ligada por um conceito determinado à multiplicidade sensível imediata. Neste contexto, as figuras cambiantes de um fogo de lareira, sempre móveis e diversas, excitam a imaginação não pelo que lhe oferecem, mas pelo que não lhe oferecem, e é, justamente, essa ausência que anima o seu livre jogo: “a ausência de um centro fá-la irradiar” (Gil 2005, 127).

Assim definida, a imaginação revela-se, por exemplo, decisiva para a determinação da natureza da percepção estética em Kant, uma vez que é, de facto, necessário que “algo” do lado do objeto, seja ele um fogo de lareira, uma pintura ou uma peça musical, possa suscitar o livre jogo das faculdades que conduz ao juízo do gosto. “Taste – esclarece Kant – is the ability to judge an object, or a way of presenting it, by means of a liking or disliking devoid of all interest. The object of such a liking is called beautiful” (Kant 1987, 203). Apesar da impossibilidade com que nos deparamos para o definir – uma vez que, tal como advogado pelo filósofo no parágrafo 6 da terceira Crítica, o belo agrada sem conceito – esse “algo” parece existir como “propriedade” do objeto. Neste sentido, perguntar-se-ia, oportunamente, o que poderá ser uma forma bela¹³? Ou ainda, o que percebe o contemplador do belo? De um modo geral, dir-se-ia que percebe a imagem de um objeto cuja apresentação do fim lhe falta, i.e., percebe um objeto sem lhe apreender a finalidade, seja ela objetiva/externa (utilidade), ou interna (perfeição). “Thus the case of the designs à la grecque, the foliage on borders or on wallpaper, etc.” (Kant 1987,

¹³ Escutemos, de passagem, na voz de Rainer Maria Rilke, uma das mais célebres respostas a esta interrogação: “Pois o belo apenas é o começo do terrível” (*Denn das Schöne ist nichts als des Schrecklichen Anfang*) (2002, 38). Na tradição de Edmund Burke, a noção de terrível (*das Schreckliche*), em Rilke, surge-nos como sinónimo de sublime. Veja-se, a este título, a nota 17 do ensaio *Sublime Truth*, de Philippe Lacoue-Labarthe, disponível em Lacoue-Labarthe, P. 1993.

77). Tais desenhos nada significam em si próprios: “they represent (*vorstellen*) nothing, no object under a determinate concept, and are free beauties” (Kant 1987, 77).

No âmago de tais prerrogativas, Jean-Luc Nancy discernirá, porém, uma instabilidade constitutiva: “the beautiful – começa por dizer – is perhaps not quite as autonomous as it appears and as Kant would like” (Nancy 1993, 33). Para o filósofo, não existe algo como um puro julgamento do gosto, “devoid of all interest”¹⁴, tal como proposto por Kant:

Taken literally as the pure pleasure of pure presentation, the beautiful reveals itself to be responsive to the interest of reason (...) there is no such thing as a pure judgement of taste and its disinterest is always interested in the profound self-enjoyment of the imagination. (...) the beautiful is perhaps only an intermediate, ungraspable formation, impossible to fix except as a limit, a border, a place of equivocation (but perhaps also of exchange) between the agreeable and the sublime. (Nancy 1993, 33)

No pensamento de Nancy o conceito de belo perde, deste modo, consistência ou, rigorosamente, posição. A instabilidade que o filósofo lhe reconhece remete, justamente, para um deslocamento, uma rutura com uma circunscrição ou autonomia original, eidética do belo enquanto objeto de um puro juízo do gosto. A partir daqui, o belo não parece poder senão ser pensado na proporção do intervalo entre o agradável e o sublime que inelutavelmente o difere: “the beautiful has no position. Either it achieves itself – in satisfaction – or it suspends itself, unachieved, in the sublime” (Nancy 1993, 34).

Nestas condições, somos tentados a rever a condição aparentemente apendicial que Kant reserva ao sublime na análise geral do julgamento estético. Seguindo o argumento de Nancy, o

¹⁴ A ideia de um julgamento ou prazer desinteressado, tal como formulado na terceira Crítica, fecundou múltiplas interpretações ao longo da história da filosofia, sendo, não raro, apressadamente confundida com indiferença. Notemos, a esse respeito, a advertência de Martin Heidegger, citado, aqui, por Lacoue-Labarthe: “From this misunderstanding of ‘interest’ comes the error of believing that the elimination of interest would suppress any essential relation to the object. However, the contrary is true. For it is precisely by virtue of the lack of interest that the essential relation with the object itself comes into play. One has not seen that it is only from this moment on that the object as pure object makes its appearance [*zum Vorschein kommt*], that this appearance [*dieses in-the-Vorschein-kommen*: Klossowski adds between parentheses to the French translation in order to render palpable the resonance of *Scheinen*: ‘this coming to light’ (*ce venir au jour*)] constitutes the beautiful. The word, ‘beautiful’, means the showing up in the sheen of such a shining [*Das wort «Schön» meint das Erscheinen im Schein solchen Vorscheins*]” (Heidegger, cit. por Lacoue-Labarthe 1993, 78). Por sua vez, Jean-François Lyotard, proporá uma leitura distinta, próxima nesta matéria, como veremos, de Nancy: “the feeling of the beautiful in fact contains an interest, an ‘intellectual interest’ (§ 42), to be understood here as nonempirical. This is an interest precisely in realizing what the moral law prescribes, an ‘intellectual’ interest because it is attached to the ‘object’ whose willed realization practical reason prescribes: the good (§ 42)” (1993, 113).

sublime representaria, finalmente, não apenas uma adição ao belo, mas “algo” que o transforma e transfigura, que o desloca para fora de si (*hors-de-soi*), para fora do que se poderia designar por “mera beleza,” ou seja:

beauty alone is form in its pure self adequation, in its pure accord with imagination (...) The beautiful is the figure that figures itself in accord with itself, the strict accord of its contour with its design. Form or contour is limitation, which is the concern of the beautiful: the unlimited, to the contrary, is the concern of the sublime. (Nancy 1993, 34-35)

Limite, ilimitado

Neste ponto do percurso, deparamo-nos com um ajustamento central no pensamento do filósofo: a articulação entre as noções de limite e de ilimitado. Pensar o sublime, não será, pois, doravante, referirmo-nos à apresentação ou não apresentação de um absoluto, um infinito, como víramos, anteriormente, em Lyotard ou Derrida, mas, de outro modo, de acompanhar o movimento do ilimitado, ou, exatamente, de acompanhar “the unlimitation (*die Unbegrenztheit*) that takes place on the border of the limit, and thus on the border of presentation” (Nancy 1993, 35).

Entre as noções de infinito e ilimitado, deparamo-nos, segundo o filósofo, com uma diferença constitutiva. Enquanto a primeira nos remete para o domínio abstrato do informe, do infigurável, a segunda remete-nos para o domínio da figura. Desviando do contexto original uma expressão que Gilles Deleuze dedicou a Francis Bacon, poderia dizer-se que “é a partir da figura,” da figura como contorno, como limite, que Nancy ajusta o problema do ilimitado. O ilimitado teria, finalmente, lugar no limite da figura¹⁵. “The unlimited – esclarece – is the gesture of formation, of figuration itself (of *Ein-bildung*), but insofar as the formless too stands out (...) along the form that traces itself, joins itself, and presents itself” (Nancy 1993, 36).

Ora, o que quer isto dizer? Desde logo, que o sublime não parece pertencer nem ao domínio da figuração, da significação, do saber, nem ao domínio da abstração, do “não-saber” sob a forma de um mistério, de um intocável mergulhado numa inverosímil transcendência, própria dos designados “idealismos” filosóficos, dos quais Nancy parece decididamente querer afastar-se. Em contrapartida, o filósofo ajusta a experiência do sublime no plano da travessia,

¹⁵ “O que, aqui, se quer entender por *figura* – dirá Nancy, noutra local – seria uma exposição (ou o ensaio de uma arte) da inapropriável pesantez do sentido. Uma imagem, uma escrita, um gesto para deixar pesar, remarcar os traços pesados ou ligeiros de uma presença em vias de vir, e não acabando (de vir)” (Nancy 2011, 24-25).

do transbordo (*débordement*) de um limite perpetuamente ultrapassado, ou de um ilimitado que perpetuamente persiste no limite¹⁶.

No cerne da sua análise, Nancy confronta-se com a noção kantiana de apresentação negativa, para nela discernir um alcance e um sentido em tudo distintos dos que, por exemplo, lhe conferiram Derrida e, sobretudo, Lyotard. Para Nancy, não se trata, no sublime, de uma apresentação indireta, segundo critérios de símbolo ou analogia, cujo correlato pictural reenviaria, por hipótese, para o ascetismo de código das gramáticas visuais dos pioneiros da abstração, como Wassily Kandinsky ou Piet Mondrian. Neste contexto, o sublime confundir-se-ia ainda com um esquema re-presentativo (uma coisa no lugar de outra coisa). Trata-se, contudo, de analisar um gesto inteiramente distinto: “the sublime is: that there is an image, hence a limit, along whose edge unlimitation makes itself felt” (Nancy 1993, 38).

A este título, o argumento do filósofo parece, então, conduzir-nos a uma interrogação propriamente modal: *como* a faculdade de apresentação (i.e., a imaginação) apresenta o limite? Certamente que não se pode responder a esta questão como a uma pergunta técnica. Consideremos uma imagem qualquer que seja. Dir-se-ia que tal imagem pressupõe o limite que apresenta, ou melhor, o limite pelo qual se apresenta (o quadro, o contorno, a figura, etc.). O modo singular de apresentação contido na experiência do sublime repousa, justamente, no alcance desse limite. É este, para Nancy, um dos sentidos do vocábulo latino *sublimitas*: o que está sob o limite, ou melhor, o que *toca* o limite, sendo este concebido como altura, elevação. “Sublime presentation – infere, precisamente, o filósofo – touches the limit” (Nancy 1993, 44).

A noção de tocar (*toucher*) parece enformar, aqui, um gesto particularmente relevante¹⁷, merecendo, como tal, um esclarecimento preciso no contexto do pensamento de Nancy. Segundo o autor, o tacto deve ser entendido “como um gesto de

¹⁶ A título complementar, refira-se, de passagem, que a noção de limite, em particular, conhecerá, no espectro da obra de Nancy, uma importante posteridade filosófica. No âmago de um gesto ou movimento de pluralização da existência singular, tal como se dá a pensar, sobretudo, em *Être Singulier pluriel* (1996), mas, também, em *L'Adoration (Déconstruction du chrestianisme, 2)* (2010) ou *Le poids d'une pensée, l'approche* (2008, 2011), a noção de limite surge-nos com especial relevância. Nessa sede, dir-se-ia que o limite designa, de um modo geral, o que os singulares têm em comum, não sendo, porém, uma destinação comum, dominante ou totalizante. Dir-se-á que afirma, somente, uma abertura entre os singulares, a circulação entre todos, o contacto e a distância entre eles: “o limite é este ‘nada-em-comum’ pelo qual a comunicação tem lugar, se se quiser, a partilha da nascença e da morte, e portanto a partilha de um nada ou de uma ‘negatividade sem aplicação’” (Nancy 2011, 138).

¹⁷ “Le toucher est le sens en tant que seuil, (...) Le toucher est le claire/ obscure de tous le sens, et du sens, absolument.” (Nancy 1993b, 132). Remetemos, também, nesta matéria, para o ensaio de Jacques Derrida, *Le Toucher, Jean-Luc Nancy*. Disponível em Derrida, J. 2000.

endereçar”¹⁸ (*comme une adresse*): aquele/aquilo que toca o limite não toca apreendendo-o com a mão, mas toca quando endereçado, “enviado ao contacto de um fora, de algo que se subtrai, se aparta e se espaça” (Nancy 2000, 19).

Sob a designação de “fora”¹⁹, não deve, por sua vez, entender-se, por hipótese, uma presença (ou ausência) primordial ou derradeira que caberia às imagens (pictóricas, cinematográficas, etc.) representar, ou ainda, como diria Lyotard, apresentar o facto da sua inapresentabilidade. Distintamente, dir-se-ia que este “fora” da imagem não está propriamente fora, mas no limiar da imagem, no contorno, no traçado da figura: “in the separating-uniting incision, the beating of the schema, the syncopation (...)” (Nancy 1993, 43). Ora, esse gesto endereçado, justamente, a um fora, a um exterior (*dehors*) que se mantém no limiar de toda a positividade, constitui, deste modo, aquilo que se poderia designar, seguindo Nancy, uma estética do movimento: “it is perhaps not a movement in any of the available senses of the word. It is the unlimited beginning of the delimitation of a form (...) the possibility of beginning, along the edge of the unlimited, the outline of a figure” (Nancy 1993, 36, 48). Esta possibilidade perpétua de um começo – que é uma pura *origem*²⁰, uma vez que não se tem senão a si próprio e ao vazio por princípio, mas que é também um recomeço, uma vez que foi a imaginação que, libertando-se a si própria, libertou esse vazio – corresponde, por sua vez, à liberdade que Nancy desvela no âmago do sublime. A ideia de liberdade determina, finalmente, a ideia sublime *kat’ exochen*, ou ainda, no léxico do autor, a oferta sublime (*l’offrand sublime*), o que, propriamente, se oferece no sublime:

¹⁸ *Adresse*, como substantivo, designa primeiramente o endereço, a morada; mas como tempo verbal de “adresser,” indica também o facto de alguém se dirigir, se endereçar a outrem. “Gesto de endereçar,” aqui, pretende dar conta deste duplo sentido presente na língua francesa.

¹⁹ Recordamos, neste particular, a importante nota de tradução da filósofa Fernanda Bernardo, responsável pela tradução portuguesa de *L’Adoration (Déconstruction du christianisme, 2)*: “O pensamento de Jean-L. Nancy é um pensamento do fora, do exterior, do nada, numa palavra, da alteridade absoluta (ab-solus) – é o que lhe desenha o registo quase-transcendental-ontológico.” (2011, 11)..

²⁰ A propósito de uma certa ideia de “origem,” tal como dela nos servirmos, aqui, para explicitar o pensamento de Nancy, valerá, porventura, a pena precisar, sob a lente de Walter Benjamin, o que nela poderá estar em causa: “Apesar de ser uma categoria plenamente histórica, a origem (*Ursprung*) não tem nada em comum com a génese (*Entstehung*). ‘Origem’ não designa o processo de devir de algo que nasceu, mas antes aquilo que emerge do processo de devir e desaparecer. A origem insere-se no fluxo do devir como um redemoinho que arrasta no seu movimento o material produzido no processo de génese. O que é próprio da origem nunca se dá a ver no plano factual, cru e manifesto. O seu ritmo só se revela a um ponto de vista duplo, que o reconhece, por um lado como restauração e reconstituição, e por outro como algo de incompleto e inacabado. (...) A origem, portanto, não se destaca dos dados factuais, mas tem a ver com a sua pré e pós-história” (2004, 32).

One must understand this: that the sublime offering is the act – or the motion or emotion – of freedom. The sublime offering is the act of freedom in the double sense that freedom is both what offers and what is offered – just as the word offering designates now the gesture, now the present offered. (Nancy 1993, 48)

Centremos, finalmente, a nossa atenção na pergunta com que iniciamos este capítulo, ou seja, centremo-nos no alcance e no sentido que uma certa ideia de oferta poderá adquirir em sede nancyana. Segundo o filósofo, a noção de oferta parece sobretudo reter, da presença implícita na apresentação, apenas o gesto de apresentar. A oferta oferece, transporta, mas não instala ou posiciona uma presença, um absoluto. Não oferece um todo, a totalidade de um ilimitado, mas, antes, uma saída da pontualidade. O que é oferecido permanece, então, numa extremidade, suspenso no limite de uma receção, de uma aceitação. Ora, nessa suspensão de uma totalidade repousa, justamente, a oferta sublime. Não se trata, deste modo, da presentificação de uma dádiva, de um presente. O que é oferecido, endereçado, dirige-se, inversamente, à possibilidade de uma apresentação por vir, sacrificando-se (*aufgeopfert*) a esta “vinda,” sem se impor ou determinar. A oferta oferece-se, assim, a si mesma, como destinação de uma figura sublime (Nancy, 1993).

Figura

A forma teórica que a noção de figura adquire, na repesagem do sublime kantiano por Jean-Luc Nancy, parece produzir uma crise do conceito, face a critérios e procedimentos que o pretendam ajustar no plano de uma instantaneidade ideal, ou seja, como ponto culminante de uma re-presentation, instauradora de uma *presença* supostamente específica da figura que se inscreve na obra de arte.

Nas condições que o filósofo delinea, dir-se-ia que a figura nunca se dá enquanto tal, enquanto esse último ponto de transcendência em que a filosofia a poderia normalizar, reificando-a como ideal ou arquétipo. Pelo contrário, a dimensão propriamente sublime da figura que Nancy nos oferece convida-nos a considerar um processo que a *difere* sempre.

Trata-se de figuras que o sentido inapropriável faz na medida em que se apropria. O inapropriável não está representado: apresenta-se, apresenta o ausentamento que se faz na vinda à presença. (...) Esta imagem não vale como o representante da pessoa real que foi fotografada. Nem como o seu retrato, feito à sua semelhança. Mas esta imagem vale enquanto a imagem que é, enquanto esta configuração e este evento. Vale como este *algum* nesta fotografia, com *esta* pose – com este peso, com este pensamento: mas, o que mostram estes demonstrativos, ela esgota-se a mostrá-lo, e todavia deixa-o inapropriável, fragmento, fractura, objeto fractal de sentido, definitivamente mais pesado ou mais ligeiro do que tudo quanto nele se captar. (Nancy 2011, 24)

Face a uma tal moldura problemática, dir-se-ia que a figura, sendo uma unidade, é a unidade de uma tensão e de um ritmo²¹, unidade em si móvel e cuja mobilidade faz tensão, pulsão, aspiração, contradição, oposição, abertura e fechamento, “em si mesmo se diferenciando (*différent*)²², diferente de si mesmo e diferenciando-se (*se différent*): abrindo-se como uma voz²³, como uma boca” (Nancy 2011, 138). Deste ponto de vista, poder-se-ia, então, inferir que o privilégio teórico de exercícios propriamente dicotômicos de pensamento, debatendo-se entre as doxologias da presença ou da ausência, da figuração ou da abstração, parecem, num certo sentido, rarefazer-se, em favor do que, em sede nancyana, se poderá designar de co-existência, no limite da figura, do figurável e do infigurável.

Na verdade, a retração do sublime – e da própria estética kantiana – enquanto “estética do movimento,” para o dizermos, uma vez mais, com Nancy, absorve e atualiza, em sede filosófica, um longo percurso de reavaliação do conceito de figura. No cerne de um tal percurso, como chave hermenêutica do seu alcance, da sua história e do seu devir, deverá destacar-se, pelo rigor exegético e filológico do seu exercício, o ensaio *Figura: La Loi juive et la Promesse chrétienne* (1938, 2004), escrito pelo alemão Erich Auerbach.

Nessa sede, Auerbach permite-nos compreender que, no plano de uma história do pensamento sobre o domínio geral da estética, o ajustamento teórico da problemática da figura enformou, para o dizermos latamente, dois percursos de investigação essenciais: por um lado, teve-se a um exercício de natureza dicotômica, de revezamento dialético entre uma cópia e um modelo, um arquétipo e um simulacro; por outro lado, considerou, no âmago da figura, uma

²¹ O linguista Émile Benveniste, no tratado *Problèmes de linguistique general, I*, mostrou, justamente, que a noção de ritmo (do gr. *rhythmos*) é um termo técnico da filosofia pré-socrática que designa não a forma na sua fixidez, o termo grego seria, aqui, *schema*, mas o momento em que a forma se deixa absorver por movimento, mobilidade, fluidez (Benveniste, 1976).

²² Notemos, aqui, que Nancy se serve de uma ideia particular de *différance*, tal como forjada por Jacques Derrida a partir do verbo *différer* (do lat. *differre*) – que consubstancia simultaneamente no seu corpo verbal o sentido de diferir e de divergir – absolutamente intraduzível na economia do seu idioma. Consulte-se, a esse respeito, Derrida, J. 1972.

²³ No idioma filosófico de Nancy, a voz (*voix*) “vem antes da distinção entre uma língua disponível e uma fala executora” (2011, 30). E é, justamente, esta condição antepredicativa, exterior ou estrangeira à própria linguagem, como uma espécie de “evolução de uma energia livre,” que a afirma – dirá Nancy, citando Roland Barthes – como “lugar privilegiado (eidético) da diferença” (2011, 32). Veja-se a análise expandida do filósofo em Nancy, J-L. 2011, ou ainda, a título complementar, Nancy, J-L. 1982.

dimensão positiva de movimento²⁴ e transformação (Auerbach, 2004).

Num primeiro momento, tratar-se-ia, então, de compreender a figura em relação a uma identidade ou eternidade ideal que a precede, ou melhor, que a pre-figura, nela definindo uma proveniência e uma destinação. Num segundo momento, deveria, distintamente, reconhecer-se, no contorno da figura, não uma condição derivativa, vicarial, mas a figuração do infigurável, do infinito. Afirmando-o com Jean-Luc Nancy, dir-se-á que, no limiar da figura, “o infinito recebe finição, abre-se ao finito” (2014, 169). Neste sentido, a figura dar-se-ia, finalmente, a pensar em relação ou como sensibilidade a um excesso, um infinito que a ultrapassa e a torna possível.

Corpo

No moldura particular deste artigo, interessa-nos, pois, considerar o potencial transformativo de uma figura propriamente móvel, sublime, tal como se dá a pensar no idioma filosófico de Nancy. Nesse sentido, dir-se-á, a título preliminar, que a potência de uma figura assim entendida encontra, no pensamento do autor, a sua concreção ou design nos corpos humanos.

Na edição revista e aumentada do ensaio *Corpus* (2000), Nancy revela-nos, justamente, a equação fecundante do seu exercício nessa matéria: o “corpo modaliza-se, modifica-se” (Nancy 2000, 48).

Sob tal prerrogativa, poder-se-á, sobretudo, identificar um imperativo metodológico: declinar a anatomia filosófico-medical da dissecação, do desmembramento dos órgãos e das funções, em razão do que, no agudo dizer do filósofo, se afirma como *anatomia das configurações*, como *corpus* inesgotável dos estados e dos traçados de um corpo, das suas respirações e atordoamentos, dos seus acasos e improvisações (Nancy 2000).

Recuperemos o essencial do seu argumento:

O corpo é a própria plasticidade da expansão (...) E a imagem que, deste modo, ele constitui, nada tem que ver com a ideia nem, em geral, com a “apresentação” visível (e/ou inteligível) de seja o que for. O corpo não é imagem-de. Mas é vinda em presença, à semelhança da imagem que vem do ecrã de televisão, de cinema, vindo de nenhum fundo do ecrã, sendo o espaçamento desse mesmo ecrã, existindo enquanto extensão – expondo, estendendo esta arealidade, não como uma ideia dada à minha visão de sujeito pontual (e ainda menos como um mistério), mas tangente aos meus próprios

²⁴ Sob referência ao poeta latino Ovídio, Auerbach dirá, justamente, que “il dispose de toute une réserve de tournures: figuram mutare, variare, vertere, retinere, inducere, sumere, deponere, perdere... Dans toute son œuvre, figura se fait mobile, mouvant, multiforme” (2004, 21).

olhos (ao meu corpo), como a sua arealidade, eles próprios vindo a esta vinda, espaçados, espaçando, eles próprios um ecrã, e menos “visão” que vídeo. (Não “vídeo” = “eu vejo”, mas o vídeo como nome genérico para a techné: a “técnica”, a “arte”, a “modalização”, “a criação”). (Nancy 2000, 62-63)

Ora, na toada de um *espaçamento* que determina e acentua a condição propriamente modal do corpo humano, descobrimos, com Nancy, o instante afirmativo de uma “vinda em presença” que se subtrai ao registo de uma presença absoluta, tipificada. Seguindo Nancy, esta “vinda” – ação de vir, chegada – surgiria, finalmente, não como participio passado, mas como acontecer permanente, i.e., como movimento perpétuo e nunca acabado de um “nascer para a presença” (2011, 117). Por outras palavras, dir-se-ia que a vinda se dá, aqui, a compreender justamente como *modo* de nascer: “à medida que chega, a nascença apaga-se ela mesma, e reconduz-se indefinidamente. A nascença é esta ocultação da presença pela qual tudo vem à presença” (Nancy 2011, 117). Nesta perspetiva, a vinda parece dispor-se, aliás, não propriamente como vinda, mas como “ida-e-vinda,” como vai-e-vem que não excede o mundo em direção a um Princípio ou a um Fim, mas, antes, se deixa compreender no limite do mundo, enquanto limite.

Neste contexto, os corpos resistem, então, à tentação propriamente onto-fenomenológica, ou mesmo teológica (*hoc est enim corpus meum*), de uma *presença* revelada, demonstrativa. Ora, este transbordo face ao terreno da certeza, da evidência, este excesso que se inscreve no próprio corpo, como “exterioridade em intrusão,” para o dizer, novamente, com Nancy, pontua, exemplarmente, o vai-e-vem errático e profusamente transformador de uma presença que não cessa de vir, de nascer.

III. Coda. O cinema de Pedro Costa a partir de uma leitura de Jean-Luc Nancy

A partir daqui, dedicaremos o último período deste artigo à análise das condições de reversibilidade e atualização das prerrogativas de Nancy no espaço cinematográfico de Pedro Costa. Nesse sentido, estabeleçamos, preliminarmente, como tese ou hipótese problemática do nosso projeto a esse título, o seguinte contexto teórico: na obra do cineasta português, o corpo dá-se, flagrantemente, a compreender como interrupção fraturante de um existir sem totalidade. No gesto desta interrupção, a vista dos corpos não penetra, pois, em nada de absoluto: é cúmplice do visível, da ostensão e da extensão que o visível parece designar neste contexto, como transbordamento face à (onto)fenomenologia, ou melhor, face à *presença* que a caracteriza em sede filosófica.

Nestas condições, pretendemos então interrogar e aferir, sucintamente, os modos de uma desinstalação ou descerração²⁵ de uma metafísica da presença, tal como nos parece possível concebê-la a partir das imagens e das figuras que o cineasta nos oferece. Com efeito, os corpos humanos aí se subtraem a uma condição propriamente genérica e substancial, declinando o encerramento culminante de uma presença ideal e coisificada. De outro modo, convirá considerar uma “vinda em presença,” para o dizer, uma vez mais, com Nancy, como anúncio ou advento de uma presença adiada, perenemente furtiva ao carácter perentório e transcendente que as grandes narrativas filosóficas do Ocidente historicamente lhe concederam. A estrutura teórica de uma análise neste sentido, deverá, então, compreender, em sede de uma problematização da presença cinematográfica, o corpo como sensibilidade a um extravasamento, um excesso propriamente constituinte (*epkeina tes ousia*, dir-se-á, no grego de Platão²⁶).

Com efeito, “os corpos não são um cheio, um espaço preenchido, são espaço aberto, e em certo sentido são o espaço propriamente espaçoso, mais do que espacial” (Nancy 2000, 15). De acordo com um enquadramento desta natureza, deverá abdicar-se de conteúdos à priori da razão que reservem o corpo a uma estrutura tipológica, categorial. De outra forma, na toada de um espaçamento que abre e agencia uma modulação propriamente indeterminada, dir-se-á, com Nancy, que o corpo é, aqui, sem-pés-nem-cabeça (*nec caput nec pedes habet*):

O que tem pés e cabeça provém de um posto: pés e cabeça são posicionados ao longo de um sentido, e o próprio conjunto constitui um posto de sentido, e todos os postos estão incluídos na grande pirueta do Animal Universal. Mas o sem-pés-nem-cabeça não entra nesta organização, nem nesta espessura compacta. (Nancy 2000, 18)

Na expressão do filósofo, os corpos parecem, então, surgir como a própria efracção dos postos do sentido, ou seja, dito de outro modo, como aquilo que abre, distende e espaça “pés” e “cabeça,” para que, no lugar de um sentido, majestático e superlativo, se possa produzir um gesto, um acontecimento (*événement*) (e.g. rir, tremer, vomitar, dormir, nascer, tossir, etc.).

²⁵ Com a palavra descerração, pretendemos evocar a fecundidade semântica e filosófica do francês *déclousion*, no sentido proposto por Jean-Luc Nancy em *La Déclousion / Déconstruction du christianisme, I*, convocando um movimento de abertura, de transbordamento face a re-presentações que respondem a um pedido de sentido, de significação: “A descerração designa a abertura de uma vedação, o levantamento de uma clausura. A clausura que deve interessar-nos é a que foi designada como “clausura da metafísica” (Nancy, cit. por Bernardo 2014, 139).

²⁶ A expressão de Platão que referimos – significando, numa interpretação convencional, “para além da essência ou da presença” – encontra-se no parágrafo 509b de *A República (Politeia)*.

A soberania de um corpo significante parece, assim, perder consistência, ou, mais exatamente, posição. Na instabilidade que Nancy lhe reconhece, sobrevém um deslocamento, uma rutura, justamente, com uma circunscrição ou autonomia original, eidética do corpo. A partir daqui, os corpos dar-se-iam, sobretudo, a pensar na proporção dos seus *afetos de vitalidade*²⁷, das suas dinâmicas internas, na forma de um gesto ou postura propriamente vazios de qualidade, de sentido.

Neste ponto do percurso, dever-se-á, então, referir, preliminarmente, um conjunto de propostas teóricas que, ainda que na forma (a)sistemática de uma intuição (*Anschauung*) crítica, situam, justamente, os corpos humanos que se inscrevem na ordem fílmica de Pedro Costa do lado de uma condição propriamente modal e generativa, i.e., sob referência a uma criatividade constituinte.

Note-se, neste particular, a posição do investigador estado-unidense Chris Fujiwara no ensaio *O Caminho da Perdição: Cavalo Dinheiro de Pedro Costa*, quando identifica, na figura de Ventura, de 2014, “o prólogo de um desastre da subjetividade que será assinalado pela nudez parcial e pelo tremor a-significante de Ventura” (2016, 52). Sublinhe-se, também, o comentário do professor e crítico literário português António Guerreiro, igualmente a propósito de Ventura, ainda que sob referência à sua aparição no filme *Juventude em Marcha*, de 2006. Para o autor, a figura de Ventura “não se deixa fixar numa identidade,” mas agencia, sobretudo, uma “suspensão,” “exposto como puro meio sem fim” (Guerreiro 2009, 205, 204). Refira-se, finalmente, a observação contígua do fotógrafo e investigador canadiano Jeff Wall, considerando, a propósito de *Ossos*, estreado em 1997, a assunção de “figuras enigmáticas” que “nunca poderiam ser encerradas, abarcadas ou traduzidas” pelo filme, “mas que estariam presentes no modo como lhe escapam” (Wall 2009, 152).

Cada um dos autores parece, sobretudo, circunscrever, sob diferentes níveis de precisão teórica, a relação com um

²⁷ No ensaio *The Interpersonal World of the Infant* (1985), o psicanalista estado-unidense Daniel Stern proporá, como dimensão estrutural/ estruturante do seu estudo sobre o recém-nascido, o conceito de “afectos de vitalidade” (*Vitality affects*), visando, sobretudo, problematizar o conjunto de processos vitais do corpo humano enquanto formas vazias de qualidade ou sentido, como sejam a respiração, o vômito, a fome, o adormecimento, etc., sempre sob referência a um acento ou qualidade propriamente intensiva e transitória: eles surgem, desaparecem, explodem (Stern, 1985).

inapropriável²⁸, se assim o podemos referir, como dominante soberana de uma problematização da figura humana. Com efeito, Fujiwara, tal como Guerreiro ou Wall, coincidem na identificação de um excesso ou transbordamento da figura face a exercícios de pensamento que a pretendam fixar como identidade ou sentido, como condição significante. No dizer de Guerreiro, elaborando, explicitamente, sobre um legado agambeniano²⁹, tratar-se-ia, pois, de pensar uma “suspensão,” uma condição propriamente atélica do corpo (corpos) que o cineasta nos dá a ver, “exposto como puro meio sem fim.”

Desenvolvendo, poder-se-á ainda referir a leitura do escritor e ensaísta italiano Paolo Spaziani. No ensaio “A Alegria Terminal,” dedicado à análise de *No Quarto da Vanda* (2000), o autor posiciona-se nos seguintes termos: “Pedro Costa filma uma condição interior, um tónus muscular que não é apenas dor ou doença, mas talvez uma narcose no fim das lutas do corpo” (2009, 188). Face a este enunciado, importa, sobretudo, sublinhar, a identificação de um “tónus muscular” como objeto estrutural/ estruturante do espaço cinematográfico de Pedro Costa, colocando o acento na dimensão rigorosamente afetiva que determina o seu exercício.

No mesmo sentido, Chris Fujiwara permitir-nos-á, porém, determinar, exatamente, o problema. Sob referência a *Cavalo Dinheiro*, o autor escreverá: “é preciso perceber de que forma é que o filme procura implementar uma libertação, uma libertação dos corpos e dos sinais das dualidades da vida e da morte, e do passado e do futuro” (2016, 51). A esse título, o autor identifica, como vimos, no tremor das mãos de Ventura, não apenas o sintoma de uma doença, mas a forma de o indivíduo “se inscrever na imagem,” através da qual reencontra a “capacidade para agir através do próprio corpo e de tornar-se dono dos seus próprios gestos” (Fujiwara 2016, 49, 52). Sob a lente de Fujiwara, os gestos humanos parecem, então, conquistar, na ordem fílmica do cineasta português, o acento de uma libertação, ou seja, e para nos servirmos de uma terminologia kantiana, de uma medialidade propriamente desinteressada, sem propósito (Agamben, 2000).

²⁸ Giorgio Agamben proporá como endocondição de um “livre uso do corpo” a relação com um inapropriável: “l’uso – escreve Agamben – si presenta como relazione a un inappropriabile” (2014, 116). O corpo surgirá no seu discurso, juntamente com a “língua” e a “paisagem” como o “inapropriável” por excelência. O seu argumento prosseguirá, posteriormente, no sentido de uma refutação, ou melhor, de uma ex-propriação da doutrina fenomenológica do “corpo próprio,” tal como se dá a compreender nos pensamentos de Edmund Husserl e Edith Stein. Veja-se a análise expandida do filósofo em Agamben. G. 2014.

²⁹ No seminal ensaio *Notes on Gesture* (2000), Agamben propôs-se pensar o cinema enquanto realização técnico-material de uma medialidade gestual sem fim. Relendo, e até criticando, as prerrogativas de Deleuze em *Cinema 1* e *Cinema 2* (1984), Agamben deslocará, a esse título, a vocação e o destino do cinema do domínio da imagem para o domínio gestual (Agamben, 2000).

Deste ponto de vista, poder-se-ia dizer, com Nancy, que Costa pretende tocar (*toucher*) no corpo, i.e., endereçar o cinema, o próprio gesto de filmar, ao *contacto* da sua deslocação, da sua inscrição fora do sentido, da significação, como seu mais elementar movimento: “já não há alto nem baixo, o corpo não é rebaixado: todo ele está no limite, no bordo externo, extremo, sem que nada o possa de novo fechar” (Nancy 2000, 13).

Sob a égide soberana de um “fora,” de uma ex-propriação do sentido, não se trata, portanto, de evocar um traçado ou paisagem desconhecida que viria inscrever-se nos corpos. Com efeito, a apresentação do corpo não se deixa porventura abranger ou problematizar segundo uma certa ideia de apresentação negativa, tal como a abordamos na primeira parte deste artigo, ou seja, não enforma o símbolo ou *analogon* possível de um absoluto, de um infinito apenas indiretamente evocável (a ser assim, deparar-nos-íamos no cerne de um regime re-presentacional). De outra forma, trata-se de pensar a apresentação do corpo sob referência a um derrame, um deslocamento ou perdição da palavra para lá de um equilíbrio essencial, eidético, para lá de um absoluto que lhe serviria, finalmente, como centro inamovível:

En effet, chez Nancy, le corps n'est pas perdu parce que perdu dans l'extériorité d'une présence « matérielle », « physique », « réelle » ou « concrète ». Non. Pas du tout. Le corps est désormais perdu de même que perdue l'est désormais la présence pleine de sens – le corps est maintenant désormais perdu pour tout les modalités matérielles, idéales ou spirituelles de la présence pleine de sens. Ce corps perdu ou en perdition, toujours en perdition (...). (Bernardo 2013, 19)

Nestas condições, dir-se-á que o corpo se apresenta, ou melhor, se expõe³⁰, na obra filmica do cineasta, justamente como perdição ou partida de um sentido hipostasiado, de uma presença. “Os corpos – dirá, com efeito, Nancy – estão sempre prestes a partir, na iminência de uma queda, de um desvio, de uma deslocação” (2000, 33).

Por outro lado, o contorno e o alcance de uma instanciação sempre diferida, se assim o podemos referir, como uma oferta

³⁰ Em matéria de “exposição” pretende-se, aqui, evocar a fecundidade semântica e filosófica do francês *expeausition*, neologismo de Jean-Luc Nancy que inscreve a pele (*peau*) na palavra homófona *exposition*, de modo a ajustar, na terminologia do filósofo, “o ser lançado do corpo.” Citemos, a este título, o esclarecimento de Nancy: “O corpo é *si* na sua partida, enquanto ele parte – e se aparta aqui mesmo do *aqui*. A intimidade do corpo *expõe* a asseidade pura como distância e partida que ela é. A asseidade – o a *si*, o por *si* do Sujeito – só *existe* como distância e partida deste *a* – (deste *a si*) que é o lugar, a instância própria da sua presença, da sua autenticidade, do seu sentido. O *a si enquanto partida* – eis o que é exposto. (...) *Exposto*, portanto: mas sem pôr à vista aquilo que, anteriormente, tinha estado escondido, fechado. A exposição, aqui, é o próprio ser (e a isto se dá o nome de existir)” (Nancy 2000, 33, 34).

(*offrand*) perenemente suspensa no limite de uma totalidade, de um posto de sentido, designa, então, o sublime como âmbito problemático dos corpos que Pedro Costa nos apresenta, no gesto ou cartografia propriamente fractal, lacunar do seu ter lugar na ordem fílmica. Neste sentido, poder-se-á, então, inferir que um infinito ou absoluto neles se inscreve não como adição ou suplemento, votando-os a uma dimensão derivada e evocativa, mas como condição de possibilidade:

The sublime is neither simply the figuration or formalization of the formless nor the infinitization of a form. It is how the limit offers itself to the border of the unlimited, or how the limit makes itself felt: exactly on the cutting edge of the figure the work of art cuts. (Nancy, 1993: 50)

Nos limites da figura, dir-se-á, então, que não se vislumbra ou acede à presentificação indireta de um infinito, de um sentido que a compreende e a abarca, mas à apresentação de uma ausência, de um ilimitado que persiste no limiar, “no bordo externo, extremo” da figura humana: “uma ausência-aqui: eis o corpo” (Nancy, 2000: 117).

Ora, no timbre desta ausência como experiência de um acesso sempre re-começado, sempre re-nascente, o cinema de Pedro Costa sublinha e reafirma, no mesmo gesto, não somente o seu distanciamento face a um corpo (um sentido) arqui-presente e eficiente, mas, sobretudo, a sua abertura a um excesso ou hiperbolicidade constitutiva da figura, do corpo humano, como dominante soberana do seu exercício e fidelidade cinematográfica: “tendo por causa uma intotalizável existência, de cada vez uma e, como tal, de cada vez múltipla. Estamos perante uma interrupção da ipseidade na nasença do ser aí do mundo” (Monteiro 2014, 117). Deste modo, dir-se-á, concluindo, que o seu cinema não repousa, jamais, numa obra (numa figura) acabada, sem estar já tomado por um élan ou ímpeto de incompletude, de falta, de significação diferida, temporária, sublime, no aparecer furtivo de um corpo disponível, afinal, para o in-finito como forma que (este) cinema reivindica.

BIBLIOGRAFIA

- Adorno, Theodor W. 2011. *Estética*. Lisboa: Edições 70.
- Agamben, Giorgio. 2000. “Notes on Gesture”. In Agamben, Giorgio, *Means without End: Notes on Politics*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- . 2014. *L’uso dei corpi / Homo Sacer, IV, 2*. Milano: Neri Pozza.

- Auerbach, Erich. 2004. *Figura / La Loi juive et la Promesse chrétienne*. Paris: Macula.
- Benjamin, Walter. 2004. *Origem do Drama Trágico Alemão*. Lisboa: Assírio & Alvim.
- Bernardo, Fernanda. 2013. “Expeausition’s / La pensée du corps ou la passion d’une “peau d’écriture” chez Jean-Luc Nancy”. *Revista Filosófica de Coimbra* 45: 7-24.
- . 2014. “Jean-Luc Nancy – “talvez do lado da anastasis” / Proveniências – pensar a arte de fazer (um) mundo”. In *Endereçamentos, Saudando Jean-Luc Nancy em Coimbra*, coord. Fernanda Bernardo, 121-163. Coimbra: Palimage.
- Didi-Huberman, Georges. 2012. *Imagens Apesar de Tudo*. Lisboa: KKYM.
- Deguy, Michel. 1993. “The Discourse of Exaltation: Contributing for a rereading of pseudo-Longinus”. In *Of The Sublime: presence in question*. New York: Sunny Press.
- Derrida, Jacques. 1972. “La Différance”. In *Marges de la Philosophie*, 1-29. Paris: Minuit.
- . 1991. *Donner le temps, I La fausse monnaie*. Paris: Galilée.
- . 2010. *La Vérité en Peinture*. Paris: Flammarion.
- Foucault, Michel. 2000. *O Pensamento do Exterior*. Lisboa: Fim de Século.
- Fujiwara, Chris. 2016. *O Caminho da Perdição: Cavalo Dinheiro de Pedro Costa*. Lisboa: Midas Filmes.
- Guerreiro, António. 2009. “A Suspensão e a Resistência”. In *Cem Mil Cigarros: Os filmes de Pedro Costa*, ed. Ricardo Matos Cabo, 203-205. Lisboa: Orfeu Negro.
- Gil, José. 2005. *A Imagem-Nua e as Pequenas Percepções / Estética e Metafenomenologia*. Lisboa: Relógio D’Água.
- Kant, Immanuel. 1987. *Critique of Judgment*. Cambridge: Hackett Publishing Company.
- Kearney, Richard. 1997. *Poétique du possible – Phénoménologie herméneutique de la figuration*. Paris: Beauchesne Éditeur.
- Lacoue-Labarthe, Philippe. 1991. “Sublime Truth/ Part 1”. In *Of the Sublime: Presence in question*, 71-108. New York: Suny Press.
- Longinus, Dionysius Cassius. 2012. *On the Sublime*. Lexington: Ulan Press.
- Lyotard, Jean-François. 1988. *L’inhumain: Causeries sur le temps*. Paris: Galilée.
- . 1993. “The Interest of the Sublime”. In *Of the Sublime: Presence in question*, 109-132. New York: Suny Press.

- . 2015. *Leçons sur l'analytique du sublime: Kant, Critique de la faculté de juger*, 23-29. Paris: Klincksieck.
- Marin, Louis. 1998. *Sublime Poussin*. Paris: Seuil.
- Michaud, Ginette. 2014. “Uma linha infinita de sentido”. In *Endereçamentos, Saudando Jean-Luc Nancy em Coimbra*, coord. Fernanda Bernardo, 47-71. Coimbra: Palimage.
- Monteiro, Hugo (2014). “Pensar as Artes e o Político: a Nancy, em torno de Nancy”. In *Endereçamentos, Saudando Jean-Luc Nancy em Coimbra*, coord. Fernanda Bernardo, 111-119. Coimbra: Palimage.
- Nancy, Jean-Luc. 1982. *Le Partage des voix*. Paris: Galilée
- . 1993. “The Sublime Offering”. In *Of the Sublime: Presence in question*, 25-53. New York: Suny Press.
- . 1993b. *Le Sens du Monde*. Paris: Galilée.
- . 2000. *Corpus*. Lisboa: Vega.
- . 2005. “Forbidden Representation”. In *The ground of the images*. New York: Jaff Ford.
- . 2011. *O Peso de um Pensamento/ A Aproximação*. Coimbra: Palimage.
- . 2014. *A Adoração / Desconstrução do Cristianismo, 2*. Coimbra: Palimage.
- . 2014b. *L'Autre Portrait*. Paris: Galilée.
- Rancière, Jacques. 2012. “Se existe o irrepresentável”. In *O destino das Imagens*, 145-182. Lisboa: Orfeu Negro.
- Rilke, Rainer Maria. 2002. *As Elegias de Duíno*. Lisboa: Assírio e Alvim.
- Schiller, Friedrich. 2015. “On Grace and Dignity”. In *Aesthetical and Philosophical Essays*, 82-96. Vancouver: Read Books.
- Spaziani, Paolo. 2009. “A Alegria Terminal: Uma Estranha Projecção de *No Quarto da Vanda*”. In *Cem Mil Cigarros/ Os Filmes de Pedro Costa*, ed. Ricardo Matos Cabo, 187-194. Lisboa: Orfeu Negro.
- Stern, Daniel (2000). *The Interpersonal World of the Infant / A view from Psychoanalysis and Developmental Psychology*. London: Karnac Books.
- Wall, Jeff. 2009. “A Propósito de Ossos”. In *Cem Mil Cigarros/ Os Filmes de Pedro Costa*, ed. Ricardo Matos Cabo, 151-155. Lisboa: Orfeu Negro.
- Wittgenstein, Ludwig. 1961. *Tractatus Logico-Philosophicus*. São Paulo: Companhia Editora Nacional.

FILMOGRAFIA

Ossos [longa-metragem, DVD] Real. Pedro Costa. The Criterion Collection, London, 1997. 98 min.

No Quarto da Vanda [longa-metragem, DVD] Real. Pedro Costa. Midas Filmes, Portugal, 2000. 171 min.

Colossal Youth [longa-metragem, DVD] Real. Pedro Costa. The Criterion Collection, London, 2006. 156 min.

Cavalo Dinheiro [longa-metragem, DVD] Real. Pedro Costa. Midas Filmes, Portugal, 2014. 104 min.

Recebido em 22-09-2016. Aceite para publicação em 09-03-2017.