

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DO PARANÁ – PUC PR

Centro de Teologia e Ciências Humanas

Programa de Pós-Graduação em Filosofia – Mestrado

Juliana Desessards

A PERCEPÇÃO DO ESPAÇO NAS FRONTEIRAS DO SUBLIME

Curitiba – PR, 2009

JULIANA DESESSARDS

A PERCEPÇÃO DO ESPAÇO NAS FRONTEIRAS DO SUBLIME

Dissertação apresentada à Pontifícia
Universidade Católica do Paraná como
parte dos requisitos para obtenção do
grau de mestre em Filosofia.
Orientador: Prof. Dr. Jair Barboza

Curitiba – PR, Junho de 2009

“O belo prepara-nos para amar sem interesse algum; o sublime, para estimá-lo, mesmo contra nosso interesse.” IMMANUEL KANT

RESUMO

O texto expõe um panorama do conceito de sublime desde seu surgimento em Longino até seu desdobramento na estética kantiana. Tem como objetivo demonstrar como o sublime retórico passou a ser tratado como uma característica dos espaços e dos eventos naturais na experiência do homem do século XVIII com a natureza e a arte, finalmente chegando à crítica kantiana como sentimento de caráter ético/estético. Além do resgate histórico, o texto aponta a percepção dos espaços naturais e construídos como importante componente do sublime kantiano, investigando o papel da arte paisagística e dos espaços arquitetônicos como possíveis mediadores desta experiência.

Palavras-Chave: Sublime; Kant; Arte; Arquitetura.

ABSTRACT

This text explains historically the concept of sublime since its appearance on Longinus treatise till its development on Kantian aesthetics. It has the aim to demonstrate how the rhetorical sublime became a concept of natural events and spaces to be experienced in XVIII century through nature and art, and finally been treated as an ethical/aesthetical feeling by Kant. Beside this historical approach, the text appoints the perception of natural and built spaces as an important component of the Kantian sublime, investigating the role of landscaping painting and architectural spaces as mediators of this experience.

Keywords: Sublime; Kant; Art; Architecture.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

FIGURA 01: CASPAR DAVID FRIEDRICH - Klosterfriedhof im schnee (1817/1819)

FIGURA 02: CASPAR DAVID FRIEDRICH – O Viajante Observa um Mar de Bruma
(1817/1818)

FIGURA 03: CASPAR DAVID FRIEDRICH - O Monge à Beira Mar (1809/1810)

FIGURA 04: CASPAR DAVID FRIEDRICH – The chasseur in the woods (1816)

FIGURA 05: PIRÂMIDES DE GIZÉ – Cidade do Cairo (Egito)

FIGURA 06: NAVE DA BASÍLICA DE SÃO PEDRO – Roma (Itália)

FIGURA 07: NAVE PRINCIPAL DA CATEDRAL DE AMIENS – Amiens (França)

FIGURA 08: NAVE CENTRAL NOTRE DAME – Paris (França)

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	7
------------------------	----------

CAPÍTULO I

A PERCEPÇÃO DO ESPAÇO NAS FRONTEIRAS DO SUBLIME.....	9
---	----------

1. LONGINO E OS CRITÉRIOS DO SUBLIME: A GÊNESE DO CONCEITO.....9
2. NATUREZA E MORAL: O SUBLIME EM HUME.....13
3. DELIGHT NO MUNDO NATURAL: BURKE E O SUBLIME NO SÉC XVIII.....16
4. KANT E O JOGO DA RAZÃO: A DESCOBERTA DO SUBLIME NO SUJEITO...26

CAPÍTULO II

O SUBLIME KANTIANO E A PERCEPÇÃO DO ESPAÇO NATURAL.....	43
--	-----------

1. A EXPERIÊNCIA ESTÉTICA NA NATUREZA.....43
2. ARTE E NATUREZA EM KANT.....46
3. A EXPERIÊNCIA NA PINTURA - A MEMÓRIA DO SUBLIME.....50
4. A PINTURA ROMÂNTICA E O SUBLIME.....54

CAPÍTULO III

O SUBLIME KANTIANO E A PERCEPÇÃO DO ESPAÇO CONSTRUÍDO.....	60
---	-----------

1. A EXPERIÊNCIA ESTÉTICA NA ARQUITETURA.....60
2. SUBLIME E ARQUITETURA EM KANT.....64
3. O ESPAÇO COMO OBJETO SEM FORMA.....68
4. A EXPERIÊNCIA NO ESPAÇO GÓTICO.....70

CONCLUSÃO.....	75
-----------------------	-----------

BIBLIOGRAFIA.....	78
--------------------------	-----------

INTRODUÇÃO

Para além da experiência na beleza, a filosofia revelou a existência de um sentimento de prazer negativo possível na contemplação estética. Diferente do belo em seu prazer tranqüilo e harmônico revela-se um sentimento que mistura prazer e dor, gera atração e repulsão simultâneas, produz medo mesmo sem representar perigo e ainda assim se transforma na mais forte experiência de que o espírito é capaz. Em apenas um momento promove reflexões sobre a transitoriedade da vida humana, o lugar do homem no mundo e na história e, mesmo fazendo este homem sentir-se pequeno e esmagado pelo seu poder, proporciona que ele perceba sua importância e autonomia, gerando-lhe prazer.

O Sublime, sentimento estético tratado por Kant como o duelo entre razão e imaginação, veio acrescentar à discussão estética novos elementos para o estudo de seus julgamentos. Aspectos como o prazer no sem forma, o “perder-se” no objeto, o conflito interno na busca da compreensão do infinito e a questão da experiência moral dentro da experiência estética passaram a ser considerados.

Como conceito estético, o sublime teve sua primeira aparição reconhecida no texto de Longino, *Do Sublime*, datado do século I d.C. Nesta obra, o sublime aparece como uma qualidade do texto, uma técnica que autores clássicos, como Homero e Demóstenes, se utilizaram, elevando o valor retórico de suas obras.

Este conceito teve ao longo da história da filosofia uma trajetória particular, com direito a grandes períodos de esquecimento e retomadas triunfais, sem nunca perder características que desde sua origem definem seus contornos como a grandiosidade necessária, o reconhecimento de um prazer estético ambíguo desvinculado do conceito de beleza clássica, a relação com a percepção do espaço e o constante contato com a ética.

Desta forma, a trajetória do sublime, de seu aparecimento como qualidade retórica e literária, até seu desdobramento na estética kantiana, será traçada neste estudo, com ênfase ao tratamento dado por Kant a este conceito, tendo em vista o reconhecido impacto de sua abordagem que agiu como divisor de águas da produção conceitual sobre o tema desde então.

O presente trabalho visa demonstrar como o sublime retórico de Longino passou a ser tratado como uma característica dos espaços e dos eventos naturais na experiência do homem do século XVIII com a natureza e a arte desembocando na crítica kantiana transmutado em sentimento estético que deve ser buscado apenas no ânimo do sujeito e não mais na natureza das próprias coisas.

Este resgate histórico irá auxiliar o processo de análise proposto pelo trabalho que visa investigar também a importância da contemplação da arte e da arquitetura para a compreensão do sentimento sublime. Partindo da abordagem kantiana, buscará estabelecer relações entre conceitos e imagens, natureza e representação, experiência e contemplação.

O sublime kantiano, sentimento encontrado apenas no sujeito e não nas características dos objetos e espaços, por depender, no entanto, de um objeto em contemplação para seu despertar, estimula a investigação destes meios. As interfaces escolhidas para estas análises serão duas: a arte e a arquitetura, nas quais serão trabalhadas as noções de percepção do espaço natural e construído e de como o sublime, possível para Kant apenas através natureza, poderia encontrar seu estímulo nessas representações.

Por fim, através da investigação de como o homem percebe o espaço natural e construído e de como esta percepção fica registrada em sua memória, visa-se descobrir que elementos, encontrados na arte e na arquitetura, podem ser capazes de criar pontes entre nossa percepção e o sentimento estético que, a princípio para Kant, somente a natureza em sua grandiosidade seria capaz de desvelar.

CAPÍTULO I - A PERCEPÇÃO DO ESPAÇO NAS FRONTEIRAS DO SUBLIME

Este capítulo trata dos conceitos de sublime desde o tratado de Longino (século I d.C.) até a terceira crítica de Kant, a *Crítica da faculdade de julgar*, de 1790, com especial ênfase a abordagem kantiana. O destaque dado ao sublime kantiano deve-se ao interesse de aplicação do conceito na visão do autor ao tema proposto: estabelecer uma relação entre o sublime e a experiência estética na contemplação do espaço natural e construído investigando o papel da arte e da arquitetura como mediadoras destas relações.

Através do regate destes conceitos visa-se demonstrar que a percepção do espaço tem figurado como importante componente na discussão estética do sublime. Desta forma, tem-se como objetivo a apresentação de conceitos que possibilitem pensar a relação entre o sublime e a percepção do espaço, para que, nos capítulos seguintes possam ser demonstradas as relações frente à experiência estética do sublime e os meios propostos, ou seja, a arte e arquitetura.

1.1 LONGINO E OS CRITÉRIOS DO SUBLIME: A GÊNESE DO CONCEITO

“O sublime é o eco da grandeza da alma.”¹ A citação é de Longino, do texto *Do Sublime*², tratado de retórica do século I d.C. Mais de um milênio e meio depois, sua afirmação encontra ressonância na questão central da *Crítica da Faculdade de Julgar*³ (KANT, 1993), na qual Kant formula que a sublimidade não está contida em nenhuma coisa da natureza, mas só no ânimo do sujeito, na medida em que podemos ser conscientes da

¹ LONGINO. **Do sublime**. Tradução Hirata, F. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

² Texto com autoria e data imprecisas, provavelmente entre o século I e o III d.C., atribuído a Dionísio Longino, ou Dionísio *ou* Longino, podendo tratar-se de Dionísio de Halicarnaso, professor de Letras, que escrevia no século de Augusto ou, a Cássio Longino nascido no começo do século III, professor e ministro, amigo de Plotino. (Compilação de notas da autora da introdução desta edição – PIGEAUD, J.) LONGINO. *Do sublime*. Tradução Hirata, F. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

³ KANT, Immanuel. **Crítica da faculdade do juízo**. Tradução Rohden, V.; Marques, A. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1993.

superioridade à natureza em nós mesmos e através disso, também à natureza fora de nós (KANT, 1993).

O tratado de Longino (LONGINO, 1996) trata-se, no entanto, de retórica e estética literária e pouco tem em comum com a estrutura apresentada a partir do século XVIII do conceito de sublime como sentimento estético na contemplação da natureza e da arte. Todavia, já nesse texto, encontram-se estabelecidos alguns conceitos que pouco se modificaram sobre os critérios básicos para o sublime seja ele associado a um determinado objeto ou sentimento estético.

Tido freqüentemente apenas como um estudo clássico de retórica⁴, a obra de Longino (LONGINO, 1996) vai além das questões do aspecto formal do texto e do discurso e, mesmo que de maneira pouco sistemática, estabelece importantes elementos que se preservariam dentro da esfera de conceituação do sublime até a abordagem kantiana na *Crítica da faculdade de julgar*, de 1790.

Em Longino, (LONGINO, 1996) encontramos, por exemplo, o aspecto da necessidade da grandiosidade como atributo necessário ao sublime. Neste sentido, ao analisar a obra de Homero, que considera exemplo de escrita sublime, o autor retrata:

Quanto a Homero, como ele dá grandeza às coisas divinas? Tal a medida aérea que um homem vê com seus olhos, sentado sobre um cume, e contemplando o mar vinhoso, qual a que saltam os corcéis relinchantes dos deuses. "(Hom. E 770 – 772). Ele mede o salto dos corcéis pelo espaço do universo. Quem, portanto, não exclamaria, naturalmente, por causa da hipérbole da grandeza, que, se os cavalos dos deuses tomassem impulso para um segundo salto, eles não encontrariam mais lugar no Universo? (LONGINO, 1996, p. 55)

Ainda no campo da análise estilística literária, comenta a obra de Demóstenes em relação à obra de Hipérides, a qual considera não tão grandiosa ou sublime quanto a primeira, ilustrando:

Mas já que, a meu ver, as coisas belas do primeiro (Hipérides) mesmo se numerosas, mas sem grandeza, inerte “no coração de um homem sóbrio”, deixam também em repouso o ouvinte (na verdade nenhum leitor tem medo de Hipérides), enquanto o outro (Demóstenes) haurindo as qualidades acabadas de sua grande natureza, dotada ao extremo, levou-as ao cume: a força de uma palavra grandiosa, a paixão cheia de sopro, (...) a força e a potência às quais

⁴ Elizabeth Neill comenta a dicotomia estabelecida entre o Sublime em Longino e sua retomada no século XVIII: “Teóricos do século XVIII, que tendem a ignorar o fato de que a concepção de sublimidade natural tem raízes na tradição de Longino, preferem dar ênfase à dicotomia entre o sublime natural e o retórico, vendo o último como conceito ‘clássico’ e primeiro como ‘contemporâneo’.” NEILL, Elizabeth. **Hume's moral sublime**. *British Journal of Aesthetics*. v. 37, n. 3, p. 246, 1997.

ninguém pode aceder, (...) ele vence sempre a todos e, por assim dizer, fulmina e deslumbra os oradores de todos os tempos; e poder-se-ia manter mais facilmente os olhos abertos diante do raio que cai do que olhar de frente a precipitação ininterrupta de suas paixões (LONGINO, 1996, p. 93).

Nota-se aqui, além da paixão causada pela grandiosidade, a inserção da questão do medo como parte integrante do sublime, que pode ser interpretando como fonte de respeito. Esta característica será retomada por Burke e posteriormente por Kant que também virão a associar o sentimento do sublime como originado em relações de medo e respeito, envolvendo prazer e desprazer na experiência estética.

Sobre os efeitos do sublime no espectador, o autor estabelece como principal critério a elevação da alma ao afirmar que “sob o efeito do verdadeiro sublime, nossa alma se eleva e, atingindo soberbos cumes, enche-se de alegria e exaltação, como se ela mesma tivesse gerado o que ouviu” (LONGINO, 1996, p. 93). Aborda duas frentes importantes que virão a ser tratadas posteriormente por Kant: a questão da grandiosidade capaz de gerar a elevação da alma e a questão do espelhamento do sentimento de grandiosidade na natureza no próprio sujeito, sendo este último um aspecto que assume central importância na estética kantiana do sublime, como parte do processo de dinâmica gerada pelo sublime no ânimo que resulta em seu contorno ético.

Na citação a seguir percebe-se a relação entre ética e estética presente em Longino (LONGINO, 1996), que apresenta suas idéias sobre o sublime como resultante de uma contemplação que faria com que o homem descobrisse sua finalidade no mundo. Aqui também se verifica a associação dos critérios da percepção do sublime com a experiência no mundo natural e não apenas no texto ou na retórica:

Por isso, nem mesmo o universo inteiro basta ao impulso da contemplação e da concepção humanas, mas as intuições que atravessam os limites do invólucro. E, se olhássemos ao redor a vida, em círculo, perceberíamos como o que é superior e belo vence em tudo e reconheceríamos rapidamente o fim para o qual nascemos (LONGINO, 1993, p. 95).

No texto, também se verifica menção a um dos pontos que se tornaram um dos mais célebres conceitos associados ao sentimento estético tanto do belo quanto do sublime em Kant: o conceito de universalidade⁵. Antecipando este conceito, temos a colocação de Longino:

⁵ Sobre esta relação já presente em Longino, ainda que de maneira superficial, a comentadora Pigeaud, J. coloca: “A meu ver, é a primeira vez que a universalidade é reivindicada como critério estético. Do ponto de

Pois grande (sublime) na realidade é aquilo que suporta um reexame freqüente, mas contra o qual é difícil e mesmo impossível resistir, e que deixa uma lembrança forte e difícil de apagar (...). Em suma, eis a regra: é seguramente e verdadeiramente sublime o que agrada sempre e a todos (LONGINO, 1993, p. 52).

Além da questão da pretensa universalidade no sublime tratado pelo autor encontra-se o componente temporal associado ao mesmo. Para ele, não só o sublime é o que agrada a todos, mas o que agrada a todos *sempre* que submetido a uma avaliação. O sublime seria, portanto, uma característica que resistiria a apreciação em diferentes momentos, por repetidas vezes, sendo sempre sublime⁶.

Em alguns momentos do texto, a experiência através da palavra confunde-se com a experiência na natureza. O autor, por vezes, abandona a temática da retórica para referir-se a um sublime mais de acordo com a experiência no mundo natural. Na passagem a seguir verifica-se esta mudança que caracteriza um tratamento muito semelhante ao dado nos textos do século XVIII ao sublime na natureza. Nota-se a descrição da grandiosidade da própria natureza e não do texto ou da qualidade retórica, como no exemplo a seguir:

Daí decorre que, levados de alguma forma pela natureza, não são, por Zeus, os pequenos cursos de água que admiramos, apesar da limpidez e da utilidade, mas é o Nilo, o Danúbio ou o Reno e, mais ainda, o Oceano. E a pequena chama que acendemos que conserva puro seu brilho, choca-nos menos que os fogos do céu, mesmo se são freqüentemente obscurecidos; e pensamos que ela é menos digna de admiração que as crateras do Etna, cujas erupções projetam rochas das profundezas e montanhas inteiras e, às vezes, derramam rios desse fogo famoso nascido da terra e que segue sua própria lei (LONGINO, 1993, p. 95).

Ainda sobre a relação do homem com a grandiosidade das formas da natureza, ou no caso, da representação literária das mesmas, afirma:

(...) a natureza não fez de nós um ser vil e baixo (eu quero dizer o homem); mas ela nos introduziu na vida e em todo o universo como numa grande panegíria, para sermos contempladores de tudo que se passa (...); logo ela fez nascer em

vista em que ele se situa, desobstruindo a paisagem de uma só vez, Longino afirma que existe um critério universal do grande.”

LONGINO. **Do sublime**. Tradução Hirata, F. São Paulo: Martins Fontes, 1996. Notas e Introdução Pigeaud, J.

⁶ Sobre a questão da temporalidade do sublime em Longino temos o comentário de Pigeaud, J. : “É preciso atentar para algo novo, em todo caso tal como sentido e exprimido por Longino: é o que toca ao tempo. O escritor sublime é consciente do tempo, da duração (...). De início o tempo é um critério do sublime, (...) o que é sublime apenas no próprio tempo da elocução é um sublime falso (...). O escritor sublime apreende o tempo e a duração como a eternidade, abraça-a imediatamente e apodera-se dela. A universalidade no espaço tem seu equivalente no tempo. O sublime é sublime para todos os homens e para a eternidade.”

LONGINO. **Do sublime**. Tradução Hirata, F. São Paulo: Martins Fontes, 1996. Notas e Introdução Pigeaud, J.

nossas almas um amor invencível a tudo que é eternamente grande e àquilo que, comparado conosco, mais divino (LONGINO, 1993, p. 94).

Todavia, observa-se que, mesmo descrevendo a grandiosidade da natureza ou das emoções, ainda assim o sublime em Longino está fortemente relacionado com a possibilidade de uma construção literária de qualidade retórica com características específicas que façam surgir no leitor, ou no ouvinte, uma forte emoção. O autor menciona a experiência com a natureza mas sem atribuir a esta experiência a mesma importância da que a experiência através da retórica. Para ele a linguagem é o centro da discussão estética do sublime, mesmo que esta linguagem esteja descrevendo a grandiosidade do espaço natural.

Como se dá, então, a passagem deste sublime retórico, vivenciado somente através do texto, para o sublime da experiência real do sujeito em relação à natureza e a arte?

É somente no século XVIII que os contornos esboçados por Longino de uma estética do sublime na natureza ganham ênfase nos textos de Hume de 1734⁷ e caráter definitivo na estética sensualista de Edmund Burke de 1757⁸, para que depois venham a assumir a dimensão supra-sensível na estética kantiana.

1.2 NATUREZA E MORAL: O SUBLIME EM HUME

As citações de Hume a respeito do sublime em sua obra de 1734, *Tratado da Natureza Humana*, assumem um caráter de transição conceitual, pois se afastam do sublime retórico de Longino e anunciam a estética sensualista de Burke, esboçando o componente ético/estético do sublime posteriormente desenvolvido por Kant. De maneira geral, as citações de Hume sobre o tema do sublime são tidas pelos seus comentadores como uma reafirmação do trabalho de retórica de Longino⁹, mas algumas análises recentes têm avançado nesta questão fazendo emergir uma nova visão da passagem do autor pelo tema¹⁰.

⁷ HUME, David. *Tratado da natureza humana*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2001.

⁸ BURKE, Edmund. *Uma investigação filosófica sobre a origem de nossas idéias do sublime e do belo*. Campinas: Papirus Editora da Universidade de Campinas, 1993.

⁹ Elizabeth Neill fala das divergências entre os comentadores do sublime no que diz respeito à apreciação de Hume sobre o tema: “No livro *A palavra sublime e seu contexto* (1650 – 1760), Theodore Wood oferece uma crítica detalhada do trabalho de Samuel Monk: *O sublime: Um estudo das teorias críticas inglesas no século*

Inesperadamente, não é no conhecido texto de Hume no campo da estética “*Do Padrão do Gosto*”¹¹ que se encontram as colocações mais significativas a respeito do sublime, mas sim, no “*Tratado da Natureza Humana*”¹² de 1734. Nos capítulos denominados “*Da contigüidade e distância no espaço e tempo*” e “*Da grandeza de espírito*”, encontram-se referências ao sublime dentro de uma nova compreensão de suas fontes e efeitos. Hume não relaciona suas referências ao sublime diretamente às obras de arte, mas sim a objetos da natureza e, como estes, tem a capacidade de afetar a mente de quem os percebe.

No *Tratado da Natureza Humana* (HUME, 2001), ou seja, 23 anos antes da publicação do texto de Burke, *Uma investigação filosófica sobre a origem de nossas idéias do sublime e do belo*, de 1757, não se encontram referências explícitas ao tratado de Longino e nem mesmo ao termo sublime como um conceito independente, mas, a um tipo de sensação ligada a um prazer na grandiosidade da natureza em sua relação espaço - tempo:

(...) porque uma grande distância aumenta a nossa estima e admiração por um objeto, é evidente que a simples vista e contemplação de uma grandeza, sucessiva ou estendida, alarga a alma e dá-lhe prazer e um gozo sensíveis. Uma vasta planície, o oceano, a eternidade, uma sucessão de vários séculos; todos estes objetos são atraentes e excedem tudo que embora belo, não é acompanhado de uma grandeza apropriada (HUME, 2001, p. 501).

Observa-se, portanto, nessa colocação de Hume, referências claras aos objetos da natureza e, mais especificamente, à percepção das características formais destes amplos espaços e como ocorre sua contemplação. Verifica-se, assim, uma referência totalmente

XVIII. Mesmo os comentários de Hume sobre o sublime não desempenhando um papel importante em ambos os trabalhos, há uma interessante tensão entre os dois no que concerne ao lugar onde ambos situam o sublime de Hume na história do uso do termo. Wood defende que Monk erroneamente tratou o sublime de Hume como uma sucessão da tradição retórica de Longino. Ele contrasta esta visão com a de que Hume focou sua discussão não em obras de arte, mas sim em objetos da natureza, especialmente centrado no poder destes objetos em afetar a percepção (...). Dessa forma, defendeu uma evidente visão de que Hume desenvolve uma concepção de sublimidade na natureza. NEILL, Elizabeth. **Hume's moral sublime**. *British Journal of Aesthetics*. v. 37, n. 3; p. 246, 1997.

¹⁰ Refiro-me aqui a um comentário de Elizabeth Neill no qual defende que existem duas linhas de sublimidade estética neste Tratado: a natural e a moral. NEILL, Elizabeth. **Hume's moral sublime**. *British Journal of Aesthetics*. v. 37, n. 3; p. 246, 1997.

¹¹ HUME, David. **Investigação acerca do entendimento humano**. São Paulo: Nova Cultural, 1999.

¹² HUME, David. **Tratado da natureza humana**. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2001.

distinta dos exemplos de sublime retórico de Longino, pois em Hume temos o prazer associado diretamente à contemplação da grandiosidade do evento ou objeto e não à sua representação literária.

Por outro lado, no capítulo intitulado “*Da grandeza do espírito*”, Hume (HUME, 2001) apresenta outra categoria do sublime, desvinculada das questões anteriormente tratadas no campo da grandiosidade da natureza. Esta outra concepção do sublime é, na verdade, uma abordagem relacionada a questões mais relativas à ética do que propriamente à estética, tratando-se de um sentimento que Hume chama de “*experiência frente à virtude heróica*”¹³, ilustrada na passagem reproduzida aqui:

O heroísmo, ou glória militar, é muito admirado pela generalidade dos homens. Eles consideram-no a espécie mais sublime de mérito (...). A infinda confusão e desordem que esta paixão tem causado no mundo diminuem muito do seu mérito (...), pois pintam sempre os males que esta suposta virtude tem causado na sociedade humana: a destruição dos impérios, a devastação das províncias, o saque das cidades. Enquanto estes males nos forem presentes, temos mais tendência para odiar do que admirar a ambição dos heróis. Mas quando fixamos a nossa concepção na pessoa mesma que é autora de todos estes males, há algo tão deslumbrante no seu caráter e a mera contemplação dele ergue de tal modo o espírito que não podemos recusar-lhe a nossa admiração (...). Mas, como tal paixão é ainda agradável e transmite uma sensação elevada e **sublime**¹⁴ à pessoa que está animada dela, a simpatia por esta satisfação diminui consideravelmente à censura que acompanha naturalmente a influência perigosa na conduta e atuação da pessoa (HUME, 2001, p. 690-691).

Há, portanto, dois tipos de experiência estética do sublime em Hume : uma que diz respeito ao sublime natural e outra de caráter moral, pautada em um sentimento de elevação do espírito através de uma relação de reconhecimento da grandiosidade dos atos de um herói de guerra.

Apesar das profundas diferenças entre os conceitos de sublimidade encontrados em Hume e Kant, encontra-se estabelecido entre eles um elo comum: a importância da experiência do observador frente ao grandioso e como esta experiência atua na natureza do

¹³ Sobre esta abordagem do sublime que permeia o sentimento moral dentro do sentimento estético a comentadora Elizabeth Neill defende que a nossa experiência da virtude heróica é uma experiência estética do sublime que evoca um tipo de paixão elevada, como a que sentimos quando contemplamos a grandiosidade espacial e temporal de objetos vastos. Neste caso, no entanto, simpatizamos não com um objeto, mas com a figura de um herói, este sentimento é ambíguo, pois mesmo admirando-o e elevando nosso espíritos na contemplação da grandeza de seus atos, nos sentimos amedrontados por sua conduta e pelo aspecto de perigo associado a seu poder de destruição. NEILL, Elizabeth. **Hume's moral sublime**. British Journal of Aesthetics. v. 37, n. 3; p. 246, 1997.

¹⁴ Grifo pessoal.

próprio sujeito. Sobrevilla¹⁵ enfatiza este importante ponto de concordância entre as abordagens, afirmando que para ambos os filósofos a experiência estética não surge de uma experiência dos objetos e sim da natureza humana, tornando-os não opostos, mas sim adeptos de uma mesma linha de pensamento. Kant apesar de acentuar o caráter subjetivo da experiência do sublime para muito além de Hume, “deixa claro que sem a visão de espetáculos grandiosos ou da experiência da força da natureza, não se poderia descobrir a experiência da sublimidade” (SOBREVILLA, 1992).

A participação do sujeito nos fenômenos que resultam no prazer estético se consolida como um ponto em comum, dentre as tantas diferenças de abordagem do tema. Esta *desontologização e antropologização* (SOBREVILLA, 1992) da estética feita por Hume e Kant, no entanto, não só enriqueceu o olhar sobre o tema, deslocando sua perspectiva do objeto para o sujeito como deu lugar a uma profunda subjetivação do estético, o que torna o real aproveitamento deste legado um desafio para toda a discussão estética futura.

1.3 DELIGHT NO MUNDO NATURAL: BURKE E O SUBLIME NO SÉC XVIII

Edmund Burke publicou em 1757 sua obra de maior representatividade no campo da estética, “*Uma Investigação filosófica sobre a origem de nossas idéias do sublime e do belo*”¹⁶, na qual trata do sublime como uma sensação de prazer negativo na contemplação, mais especificamente um prazer ligado à dor e ao medo.

Para isso, Burke estabelece nesta obra distinções fundamentais entre a dor e o prazer, subdividindo-os sempre em dois modos opostos, o da positividade (dor positiva e prazer positivo) e o da negatividade (dor negativa e prazer negativo). Nesse sentido, *o prazer e a dor do corpo tornam-se molas da experiência estética.*¹⁷

¹⁵ (SOBREVILLA, David. De Hume a Kant, El proceso de desontologización de La estética. In: ROHDEN, Valério. **200 anos da Crítica da faculdade do juízo de Kant**. Porto Alegre: UFRGS, 1992).

¹⁶ BURKE, Edmund. **Uma investigação filosófica sobre a origem de nossas idéias do sublime e do belo**. Campinas: Papirus Editora da Universidade de Campinas, 1993.

¹⁷ Sobre a concepção do sublime em Burke, José Thomas Brum comenta em seu texto *Visões do Sublime: de Kant a Lyotard*: “Burke fala do sublime no novo espaço de uma estética da ‘sensibilidade subjetiva’. O prazer estético do sublime passa a ser orgânico, e o prazer e a dor do corpo se tornam molas da experiência estética.(...) Mas existe um caso em que estas situações distintas são reunidas em um prazer ambíguo, ‘a mais

Burke introduz o conceito de *delight*, fundamental para a explicação do sublime. O *delight* não seria prazer positivo como o proporcionado pelo *belo*, mas sim, prazer relativo, proveniente da eliminação da dor ou do perigo experimentados no sublime.

Em seu prefácio à primeira edição, Burke expõe alguns dos motivos que o levaram às investigações dos temas abordados e comenta que se confundiram as idéias do sublime e do belo, e que, inclusive Longino (LONGINO, 1996) em seu tratado, havia abrigado sob o nome de sublime, coisas de naturezas *diversas e divergentes* (BURKE, 1993). Critica também o uso e abuso da palavra *beleza* e das más conseqüências desse uso, gerando o que chama de confusão de idéias, que torna, segundo ele, todos os raciocínios sobre temas desta natureza imprecisos e inconclusivos.

No texto de Burke, a experiência sensorial frente a objetos e eventos se consolida como o critério definitivo de diferenciação entre belo e sublime, através da intensidade e da natureza das paixões produzidas por eles. A experiência estética, portanto, se configura como parte indispensável da descoberta destas paixões suscitadas na contemplação da natureza e das obras de arte.

A única maneira de reverter essa situação seria partir de um exame atento do âmago de nossas paixões, de uma pesquisa cuidadosa sobre as propriedades das coisas capazes, segundo nos mostra a experiência, de afetar o corpo e, portanto, de incitar nossas paixões. (...) se conseguisse fazê-lo, as regras dedutíveis de uma investigação poder-se-iam aplicar, sem muita dificuldade, às artes de imitação e a tudo a que elas se relacionassem. (BURKE, 1993 - Prefácio à primeira edição)

Cabe aqui explicar como o sublime retórico de Longino (LONGINO, 1996) passa a ser tratado de maneira tão definitiva como uma experiência frente ao espaço e aos objetos da natureza e da arte.

Observou-se anteriormente, que em Hume (HUME, 2001) já havia uma sinalização da importância da experiência do sujeito frente à grandiosidade da natureza para que o sublime fosse vivenciado. Em Burke, sem a experiência, sem a sensação produzida no corpo pelo espaço, objeto ou evento natural, não seria possível estabelecer um critério de

forte emoção que a alma é capaz de sentir': o *delight*, prazer ligado à dor, é 'uma espécie de horror delicioso' e ocorre quando temos uma 'idéia de dor e de perigo sem estar atualmente expostos a eles'. Esse *delight*, segundo Burke, é a possibilidade da experiência estética do sublime" (BRUM, José Thomas. *Visões do Sublime: de Kant a Lyotard*. In: CÉRON, Ileana Pradilla e REIS, Paulo [Org]. **Kant, crítica e estética na modernidade**, São Paulo: SENAC, 1999).

determinação do sublime e, portanto, a chave de toda a descoberta estaria no resultado gerado no sujeito da propriedade de beleza ou de sublimidade das coisas.

A experiência na natureza é para Burke a fonte principal desta investigação, o que fica claro na passagem a seguir:

Seria de se esperar que os próprios artistas fossem nossos guias mais confiáveis, mas sua prática os manteve demasiado ocupados; os filósofos pouco fizeram e o que realizaram foi, na maioria das vezes, com vistas a seus próprios propósitos e doutrinas, e quanto àqueles chamados críticos, comumente procuraram a regra das artes no lugar errado, procuraram-na em poemas, pintura, gravuras, estátuas e edifícios. Mas a arte não pode jamais dar as regras que fazem uma arte (...). Eles foram antes imitadores uns dos outros do que da natureza (...). O verdadeiro critério das artes está ao alcance de qualquer um, e uma simples observação das coisas mais comuns, às vezes das mais insignificantes da natureza, proporcionará um saber mais fiel à realidade (...) (BURKE, 1993, p. 60).

Contudo, mesmo sendo leitor de Longino, sua leitura do sublime já parte da inserção da experiência do observador frente à natureza no processo de investigação dos sentimentos estéticos¹⁸.

Outra questão relevante ao tratamento dado à experiência estética no texto de Burke diz respeito à produção acadêmica no momento histórico de sua publicação. De acordo com o resgate histórico apresentado na introdução de Adam Philips¹⁹ para edição de 1990, Burke teria usado de certo oportunismo na escolha do tema de seu livro de estréia no campo da estética.

O sublime, como explica Adam Philips, em função de vários artigos de Addison publicados na revista *The Spectator* (1744), sobre “os prazeres da imaginação”, bem como o texto de Longino, tido como literatura de grande estilo, era assunto de destaque no meio

¹⁸ Sobre esta passagem do sublime retórico/ literário em Longino para o sublime sensualista em Burke localiza-se o comentário de José Thomas Brum: “se o sublime de Longino já põe em cena o tema do ‘incomensurável’ (...), o sublime do sensualista Burke é de outro gênero. (...) a visão de Burke inscreve o sublime no âmbito da metafísica cartesiana, ou melhor, no âmbito da primeira filosofia moderna do sujeito (...). Burke fala do sublime no novo espaço de uma estética da ‘sensibilidade subjetiva’ (...). O importante, no caso, é a passagem da exaltação clássica que busca elevar a alma e para além do sensível a essa sensação paradoxal e subjetiva de “terror” e prazer misturados (...). Incluindo uma oscilação entre a clareza e a obscuridade, entre o entendimento e a vontade, Burke classifica o sublime como ‘sentimento negativo’ e não mais como a busca entusiástica da completude do Ser. (BRUM, 1999, p. 60). (BRUM, José Thomas. *Visões do Sublime: de Kant a Lyotard*. In: CÉRON, Ileana Pradilla e REIS, Paulo [Org.]. **Kant, crítica e estética na modernidade**, São Paulo: SENAC, 1999).

¹⁹ BURKE, Edmund. **A philosophical Enquiry**. New York: Oxford University Press, 1990 (Introdução, Notas e Bibliografia por Adam Philips).

acadêmico inglês no início do século XVIII, o que provavelmente influenciou o jovem Burke.²⁰

Burke, portanto, desenvolveu uma linha de investigação unindo duas correntes acadêmicas bastante valorizadas na época: o tema do sublime como conceito associado à “grande” literatura na esteira de Longino e Addison, e a aplicação ao tema da experiência do homem na natureza.²¹

Nesse contexto, o que se observa em Burke é um retrato do meio acadêmico da primeira metade do século XVIII no campo da investigação sobre as origens de nossas paixões, os limites da imaginação, os prazeres proporcionados pela experiência estética e o poder da natureza em sua grandiosidade.

O sublime sensorial

Burke, em seu livro de 1757 *“Uma Investigação filosófica sobre a origem de nossas idéias do sublime e do belo”* estabelece que a única maneira de investigarmos a fundo a origem de nossas idéias sobre o sublime seria *“ir ao âmago de nossas paixões”* (BURKE, 1993), em um exame atento das propriedades das coisas que afetam nosso corpo e, depois aplicar estes conceitos às artes de imitação e a tudo que a elas se relacionasse:

Não basta conhecê-las em sua generalidade; para senti-las de uma maneira refinada ou julgar adequadamente uma obra destinada a movê-las, é necessário que conheçamos as fronteiras exatas de sua jurisdição, que as sigamos através de todos os seus diferentes modos de atuação e penetremos nas partes mais íntimas e aparentemente inacessíveis de nossa natureza (BURKE, 1993, p. 60).

O autor considera que estas sensações devem ser experimentadas por todos de maneira igualmente intensa, pressupondo uma mesma capacidade de sentimentos de dor e

²⁰ Philips defende que houve certo grau de oportunismo na escolha do tema do sublime por parte de Burke. A natureza das paixões e a idéia do sublime se adequavam perfeitamente a um jovem de grandes ambições que tentava encontrar seu lugar no meio literário londrino de 1750. O fato é que no início do século XVIII o sublime era o que podemos chamar de jargão no meio acadêmico da época. (PHILIPS In: BURKE, 1990, p. 17).

²¹ De acordo com PHILIPS (1990) o texto de Burke estabeleceu um elo entre a experiência entre certo tipo de ‘grande literatura’ com a experiência na paisagem natural, em moda entre os prazeres do século XVIII. Burke tenta conectar uma teoria retórica pagã com o empirismo introspectivo de Locke modificado significativamente por Hume. A obra de Burke seria obcecada por representações físico-corporais da experiência e desta nas representações. O belo e o sublime estariam diretamente ligados às paixões através de uma noção do que seria essencial ou irredutível à experiência humana. (PHILIPS In: BURKE, 1990, p. 17)

de prazer frente a determinados objetos por parte de todos os indivíduos. Discorda da visão de que sentimentos grandiosos e elevados estariam apenas acessíveis a pessoas de gosto apurado ou estetas. Este princípio de universalidade da sensação estética muito se afasta do conceito de juízo de gosto universal kantiano, sendo suas bases calcadas em origens distintas²².

Falando sobre a dor e o prazer, coloca-os de forma independente e não os considera relativos ou que possam existir apenas quando contrastados. Nessa análise destaca três estados básicos da natureza humana: *a indiferença, o prazer e a dor*, sendo a indiferença o estado em que o espírito humano se encontra a maior parte do tempo e pondera que “toda a espécie de prazer proporciona uma satisfação efêmera que, quando acaba, retorna à indiferença, ou antes, em uma tranqüilidade suave, tingida da cor agradável da sensação anterior” (BURKE, 1993, p.44).

No capítulo “*Sobre a paixão causada pelo sublime*”, (BURKE, 1993) fala dos efeitos do sublime e de como este sentimento, diferente do resultante na contemplação do belo, não permite o entendimento, antecedendo o raciocínio:

A paixão a que o grandioso e sublime na natureza dão origem, quando essas causas atuam de maneira mais intensa, é o assombro, que consiste no estado de alma no qual todos os seus movimentos são sustados por certo grau de horror. Neste caso o espírito sente-se tão pleno de seu objeto que não pode admitir nenhum outro, nem conseqüentemente, raciocinar sobre aquele objeto que é alvo de sua atenção. Essa é a origem do poder do sublime, que, longe de resultar de nosso raciocínio, antecede-os e nos arrebatava com uma força irresistível (BURKE, 1993, p.65).

Nessa passagem percebe-se a relação estabelecida por Burke entre o sublime e o horror. O sentimento de assombro provocado pelo sublime é demonstrado em Burke como resultado de uma plenitude experimentada pelo sujeito frente à grandiosidade do objeto. Neste momento, no qual o sentimento antecede o raciocínio, em uma espécie de susto

²²Ilustra-se esta distinção com a citação de Daniel Omar Perez: no trabalho de Burke se afirma que o fundamento do julgamento estético está nas próprias coisas (BURKE, 1993). Do mesmo modo que Hume, Burke parte de uma natureza humana para analisar a questão do sentido do gosto, mas diferentemente do primeiro, acredita em certos princípios fundamentais que levariam a semelhanças nas avaliações (BURKE, 1993, p. 21-35). Para Kant, essa oposição não seria senão o resultado de uma mesma concepção que não alcança a ver o verdadeiro problema do gosto. Em ambos os casos, o gosto pode ser discernido de acordo com uma sensação no sujeito (...). De acordo com as operações do sensualismo, o juízo do agradável está ligado ao deleite do sujeito por uma inclinação deste (...), de acordo com a quantidade, o juízo do agradável não pode ser outra coisa que singular, dado que refere a um estado (ou uma sensação) particular de um sujeito e qualquer tentativa de universalização não estaria objetivamente fundada. (...) Trata-se de uma relação de causalidade empírica que está no fundamento do juízo, dado que não é possível determinar à *priori* um deleite. (PEREZ, 2008, p. 268 – 269).

sofrido pelo sujeito ao ser pego despreparado frente à tamanha magnitude, o horror é capaz de provocar prazer. Este prazer no horror é possível por tratar-se de um estado da contemplação estética de grandezas que tem o poder de arrebatamento, mas que, todavia, não representam perigo real, pois caso o fossem, deixariam de ser sublimes e passariam a ser aterradoras. Esta relação entre o sublime, o horror e o medo e seu distanciamento no perigo iminente e real serão tratados de maneira semelhante na abordagem kantiana.

O espaço sublime

Dentre os vários aspectos investigados por Burke em sua busca pelas origens do sublime, encontram-se aspectos relativos à diversas características e qualidades dos objetos e espaços que se referem diretamente ao tema da percepção do espaço e da concepção do espaço como objeto de sublimidade.

Nas passagens destacadas a seguir podem ser observadas linhas comuns entre o pensamento sensualista de Burke e aspectos do sublime kantiano. Suas idéias mesmo convergindo em alguns pontos, divergem substancialmente no que diz respeito à natureza do sublime. Todavia, a questão da necessidade da experiência e da identificação de características específicas dos eventos e objetos para que o sublime possa acontecer permaneceram vinculadas em ambos os textos.

Nesse contexto, são analisados a seguir, alguns dos tópicos abordados por Burke (BURKE, 1993) como características imprescindíveis ao surgimento do *delight* e, conseqüentemente, do sublime e dizem respeito, de maneira direta ou indireta, ao campo da percepção espacial. Para Burke, tendo em vista sua concepção do sublime estar ligada a uma sensação provocada por um objeto em função de suas características específicas e de como elas afetam a percepção do observador, a aplicação direta de conceitos a espaços e objetos não é contraditória, e sim exemplificada e reafirmada através de exemplos desta natureza.

Sobre as questões relativas à obscuridade dos espaços²³

Falando da obscuridade, ou do recurso de utilização de pouca luz nos espaços, Burke se refere ao efeito da impossibilidade de apreensão total de um espaço ou objeto por parte do observador quando colocado nesta condição. Considera que para tornar algo extremamente terrível, a obscuridade parece ser em geral necessária, visto que “quando há conhecimento de toda a extensão de um perigo, quando conseguimos com que nossos olhos a ele se acostumem, boa parte da apreensão desaparece” (BURKE, 1993, p.66).

Nesse sentido, afirma que a capacidade de visualização e o entendimento de um espaço em sua totalidade são prejudiciais à formação do sentimento sublime, sendo necessário que parte deste espaço esteja obscurecido ou oculto para que na sua contemplação seja considerado sublime. Destaca, portanto, o caráter simbólico da obscuridade, associada historicamente a ambientes que promovem sentimentos mais profundos de respeito e introspecção, como por exemplo, espaços de caráter religioso:

A conduta é a mesma em muitas religiões. Quase todos os templos pagãos eram obscuros. Até mesmo nos templos bárbaros dos americanos atuais, seu ídolo é mantido em uma parte escura da cabana consagrada à sua adoração. Com esse mesmo objetivo os druidas realizavam todas as suas cerimônias no seio das florestas mais penumbrosas e à sombra dos carvalhos mais belos e frondosos (BURKE, 1993, p.67).

A carência ou ausência de luz, deste modo, são fatores que contribuem para a construção de um cenário sublime. Utilizando a obscuridade como exemplo, demonstra como a experiência no espaço funciona em um sistema de signos, levando a percepção a um sentimento misto de medo, respeito e apreensão, que tem como referência mais forte a relação do sujeito com os espaços religiosos.

Sobre as questões relativas à vastidão das dimensões

Apesar do poderoso efeito da obscuridade, a **grandiosidade de dimensões** parece ser ponto determinante na concepção de sublimidade e se consolida em Burke como a característica dominante em suas descrições de espaços sublimes.

²³ Os títulos dos tópicos referem-se diretamente aos títulos dos capítulos utilizados por Burke no Enquiry. (BURKE, Edmund. **A philosophical Enquiry**. New York: Oxford University Press. 1990 - Introdução, Notas e Bibliografia por Adam Philips).

Nesse sentido estabelece características específicas e graus de variação para que o sublime possa se estabelecer. Grandezas como altura, comprimento e profundidade são colocadas como um padrão de medidas para o sublime e para seu efeito mais concreto, bem como aspectos formais como a composição de planos e definições de texturas em um sistema de representações que hierarquiza a efetividade do objeto ou espaço que almejam a sublimidade.

A grandiosidade de dimensões é uma fonte poderosa do sublime. (...) seguramente, há meios e modos pelos quais a mesma extensão deverá produzir efeitos maiores do que se verifica em outros. A extensão pode ser em altura, comprimento ou em profundidade. Dentre essas, o comprimento é o que causa uma impressão menor, é lícito supor que a altura seja menos imponente do que a profundidade (...)Um plano perpendicular tem um poder maior de produzir o sublime do que um inclinado, e os efeitos de uma superfície irregular e acidentada parecem mais fortes do que quando ela é uniforme e polida (BURKE, 1993, p.77).

Em sua explicação do porquê de as grandes dimensões serem sublimes e o motivo delas causarem este efeito no observador, associa esta capacidade à limitação da função ocular em sua dificuldade de apreensão do conjunto grandioso como um todo já em um primeiro plano.

(...) se admitirmos que apenas um único ponto de um objeto é perceptível a cada vez (...) tornará mais evidente que o sublime deriva da grandiosidade das dimensões. Pois, se somente um ponto é percebido a cada vez, o olho precisa percorrer o enorme espaço de tais corpos com uma grande velocidade e, por conseguinte, os nervos e os músculos delicados destinados à movimentação desse órgão devem ser submetidos a um enorme esforço, o que deve afetá-los bastante, dada sua grande sensibilidade (BURKE, 1993, p.142).

Nota-se então, que a idéia de apreensão da medida ocular²⁴ e sua relação com a descoberta do sublime estão sendo mediadas pela questão fisiológica e não pelo conflito entre apreensão e compreensão ou entre razão e imaginação como estabelecido posteriormente por Kant.

Sobre as questões relativas à infinitude e à criação de um “infinito artificial” ao olhar

Para Burke, um efeito maior do sublime será alcançado se as relações entre espaço, objeto e observador forem estabelecidas através de uma composição que venham a sugerir uma idéia de infinito.

²⁴ Adiante, no capítulo sobre a percepção do espaço construído aborda-se o conceito de medida ocular em Kant e seu exemplo de contemplação das pirâmides do Egito.

O infinito para ele apresenta uma idéia que exerce uma forte atração e ao mesmo tempo é fonte deste horror deleitoso, necessário ao sublime, pela incapacidade de sua total apreensão. Sobre o caráter ambíguo deste sentimento de atração e medo pelo mesmo objeto verifica-se em Burke:

(...) deve-se levar em conta que dificilmente alguma coisa pode impressionar o espírito por sua grandiosidade se não se aproxima de algum modo, da infinitude (...). A infinitude tem uma tendência a encher o espírito daquela espécie de horror deleitoso, que é o efeito mais natural e o teste mais infalível do sublime. Há poucas coisas, dentre os objetos de nossos sentidos que sejam verdadeiramente e por sua própria natureza infinitas. Porém, não sendo o olho capaz de perceber os limites de muitas coisas, elas parecem ser infinitas e produzem os mesmos efeitos, como se realmente o fossem. Somos enganados de maneira semelhante, se as partes de algum objeto de grandes proporções se adicionam, até um número indeterminado, de modo a que a imaginação não encontre nenhum obstáculo que possa impedi-la de estendê-las a seu talante (BURKE, 1993, p.70-78).

Burke sugere nesta passagem que para a obtenção de um efeito sublime em um determinado objeto, este deve sugerir à imaginação uma idéia de infinito. Deste desenvolvimento surge um importante conceito do sublime em Burke: *o infinito artificial* (BURKE,1993).Nota-se que associado aos elementos formais sempre presentes nas análises do autor, surge a figura da imaginação como componente da relação entre observador e objeto, sendo que no infinito artificial de Burke, o espaço deve iludir a imaginação para que esta se exceda, percebendo, então, o sublime.

Sobre as questões relativas aos efeitos de sucessão e uniformidade de formas

Burke introduz o conceito de infinito artificial definindo o significado de seus componentes de formação, ambos aspectos formais de concepção espacial, a sucessão de elementos e a uniformidade das formas:

A *sucessão* e a *uniformidade* das partes constituem o *infinito artificial*. 1. *Sucessão*: ela é condição indispensável para que as partes possam seguir-se por tanto tempo em uma direção tal que, por seus repetidos estímulos sobre os sentidos, inculquem na imaginação uma idéia de sua continuidade, para além de seus limites reais. 2. *Uniformidade*: porque se as formas das partes mudam, a imaginação a cada mudança encontra um obstáculo, sois expostos, a cada alteração, ao término de uma idéia e ao início de outra, o que resulta na impossibilidade de continuar aquela progressão ininterrupta que é o único meio capaz de imprimir em objetos limitados o caráter de infinitude. É nesse tipo de infinitude artificial, creio eu, que deveríamos procurar a razão pela qual uma rotunda causa um efeito tão majestoso. Da mesma causa também pode ser derivado o efeito majestoso das naves de nossas velhas catedrais (BURKE, 1993, p.79).

É como se o efeito gerado na imaginação, através da percepção destes aspectos formais, fosse estabelecido através de uma progressão imaginária infinita. A dupla, sucessão e uniformidade, associada à grandiosidade de dimensões, geraria este efeito ilusório no observador, levando-o à percepção do sublime no espaço.

No exemplo a seguir observa-se novamente a utilização do espaço arquitetônico e suas características formais. Aqui o recurso é o de sucessão de elementos estruturais idênticos usados como exemplo de um padrão de medidas e proporções sublimes:

(...) examinaremos por que uma ordenação de partes uniformes em uma mesma linha reta é necessariamente sublime e qual o princípio que possibilita a essa disposição a faculdade de fazer com que uma quantidade comparativamente pequena de matéria produza um efeito mais majestoso do que uma quantidade maior distribuída de outra maneira (...). Coloquemos diante de nossos olhos uma fileira de pilares iguais erguidos sobre uma linha reta; postemo-nos de modo a que o olho possa seguir o comprimento dessa colunata (...) cada um a seu turno (...) repete impulso após impulso, golpe após golpe, até que o olho forçado a exceder, durante muito tempo uma mesma ação, não pode deixar aquele objeto e, sendo violentamente estimulado por essa agitação constante, oferece ao espírito uma idéia grandiosa, ou seja, sublime (BURKE, 1993, p.79).

Sobre as questões relativas às dimensões em arquitetura e o efeito da luz em arquitetura

A utilização dos conceitos e especificações técnicas formais aplicadas com o intuito de conceber o sublime espacial é sugerida nos capítulos “*Dimensões em arquitetura*” e “*Luz em arquitetura*” (BURKE, 1993), como se para isso fosse possível estabelecer um manual para se atingir a sublimidade.

Burke faz aqui uma exaltação à ilusão como recurso definitivo do sublime. Os edifícios e seus espaços grandiosos, obscuros, com uma sucessão de formas idênticas que dão a idéia de infinito, reproduzem o sublime natural ou, pelo menos, através de recursos formais, causam efeito similar.

Na arquitetura as grandes dimensões parecem ser uma condição necessária para o sublime, pois de umas poucas partes, assim como das pequenas, a imaginação não pode alçar-se à idéia de infinitude (...). Um verdadeiro artista deve pregar uma peça inofensiva em seus espectadores e executar os projetos mais imponentes por meios fáceis. Projetos grandiosos apenas por suas dimensões são sempre um sinal de uma imaginação medíocre e vulgar. Uma obra de arte pode ser excelente apenas quando ilude; o contrário é a prerrogativa da natureza somente. (...) A meu ver, todos os edifícios destinados a gerar a idéia de sublime devem de preferência ser escuros e sombrios e isso por dois motivos: o primeiro é que a experiência os mostra que a própria escuridão, em certas circunstâncias, causa um efeito maior sobre as paixões do que a luz. O segundo é que, para tornar um objeto absolutamente impressionante é preciso fazê-lo tão diferente quanto

possível daqueles com os quais estivemos imediatamente familiarizados (espaço aberto) (BURKE, 1993, p.81 e p.87).

Percebe-se aqui que, de acordo com autor, o espaço construído grandioso e obscurecido ilude o observador que, momentaneamente, experimenta a mesma sensação e emoção desencadeada no sublime na natureza, ou seja, reproduzem neste momento da experiência estética as relações de percepção estabelecidas com a própria natureza.

O autor ainda desenvolve uma série de avaliações sobre as possíveis fontes do sublime dentro do campo das sensações frente à natureza, a arquitetura e a arte, bem como, sua interpretação sobre as origens de nossas idéias sobre a beleza. Para o estudo do tema proposto aqui, os exemplos dados são satisfatórios, pois demonstram como a percepção tanto do espaço natural quanto do espaço construído e seus aspectos formais, foram imprescindíveis a Burke para suas análises baseadas nas sensações sobre a origem do sublime. Estas observações certamente não foram ignoradas por Kant em seus estudos sobre o sublime, como se verifica a seguir.

1.4 KANT E O JOGO DA RAZÃO: A DESCOBERTA DO SUBLIME NO SUJEITO

Kant nas fronteiras do Sublime

Considerando-se o intervalo de 26 anos entre a publicação de sua primeira obra tratando do tema, “*Observações sobre o sentimento do belo e do sublime*”, de 1764²⁵ e sua terceira crítica, a “*Crítica da Faculdade de Julgar*” de 1790²⁶, será traçada uma breve introdução sobre o contexto histórico²⁷ e acadêmico que desencadeou o interesse de Kant

²⁵ Sobre as investigações de Kant no campo do Sublime anteriores à “*Crítica da Faculdade de Julgar*” de 1790, temos o comentário de Brum: “Não é na célebre Crítica da Faculdade do Juízo (1790) que surge, pela primeira vez, em Kant, a noção estética de sublime. Um opúsculo de 1746, ‘*Observações sobre o sentimento do belo e do sublime*’, já tratava dessa noção de uma forma vaga referindo-se a afirmações empíricas como ‘a noite é sublime, o dia é belo’. Nele se evidenciava que, nesta época, a visão kantiana do sublime era regida, sobretudo por certos lugares comuns do sublime objetivo da natureza, isto é, paisagens ou cenários supostamente capazes de despertar o ‘terror’ descrito por Burke, de maneira sempre alternada com cenários capazes de despertar o sereno ‘prazer’ do belo. Ora, é na ‘*Crítica da Faculdade do Juízo*’ que o tema do sublime será tratado mais conceitualmente, ou ‘seriamente’, para utilizar o adjetivo que Kant relacionará à experiência estética do sublime” (BRUM, 1999).

²⁷ As informações históricas e referências presentes nos parágrafos seguintes são uma compilação de informações apresentadas por John Zamitto em seu livro *The genesis of Kant’s critique of judgment*. (ZAMITTO, J.H. *The genesis of Kant’s critique of judgment*. Chicago: University Chicago Press, 1992. p.21-44)

pelo tema do sublime. Zamitto acredita que Kant compensava o provincianismo de Königsberg interessando-se pelo que acontecia na Inglaterra e o meio onde este interesse pôde florescer foi o Aufklärung berlinense. A mediação de Mendelssohn através de sua fusão das novas estéticas inglesas e francesas com o trabalho de Baumgarten e Meier familiarizou ao discurso alemão três conceitos cruciais que estavam sendo tratado no exterior: as noções de *sentimento*, *gênio* e *sublime*. (ZAMITTO, 1992)

Mendelssohn, diferentemente de Kant, lia em Inglês, e muito antes da tradução da obra de Burke feita por Lessing em 1773, publicou em um artigo de 1758, um sumário das idéias trazidas por Burke no *Enquiry* tecendo algumas opiniões e críticas que diziam respeito à aparente fragilidade da construção teórica do texto no que se referia à investigação sobre a natureza da alma humana.

O interesse pelo tema do sublime era, talvez, o sintoma de uma nova forma de sensibilidade. Os impulsos por trás deste *revival* do conceito de sublime eram de caráter “científico, psicológico, teológico, epistemológico e literário”²⁸. A experiência subjetiva da grandiosidade do universo assumiu um lugar de reverência religiosa, acontecendo inicialmente através da crítica literária, que rapidamente identificou-se com o que Longino denominou sublime em seu tratado (LONGINO, 1993). O ponto central desta nova visão era a confrontação estética com um novo conceito de mundo e universo, não mais circunscrito, matemático, simples e estático, mas infinito em sua grandeza, sem fronteiras, dinâmico e complexo, sendo esta a noção crucial escondida por trás do sublime natural.

O sublime demonstrava como a visão do homem frente a esta nova natureza havia mudado, sendo o conceito decisivo que articulou uma nova forma de contemplação do mundo natural a um aspecto da consciência humana. Graças a essa nova visão dinâmica da natureza, a partir da década de 40, o sublime pôde ser aplicado diretamente ao fenômeno natural e à experiência no espaço.

O que levaria Kant a deter-se precisamente com estes dois tipos de sentimentos denominados belo e sublime para seu estudo de 1764, “*Observações sobre o sentimento do belo e do sublime*”? A escolha parece fazer referência ao trabalho de Burke, que foi

²⁸ Idem à anterior.

traduzido para o alemão em 1773 e, certamente lido por Kant, pois o menciona na terceira crítica²⁹.

Mas, de qualquer forma, existem muitas controvérsias sobre a real influência³⁰ do trabalho de Burke para a estética kantiana, principalmente na obra “*Observações*” de 1764. Estas influências, se de fato existiram, aconteceram possivelmente através da leitura e das interpretações de Mendelssohn sobre o trabalho de Burke.

De fato, nas “*Observações*”³¹, podemos notar através dos exemplos dados por Kant, uma abordagem do sublime que ainda se relaciona tanto com a tradição de Longino quanto com o sensualismo de Burke, exemplos dados por ele como “a noite é sublime, o dia é belo” (KANT, 1992, p.21), ilustram esta relação. No entanto, no corpo do texto, Kant já trata do belo e do sublime como sentimentos estéticos e não mais como características das representações ou dos objetos, conceito que iria manter-se e consolidar-se na terceira crítica. Na obra supracitada, Kant coloca:

A vista de uma cordilheira, cujos cumes nevados se elevam acima das nuvens, a descrição de uma tempestade furiosa de Milton, provocam satisfação, porém com assombro; em contrapartida, a vista de um prado florido, vales com regatos sinuosos, com rebanhos pastando, a descrição do Elísio, ou o que conta Homero do cinturão de Vênus, também despertam uma sensação agradável, que, porém, é alegre e jovial. Assim, para que aquela primeira impressão possa se produzir em nós com a devida intensidade precisamos ter um sentimento do sublime; e, para bem desfrutar corretamente da última, de um sentimento do belo (KANT, 1992, p. 21).

Em outro momento da mesma obra, Kant faz referência à grandiosidade das dimensões, no caso do exemplo a seguir, das construções como capazes de suscitar o

²⁹ Citação de Kant ao texto de Burke, *Uma Investigação filosófica sobre a origem de nossas idéias do sublime e do belo, de 1757*: “Burke, que nesta espécie de abordagem (abordagem fisiológica / psicológica dos juízos estéticos do belo e do sublime), merece ser considerado como o autor mais importante, descobre por esta via (p.223. de sua obra) ‘que o sentimento do sublime fundamenta-se sobre o instinto de auto-conservação e sobre o medo, isto é sobre uma dor que (...) produz movimentos que (...) são capazes de provocar sensações agradáveis, na verdade não um prazer, mas uma espécie de calafrio complacente, uma certa calma que é mesclada com terror’” (KANT, 1790, p.123).

³⁰ Mesmo sendo reconhecidas como influência no trabalho de Kant, as investigações de Burke acerca do belo e do sublime tiveram desdobramentos diferentes na estética kantiana. Sobre estas diferentes abordagens José Thomas Brum faz um comentário em seu texto *Visões do Sublime: de Kant a Lyotard*: “Diferentemente dos antigos, a estética kantiana não é uma *teoria do belo inteligível*. Diferentemente dos sensualistas como Burke, Kant não procura relacionar a estética ao orgânico, à fisiologia. A sua filosofia visa unir os sentimentos estéticos a uma faculdade transcendental do espírito humano: a faculdade de julgar em relação ao sentimento de prazer e de dor” (BRUM, 1999, p.61)

³¹ KANT, Immanuel. **Observações sobre o sentimento do belo e do sublime**. Tradução Figueiredo, Vinícius de. Campinas: Papyrus, 1992.

sublime. Esta passagem ilustra como a percepção do espaço construído, neste momento para Kant, é compatível com as idéias do sublime, que se aplicam claramente ao objeto e ao espaço construído, ou seja, à arquitetura grandiosa:

É necessário ao sublime ser sempre grande, o belo também pode ser pequeno. O sublime precisa ser simples (einfältig), o belo pode ser adornado e amaneirado. Uma altura elevada é tão sublime quanto uma profunda depressão, o que a esta acompanha uma sensação de assombro, àquela de admiração, por esse motivo a primeira sensação pode ser a do sublime terrível, a segunda do sublime nobre. Como nos reporta Hasselquist, a vista de uma pirâmide egípcia comove muito mais que qualquer descrição que dela possamos imaginar, porém sua construção é simples e nobre. A igreja de São Pedro em Roma é magnífica. Nesse projeto, grande e simples, a beleza (...) é tão profusa que o sentimento do sublime aí atua no limite, e o objeto é denominado magnífico (KANT, 1992, p. 23).

Na terceira crítica, apesar de algumas referências similares ao dar exemplos de eventos associados à sublimidade, o texto kantiano se afasta consideravelmente desta leitura, assumindo a dimensão crítica e ética que irá caracterizar a versão final do sentimento estético do sublime na terceira crítica.

A Analítica do Sublime

A “Analítica do Sublime” surge no segundo livro da primeira parte da *Crítica da Faculdade do Juízo*³², dentro da *Crítica da faculdade de juízo estética*. É precedida pela analítica do belo e, em função disso, inicialmente são estabelecidas por Kant as concordâncias e diferenças entre os dois juízos, seguido por suas particularidades.

A *Crítica da Faculdade de Julgar* instaura, portanto, uma nova estética na qual o objeto perde seu papel central e suas qualidades cognitivas. A escolha de Kant por tratar dessa subjetivação dos sentimentos e dos julgamentos do sujeito na relação com a natureza e com a arte, incluindo a estética em seu conjunto crítico, estabelece um novo patamar de discussão³³, tirando a estética do campo da discussão sobre a forma, o adorno, a estrutura

³² KANT, Immanuel. **Crítica da faculdade do juízo**. Tradução Rohden, Valério e Marques, Antônio. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1993.

³³ Sobre a importante colaboração de Kant para uma nova visão da estética moderna, temos o comentário de Roger Scruton³³: “O século XVIII viu o aparecimento da estética moderna. Shaftesbury e os seus discípulos fizeram observações pertinentes sobre a experiência do Belo; Burke apresentou a sua famosa distinção entre o belo e o sublime; Batteux na França, Lessing e Wincklemann na Alemanha tentaram criar princípios universais para a classificação e juízo das obras de arte. Os leibnizianos também deram a sua contribuição, e o uso moderno do termo ‘estético’ deve-se ao mentor de Kant, A. G. Baumgarten. Todavia nenhum filósofo desde Platão deu à experiência estética o papel principal na filosofia que Kant lhe iria dar. Os seus

ou a proporção e incluindo-a no campo dos temas relacionados à nova percepção do sujeito enquanto agente nas relações estéticas.

O sentimento estético

É na experiência da contemplação que se encontra o momento no qual a faculdade de julgar atua de acordo com a reação do ânimo ou da emoção. O critério é, portanto, o próprio sentimento estético. Kulenkampff³⁴ destaca a importância do sentimento como critério do juízo estético, lembrando que “a rigor nós nem dispomos de critérios para juízos estéticos (...), pois o prazer ou o desprazer são estados mentais que surgem involuntariamente. Assim, para que possamos ver e decidir se algo é belo ou não, não podemos fazer nada mais que esperar por nossa reação emocional”. (KULEMKAMPPFF, 1992, p.10)

De acordo com Scruton³⁵, parece que é sempre a experiência e nunca o pensamento conceitual, que dá direito ao juízo estético, de modo tal que qualquer coisa que altere a experiência de um objeto altera o seu significado estético.

Mas o que podemos saber sobre o objeto? Fica claro que para Kant os sentimentos tanto do belo quanto do sublime, encontram-se no ânimo, no resultado das relações entre as faculdades internas do próprio sujeito. Mas, por outro lado, o objeto – seja a natureza, a arte ou os fenômenos – não é descartável, mas matéria imprescindível para que a relação se estabeleça. Lembrando que, conforme Kulenkampff destacou, em uma análise que se pretende ter como base os juízos estéticos kantianos, não podemos fazer uma análise do objeto, pois “o objeto não nos interessa aqui como objeto de conhecimento (...) o que é afirmado acerca do objeto, não vale, portanto, independentemente dos sentimentos do sujeito que a ele se refere” (KULEMKAMPPFF, 1992, p.10), faz-se necessária uma

predecessores não se tinham apercebido, como ele, de que tanto a metafísica, quanto a ética ficam incompletas sem uma teoria da estética. Só um ser racional pode experimentar a beleza e sem a experiência dela a racionalidade é incompleta” (SCRUTON, 1983, p.143)

³⁴ KULENKAMPPFF, Jens. A lógica kantiana do juízo estético e o significado metafísico do belo na natureza. In: ROHDEN, Valério. 200 anos da Crítica da faculdade do juízo de Kant. Porto Alegre: UFRGS, 1992.

³⁵ SCRUTON, Roger. **Kant**. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1983.

investigação que contemple o objeto como parte do processo de descoberta do sublime pelo próprio sujeito e não como uma estética do objeto em si ³⁶. Sendo este o objetivo principal deste trabalho, ou seja, investigar que características possuem os espaços naturais e construídos para que em sua percepção possam ser candidatos a despertar o sublime no sujeito, faz-se uma leitura da analítica do sublime que sirva como base para uma discussão sobre as questões da percepção do espaço, e deste espaço como possível fonte de sublimidade. Em função disso, selecionam-se a seguir os momentos dentro da “*Analítica do Sublime*” (KANT, 1993) considerados mais elucidativos para a compreensão em linhas gerais do pensamento kantiano sobre o sublime e das possíveis relações interpretativas com o tema proposto.

A divisão em tópicos apresentada a seguir foi desenvolvida livremente sobre o formato no qual se apresenta a “*Analítica do Sublime*” dentro da “*Crítica da Faculdade do Juízo*” (KANT, 1993), tendo sido destacados os pontos mais pertinentes para a análise posterior.

Belo e Sublime

Algumas das considerações mais importantes para a compreensão do sublime em Kant encontram-se justamente quando são estabelecidas as diferenças do mesmo com o belo. Ao diferenciar ambos, Kant nos dá os contornos do que será desenvolvido adiante: são nas discordâncias com o belo, portanto, que encontramos por contraste o que propriamente é o sublime.

As concordâncias entre os dois sentimentos referem-se basicamente aos atributos que os incluem em categorias imprescindíveis ao sentimento estético para Kant:

(...) ambos aprazem por si próprios, ou seja, não pressupõem nenhum juízo dos sentidos nem um juízo lógico determinante, mas um juízo de reflexão, a complacência não se prende a uma sensação (...), está referida a conceitos, se bem que sem determinar quais (...). Ambas as espécies de juízos são singulares e,

³⁶ Sobre esta mesma questão temos o comentário de Daniel O. Perez : “A faculdade de julgar nos permite achar o universal para o particular. Isto é, nos permite achar a lei que sistematiza a experiência. Nem o entendimento, nem a razão podem fundar à priori uma lei semelhante (*apud* KANT, *Erste Fassung*, p.15). No entanto, a faculdade de julgar não abre um novo domínio de objetos. É uma faculdade, uma capacidade de subsumir. Trata-se de uma “conformidade a fim da natureza em prol de nossa faculdade para conhecer a natureza” (*apud* KANT, *Erste Fassung*, p.8). (PEREZ, 2008, p. 259) - PEREZ, Daniel Omar. **Kant e o problema da significação**. Curitiba: Editora Champagnat, 2008.

contudo, juízos que se anunciam como universalmente válidos com respeito a cada sujeito (...) (KANT, 1993, p.89).

Entretanto, é ao tratar das discordâncias entre os juízos que Kant revela o que o sublime estaria por desvelar: a possibilidade de um sentimento estético que dispensa a limitação da forma, ou seja, um prazer estético possível na ausência do reconhecimento formal do objeto. Nesse sentido, Kant explica:

O belo na natureza concerne à forma do objeto que consiste na limitação; o sublime, contrariamente, pode também ser encontrado em um objeto sem forma, na medida em que seja representada ou, que o objeto enseje representar nele, uma ilimitação pensada, além disso em sua totalidade; de modo que o belo parece ser considerado como apresentação de um conceito indeterminado do entendimento, o sublime, porém, como apresentação de um conceito semelhante da razão (KANT, 1993, p.90).

Kant (assim como já o havia feito Burke³⁷ no conceito de *delight*) polariza os sentimentos do belo e do sublime como sentimento positivo ou prazer positivo, para o primeiro, associado ao lúdico, e prazer negativo ou indireto, para o segundo, associando-o aos sentimentos de respeito e admiração, gerando uma “seriedade” na ocupação da faculdade da imaginação.

(...) enquanto o belo comporta diretamente um sentimento de promoção da vida (...) o sentimento do sublime é um prazer que só surge indiretamente, ou seja, ele é produzido pelo sentimento de uma momentânea inibição das forças vitais e pela efusão imediatamente consecutiva e tanto mais forte das mesmas (...) e, enquanto o ânimo não é simplesmente atraído, mas alternadamente também sempre de novo repellido por ele, a complacência no sublime contém não tanto prazer positivo, quanto muito mais admiração ou respeito, isto é, merece ser chamada de prazer negativo (KANT, 1993, p.90).

O sublime é para Kant, portanto, incompatível a atrativos, e desencadeia um movimento alternado de atração e repulsão pelo objeto na mesma intensidade. Mas é no que Kant chama de “diferença interna mais importante entre o sublime e o belo” que se encontra uma das afirmações mais discutidas da “Análítica do Sublime”. Nesta passagem o mesmo Kant que havia citado a Catedral de São Pedro em Roma como fonte do sublime refere-se a este sentimento como sendo possível somente através dos objetos da natureza:

³⁷ Sobre a utilização por Kant de conceitos já apresentados na obra de Burke sobre as distinções entre o belo e o sublime temos o comentário de Roger Scruton: “Kant recorre à distinção de Burke entre o belo e o sublime. Por vezes, quando sentimos a harmonia entre a natureza e as nossas faculdades, ficamos impressionados pela intencionalidade e inteligibilidade de tudo o que nos rodeia. É o sentimento do belo. Outras vezes, ultrapassados pela infinita grandeza do mundo, renunciamos a tentar compreendê-lo e controlá-lo. É o sentimento do sublime, o espírito é ‘incitado a abandonar a sensibilidade’” (SCRUTON, Roger. **Kant**. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1983).

(...) se como é justo , aqui , considerarmos antes de mais nada somente o sublime em objetos da natureza, (pois o sublime da arte é sempre limitado às condições da concordância com a natureza) a beleza da natureza (auto-subsistente) inclui uma conformidade afim em sua forma, pela qual o objeto por assim dizer, parece predeterminado pela nossa faculdade de juízo e assim constitui em si um objeto de complacência, contrariamente aquilo que, sem raciocínio produz em nós e simplesmente na apreensão o sentimento do sublime, na verdade pode quanto à forma, aparecer como contrário a fins para nossa faculdade de juízo, inconveniente à nossa faculdade de apresentação e, por assim dizer, violento para a faculdade de imaginação, mas, apesar disso e só por isso, é julgado ser tanto mais sublime (KANT, 1993, p.90).

Sobretudo, o próprio Kant, mais adiante no texto, no §30 viria a explicar o possível mal entendido:

A isso se responde que o sublime da natureza só impropriamente é chamado assim e propriamente só tem que ser atribuído à maneira de pensar, ou muito antes ao fundamento da mesma na natureza humana. A apreensão de um objeto, aliás sem forma e não conforme afins , dá meramente motivo para tornar-se consciente deste fundamento, e o objeto é deste modo usado subjetivamente conforme afins, mas não é ajuizado como tal por si e em virtude de sua forma (KANT, 1993, p.92).

Na verdade, o que Kant reafirma é dificuldade de se tratar do sublime na natureza ou na arte, tendo em vista o sublime ser possível apenas no ânimo. A ausência de forma como possível fonte do sublime em determinados casos, diferente do belo faz com que se distancie mais ainda do entendimento clássico de sentimento estético historicamente deduzido, das qualidades do objeto ou das sensações produzidas por ele e em função das mesmas.

Segundo Kant (KANT, 1993), um objeto, como inúmeros objetos encontrados na natureza, pode ser apto à apresentação de uma sublimidade que é encontrada no ânimo. O verdadeiro sublime não está contido em nenhuma forma sensível, pois concerne somente à idéias da razão. Como estas idéias não podem ser totalmente representadas, são apenas avivadas e evocadas ao ânimo.

Não podemos dizer mais senão que o objeto é apto à apresentação de uma sublimidade que pode ser encontrada no ânimo; pois o verdadeiro sublime não pode estar contido em nenhuma forma sensível, mas concerne somente às idéias da razão, que, embora não possibilitem nenhuma representação adequada a elas, são avivadas e evocadas ao ânimo precisamente por essa inadequação, que se deixa apresentar sensivelmente (KANT, 1993, pg. 91).

Todavia, reafirma a importância da experiência e, em sua divisão subsequente do sublime em matemático - sublime e dinâmico- sublime, estabelece alguns parâmetros para que ela resulte no próprio sentimento. Mas, antes disso, é fundamental fazer alusão as

considerações de Kant sobre o sublime evocado pela natureza que dizem respeito à capacidade de percepção do espaço natural, pois, da mesma forma, serão estabelecidas as relações de contemplação do espaço construído na experiência do sublime.

Sublime na Natureza – A natureza como arte

Kant fala de uma técnica da natureza capaz de produzir no sujeito um conceito da mesma semelhante ao conceito de arte. Essa técnica a torna representável, mesmo que não totalmente cognoscível à nossa faculdade de entendimento. Por outro lado, é a natureza em seu caos, em sua grandiosidade selvagem, incontrolável e irrepresentável, que nos fornece as idéias mais poderosas de sublime.

Em função disto, Kant considera que o conceito de sublime na natureza não é tão importante quanto o do belo na natureza. Justifica este fato alegando que, mesmo na natureza quando suscitadas as idéias de sublime, estas se originam em função de seu poder e grandeza e não, exatamente de suas formas, diferentemente do belo, que tem sua origem nas formas da natureza³⁸.

O poder e a grandiosidade da natureza ou da experiência no espaço natural para o sublime funcionam como as formas da natureza e da arte para o belo, sendo o estímulo que predispõe o ânimo ao sentimento de elevação necessária à sublimidade.

Divisão da Investigação do Sublime

Kant estabelece uma divisão no ajuizamento estético do sentimento do sublime, utilizando o mesmo princípio já utilizado na análise dos juízos de gosto. Adota o mesmo princípio, pois acredita que “enquanto juízo da faculdade estético-reflexiva, a complacência no sublime, tanto como no belo, tem que representar segundo a quantidade, de modo universalmente válido; segundo a qualidade sem interesse; tem que representar uma

³⁸ Sobre esta consideração temos o comentário de Hoffe: “Sublimes não são certos objetos ou acontecimentos da natureza. Estes dão apenas o estímulo a uma ‘disposição’ para o sublime. A natureza em sua surpreendente grandeza ou em seu poder aterrador produz em nós determinada auto-experiência” (HÖFFE, 2005, p. 306).

conformidade a fins subjetiva (relação) e, segundo a modalidade (necessária)” (KANT, 1993, p.92).

Todavia, relembra que diferentemente do belo onde o juízo estético concernia à forma do objeto, aqui há a questão da ausência da forma, aplicável ao sublime.

Considera que devido ao sentimento do sublime comportar uma movimentação do ânimo, diferentemente do belo que se estabelece pela contemplação serena do objeto, é necessária a divisão de sua análise em dois momentos: “Matemático-Sublime”, ligado à grandiosidade e “Dinâmico-Sublime”, ligado à força.

Matemático-sublime kantiano: a “percepção” do infinito

“Sublime é o que é absolutamente grande. Mas grande e grandeza são conceitos totalmente distintos” ³⁹, é o que afirma Kant no início de seu capítulo denominado “*Do Matemático – Sublime*” (KANT, 1993). Kant precisa distinguir os conceitos de *grande e grandeza*, pois para o matemático-sublime a questão da grandiosidade é sempre alcançada através da comparação. Mas esta grandeza não é definida por um ajuizamento lógico e sim, por um ajuizamento estético, “porque ele é um padrão de medida que se encontra só subjetivamente à base do juízo reflexivo sobre grandeza” (KANT, 1790, p.94).

Kant analisa as questões do sublime e de sua grandeza do ponto de vista dos conceitos da complacência universal, da qualidade sem interesse e da conformidade a fins subjetiva, estabelecendo essa relação com a ausência de forma, possível no sublime:

Ora, é aqui digno de nota que, conquanto não tenhamos absolutamente nenhum interesse no objeto (...), todavia, a simples grandeza do mesmo, até quando ele é observado como sem forma, possa comportar uma complacência que é comunicável universalmente, por conseguinte contém consciência de uma conformidade a fins subjetiva no uso de nossa faculdade do conhecimento; mas não por assim dizer, uma complacência no objeto como no belo (porque ele pode ser sem forma) (...), e sim uma na ampliação da faculdade de imaginação em si mesma (KANT, 1993, p.95).

No entanto, Kant considera ser sublime aquilo que é grande acima de todas as coisas e medidas, em todos os sentidos. Algo que não permita que busquemos padrões de medidas

³⁹ KANT, Immanuel. **Crítica da faculdade do juízo**. Tradução Rohden, Valério e Marques, Antônio. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1993 (pg. 93).

fora dele, mas somente nele mesmo. “O sublime é aquilo em comparação com o qual tudo mais é pequeno” (KANT, 1790, p.96).

Também coloca, em uma importante definição para que se possa pensar o sentimento do sublime em um campo de percepção mais amplo, sua conclusão sobre onde estaria sua origem:

Trata-se de uma grandeza que é igual simplesmente a si mesma. Disso segue-se, portanto, que o sublime não deve ser procurado nas coisas da natureza, mas unicamente em nossas idéias; em quais delas, porém, ele se situa e é algo que tem que ser reservado para a dedução (KANT, 1993, p.96).

A partir desta colocação, pode-se pensar que Kant está retirando a necessidade da experiência na natureza do sentimento do sublime? Mas, então, como o sentimento estético seria possível? A resposta vem através da avaliação de como as faculdades mentais atuam frente à discordância entre apreensão e compreensão da grandiosidade, principalmente nas experiências que remetem a uma idéia de infinito.

Apreensão e Compreensão (“Quantum da Imaginação e Infinito”)

Kant considera que a avaliação matemática de grandezas deve sempre ser antecedida por uma avaliação da intuição, ou seja, estética. E que esta, diferente da primeira não é infinita, mas passível de atingir um *máximo*. Sobre este *máximo*, ele comenta:

(...) se ele é ajuizado como medida absoluta, acima da qual não é subjetivamente (ao sujeito ajuizador) possível medida maior, então ele comporta a idéia do sublime e produz aquela comoção que nenhuma avaliação matemática das grandezas pode efetuar através de números (...) (KANT, 1993, p.97).

Sobre a já comentada ampliação da faculdade de imaginação em si mesma, Kant fala de um possível *quantum* da imaginação, que estaria associado a duas ações desta faculdade: a *apreensão* e a *compreensão*.

Na disputa entre compreensão e apreensão – na qual considera a apreensão o maior problema, pois com a compreensão podemos chegar à idéia de infinito – temos na primeira uma dificuldade proporcionalmente maior, na medida em que a segunda se aproxima deste infinito, expandindo-se então, para uma disputa entre a imaginação e a razão. Conclui que, para a faculdade do ânimo, que primeiramente *escuta em si a voz da razão*, possa pensar um infinito, como assim o faz, ela mesma deve comportar uma faculdade supra-sensível que o compreenda. Sobre este substrato supra-sensível fala:

(...) é grande acima de todo padrão de medida dos sentidos e por isso permite ajuizar como sublime não tanto o objeto quanto, antes, a disposição de ânimo na avaliação do mesmo (...). Disso vê-se também que a verdadeira sublimidade tenha de ser procurada somente no ânimo daquele que julga e não no objeto da natureza, cujo ajuizamento enseja essa disposição de ânimo (KANT, 1993, p.102).

Ao definir a maneira como a avaliação espacial destas grandezas pelo observador se estabelece, Kant introduz um conceito que será de alta relevância no estudo da percepção do sublime no espaço, esclarecendo a diferença entre a avaliação matemática e a avaliação estética: a avaliação das grandezas através de conceitos numéricos (ou seus sinais na álgebra) é matemática, mas a sua avaliação na simples intuição (segundo a medida ocular) é estética (KANT, 1993, p. 96).

Aborda também o importante papel da relação entre apreensão e compreensão do objeto dado. Nesse caso, o componente *tempo x medida ocular* assume uma função muito importante para a percepção do espaço ou evento que pode vir a suscitar o sublime matemático. O que Kant chama de uma única intuição, pode ser entendido aqui como o quadro (recorte) que o olhar é capaz de perceber em único, ou em um primeiro momento, da contemplação. A medida ocular é o que permite, neste momento, a apreensão e a razão determinando a compreensão do que está dado:

Medição de um espaço (como apreensão) é ao mesmo tempo descrição do mesmo, por conseguinte movimento objetivo na imaginação e um progresso; a compreensão da pluralidade na unidade, não do pensamento mas da intuição, por conseguinte do sucessivamente apreendido em um instante é contrariamente um regresso, que de novo anula a condição temporal no progresso da faculdade da imaginação e torna intuível a simultaneidade (...). O esforço, portanto, de acolher em uma única intuição uma medida para grandezas, cuja apreensão requer um tempo considerável, é um modo de representação que, considerado subjetivamente, é contrário a fins, objetivamente, porém, é necessário à avaliação da grandeza, por conseguinte conforme a fins (...) (KANT, 1993, p.105).

Respeito – Prazer Negativo

A idéia de *respeito* surge como uma resposta ao sentimento de inadequação da faculdade de imaginação, frente ao desafio de adequar-se a algo que contaria nossas leis.

É deste raciocínio sobre a inadequação e sobre o comportamento das faculdades da razão e imaginação diante de uma busca por concordância, que Kant desenvolve seu conceito de “*contraste*”. Sobre este jogo entre imaginação e razão, Kant fala:

Mas o próprio juízo permanece no caso sempre somente estético, porque sem ter como fundamento um conceito determinado do objeto, representa como

harmônico apenas o jogo subjetivo das faculdades do ânimo (razão e imaginação), mesmo que através de seu contraste. Pois assim como faculdade da imaginação e entendimento no juízo do belo através de sua unanimidade, assim faculdade da imaginação e razão produzem aqui através de seu conflito, conformidade a fins subjetiva das faculdades do ânimo (...). (KANT, 1790, p.104).

Confrontando novamente a situação do ânimo frente ao belo e frente ao sublime, Kant coloca que: “na representação do sublime na natureza o ânimo sente-se movido, já que em seu juízo estético sobre o belo ele está em tranqüila contemplação” (KANT, 1993, p.104). Compara este movimento do ânimo frente ao sublime a um abalo, reiterando a relação de atração e repulsão do observador pelo objeto. Explica que a faculdade de imaginação frente à exigência de acompanhar a apreensão da intuição se encontra como se estivesse perante a um *abismo*, no qual ela própria teme perder-se. Mas, aparentemente, para a idéia da razão do supra-sensível este mesmo motivo o torna atraente, do mesmo modo que era repulsivo para a sensibilidade.

Sobre o surgimento do sentimento matemático-sublime conforme Kant o definiu, fica estabelecida uma seqüência através da qual a percepção é submetida até o surgimento do sentimento de prazer, que reafirma o sublime: a natureza é percebida na forma de algo muito grande ou informe, a imaginação então se mostra incapaz de compreender tal magnitude, o que gera um sentimento de desprazer; a razão entra então em cena, fazendo com que a imaginação concorde subjetivamente com suas idéias. Comprovar a experiência de pensar a infinitude dada, graças à intervenção da razão, nos causa um prazer⁴⁰.

Sublime dinâmico kantiano: o poder da razão

Em sua definição do dinâmico Sublime da natureza, Kant expõe suas idéias sobre a relação de poder, medo, sobre a capacidade da natureza de suscitar medo e, por conseguinte, gerar nossa resistência frente a ela. Inicia, também, sua avaliação sobre o medo como sendo um componente do sublime⁴¹

⁴⁰ SOBREVILLA, David. De Hume a Kant, El proceso de desontologización de la estética In: ROHDEN, Valério. **200 anos da Crítica da faculdade do juízo de Kant**. Porto Alegre: UFRGS, 1992.

⁴¹ Em sua passagem sobre o terror Burke, fala do medo como componente chave para o sublime: “Nenhuma paixão despoja tão completamente o espírito de toda a sua faculdade de agir e de raciocinar quanto o medo. Pois este sendo um pressentimento de dor ou de morte, atua de maneira semelhante à dor real (...). Uma

Poder (*Macht*) é uma faculdade que se sobrepõe a grandes obstáculos (...). Se a natureza deve ser julgada por nós dinamicamente como sublime, então ela tem que ser representada como suscitando medo (...). Pois no ajuizamento estético (sem conceito) a superioridade sobre obstáculos pode ser ajuizada somente segundo a grandeza da resistência. Ora bem, aquilo ao qual nos esforçamos por resistir é um mal e, se não consideramos nossa faculdade à altura dele, é um objeto de medo. Portanto, para a faculdade de juízo estética, a natureza somente pode valer como poder (...) na medida em que ela é considerada como objeto de medo (KANT, 1993, p.106).

Ainda falando sobre o medo, e sobre o medo de si próprio, Kant fala da sensação da cessação do medo ou de uma situação penosa como chama, atribuindo a essa sensação o nome de *contentamento*:

Pode-se, porém, considerar um objeto como temível sem se temer *diante* dele, a saber: quando o ajuizamos *imaginando* simplesmente o caso em que porventura quiséssemos opor-lhe resistência e que em tal caso toda resistência seria de longe vã (...). Quem teme a si não pode absolutamente julgar sobre o sublime da natureza, tampouco sobre o belo quem é tomado por inclinação ou apetite. Aquele foge da contemplação de um objeto que lhe incute medo; e é impossível encontrar complacência em um terror que possa ser levado a sério. Por isso o agrado resultante da cessação de uma situação penosa é o *contentamento* (KANT, 1993, p.107).

Para exemplificar a sensação de contentamento atingida no sublime, Kant aborda a diferença entre o medo proveniente de um perigo real e a sensação de medo frente a algo que não pode lhe causar risco⁴²:

Rochedos audazes sobressaindo-se por assim dizer ameaçadores, nuvens carregadas acumulando-se no céu (...) o ilimitado oceano revolto (...), tornam a nossa capacidade de resistência de uma pequenez insignificante em comparação com o seu poder. Mas o seu espetáculo só se torna tanto mais atraente quanto mais terrível ele é, contanto que, somente nos encontremos em segurança; e de bom grado denominamos estes objetos sublimes, porque eles elevam a fortaleza da alma acima de seu nível médio e permitem descobrir em nós uma faculdade de resistência de espécie totalmente diversa, a qual nos encoraja medir-nos com a aparente onipotência da natureza (KANT, 1993, p.107).

grande planície uniforme, não é, certamente uma idéia insignificante; o panorama de uma tal extensão de terra pode ser tão vasto quanto o de um oceano, mas será ele capaz de encher o espírito com algo tão grandioso quanto este último? Isto se deve a várias causas, mas principalmente a esta: o oceano é objeto de um grande terror. De fato, o terror é em todo e qualquer caso, de modo mais evidente ou implícito, o princípio primordial do sublime.” (BURKE, 1757, p.66).

⁴² Na passagem já citada de Burke em “Sobre o Sublime”, encontramos um conceito semelhante: “Quando o perigo e a dor se apresentam como uma ameaça decididamente eminente não podem proporcionar nenhum deleite e são meramente terríveis, mas quando são menos prováveis e de certo modo atenuados, podem ser - e são - deliciosos, como nossa experiência diária nos mostra” (BURKE, 1757, p.48).

A experiência da finitude

Kant avança a questão do sentimento do medo e da resistência frente a forças superiores como mola para o sublime, entrando no campo das conseqüências da experiência humana frente à consciência de sua finitude e limitação⁴³.

Falando sobre a experiência frente ao sublime e frente à finitude, Kant conclui que a natureza denominada sublime é, na realidade, o vetor que nos proporciona um momento de elevação de nossa faculdade de imaginação, que nos torna superiores a ela própria, pela capacidade de compreensão e pressuposição das idéias do sublime em nós mesmos:

(...) a sublimidade não está contida em nenhuma coisa da natureza, mas só em nosso ânimo, na medida em que podemos ser conscientes de sermos superiores à natureza em nós, e através disso também à natureza fora de nós (na medida em que ela influi sobre nós). Tudo o que suscita este sentimento em nós, a que pertence o poder da natureza que desafia nossas forças, chama-se então (conquanto impropriamente) sublime; e somente sob a pressuposição desta idéia em nós (...) somos capazes de chegar à idéia da sublimidade daquele ente (...) não simplesmente através de seu poder (...), mas ainda mais através da faculdade, que se situa em nós, de ajuizar sem medo esse poder e pensar nossa destinação como sublime para além dele (KANT, 1993, p.110).

Cultura e moralidade no sublime

Dentro do dinâmico-sublime Kant trata das questões relativas à força e ao poder do sublime natural frente às nossas faculdades. Fala sobre uma necessidade de conhecimento e de conhecimento estético para que se possa compreender o sublime, o qual considera mais difícil de apreensão por parte do observador se comparado com o belo.

O esquema apresentado anteriormente, do jogo entre razão e faculdade de imaginação, de repulsão e atração frente ao objeto que nos é terrível e, por isso, sublime, colocando a imaginação frente a um abismo, só é possível em ânimos que já estejam dispostos e receptivos a essa idéia e experiência. Kant considera que para o homem “inculto” o que chamamos sublime seria puramente tido como terrível e fruto apenas de

⁴³ Sobre esta face do sublime kantiano, José Thomas Brum comenta: “O tema do sublime, na ‘analítica’ kantiana, é fundamental no que revela – através de uma experiência estética - a experiência primordial da finitude humana. Ante forças naturais que, por sua potência o esmagam (sublime dinâmico) e grandezas incomparáveis, que, por sua infinitude, o ultrapassam (sublime matemático), o homem se reconhece enquanto consciência limitada e faz uma experiência estética da finitude, e, em última instância, da morte”. (BRUM, 1999, p.62).

sofrimento. Na verdade aquilo que nós, preparados pela cultura, chamamos sublime, sem desenvolvimento de idéias morais, apresentar-se-á ao homem inculto simplesmente de um modo terrificante (KANT, 1993, p.111).

É importante entender aqui que Kant não considera que o sublime seja fruto de uma cultura, mas, estando esta experiência fundamentada na natureza humana, é necessário, todavia, o sentimento moral para que o sublime seja possível⁴⁴.

O prazer que surge do sentimento do sublime dinâmico é fruto da percepção que obtemos de nossa capacidade de transcender a grandeza que gerou em primeiro lugar o sentimento estético. Este novo sentimento, de caráter supra-sensível, estabelece o domínio da razão frente à imaginação que tende a perde-se. A razão, portanto, proporciona o prazer estético, pois “na experiência frente a ele, apreendemos tanto as nossas próprias limitações como a possibilidade de transcendê-las” (SCRUTON, ANO, p. 143).

A passagem a seguir ilustra o percurso desde a percepção até o surgimento do prazer gerado pelo dinâmico-sublime:

A estupefação – que confina com o pavor, o horror e o estremecimento sagrado que apanha o observador à vista de cordilheiras que se elevam aos céus, de gargantas profundas e águas que irrompem nelas, e solidões cobertas por sombras profundas que convidam à meditação melancólica, etc. – não é, na segurança em que o observador se sente, um medo efetivo, mas somente uma tentativa de abandonar-nos a ela com a imaginação, para sentir o poder da mesma faculdade, ligar o assim suscitado movimento do ânimo com o seu estado de repouso e deste modo ser superior a natureza em nós próprios, por conseguinte também à natureza fora de nós (...) (KANT, 1993, p.116).

Sugere-se, a partir deste panorama apresentado, a investigação que justifica o objetivo do estudo a seguir e que pretende verificar se a percepção do espaço construído e do espaço natural representado na arte podem encontrar lugar de reconhecimento na estética do sublime kantiano. Desta forma, pergunta-se: quais características imprimem a certos espaços ou eventos naturais ou construídos a potencialidade de agirem como estímulo ao sublime nos moldes kantianos?

⁴⁴ Sobre o sentimento moral como parte do sentimento estético do dinâmico-sublime temos o comentário de Roger Scruton⁴⁴: “É o juízo do sublime que mais compromete a nossa natureza moral. Assim aponta para outra justificação da ‘universalidade’ do gosto ao mostrar que, exigindo concordância, pedimos cumplicidade num sentimento moral. No nosso juízo do sublime exigimos um reconhecimento universal da iminência de um domínio supra-sensível. Alguém que não possa sentir nem o solenidade nem o caráter terrível da natureza é desprovido, aos nossos olhos, do sentimento necessário das suas próprias limitações. Não adquiriu sobre si mesmo esse ponto de vista ‘transcendental’ de que brota toda a moralidade autêntica” (SCRUTON, 1983, p. 142).

Esta pergunta encontra-se inserida na análise de Paul Guyer⁴⁵ que questiona que motivos teriam levado Kant a sustentar que apenas julgamentos sobre a beleza natural necessitam de dedução e não aqueles relacionados à sublimidade ou a beleza na arte.

O autor relembra que, como a sublimidade não é uma propriedade dos objetos na natureza, mesmo da forma atenuada na qual a beleza o é, nenhuma pergunta sobre a explicação da necessidade de sua existência sequer surgiu. Desta forma, nenhuma dedução de julgamentos do sublime seria necessária, pois elas não reivindicariam por objetos de qualquer maneira. Mas para Guyer este argumento de Kant não pode ser aceito⁴⁶.

Em primeiro lugar, se uma explicação para a existência dos objetos foi necessária no caso do belo, será da mesma maneira apropriado no caso do sublime, a despeito da ‘forma’ no primeiro e da ‘ausência de forma’ no segundo. A necessidade de explicação para a existência da beleza natural surge do fato que **não são as formas de todos os objetos naturais que levam à harmonia das faculdades cognitivas do sujeito**. Apenas algumas formas o fazem.

Portanto, a mesma pergunta deve surgir no que concerne ao sublime, mesmo sendo Kant mais enfático sobre a subjetividade do sublime em relação ao belo. Disso conclui-se que, nem todo objeto (ou evento) sem forma da natureza dispõe a mente para o reconhecimento prazeroso de superioridade da razão sobre a inadequação da imaginação (relação que constitui a experiência de sublimidade), pois “se a existência da beleza como um caso excepcional entre as formas exige uma explicação, da mesma maneira, esta é exigida para a existência de um excepcional caso de sem forma no sublime” (GUYER, 1997, p. 238).

⁴⁵ GUYER, Paul. **Kant and the claims of taste**. Cambridge: Cambridge University Press, 1997.

⁴⁶Paul Guyer está se referindo à afirmativa de Kant no §30 da CFJ: “A isso responde-se que o sublime da natureza só impropriamente é chamado assim e propriamente só tem que ser atribuído a maneira de pensar, ou muito antes ao fundamento da mesma na natureza humana. A apreensão de um objeto, aliás sem forma e não conforme a fins, dá meramente motivo para tornar-se consciente deste fundamento, e o objeto é deste modo usado subjetivamente conforme a fins, mas não é ajuizado como tal por si e em virtude de sua forma (...). Por isso a nossa exposição dos juízos sobre o sublime da natureza era ao mesmo tempo sua dedução” (KANT, 1993).

CAPÍTULO II – O SUBLIME KANTIANO E A PERCEPÇÃO DO ESPAÇO NATURAL

Como demonstrado no capítulo anterior, a percepção do espaço natural é construído sempre figurou como componente da discussão e da formação de exemplos para o conceito de sublime, desde o tratado de Longino (LONGINO, 1996), passando pelo sensualismo de Burke (BURKE, 1993) até a crítica kantiana .

Em Kant, tem-se a natureza como fonte do belo, sentimento que se dá através da relação de nossas faculdades de entendimento em harmonia com as formas do belo natural. A natureza também age como meio de evocação do sublime em Kant, através da visão da mesma, como fonte de grandiosidade e poder sem forma gerando o conflito entre imaginação e razão na sua contemplação.

Mas como Kant aborda a questão da percepção do meio natural e sua relação com os sentimentos estéticos? E ainda, como se dá a vinculação entre natureza e arte e quais suas possíveis relações com a sublimidade em Kant?

Este capítulo irá tratar do tema da percepção do espaço natural e da valorização da natureza na discussão estética do sublime em Kant e, de como o vínculo entre arte e sublime pode se estabelecer através da memória desta percepção.

2.1 A EXPERIÊNCIA ESTÉTICA NA NATUREZA

Mesmo tratada apenas como uma motivação⁴⁷ para que o sublime se manifeste no ânimo, a natureza e seus eventos exercem papel central na “Análítica do Sublime”. Com exceção a poucas menções à grandiosidade de edificações como as pirâmides do Egito e a Catedral de São Pedro em Roma⁴⁸, Kant se utiliza exclusivamente de exemplos de

⁴⁷ Refere-se aqui à citação de Kant, na “Crítica da Faculdade do Juízo” (KANT, 1993, §133): “(...) o sublime da natureza só impropriamente é chamado assim e propriamente só tem que ser atribuído à maneira de pensar, ou muito antes ao fundamento da mesma na natureza humana. A apreensão de um objeto, aliás, sem forma e não conforme a fins, dá meramente motivos para tornar-se consciente deste fundamento, e o objeto é deste modo, usado subjetivamente conforme a fins, mas não é ajuizado como tal por si e em virtude de sua forma”.

⁴⁸ Crítica da Faculdade do Juízo (KANT, 1993, §88).

acontecimentos naturais e objetos da natureza⁴⁹ para descrever o acontecimento do sublime no ânimo.

Isto não se dá devido a uma crença de que a natureza em si possuiria a fórmula da sublimidade, mas sim por funcionar como único meio capaz de por em prática nossas idéias de infinito e sua difícil definição pela nossa faculdade de imaginação. A natureza funciona em Kant como meio para que experimentemos sentimentos de inferioridade, superioridade, moralidade e para que consigamos, enfim, ouvir a voz da razão, todos estes, momentos presentes na experiência do sublime. Em relação a isso, Kant afirma:

Disso vê-se também que a verdadeira sublimidade tenha de ser procurada somente no ânimo daquele que julga e não no objeto da natureza (...). Quem quieria denominar sublimes também as massas informes de cordilheiras amontoadas umas sobre as outras em desordem selvagem com suas pirâmides de gelo, ou o sombrio mar furioso, etc.? Mas o ânimo sente-se elevado em seu próprio ajuizamento quando ele, na contemplação dessas coisas (...) entrega-se ao cuidado da faculdade da imaginação e de uma razão meramente ampliadora dela, (...). (KANT, 1993, p. 102, §95)

Apesar de não estar contida na natureza e sim no ânimo do sujeito, como visto anteriormente, o sublime kantiano utiliza o meio natural e seus eventos como componentes indispensáveis⁵⁰ ao jogo entre razão e imaginação e, toda e qualquer manifestação (inclusive a arte), se quiser atingir o mesmo efeito, deve comportar-se de forma semelhante à natureza. Sobre esta analogia entre a natureza e a arte, diz Kant:

A beleza auto-subsistente da natureza revela-nos uma técnica da natureza, que a torna representável como um sistema segundo leis (...), de modo que estes (os fenômenos) têm de ser ajuizados como pertencentes não simplesmente à natureza, mas à sua analogia com a arte. Portanto, ela na verdade não estende nosso conhecimento dos objetos da natureza, mas, contudo, o nosso conceito da natureza, ou seja, enquanto simples mecanismo, ao conceito da mesma como arte (KANT, 1993, p. 91, §78).

⁴⁹ Lembrando que para Kant, à princípio, o sublime só pode ser considerado em objetos da natureza e, quanto ao sublime na arte, convida a “aprofundar as investigações sobre a possibilidade de tal forma” (Crítica da Faculdade do Juízo, 1993, §78).

⁵⁰ O objeto nunca é descartado por Kant como componente necessário ao surgimento do sublime. Mesmo este sendo um sentimento do sujeito ele precisa da contemplação do objeto para acontecer. Neste sentido, verifica-se a citação de Liu: Desde que o sublime Kantiano ocorre somente durante uma atividade cognitiva, ele obviamente também diz respeito a algo relacionado a certo objeto externo. Considerando que ele apenas se manifesta empiricamente através do sentimento de prazer e de dor, o sublime Kantiano obviamente diz respeito a algo relacionado às respostas emocionais do espectador. Ao invés de capturar e exaurir a substância do sublime, o envolvimento do objeto e de seu impacto psicológico e fisiológico apenas, coincidentemente ou instrumentalmente, prepara o caminho para Kant para discutir a exclusiva responsabilidade do espectador na experiência estética. (LIU, Yu. **The beautiful and the sublime: Kant's paradise lost and paradise regained.** Studies in Romanticism. Boston: v.42, n. 2, p. 187, 2003).

Para que o efeito do matemático-sublime seja alcançado, o componente da natureza mais importante para Kant é sua capacidade de colocar-nos em contato com as idéias de infinito. Aqui, cada parte é percebida como componente de um todo, o que faz com que o ânimo possa pensá-lo excedendo todo o padrão de medidas existentes. Como vimos, a relação entre a capacidade de compreensão pela razão e a dificuldade de apreensão pela imaginação da idéia de infinito são questões preciosas a Kant no jogo central que gera o sublime. A natureza proporcionaria tal relação:

A natureza é, portanto, sublime naquele entre os seus fenômenos cuja intuição comporta a idéia de sua infinitude (...). Ora, a verdadeira e invariável medida fundamental da natureza é o todo absoluto da mesma, o qual é nela como fenômeno, infinitude compreendida (...). Uma árvore, que avaliamos segundo uma escala humana, fornece em todo caso um padrão de medida para um monte; e este, se por acaso tiver uma milha de altura, pode servir de medida para o número que expressa o diâmetro da terra para tornar o último intuível; o diâmetro da Terra, para o sistema de planetas conhecidos por nós, para o da Via – Láctea; e a quantidade incomensurável de tais sistemas de via-lácteas sob o nome de nebulosas (...), não nos permitem esperar aqui nenhum limite. (KANT, 1993, p.101, 102, §94 e §96).

Já no dinâmico-sublime e em sua relação com forças que arrebatam o observador, a natureza é usada novamente como meio para a experiência do sublime, mas exercendo um papel diverso do anterior, atuando agora como fonte de medo, sentimento este promotor de outra faceta do sublime, o sentimento de auto-preservação, resistência e superação da sensação de inferioridade frente à natureza. O homem através do sublime dinâmico na natureza descobre em seu ânimo a destinação de sua própria sublimidade. Kant dá exemplos da natureza ameaçadora que promove estes sentimentos:

Rochedos audazes (...), ameaçadores, nuvens carregadas acumulando-se no céu (...) vulcões em sua inteira força destruidora (...), o ilimitado oceano revolto, uma alta queda d'água de um rio poderoso, tornam a nossa capacidade de resistência de uma pequenez insignificante em comparação com o seu poder. Mas o seu espetáculo só se torna tanto mais atraente quanto mais terrível ele é; (...) e de bom grado denominamos estes objetos sublimes, porque eles elevam a fortaleza da alma acima de seu nível médio e permitem descobrir em nós uma faculdade de resistência de espécie totalmente diversa, a qual nos encoraja a medir-nos com a aparente onipotência da natureza (KANT, 1993, p. 107, §104).

Como se observa através de seus exemplos, Kant trabalha com a percepção do meio natural e de seus eventos, descritos em sua grandiosidade e poder, como principal (ou única) interface para o prazer estético do sublime. Este *prazer negativo*, como Kant o

define, se diferencia do prazer positivo gerado pela natureza e suas formas harmônicas encontradas no belo.

A mesma natureza, portanto, que proporciona a experiência do belo através de suas formas em *contemplação calma*, por outro lado, em seu “caos ou em suas mais selvagens e desregradas desordem e devastação, suscita as idéias do sublime quando somente poder e grandeza podem ser vistos”⁵¹.

O sentimento de prazer, comprovação final da experiência estética tanto do belo quanto do sublime, se dá, para Kant, através da descoberta de nosso próprio lugar frente ao meio natural, que age conforme suas próprias leis. Neste sentido, é oportuna a citação de Hamm⁵²:

Para podermos compreender a natureza em todas as suas formas específicas (como sistema coerente e homogêneo), precisamos “adequá-la” de certa maneira às nossas condições e possibilidades de compreensão (...). Em outras palavras, nós pressupomos sempre uma organização final da natureza. E é justamente neste momento, no da percepção ou da experiência da natureza como sistema compreensível, onde podemos localizar aquela ligação com o sentimento de prazer (HAMM, 1992, p. 114).

Transpõem-se agora aos pontos onde a questão da experiência estética na natureza assume o papel de mediadora da experiência estética na arte e, de como o meio natural se faz presente também na forma como Kant entende a contemplação e o prazer estético nas artes chamadas *pictóricas*.

2.2 ARTE E NATUREZA EM KANT

De acordo com a análise de Christian Hamm em seu texto “*A atualidade da estética kantiana*”⁵³, onde discute em sua introdução como arte e filosofia, apesar de seu grande passado em comum, passam a figurar juntos sistematicamente a partir da “*Aesthetica*” de

⁵¹ KANT, Immanuel. “Crítica da Faculdade do Juízo”, §78 (1993).

⁵² HAMM, Christian. A atualidade da estética kantiana In: ROHDEN, Valério. **200 anos da Crítica da faculdade do juízo de Kant**. Porto Alegre: UFRGS, 1992.

⁵³ Idem à anterior.

Baumgarten⁵⁴, visualiza o importante papel do espaço natural (natureza) para a construção dos textos clássicos de Estética já como disciplina da filosofia:

A estética como disciplina parcial da filosofia, não provém de questões genuinamente artísticas, ou seja, não argumenta com base num acesso bem sucedido da filosofia à arte, mas, ao contrário, desde o surgimento da estética filosófica, a arte permanece dominada pela filosofia: primeiro pelo próprio interesse racional dela pela garantia de um conhecimento seguro (...), segundo pelo fato de a estética se desenvolver diretamente da tradição da retórica e das poéticas clássicas, nas quais foram colocadas teoricamente regras para a produção “correta” de obras de arte e, portanto, até normas para a arte em geral, e (...) a dominância da filosofia naquela primeira fase da estética filosófica resulta também do fato de que *o belo na arte foi introduzido na discussão como uma mera variante do belo na natureza* (HAMM, 1992, p. 107).

A discussão sobre o belo na arte teria sido introduzida, de acordo com o autor supracitado, a partir do verdadeiro foco da estética racionalista: provar a partir do belo na natureza que “não só o entendimento, mas também a sensibilidade pertence à faculdade de conhecimento, e que também ela é capaz de produzir conhecimentos, embora ‘inferiores’, isso a fim de poder integrá-la no âmbito do conhecimento e submetê-la ao domínio da razão”⁵⁵. O belo na arte seria apenas uma consequência desta capacidade, quando esta (arte) age como natureza em nossa faculdade de conhecimento.

Em Kant⁵⁶ isso não se mostra de forma diferente. A natureza exerce aqui sua soberania e a arte funciona a partir dos pressupostos estabelecidos por ela. Apesar de deixar claro que não poderemos encontrar nem o belo nem o sublime nas formas ou na ausência de formas na natureza, mas apenas em nós mesmos, dificilmente poderemos, todavia, encontrá-los sem ela, ou sem a sua intermediação.

É através das considerações de Kant sobre a arte bela e sua relação com a natureza que as regras do jogo da contemplação da arte se estruturam⁵⁷. Como vimos, para Kant,

⁵⁴ BAUMGARTEN, A.G. **Estética, a lógica da arte e do poema**. Tradução Medeiros, Miriam Sutter. Petrópolis: Editora Vozes, 1993.

⁵⁵ (HAMM, 1992, p. 107).

⁵⁶ Sobre esta análise temos a afirmação de Hamm: “As três grandes estéticas clássicas da época moderna – a *Crítica da faculdade do juízo*” de Kant (publicada só 40 anos após a *Aesthetica*” de Baumgarten, em 1790), a *Filosofia da arte*” de Schelling e a *Estética*” de Hegel– mostram claramente e de modo exemplar essa preponderância filosófica: “todas as três estéticas repousam cada uma a seu modo, num sistema filosófico já elaborado, formando, todavia, cada uma delas, por assim dizer, só o respectivo fecho de abóboda” (HAMM, 1992, p. 107).

⁵⁷ Sobre este aspecto temos a consideração de Marco Veloso: “A obra de arte expressa idéias estéticas, idéias que nada mais são do que representações de conceitos da razão (...). Ao fazer das obras de arte uma expressão

através da arte aprendemos mais sobre nosso conceito de natureza e, conseqüentemente, apreciamos a arte bela quando ela própria funciona como natureza. Observa-se em Kant que, para sermos capazes de desfrutar do belo nas formas da arte, estas em sua conformidade tem que parecer, na contemplação livre de regras, como se elas mesmas fossem produto da natureza. Kant ressalta a importância de que a arte, mesmo que assumindo seu papel, funcione através do ocultamento de sua técnica, como natureza, portanto, ao nosso olhar. Nesse sentido, figura a citação do mesmo:

Diante de um produto da arte bela tem-se que tomar consciência de que ele é arte e não natureza (...). A natureza era bela se ela ao mesmo tempo parecia ser arte; e a arte somente pode ser denominada bela se temos consciência de que ela é arte e de que ela apesar disso nos parece ser natureza (...) isto é, a arte bela tem que passar por natureza, conquanto a gente na verdade tenha consciência dela como arte (...), sem mostrar um vestígio de que a regra tenha estado diante dos olhos do artista e tenha algemado as faculdades de seu ânimo (KANT, 1993, p. 152 §180).

A valorização da natureza como matriz do sentimento estético é demonstrada quando, dentro de sua divisão das belas artes, Kant divide as artes pictóricas “em arte da descrição bela da natureza e em arte da composição bela de seus produtos. A primeira seria a pintura propriamente dita; a segunda, a jardinagem ornamental” (KANT, 1993, p. 168 §209). Kant coloca, portanto, dentro do mesmo patamar de importância, a pintura e a jardinagem, tendo ambas como formas de representação da natureza ⁵⁸.

dos conceitos da razão, por via das idéias estéticas, Kant estava elaborando e desenvolvendo a estética romântica dos valores e dos sentimentos subjetivos, naturalistas e universais (...). Uma obra de arte só é bela com a condição de parecer natureza, isto é, na condição de ser bela da mesma maneira que a natureza também é bela. Para Danto, (DANTO, A. *Beyond the Brillo Box, the Visual Arts in Post – Historical Perspective*,) esta é uma forma simulada da teoria mimética tradicional, pois o artista busca imitar a natureza dando a impressão de estar livre de todo artifício (...). O paradigma do instante estético é a contemplação de um sol se pondo, como nas pinturas românticas de Caspar David Friedrich ⁵⁷”. (VELOSO, Marco. A arte como forma In: CÉRON, Ileana Pradilla & REIS, Paulo (Org.) **Kant, crítica e estética na modernidade**, São Paulo: SENAC, p 224, 1999).

⁵⁸ Kant estabelece sua divisão das artes figurativas: As artes figurativas ou da expressão por idéias na intuição dos sentidos (...) são ou as da verdade dos sentidos (Plástica – pertencem a escultura e a arquitetura) ou as da aparência dos sentidos (Pintura). Ambas formam figuras no espaço, para a expressão por idéias, (...). A idéia estética (*archetypon*, modelo) encontra-se como fundamento de ambas na faculdade da imaginação, porém, a figura (*éktypon*, cópias) que constitui a expressão das mesmas, é dada ou em sua extensão corporal (como o próprio objeto existe) ou segundo o modo como esta se pinta no olho (segundo a sua aparência em uma superfície). (KANT, Pg. 167 §207)

Essa valorização da jardinagem⁵⁹ como “uma espécie de pintura que, como as propriamente assim chamadas, estão aí simplesmente para serem vistas, para entreter a faculdade de imaginação no jogo livre com idéias e ocupar a faculdade de juízo estética sem um fim determinado” (KANT, 1993, p. 169 §210), equiparando-a à pintura, demonstra a intenção de Kant em tratar da natureza como objeto capaz de despertar prazer na contemplação, seja em sua condição original ou em suas representações em pintura e em forma de modelo para a composição de uma natureza artificial (paisagismo ou jardinagem), sem estabelecer uma hierarquia em função desta ou daquela técnica. Sobre tal tema, observa-se o comentário de Kant:

O saber técnico (...) pode ser mecanicamente muito distinto e requerer artistas totalmente diversos; todavia, o juízo de gosto sobre o que nessa arte é belo é sobre esse aspecto determinado de modo uniforme: a saber, ajuizar somente as formas (sem consideração de um fim) da maneira como se oferecem ao olho, individualmente ou em sua composição segundo o efeito que elas produzem sobre a faculdade de imaginação (KANT, 1993, p. 169 §210).

Para Kant, portanto, é o efeito da forma da representação da natureza em nossa faculdade de imaginação que determina o prazer estético (aqui tratado no âmbito do belo), independente de sua superfície ou técnica de representação.

Seja a contemplação de uma pintura de Caspar David Friedrich⁶⁰ ou um passeio por um Jardim Inglês⁶¹, a natureza, fonte original do prazer estético em Kant, se expressa em

⁵⁹ Sobre este aspecto temos a consideração de Marco Veloso sobre o comentário de Arthur Danto: Danto (Arthur Danto, *Beyond the Brillo Box, the Visual Arts in Post – Historical Perspective*) assinala o fato de que somente então a natureza passava a estar suficientemente sob o domínio do homem podendo ser abordada como um objeto de prazer, da mesma forma como a jardinagem à Inglesa, da qual Kant afirma que, quando contemplamos as suas formas, ela oferece um mero simulacro o uso. (VELOSO, Pg. 224)

⁶⁰ Caspar David Friedrich é considerado o fundador da pintura paisagística romântica alemã. Seu estilo combinava uma fidelidade à realidade sem precedentes, baseada nas experiências adquiridas nas suas viagens, com uma iluminação metafísica inspirada nas idéias neo-platônicas cristãs. A origem de sua arte paisagística é baseada na *veduta*, ou vista, do século XVIII. Aqui (ver figura 02, p.57) já estava em evidência o primeiro plano como ponto de vista do observador, situado diante de uma interessante paisagem no plano de fundo. Em alguns casos estas paisagens eram pertencentes a um gênero de grande cenário natural, que no século XIX seria denominado “o sublime”- escaladas solitárias de montanhas ou a vastidão do oceano, que, num observador sensível, despertam sentimentos de reverência religiosa e de introspecção. Mas os retratos de Friedrich não têm nenhum caráter de narração de viagens, encontrados tão freqüentemente em paisagens do século XVIII. As suas vistas da natureza são encarnações dos sentimentos das figuras em primeiro plano, “paisagens atmosféricas”, usando o termo do século XIX. São determinadas invariavelmente por dois elementos: a situação ambiental observada e a atitude da pessoa ou das pessoas que a observam, figuras vistas geralmente por detrás e freqüentemente ampliadas em relação à cena (WOLF, Norbert. **Romantismo**. Taschen, 2008. p. 50).

⁶¹ O Jardim Inglês aparece por volta de 1720 e, cujos agrupamentos naturais de árvores aparentemente selvagens quebram as restrições geométricas do jardim barroco francês, desde seu início foi encarado como

suas representações, através da percepção do observador que encontra traços da matriz original nos modelos miméticos postos para sua experiência e contemplação. Em outras palavras, é através da percepção do espaço natural que se desenvolve a capacidade de sentir prazer na arte e a arte nos devolve ampliada esta capacidade.

Mas como a arte se comunica com a faculdade de imaginação? Independente de falarmos de jardins ou de telas, qual o mecanismo que estabelece a identificação da percepção fazendo com que a faculdade de imaginação atue como na percepção do original, ou seja, a própria natureza? Kant revela uma pista a ser seguida:

O modo, porém, como a arte figurativa possa ser computada como gesticulação em uma linguagem (segundo a analogia) é justificado pelo fato de que o espírito do artista dá através dessas figuras uma expressão corporal daquilo, que e como ele pensou, e faz a própria coisa como que falar mimicamente; o que é um jogo muito habitual da nossa fantasia, que atribui a coisas sem vida, conforme a sua forma, um espírito que fala a partir delas (KANT, 1993, p. 169 §210).

A partir disso, na próxima parte do texto desenvolve-se esta investigação, na qual trata-se da possível relação entre o sentimento sublime e a arte de representação da natureza, através das relações estabelecidas entre contemplação e o sentimento de sublime na natureza, contemplação da obra de arte e memória do sentimento sublime.

2.3 A EXPERIÊNCIA NA PINTURA - A MEMÓRIA DO SUBLIME

Segundo Kant, as obras de arte, e, primeiramente, os artistas, teriam desenvolvido uma linguagem através de suas representações. Essa linguagem falaria ao observador através da *reprodução* da experiência do artista, que expressaria através da obra de arte o sentimento da maneira como o vivenciou⁶².

Sobre esta possibilidade de comunicação via arte não só do sentimento do belo, mas também do sublime, destaca-se o comentário de Marco Heleno Barreto:

Assim como não podemos falar propriamente de sublimidade na natureza, não falaríamos também de sublimidade numa obra de arte com essas características.

um cenário de ambientes pitorescos e fantasiosos. Depois de surgirem as dissertações de Burke em 1757, sobre o sublime, os jardins foram gradativamente preenchidos com ruínas artificiais, capelas góticas, pagodes chineses e pavilhões mouriscos. Os seus traçados estavam impregnados do mesmo anseio por lugares e épocas distantes, uma predileção pelo exótico e pelo medieval e uma estética de declínio e de deterioração que viria a caracterizar a pintura romântica posterior (WOLF, Norbert. **Romantismo**. Taschen, 2008. p. 10).

⁶²BARRETO, Marco Heleno. A imaginação e o sublime – herança de um pavor: de Kant a Bachelard In: DUARTE, Rodrigo (Org.). **Belo, sublime e Kant**. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 1997.

Tal obra seria antes uma ocasião para despertar o sentimento de sublimidade no espírito. **Em comparação ao estímulo da natureza na evocação do sublime a obra de arte seria um “estímulo” de segundo grau**, com uma peculiaridade: ela seria a cifra de uma experiência de sublimidade vivida (ou “sofrida”) pelo artista no processo de criação, experiência que, pelo menos em tese, seria passível de decifração pelo receptor, fundando assim a possibilidade de comunicação do sublime via arte (BARRETO, 1997, p. 180).

O contexto da argumentação de Barreto diz respeito à abordagem de Jean - François Lyotard⁶³, que retoma o conceito de sublime kantiano aplicando-o à arte abstrata e minimal das vanguardas artísticas. Contudo, mesmo aproveitando a idéia proposta pelo autor de que o sublime evocado pela arte poderia ser um estímulo de segundo grau, a proposta de pesquisa não visa trabalhar a partir da leitura de Lyotard⁶⁴. Não tem como objetivo, portanto, abordar a questão da aplicação do conceito de ausência de forma do sublime kantiano à arte abstrata das vanguardas contemporâneas⁶⁵ e sim, à possibilidade de uma identificação do observador com o sentimento do sublime via arte através da memória do sentimento estético vivido na experiência da natureza.

⁶³ Sobre a leitura do sublime kantiano aplicado a teoria estética da arte contemporânea tem-se a continuação do comentário de Barreto: “Sabemos que Kant, na *“Crítica da Faculdade do Juízo”*, recusou peremptoriamente ao sublime um papel na sua concepção de arte. Contudo, ainda que excluído do campo artístico, o sublime permanece sendo estético. Para além do interdito de Kant, podemos descobrir na *“Analítica do Sublime”* um legado para a filosofia contemporânea: pensar a possibilidade de uma vinculação do sublime com a arte via imaginação, tarefa que o próprio Kant recusou, mas que se impõe como obrigatória para nós, dada as características singulares da arte contemporânea que fazem exceder os estreitos limites traçados por Kant a partir da *“Analítica do Belo”*. Em outras palavras: o sublime é uma categoria estética indispensável à compreensão da arte na contemporaneidade.” (BARRETO, Marco Heleno. *A imaginação e o sublime – herança de um pavor: de Kant a Bachelard* In: DUARTE, Rodrigo (Org.). **Belo, sublime e Kant**. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 1997, p. 173).

⁶⁴ Sobre o mesmo tema temos o comentário de Veloso: “Para Jean - François Lyotard, (...) um defensor da vanguarda modernista, a arte das belas formas tem sido substituída pela arte do sublime, ainda que sua definição do sublime difira um pouco da de Kant. Recalcada pelas formas, meras abstrações metafísicas, a matéria informe seria introduzida na arte sublime através da valorização estética de dados de variação infinita, como os timbres e os matizes, obtidos pela percepção de uma mesma nota ou cor quando aplicadas sobre um meio físico diverso, respectivamente, instrumento musical e superfície pictórica (...). Em Lyotard encontramos a superação das belas-artes e a procura por uma materialidade estética informe ou imaterial” (VELOSO, 1999, p. 209).

⁶⁵ Em seu artigo, *“Visões do sublime, de Kant a Lyotard”*, José Thomas Brum fala da abordagem de Lyotard do sublime kantiano: “O tema do sublime ‘reativado’ por Lyotard aparece em um célebre artigo que relaciona o conceito de sublime com a noção de vanguarda artística: *‘Le sublime et l’avant-garde’* publicado pela *Artforum*, em inglês, em 1982. Esse texto coloca pela primeira vez uma idéia no mínimo interessante: com a visão kantiana de que, na experiência do sublime, ocorre uma apresentação negativa – ou um fracasso na tentativa de representar o absoluto -, estão lançadas as bases para uma ‘pesquisa na direção da arte abstrata e da arte minimal’”. A sua teoria é de que “a vanguarda está assim em germe na estética kantiana do sublime” (BRUM, 1999, p. 64).

Sobre este enfoque que diz respeito à capacidade de identificação do observador através da pintura com suas experiências na natureza, toma-se a abordagem de Hegel:

Mas a interioridade (substancial da alma) (...) também pode encontrar na natureza exterior um eco, uma ressonância do que se agita na alma e reconhecer nos objetos físicos traços de afinidade com o espírito. Sob o seu aspecto imediato, as colinas, montanhas, flores, vales, torrentes, planícies, o refulgir do sol, da lua, o céu estrelado, etc. são concebidos tal como se apresentam na sua realidade; mas por um lado, todos estes objetos são já interessantes por si mesmos, dado que neles se manifesta a livre vitalidade da natureza e que assim animados provocam um eco na alma vivente do espectador; além disso, as situações do mundo objetivo comportam na vida sentimental disposições que correspondem as da natureza. Graças a este apelo da natureza à alma e aos sentimentos, o homem pode chegar a identificar-e com ela (HEGEL, 1997, p. 231) ⁶⁶.

A linguagem da arte, sugerida por Kant, será lida aqui como a capacidade da arte de, através de suas formas, evocar uma memória, uma lembrança de um sentimento experimentado na contemplação do sublime natural reavivado em sua representação.

Desta forma, a possibilidade da relação entre a sublimidade e a arte seria estabelecida através da memória. A arte proporciona ao observador em sua contemplação um momento de identificação, o que Kant chamou de “espírito que fala a partir da arte” (KANT, 1993), como um sentimento estético já vivido na experiência com a natureza, ou seja, uma lembrança reavivada, “um estímulo de segundo grau” através da experiência do artista, de um sentimento que em seu original foi gerado pela percepção da matriz original de sublimidade, ou seja, a natureza.

A esta experiência através da arte, dificilmente poderemos atribuir a força e o impacto do sentimento original, característico do sublime. Esta lembrança, promovida pela obra de arte, devido às próprias condicionantes da contemplação destes objetos (limitações estruturais, dimensionais, interferência do ambiente, etc.) será uma espécie de *revival* do sentimento original vivido frente à natureza e seus eventos.

Anteriormente discutiu-se sobre este aspecto do sublime em Kant, que mesmo tratado por ele como próprio do sujeito que o efetiva em seu ânimo, ao invés de encontrá-lo no objeto, não dispensa, todavia, o objeto ou evento como meio promotor do efeito estético que estimulará a disposição para o sublime.

Como abordado no capítulo anterior, a tradição teórica associada ao sublime converge características como a grandiosidade, a vastidão, a força e o poder arrebatador de

⁶⁶ HEGEL, G.W.F. **O Sistema das artes**. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

uma grande potência. Independente da abordagem conceitual que trata da fonte do sublime ter sofrido suas modificações ao longo de suas revisões, estes componentes nunca foram abandonados por seus comentadores, bem como a importância da experiência de percepção do espaço, que foi gradativamente ganhando força para sua efetivação.

Sendo assim, uma tela, escultura ou jardim (conforme proposto por Kant ao tratar da arte bela) por maiores que sejam suas dimensões, possuem limitações formais que as impedem de suscitar a sublimidade (ao menos como proposto em Kant). Todavia, o elo entre arte e sublime pode ser estabelecido através do poder de evocação que uma obra de arte possui em despertar um reencontro do observador com um sentimento estético interiorizado. Desta forma, se estabelece um vínculo entre a experiência estética na possível ausência de forma do sublime (na natureza) com a experiência através da forma na arte, unindo um sentimento que se aplica em conceito mais diretamente ao belo na arte, mas que agrega o componente da emoção do sublime, mesmo que atenuada, promovida pela mediação da memória⁶⁷.

Tem-se aqui um tipo de identificação promovido pela *forma* representada na obra de arte que evoca a memória de um sentimento gerado pelo *sem forma* na experiência estética da natureza. A obra de arte que representa o sublime da natureza (tendo sido a natureza estabelecida como a interface onde o sublime geralmente acontece, apesar de impropriamente chamado sublime da natureza), fala à faculdade de imaginação através de uma idéia que ela mesma contém de natureza.⁶⁸ Portanto, trata-se aqui de uma arte figurativa que represente formas da natureza que são reavivadas na imaginação. O

⁶⁷ Wolf refere-se ao poeta romântico Jean Paul (1763-1825) ao explicar a razão por que tudo o que se alimentasse unicamente da saudade e da memória, tudo o que fosse remoto, inoperante, desconhecido, teria o encanto da transfiguração. Destacou que estes elementos incitam o poder mágico da imaginação e ajudam a que este se eleve ao infinito. (WOLF, Norbert. *Romantismo*. Taschen, 2008. Pg.7)

⁶⁸ Neste sentido temos outra passagem de Hegel sobre a capacidade da pintura como representação da natureza em estabelecer uma relação com a chamada “alma” do espectador: “A calma profundidade do mar e a imensa possibilidade que lhe é dada de manifestar, de um instante para outro, um poder de agitação infinito têm a sua ressonância na alma, do mesmo modo que a contemplação do mar fustigado pela tempestade e das ondas espumantes que cavalgando umas sobre as outras se procuram furiosamente ultrapassar encontra igualmente na alma ecos de simpatia. É esta interioridade que a pintura tem igualmente por objeto. Não, todavia, os objetos tais como existem na realidade, nas suas combinações e sob a sua forma puramente exterior, que constituem, nestes casos, o próprio conteúdo da pintura, porque, se assim fosse, ela se tornaria uma simples e pura arte de imitação; o que a pintura da paisagem deve revelar e fazer sobressair nas suas obras é a própria vitalidade da natureza, espargida em todas as suas manifestações, assim como a simpatia característica que existe entre estados particulares desta vitalidade e certas disposições da alma humana.” (HEGEL, G.W.F. *O Sistema das artes*. São Paulo: Martins Fontes, 1997. Pg. 231)

sentimento do sublime não é efetivado, mas apenas reavivado, pois conseqüentemente não há na contemplação destas obras o conflito entre as faculdades de razão e imaginação, mas antes uma contemplação calma como a do belo, concordante com as faculdades de conhecimento e imaginação, apenas estremecidas pelo leve reavivar do sentimento de prazer negativo do sublime.

2.4 – A PINTURA ROMÂNTICA E O SUBLIME

“Por volta de 1800, filósofos, escritores e artistas na Alemanha começaram a propagar uma nova visão do mundo, que descreviam como ‘romântica’”.⁶⁹ O termo abrangia um leque de idéias: que a natureza era inspirada pelo espírito divino e que a imaginação humana individual poderia fundir-se na estrutura universal; mas também que a mente criativa, sendo profundamente solitária, ansiava pela harmonia entre o homem e a natureza.

Devido à tendência da arte romântica para o fantástico e o irracional, o Romantismo foi freqüentemente tratado como uma subcorrente do Simbolismo, tendo depois de muitos ajustes e recomeços, florescido no *Sturm und Drang*⁷⁰ em finais do século XVIII, dando os seus melhores frutos na última metade do século XIX. Uma vez que a arte romântica inclui não só uma fuga da realidade, mas também um destemido confronto com esta, termos como “naturalismo romântico” e “naturalismo idealístico” foram criados em uma tentativa de se tornarem uma ponte para ultrapassar esta diferença.

Em muitos países, especialmente na Inglaterra e na Alemanha, a paisagem se transformou no principal tema da pintura romântica. Na paisagem, a natureza como arena dos poderes mais elevados, teria de ser revelada. A extensão infinita do oceano, o sublime reino alpino, a vista panorâmica do horizonte longínquo e também a “Waldeseinsamkeit” ou a

⁶⁹ As informações históricas e referências presentes nos parágrafos seguintes são uma compilação de informações apresentadas por Norbert Wolf em seu livro **O Romantismo**. (WOLF, Norbert. **Romantismo**. Taschen, 2008).

⁷⁰ *Sturm und Drang* (*tempestade e ímpeto*), movimento literário romântico alemão, situado no período entre 1760 a 1780, de reação ao racionalismo que o iluminismo do século XVIII postulava, bem como ao classicismo francês que, como forma estética, tinha grande influência na cultura européia, principalmente na Alemanha daquele tempo. Os autores desse movimento postulavam uma poesia mística, selvagem, espontânea, em última instância quase primitiva, onde o que realmente tinha valor era o *Empfindung*, o efeito da emoção, imediato e poderoso.

solidão da floresta – um termo chave do Romantismo Alemão – poderiam evocar a presença divina na natureza elementar e fazer o observador senti-la.

Em seu livro, “*Laocoonte ou sobre as fronteiras da pintura e da poesia*”⁷¹, publicado em 1763, sobre os limites da representação na pintura, Lessing antecipa estes conceitos falando sobre as relações de contemplação e criação da obra de arte no âmbito da pintura paisagística. Lessing fala da importância dada ao componente da fantasia⁷² e da imaginação, que pode atuar frente à representação mimetizada da natureza que visa simular a própria presença do objeto representado:

Se o artista só pode utilizar da natureza sempre em transformação nunca mais do que um único momento e o pintor, em particular, esse único momento também apenas a partir de um único ponto de vista; se ainda as suas obras são feitas não apenas para serem meramente olhadas, mas antes, consideradas, serem longamente e repetidas vezes consideradas; então é certo que aquele momento único e único ponto de vista desse único momento não podem ser escolhidos de modo fecundo demais. Mas só é fecundo o que deixa um jogo livre para a imaginação. Quanto mais nós olhamos, tanto mais devemos poder pensar além. Quanto mais pensamos, além disso, tanto mais devemos crer estar vendo (LESSING, 1998, p. 99).

Contudo, estas experiências no meio natural, além de promover o encontro com a natureza de expressão divina, poderiam simultaneamente expressar o isolamento humano confrontado com o universo ilimitado. Em última análise, o ambiente natural não foi descrito para sua própria salvaguarda, mas como um espelho de processos mentais e emocionais interiores.

Alguns artistas paisagistas românticos concentraram-se na história natural e nos processos de crescimento e de decadência. Isso explica o papel principal desempenhado pelos ciclos de paisagens que ilustram as fases do dia ou as estações do ano, símbolos do ciclo natural. Explica também os sinais do passado histórico, vistos tão frequentemente em

⁷¹ LESSING, G.E. **Laocoonte ou sobre as fronteiras da pintura e da poesia**. Tradução Seligmann-Silva, Márcio. São Paulo: Iluminuras, 1998.

⁷² O tradutor da obra citada acima, Marcio Seligmann - Silva comenta a visão de Lessing sobre a arte que representa a natureza e que visa gerar a ilusão de se estar à frente da paisagem representada: “A arte só existe para Lessing no campo da imaginação: o efeito da arte para se realizar exige um espaço livre para o desdobramento do jogo da imaginação. A obra de arte deve fazer com que o espectador ‘queira ver mais’; ela não pode se abrir completamente (...). O objetivo último das artes é (...) a *evidentia*, a ilusão da presença do objeto representado, cuja superação iniciar-se-á com a estética da ‘criação absoluta’ do romantismo” (LESSING, 1998, p. 102).

paisagens românticas⁷³: catedrais góticas, mosteiros e castelos, ruínas, mausoléus povoado por monges, eremitas e cavaleiros góticos; e em muitos casos a evidência do estudo geológico das paisagens, que revelavam as forças naturais de formação e de erosão.



FIGURA 01: CASPAR DAVID FRIEDRICH - Klosterfriedhof im Schnee (1817/1819)

Wolf, pesquisador do movimento romântico, comenta a importância das referências teóricas e principalmente da obra de Burke como estímulo conceitual à pintura paisagística romântica:

No livro *Um inquérito Filosófico sobre as Origens das Nossas Idéias do Sublime e do Belo*, publicado em 1757, Edmund Burke (1729 – 1797) pavimentou a estrada para uma estética de terrores simultaneamente impressionantes e agradáveis. Depois da tentativa de Burke de restringir a arte visual a uma teoria de paixões humanas, as categorias do grande e do sublime, a rispidez arcaica, os estímulos mentais provocados pelo bizarro, obscuro, caótico e até mesmo os efeitos do choque que expuseram as profundidades e os abismos da alma humana começaram cada vez mais a figurar no pensamento europeu como forças motivadoras por detrás de obras de arte verdadeiramente irresistíveis (WOLF, 2008, p. 9).

⁷³ Neste sentido temos a citação de Kant ao referir-se ao sublime em seu livro “*Observações sobre o sentimento do belo e do sublime*”: “Uma longa duração é sublime. Caso pertença a um tempo passado, é nobre; antevista num futuro imprevisível, possuirá em si qualquer coisa de terrível. Uma construção remanescente da antiguidade remota é digna de veneração”. (KANT, Immanuel. **Observações sobre o sentimento do belo e do sublime**. Tradução Figueiredo, Vinícius de. Campinas: Papyrus, 1992, p. 23).

Na época da obra de Burke, o conceito de “pitoresco” transformou-se num termo chave. A palavra conotava um ambiente psicológico impulsionado por determinados temas, mas também por determinados modos de representação formal. Burke viu a paisagem como arena do sublime e conseqüentemente a natureza indômita e selvagem, as Terras Altas da Escócia ou as grandes extensões alpinas – cenários dramáticos, em geral, como uma ambiência ideal para acontecimentos aterradores – atraindo cada vez mais a atenção dos artistas.

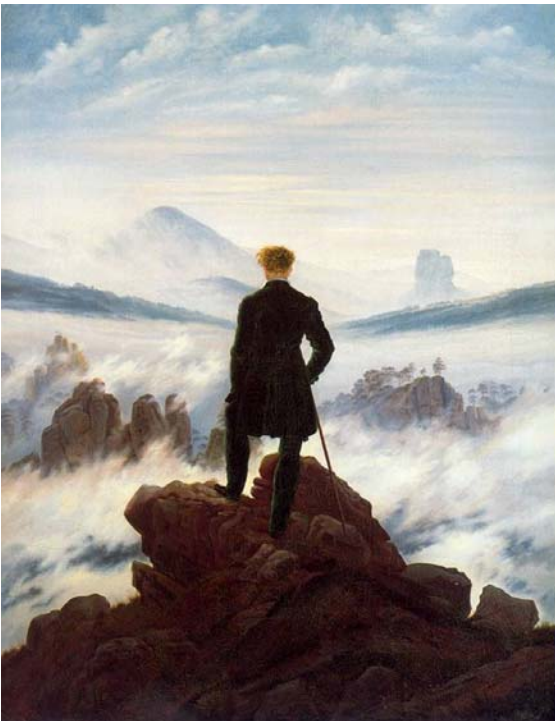


FIGURA 02: CASPAR DAVID FRIEDRICH – O Viajante Observa um Mar de Bruma (1817/1818)

Dentro deste contexto, no qual um novo papel passa a ser desempenhado pela representação do espaço natural, os ambientes paisagísticos sentidos e representados em sua subjetividade, impossíveis de serem captados segundo regras determinadas⁷⁴, passam a ser valorizados com toda legitimidade.

⁷⁴ A teoria da arte de épocas anteriores denegriu este gênero, uma vez que não era possível cumprir as exigências clássicas que eram conhecidas acima de tudo pela pintura histórica. Contudo, ainda no século XVIII, quando alguns pensadores como Henri Rousseau, Denis Diderot e Friedrich Schiller lamentavam a alienação do homem em relação à natureza, começava-se a fazer emergir uma mudança fundamental de atitude do homem frente à natureza e suas representações (WOLF, 2008, p. 11).

É dentro deste contexto que se destaca a obra do pintor Caspar David Friedrich (Figuras 01, 02, 03 e 04), para ilustrar o conceito proposto no capítulo anterior.

As representações de Friedrich de uma natureza dominante em sua grandiosidade e poder sempre contrapostas à escala humana, que se faz presente na maioria de suas representações, apresentam características conceituais e formais coerentes com a idéia de uma imagem que visa a evocação do sentimento sublime.

Nas obras de Friedrich a figura humana não é reconhecível, não é um personagem histórico nem sequer tem sua identidade desvelada. Frequentemente de costas ou a uma distância que impede que percebamos as características físicas, estes indivíduos geralmente solitários e sinistros exercem uma dupla função na composição das obras. Por um lado, temos a figura humana como marcação de uma escala de grandeza que indica a visível **superioridade da natureza**. Esta é a função formal, objetiva, esta é a representação do sublime matemático da natureza em sua grandeza física frente ao homem, através da relação de suas escalas, como observado na figura 03.



FIGURA 03: CASPAR DAVID FRIEDRICH - O Monge à Beira Mar (1809/1810)

Por outro lado, há a importância da figura humana como ponto de **identificação**. É através desta imagem que a identificação na contemplação é possibilitada. Não significa olhar para uma paisagem somente e sim, contemplar a experiência de um indivíduo frente a

grandeza da natureza. Esta experiência remete à própria experiência do observador através de uma lembrança, a memória do sentimento estético, neste caso, a memória do sublime.

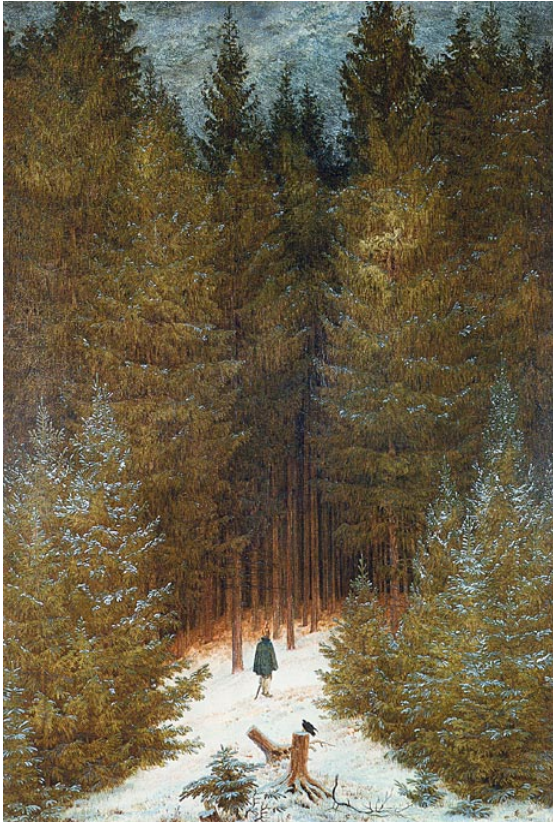


FIGURA 04: CASPAR DAVID FRIEDRICH – The chasseur in the woods (1816)

CAPÍTULO III – O SUBLIME KANTIANO E A PERCEPÇÃO DO ESPAÇO CONSTRUÍDO

Discutiu-se no capítulo anterior, como o sentimento estético do sublime em Kant relaciona-se diretamente com a experiência na natureza e, que a possibilidade de encontrarmos seu despertar através da arte depende das relações que o observador estabelece, através de sua memória, com sua experiência na própria natureza. A experiência no grandioso natural, portanto, dificilmente poderá ser destituída de seu posto como principal meio para a descoberta do sublime no próprio sujeito.

Mas como explicar os exemplos sugeridos por Kant deste sentimento frente a construções monumentais da antiguidade e espaços grandiosos no interior de igrejas?

Considerando a prerrogativa de que o sublime pode ser encontrado apenas no ânimo, mas que precisa de um objeto que seja capaz de suscitar as idéias para o mesmo, investigar-se-á aqui o papel da contemplação de objetos construídos da arquitetura e a percepção de seus espaços como possível meio para a sub-repção do sublime, seguindo a trilha deixada por Kant através de seus exemplos.

Tendo em vista as afirmações de Kant que atestam estar apenas na natureza a fonte capaz de suscitar o sentimento sublime, busca-se demonstrar como a arquitetura pode agir conforme as regras da natureza em sua relação com o observador, em função de suas características particulares que a diferenciam das outras artes, como a questão da promoção de uma experiência em um objeto ou espaço construído que não visa reproduzir ou mimetizar a natureza, e sim, criar seu próprio meio através de uma linguagem formal própria.

3.1 A EXPERIÊNCIA ESTÉTICA NA ARQUITETURA

Tendo em vista não ser o objetivo deste texto o estudo de uma estética da arquitetura⁷⁵, não se buscou aprofundar em conceitos específicos desta área, mas apenas naquelas teorias que irão auxiliar a compreensão da abordagem presente na estética kantiana⁷⁶ do sublime sendo mediado pela arquitetura, ou seja, na contemplação do objeto e do espaço construído.

Investigando sobre a essência da arquitetura e tentando responder à pergunta: “que tipo de experiência deriva da contemplação da arquitetura?”, Scruton em seu livro “*Estética da Arquitetura*”⁷⁷, relaciona as doutrinas que até então tentaram dar conta dessas questões. Sumariamente: 1 - A corrente do *funcionalismo*, que visava estipular uma teoria da natureza dos valores estéticos da arquitetura argumentando que em toda a verdadeira experiência de arquitetura a forma é inseparável da função⁷⁸. 2 - A chamada “*teoria do espaço*”, onde as relações espaciais e os efeitos produzidos pelo espaço encerrado pela arquitetura seriam os objetos da experiência arquitetural, neste caso, palácios templos e igrejas foram exemplos recorrentes, tendo em vista serem os “mais emancipados de constrangimentos funcionais e os mais entregues à expressão dramática”⁷⁹. 3 - A *Kunstgeschichte*, corrente historicista que aplicou o método baseado na teoria da história de Hegel, buscando encontrar um princípio fundamental comum entre obras de um mesmo período. Para este grupo cada

⁷⁵ De qualquer forma, concorda-se com Roger Scruton sobre o caráter da experiência estética na arquitetura: “Por que há de ser difícil descrever a experiência da arquitetura? Vimos, tocamos e movemo-nos entre edifícios, tal como vemos, tocamos e nos movemos entre outros objetos do nosso mundo. Decerto que então descrever a experiência arquitetônica é descrever os processos básicos da percepção. Seja qual for a dificuldade que essa atividade apresente, não é uma dificuldade para a estética da arquitetura, mas para a filosofia da percepção (...) (SCRUTON, 1979, p. 77).

⁷⁶ De forma geral, dentro de sua divisão das belas artes, a arquitetura para Kant encontra-se na categoria denominada *plástica* (*Plastik*), da qual faz parte juntamente com a escultura. Diferencia-se da escultura através da questão do *uso* associado ao fator estético, enquanto a escultura teria como principal objetivo “*a simples expressão de idéias estéticas*” (KANT, Immanuel. **Crítica da faculdade do juízo**. Tradução Rohden, Valério e Marques, António. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1993, p. 167,§208). Entretanto, não é essa abordagem o ponto de partida do estudo atual da possibilidade de uma sublimidade a partir da arquitetura entendida em bases kantianas, e sim, através dos exemplos encontrados na “*Analítica do Sublime*” (1993, §88) onde obras arquitetônicas são mencionadas como objetos em contemplação.

⁷⁷ SCRUTON, Roger. **Estética da arquitetura**. São Paulo: Martins Fontes, 1979.

⁷⁸ Scruton explica: “A experiência estética, de acordo com algumas versões da teoria, nada mais é do que uma experiência de função, (...) há um sólido princípio por detrás dessa teoria, o princípio de que a utilidade de um edifício é uma das prioridades essenciais dele, de modo que não haverá uma verdadeira compreensão de um edifício que ignore o seu lado funcional (SCRUTON, 1979, p. 46).

⁷⁹ (SCRUTON, 1979, p. 50).

edifício manifesta o espírito de cada época e a arquitetura é um entre os produtos culturais que transmitem seu significado. 4 - A *proporção*, conceito clássico renascentista, de base neoplatônica e pitagórica, onde são transferidas para a arquitetura regras e princípios específicos de uma “ordem harmoniosa”, baseada em relações geométricas e matemáticas. O êxito arquitetural é atingido através da adequação desta a matemática e de um reconhecimento da ordem intrínseca de cada coisa através da natureza racional.

Considerando que a questão da *forma* para Kant não está relacionada a características formais dos objetos e sim a “uma síntese da diversidade em uma determinada unidade”⁸⁰ (VELOSO, 1999, p. 211), que a opção historicista, por seu lado, esbarra no conceito de universalidade da crítica kantiana do gosto e que a teoria funcionalista se afasta do conceito kantiano de que o objeto de prazer (tanto no belo quanto no sublime) apraz por si só através de uma relação de desinteresse e dissociação de seu uso ou aplicação por parte do observador, tomam-se os conceitos contemplados pela chamada “*teoria do espaço*” como mediadores da interpretação de sublime no espaço construído dentro a estética kantiana.

Entretanto, é necessário considerar, em um primeiro momento, a questão da analogia entre a experiência no espaço arquitetônico e na natureza, para entender as relações estabelecidas em Kant entre espaço construído e espaço natural⁸¹.

⁸⁰ Sobre a concepção kantiana da forma temo o comentário de Veloso: “A concepção kantiana da forma, tal como é encontrada na “*Crítica da faculdade de julgar*” define-a como limite. A forma nada mais é do que a unidade que numa representação unifica-se por si mesma, numa multiplicidade qualquer apresentada no juízo. No entanto, esta unidade não pode ser vista como um conceito. A forma se dá num livre jogo que se passa entre duas faculdades do conhecimento, a imaginação (da apresentação) e o entendimento, sem que se constitua em sensação ou conceito (...). ‘Qual é então essa ‘Form’ que distingue a consciência da beleza de uma percepção?’ pergunta Gerard Lebrun (LEBRUN, Gerard. **Kant e o fim da metafísica**, cap. XIII, p. 441-82, ANO). (...) Lebrun inicia afirmando que essa forma não é o contorno de um dado objeto. A *Gestalt* é um dos componentes da forma, mas sem esgotar a sua definição. Além do que, o contorno, diferentemente da forma, não pode derivar de uma abstração efetuada sobre o objeto. Kant define que o elemento formal de um objeto é a unificação de sua diversidade em uma determinada unidade” (VELOSO, Marco. *A arte como forma* In: CÉRON, Ileana Pradilla & REIS, Paulo (Org.). **Kant, crítica e estética na modernidade**. São Paulo: SENAC, 1999.

⁸¹ Neste sentido, é pertinente a colocação de Scruton no contexto de sua crítica à teoria do espaço: “Se o espaço fosse tudo o que nos interessasse, então não só uma grande parte da atividade do arquiteto deveria parecer decoração bastante inútil, mas também seria difícil ver porque haveria ele de se incomodar mesmo a construir. Se eu estiver num campo aberto posso ter uma ampla experiência de todos os espaços separados que estão encerrados em São Pedro em Roma. A única diferença é que, aí, a concha que Bramante e Michelangelo construíram à volta desses espaços, não existe e, assim, não interfere com a pura contemplação não-mediada dos espaços, tal como são em si mesmos” (SCRUTON, 1979, p. 51).

Em Kant, temos uma valorização da percepção e de como ela atua em nosso mecanismo de descoberta de um sentimento próprio de nosso ânimo, o sentimento estético. Seja através das formas do belo ou do sem forma no sublime, vivemos uma experiência de percepção da arte e do espaço construído seguindo as mesmas regras da percepção do espaço natural⁸². Sobre esta valorização da relação formal dos objetos com a faculdade de conhecimento em detrimento de uma especificação do objeto que funciona como interface do sentimento estético, expõe-se o comentário de Hamm⁸³:

(...) Kant não pretende estabelecer uma teoria específica dos objetos da experiência estética, mas dar somente uma fundamentação básica à experiência estética como tal (...). É, portanto, lógico que tudo que Kant diz sobre as qualidades específicas dos objetos artísticos e sobre a organização deles como possíveis “candidatos” a uma experiência estética se referem muito mais à sua relação formal com a faculdade de conhecimento do que a determinadas características e critérios materiais dos próprios objetos (HAMM, 1992, p. 118).

Dessa forma, a análise sobre o prazer estético sublime na percepção dos espaços construídos não irá concentrar-se nas características formais dos objetos arquitetônicos, pois a aproximaria de uma visão sensualista ao sugerir que determinadas formas suscitam o sentimento sublime. Conforme definido por Scruton, “o prazer estético não é imediato à maneira dos prazeres dos sentidos, mas é dependente de, e afetado por processos do pensamento” (SCRUTON, 1979, p. 77).

Todavia, a experiência na arquitetura promove, segundo certas relações estabelecidas entre a capacidade de percepção do observador e a escala do objeto dado, a vivência de um sentimento estético semelhante ao sublime da natureza, mesmo que de

⁸² Verifica-se esta relação na análise de Barboza: “Kant observa que no sentimento do sublime há dois pontos de vista na mente do espectador. Noutros termos. O objeto que desperta o sentimento do sublime, como uma grande cúpula de catedral, rochedos que pendem ameaçadores, vulcões com seu poder destruidor, furacões devastadores, o ilimitado oceano posto em agitação- mostram que a imaginação é impotente diante de tais acontecimentos, pois não consegue alcançar a sua totalidade ou resistir à sua grandeza; contudo, e exatamente dessa impotência (por contraste) que se origina a possibilidade de o espectador encontrar em si uma faculdade de avaliar a potência irresistível da natureza, isto é, de encontrar em si a capacidade de elevar-se por sobre a grandeza e poder ameaçadores, descobrindo em si a liberdade em face da necessidade opressor da natureza, isto é, sentimos que o sublime não está fora de nós, mas em nós mesmos como idéia. Quer dizer, a partir do domínio da necessidade empírica dos fenômenos, a partir da pequenez do observador em meio aos fenômenos, ocorre uma elevação deste mesmo espectador para a espontaneidade intelectual de uma idéia da razão” (BARBOZA, Jair. O Sentimento Sublime In: BOCCA, Francisco e ARAÚJO, Inês Lacerda (Org.). **Natureza e Liberdade I**. Curitiba: Editora Champagnat, 2005, p. 17).

⁸³ HAMM, Christian. A atualidade da estética kantiana In: ROHDEN, Valério. **200 anos da Crítica da faculdade do juízo de Kant**. Porto Alegre: UFRGS, 1992.

forma mais transitória e fugaz, reproduzindo parcialmente as relações estabelecidas na contemplação do meio natural.

3.2 SUBLIME E ARQUITETURA EM KANT

Como visto anteriormente, não é na “*Crítica da Faculdade do Juízo*” de 1790, que as primeiras menções a um possível sublime relacionado ao objeto e ao espaço arquitetônico são sugeridas por Kant. Já nas “*Observações*”⁸⁴, temos a sugestão de um sublime proporcionado pela magnitude dimensional das pirâmides do Egito e a Igreja de São Pedro em Roma, associadas a sentimentos de comoção e admiração.

Dentro da construção crítica Kant reutiliza os mesmos exemplos, mas agora ilustrando as relações entre apreensão e compreensão da idéia de infinito frente aos objetos, sugerindo este desafio à percepção.⁸⁵

A avaliação das grandezas através de conceitos numéricos (ou seus sinais na álgebra) é matemática, mas a sua avaliação na simples intuição (segundo a medida ocular) é estética. (...) Para a avaliação matemática das grandezas, na verdade não existe nenhum máximo; mas para a avaliação estética das grandezas certamente existe um máximo (...) e a grandeza, simplesmente, na medida em que o ânimo pode captá-la em uma intuição (KANT, 1993, p. 96-97, §86-87)⁸⁶.

Na relação entre apreensão e compreensão verifica-se em Kant a utilização do exemplo de sentimento sublime na contemplação da arquitetura grandiosa em seu aspecto exterior e de efeito monumental, a exemplo das pirâmides do Egito:

⁸⁴ KANT, Immanuel. **Observações sobre o sentimento do belo e do sublime**. Tradução Figueiredo, Vinicius de. Campinas: Papirus, 1992.

⁸⁵ Lyotard assinala esta questão ao referir-se à capacidade da apreensão em só “golpe”: “A medida (do olho) aqui evocada para a estimativa de uma grandeza faz-se também sem comparação. É a expansão da diversidade que pode ser “apreendida” intuitivamente de uma só vez, de um só golpe. Pode-se chamar essa medida de ‘primeira’ ou ‘fundamental’ porque sua unidade é a da síntese da apreensão.” (LYOTARD, Jean-François. **Lições sobre a analítica do sublime**. Campinas: Papirus, 1993, p. 80).

⁸⁶ KANT, Immanuel. **Crítica da faculdade do juízo**. Tradução Valério Rohden, António Marques. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1993.

Isso permite explicar o que Savary⁸⁷, em suas notícias do Egito, observa, de que não se tem que chegar muito perto das pirâmides e tampouco se tem que estar muito longe delas para obter a inteira comoção de sua grandeza (KANT, 1993, p. 98, §88).

Para este exemplo, Kant sugere que, para que a arquitetura grandiosa possa gerar o efeito sublime, ela precisa ser vista de um ponto específico, nem muito perto e nem muito longe do objeto. Estar longe demais faz com que o observador apreenda uma imagem “obscura” do objeto construído, que não gera o efeito estético esperado. Por outro lado, estar muito perto não permite ao observador captar o objeto em uma só intuição (medida ocular), fazendo com que a apreensão parcial e gradativa do objeto atrapalhe o efeito sublime na compreensão que nunca será do objeto completo, mas apenas de suas partes. Neste sentido, Lyotard⁸⁸ explica:

Vê-se claramente onde e quando o sentimento sublime tem chance de despertar: é quando solicitado que a imaginação tenha uma compreensão estética de todas as unidades incluídas por composição na progressão. Porque então, como esta última é limitada à sua “medida fundamental”, se todas as partes compostas sucessivamente não podem ser compreendidas de uma só vez (...) então o poder da apresentação (...) que é a imaginação, acha-se propriamente falando ultrapassado. Como o olhar sobre a aresta da pirâmide ou sobre o interior da São Pedro pode sê-lo, se nos achamos a uma tal distância que não se possa “compreender” de uma só vez o que se pode “compor” sucessivamente (...). Esta compreensão estética (de uma só vez) do todo de uma série muito grande ou infinita e o que a razão pede à imaginação e que provoca a emoção sublime (LYOTARD, 1993, p. 104).

Dessa forma, Kant estabelece um parâmetro técnico para a percepção do sublime. Não bastam as características do objeto ou a disposição do ânimo do observador ao sublime, o sentimento depende também de um posicionamento correto para que as características de grandiosidade do objeto possam atuar na percepção do observador. O mesmo objeto, portanto, dependendo não apenas do ânimo, mas da posição do observador, pode ou não despertar a sublimidade. De acordo com Daniel Perez, “na compreensão estética, a medida do olho deixa aparecer o sentimento estético”⁸⁹ (PEREZ, 2008, p. 288).

⁸⁷ SAVARY, Nicolau (1750 – 1785), viajante e autor de “*Lettres sur l’Egypte*”, Paris: 1788-1789. Nota do Tradutor.

⁸⁸ LYOTARD, Jean-François. **Lições sobre a analítica do sublime**, Campinas: Papyrus, 1993.

⁸⁹ O absolutamente grande não determina quão grande o objeto seja. No julgamento do sublime aparece claramente o ponto de vista do sujeito que julga e a idéia que nele desperta. Kant adverte que “a perspectiva é importante, nem demasiado perto, nem demasiado longe (KANT, Ak V CFJ p.88), portanto não é um olhar telescópico ou microscópico o que está em questão (KANT, Ak V CFJ, p.85). Kant recorre aos exemplos das pirâmides do Egito e da Igreja de São Pedro em Roma (...). Trata-se de uma medida “ocular” (KANT, Ak V CFJ, p.86) por oposição ao julgamento dos objetos como objetos dos sentidos. (...). Na compreensão estética,



FIGURA 05: PIRÂMIDES DE GIZÉ – Cidade do Cairo (Egito)

Kant sugere outro exemplo onde avaliação das grandezas pode gerar o efeito do sublime em função das relações entre apreensão e compreensão na percepção de um espaço construído:

O mesmo pode bastar para explicar a estupefação ou espécie de perplexidade que, como se conta, acomete o observador por ocasião da primeira entrada na igreja de São Pedro em Roma. Pois se trata aqui de um sentimento da inadequação de sua faculdade da imaginação à exposição da idéia de um todo, no que a faculdade da imaginação atinge o seu máximo e, na ânsia de ampliá-lo, recai em si, mas desta maneira é transposta a uma comovedora complacência (KANT, 1993, p. 98, §88).

Nesta passagem, observam-se dois fatores distintos relacionados à percepção do espaço e ao sentimento sublime, em relação ao exemplo das pirâmides do Egito (Figura 05). No primeiro temos a contemplação de um objeto construído em seu aspecto monumental, visto externamente, agindo como fonte do sublime através de seu aspecto de grandiosidade. A grandiosidade do objeto age (na capacidade ocular do observador) como a grandiosidade do evento natural permitindo sua compreensão. O objeto está posto no espaço natural, fazendo parte dele e de suas relações de grandeza (escala humana frente à escala do objeto e da natureza).

Já no exemplo da igreja de São Pedro (Figura 06) percebemos o destaque dado por Kant ao momento da entrada na mesma, ou seja, o momento da percepção do espaço interior da basílica. Kant não menciona a visão da igreja em sua forma externa, como no

a medida do olho deixa aparecer o sentimento estético” (PEREZ, Daniel Omar. **Kant e o problema da significação**. Curitiba: Editora Champagnat, 2008, p. 288).

exemplo das pirâmides. É na experiência da grandiosidade do espaço interno (visitado pela primeira vez) que o observador tem suas faculdades postas em conflito, pois o espaço não permite sua visualização total em uma primeira apreensão, fazendo com que a imaginação vá ao seu limite e falhe na tentativa de ampliá-lo. Este momento é precioso ao sublime, pois já no momento seguinte, a figura se completa, e o sentimento de estranhamento ou prazer negativo chamado por Kant, dá lugar a “uma comovedora complacência”, mais diretamente relacionada ao sentimento do belo posto em sua contemplação harmônica das formas.



FIGURA 06: NAVE DA BASÍLICA DE SÃO PEDRO – Roma (Itália)

Esse é o outro fator importante sobre as características da percepção do espaço construído associadas ao sentimento do sublime que se destacam desse exemplo. É através do exemplo da experiência do sublime no espaço interno da igreja que se observa a transformação do sentimento sublime em sentimento do belo na percepção, ao passo que a compreensão atinge a apreensão, ou ainda, ao passo que a razão fala ao observador e auxilia a imaginação a não perder-se. É neste momento que o prazer negativo transforma-se em prazer positivo e o objeto pode ser visto em suas formas belas e sentido como tal. O

espaço sem forma que gera a sensação de choque e estranhamento inicial se esvai e as formas em harmonia com as faculdades mentais tomam seu lugar.

3.3 O ESPAÇO COMO OBJETO SEM FORMA

A teoria de que o espaço como componente central na discussão sobre a essência da arquitetura e da experiência estética frente a ela baseia-se no pressuposto de que “o espaço, as relações espaciais e o jogo os vazios entrelaçados são os verdadeiros objetos da experiência arquitetura” (SCRUTON, 1979, p. 50).

Defensores desta teoria, como Bruno Zevi⁹⁰, atestam que a essência da arquitetura não está na limitação material, mas “na maneira como o espaço se estrutura numa forma significativa por esse processo de limitação (...) e as obstruções que determinam o perímetro da visão possível, mais do que o “vazio” em que essa visão é representada” (ZEVI, 2002, p.18).

No que diz respeito à experiência espacial e a percepção do espaço pelo observador, Zevi em suas análises, considera a experiência direta a única forma de vivenciar o espaço, o qual não permite nenhuma representação sob qualquer forma: “o espaço interior, o espaço que, (...), não pode ser representado perfeitamente em nenhuma forma, que não pode ser conhecido e vivido a não ser por experiência direta, é o protagonista do fato arquitetônico” (ZEVI, 2002, p.18).

De acordo com a teoria de que espaço seria o protagonista da experiência arquitetônica estabelecem-se aqui duas interpretações do ponto de vista da experiência estética na arquitetura como mencionada por Kant: 1 - Na contemplação da arquitetura como monumento, como no caso a experiência frente às pirâmides egípcias não se vivencia a experiência no espaço, apenas na relação entre espaço natural (entorno) e objeto construído e suas proporções. 2 - Na contemplação do espaço interno da arquitetura, como

⁹⁰ O teórico de arquitetura Bruno Zevi, em seu livro “*Saber ver a Arquitetura*” dedica todo um capítulo ao *espaço*, o qual considera o *protagonista* da arquitetura, chegando a ponto de classificar obras que não tenham espaço interior como não pertencentes à história da arquitetura e sim à história da escultura monumental e do urbanismo. Estabelece inclusive que tudo que não tem espaço interior não é arquitetura. “*A arquitetura é uma grande escultura escavada, em cujo interior o homem penetra e caminha (...). Mas a arquitetura não provém de um conjunto de larguras, comprimentos e alturas dos elementos construtivos que encerram o espaço, mas precisamente do vazio, do espaço encerrado, do espaço interior em que os homens andam e vivem*” (ZEVI, Bruno. **Saber ver a arquitetura**. São Paulo: Martins Fontes, 2002, p.17).

no caso da experiência estética vivida ao entrar na igreja de São Pedro em Roma, temos o espaço atuando na percepção. Não suas formas, estruturas e características de estilo, mas o vazio conformado por elas, fazendo com que a experiência estética seja mediada por um objeto sem forma.

Como visto na estética kantiana, o belo é tido como o sentimento estético movido por formas e o sublime como sendo possível através da ausência destas. Assim, no sublime kantiano tem-se a possibilidade de um sentimento estético que não depende de um objeto, e que pode acontecer tendo como interface uma experiência no espaço.

A experiência estética sublime no interior da igreja de São Pedro estaria sendo possível, portanto, pela ação do espaço (sem forma) conformado pelas características (formais) do objeto⁹¹.

Mesmo sendo a experiência na arquitetura sempre uma experiência no espaço, como sugerido por Zevi, não há, todavia, a experiência do sublime em qualquer espaço. Também na natureza, como visto em Kant, o sublime não se revela através de qualquer evento natural grandioso.

Mesmo tratando-se de uma experiência no “sem forma”, a arquitetura promoveria a experiência do sublime apenas sob determinadas circunstâncias, como abordado explicitamente em Kant através dos exemplos das relações de distância entre observador e objeto e da relação entre medida ocular e escala do objeto.

⁹¹ Sobre as relações entre forma do objeto arquitetural e espaço sem forma definido por ele há a explanação de Scruton, que compara dois usos do mesmo elemento arquitetônico - a cornija, na concepção do espaço da Igreja de São Pedro em Roma e na estética da catedral gótica: “Uma resposta da crítica feita à linguagem do ‘espaço’ é referir todos os detalhes arquiteturais - luz, ornamento, formas talhadas e modeladas – que exprimem ou articulam as relações espaciais fundamentais, derivando o interesse e valor deles da delineação, ênfase e clarificação do volume, forma e espaço. Assim, pode-se ser levado a pensar numa cornija interior, (...) porque leva o espaço da parede a uma conclusão efetiva e define assim a geometria oculta da cavidade do telhado, como no interior de São Pedro (...) que acabamos por ver como uma caixa retangular, sobre a qual assenta um longo meio cilindro de espaço iluminado – e aqui também as luzes se podem ver como um realce dessa divisão espacial. Pelo contrário, as vias encadeadas (...) que dividem o espaço de parede de uma catedral gótica, servem (...) para repousar o olhar no seu movimento para cima e não dividem o espaço interior, muitas vezes acabando no ponto de contato com as flechas verticais (...) levando a um sentido da cavidade do telhado (...) definido pelo movimento ascendente das paredes (...). É precisamente essa revelação de espaço que oferece a experiência característica da igreja gótica.” (SCRUTON, Roger. **Estética da arquitetura**. São Paulo: Martins Fontes, 1979, p. 51).

Desta forma, sugere-se o modelo da arquitetura gótica e de seu espaço peculiar para a análise a seguir, considerando ser esta uma das estéticas arquitetônicas mais apropriadas ao estudo da possibilidade do sublime através da experiência no espaço arquitetônico.

Esta escolha se justifica em função das interpretações dadas ao espaço gótico devido às suas características formais e proporções dimensionais, e, principalmente, pelas relações estabelecidas na percepção deste espaço por seu observador na experiência da contemplação.

3.4 A EXPERIÊNCIA NO ESPAÇO GÓTICO

Não é à catedral gótica que Kant se refere ao associar o sublime ao espaço construído. Ao contrário, sua escolha refere-se a uma obra renascentista, a igreja de São Pedro em Roma. Mas a escolha deste exemplo não diz respeito a uma característica formal da estética do renascimento, nem mesmo refere-se à arquitetura religiosa em especial.

Seu exemplo diz respeito a um objeto que, segundo descrições que chegaram a ele, promovia um determinado efeito em sua contemplação que permitia com que as relações entre razão e imaginação fossem momentaneamente confrontadas em função de uma ilusão espacial que sugeria em uma primeira visão uma idéia de infinito à imaginação, desafiando-a momentaneamente.

De fato, por alguns segundos, a experiência neste espaço construído, em função destas relações, remete o observador a uma experiência próxima à descrita por Kant do sentimento estético de prazer negativo vivido no sublime da natureza. Partindo deste pressuposto, analisa-se a possibilidade de uma sublimidade frente a um objeto construído que respeite estas mesmas relações, observando, primeiramente, a descrição feita por Hegel do espaço gótico⁹²:

⁹² Em seu “*Sistema das Artes*”, Hegel desenvolve uma catalogação geral das manifestações artísticas, e um exame detalhado das características e aspectos formais de cada uma delas e seus principais expoentes estilísticos, de acordo com sua visão usando o sistema cronológico para construir sua crítica dentro de cada manifestação específica. Aborda o tema Arquitetura e explica o porquê de atribuir a esta arte a posição inicial em seu sistema de avaliação: “O primeiro lugar pertence, pela própria natureza das coisas, à arquitetura. Ela representa os começos da arte, pois nos seus começos a arte não havia ainda encontrado, para representação do seu conteúdo espiritual, nem os materiais apropriados nem as formas correspondentes, o que a obrigou a limitar-se à simples procura da verdadeira adequação e a contentar-se com o conteúdo e com um modo de representação puramente exteriores. Os materiais dados à primeira arte foram desprovidos de qualquer espiritualidade; a matéria era pesada submetida às leis da gravidade; quanto à forma, consistia em reunir de

Nada seria capaz de preencher completamente um tal edifício; tudo o que nele penetre desaparece na grandiosidade do conjunto; ele existe em vista de um fim definido e revela-o, mas pelo seu caráter grandioso e pela sua sublime impassibilidade eleva-se acima do que é puramente utilitário, limitado e subordinado, para se afirmar em toda a sua independência. Esta elevação acima do limitado, associada à simples solidez, constitui um dos traços característicos do templo gótico (HEGEL, 1820 –1829, p. 80).

Hegel fala sobre o sentimento que esta arquitetura buscava suscitar e estabelece uma comparação com o sentimento que a arquitetura do templo clássico despertava em seu observador. Nessa comparação sugere que as formas arquitetônicas vêm auxiliar o espaço a realizar seu real objetivo: a elevação ao infinito.

Do fato desta elevação para o infinito, a arquitetura recebe uma significação que a afasta do puramente utilitário e que procura realizar com o auxílio das formas arquitetônicas. O sentimento que a arte gótica procura assim fazer nascer é, diferentemente do que experimentamos em presença do templo grego (...), o de sublime solenidade que lhe faz transpor todos os limites estabelecidos pelo entendimento (HEGEL, 1820 –1829, p. 81).

Esta interpretação de Hegel do espaço gótico encontra ressonância nos escritos sobre a teoria do espaço de Zevi, que destaca a característica da escala do espaço gótico em relação ao observador, fazendo com que sua contemplação seja no momento da experiência direta da contemplação ao adentrar a Igreja, frente ao conflito das forças dimensionais⁹³:

maneira regular e simétrica as formações da natureza exterior, a realizar a totalidade de uma obra de arte, fazendo dela um simples reflexo do espírito” (HEGEL, 1997,p.16). O autor elabora uma repartição dentro da seção “Arquitetura” onde estabelece três grandes grupos de estudo, arquitetura independente ou simbólica, arquitetura clássica e arquitetura romântica. Acredita que esta divisão pode ser estabelecida graças a uma evolução da arquitetura como arte tendo como ponto de partida uma separação conceitual entre os fins e os meios, quando a arquitetura passa a ser construída para o homem e para os deuses. Mas é no seu desenvolvimento sobre a arquitetura romântica que Hegel trás uma importante contribuição para as análises de interpretação do espaço, principalmente quando analisa o espaço gótico, estilo o qual considera o principal expoente dessa divisão. (HEGEL, G.W.F. **O Sistema das artes**. São Paulo: Martins Fontes, 1997).

⁹³A citação a seguir, destacada por Brandão, em seu livro “*A formação do Homem Moderno Vista através da Arquitetura*”, mostra uma interpretação da relação do homem do medievo com o espaço das catedrais. O autor fala dos aspectos internos da edificação e da sensação resultante da experiência direta com o espaço interno do gótico: “Adentremos a igreja. Também no seu interior o edifício parece-nos descarnado e nos deixa à vista somente o esqueleto e os vitrais (...). Mas, aqui, destaquemos a articulação e organização da catedral. Numa catedral como a de Amiens ou a de Colônia não se nota quase nenhuma linha horizontal. Ao mesmo tempo, a nave central é muito estreita em relação à sua altura e as abóbadas ogivais estendem mais ainda a verticalidade dos elementos, esculturas, frisos e pilares. O resultado é um movimento vertical vertiginoso e uma impulsão mística que não favorece uma contemplação sossegada, mas sim um sentimento de êxtase, transcendência e admiração” (BRANDÃO, 2001, p.43).

Mas, se esta foi uma aspiração original da arquitetura gótica, existe um tema espacial bem mais relevante que a distingue (...), o contraste das forças dimensionais. Pela primeira vez durante a história eclesiástica cristã e, efetivamente, pela primeira vez na história da arquitetura, os artistas concebem espaços, que estão em antítese polêmica com a escala humana e que produzem no observador não uma calma contemplação, mas um estado de espírito de desequilíbrio, de afetos e solicitações contraditórios, de luta (ZEVI, 2002, p.92).



FIGURA 07: NAVE PRINCIPAL DA CATEDRAL DE AMIENS – Amiens (França)

Sobre a problemática do espaço interior que desempenha um papel que vai muito além da antiga função de abrigo e recolhimento, e que agora tem a incumbência de fazer a ponte entre o mundo material e o mundo espiritual, Hegel coloca:

O espaço interior não deve ser um espaço de igualdade abstrata, um espaço vazio, não comportando nem diferenças nem mediações destas diferenças, mas deve possuir uma forma concreta, de dimensões variadas (...). A forma circular, oblonga ou quadrada, com a igualdade das paredes e do telhado que a circundam e recobrem, não conviria a esses edifícios, pois que a igualdade vazia de um retângulo ou de um quadrado não saberia exprimir o movimento, a dissociação e a mediação da alma nos seus esforços de elevação para o infinito, para o além e para as alturas sublimes (HEGEL, 1820 –1829, p. 83).

Em concordância com as características de grandiosidade necessárias ao sublime há a descrição de um espaço de proporções arrebatadoras no gótico da interpretação de Hegel, o que sugere mais uma vez a concordância entre a análise da estética gótica e as características necessárias ao surgimento do sublime na contemplação do espaço:

Mas toda essa variedade e multiplicidade de atos isolados e perpetuamente variáveis ocorrem, por assim dizer despercebida nesse vasto espaço, nesses edifícios de dimensões espantosas; tudo o que neles se passa não basta para ocupá-los, tudo aí desfila rapidamente, os indivíduos e seus passos lá se perdem, tornando-se como pontos deste quadro grandioso que faz sobressair o caráter instantâneo e passageiro de tudo o que não é ele, e acima de tudo isso, acima dos homens e dos seus atos, elevam-se os espaços infinitos e imensos, na sua forma e na sua construção sempre iguais a si próprios (HEGEL, 1820 –1829, p. 88).



FIGURA 08: NAVE CENTRAL NOTRE DAME – PARIS, FRANÇA

Através destas descrições identificam-se as características físicas e formais presentes na igreja gótica, que conformam o espaço que gera o sentimento estético do sublime. Aqui o objeto sem forma, entendido como o espaço da arquitetura, desempenha papel semelhante ao da natureza na contemplação de seu momentâneo desajuste às faculdades de imaginação, exigindo da razão que se apresente para completar o quadro inacabado.

Seu aspecto formal, capaz de criar uma ilusão de infinito, atua frente à imaginação⁹⁴ da mesma maneira com o grandioso evento natural. Passado o momento em que o olhar, em

⁹⁴ Neste sentido expõe-se o comentário de Barboza: O drama encenado nesses casos baseia-se em que a imaginação é demasiado exigida na sua tarefa de compreender uma grandeza sensível fora do seu alcance, pois a razão exige a totalidade absoluta, o que só a razão mesma pode dar. A imaginação, ao contrário, só dá grandezas relativas, sensíveis. A faculdade das imagens encontra-se impossibilitada de visualizar o

sua capacidade limitada, ilude a faculdade das imagens em sua percepção parcial, o impacto se esvai e dá lugar a um novo momento na contemplação: o da apreensão total do objeto, onde a razão define a percepção, a imaginação se contrai e o jogo termina.

“ilimitado” pensado por ocasião de tais objetos, já que, em última instância, é incapaz de fornecer o absolutamente grande, o infinito que lhe é exigido, faculdade das grandezas sensíveis e fenomênicas que é, ficando assim acuada. (BARBOZA, Jair. O Sentimento Sublime In: BOCCA, Francisco e ARAÚJO, Inês Lacerda (Org.). **Natureza e Liberdade I**. Curitiba: Editora Champagnat, 2005, p. 18).

CONCLUSÃO

A investigação de Kant sobre o sublime lhe trouxe algumas respostas. Uma delas, indiscutivelmente, diz respeito ao lugar onde ele deve ser buscado. Para Kant o sublime não está nas cordilheiras, no oceano revolto, nos rochedos ameaçadores, muito menos nas pirâmides do Egito, nas catedrais da antiguidade ou em uma tela pendurada em uma parede de museu. Para qualquer análise que pretenda ter como ponto de partida o sublime kantiano o que não pode ser esquecido é o verdadeiro lugar onde ele reside: a mente humana.

O sublime encontra-se como um potencial ao grandioso adormecido, esperando para ser despertado por algum evento ou objeto que nos eleve momentaneamente para além de nossas experiências ordinárias. Kant parte do princípio que todos são capazes desta experiência, todos têm a predisposição para o sublime.

Demonstrou-se no primeiro capítulo através do resgate histórico do conceito de sublime, que isto nem sempre foi assim. Antes de Kant o sublime foi qualidade retórica que elevava a alma de quem ouvia grandiosos textos. No século XVIII foi atribuído a qualidade das coisas da natureza e da arte capazes de suscitar fortes emoções, medo e prazer na contemplação deleitosa de cenários tão grandiosos quanto assustadores.

Provou-se, no entanto, ter o sublime uma vínculo constante com a experiência da elevação do espírito humano, independentemente da abordagem conceitual. Outro ponto de concordância entre os autores é a presença de eventos da natureza em sua magnitude e exuberância como exemplos recorrentes da grandiosidade inerente ao sublime. A natureza sempre foi o meio onde o sublime encontrou seu abrigo. Isto até a crítica kantiana.

Kant retira da natureza esta autonomia. A natureza desaparece no sublime kantiano que se efetiva realmente em uma relação interna das faculdades do sujeito dispensando nesse processo qualquer recurso que a natureza, ou a arte, pudesse promover.

Considerando estas questões, o texto presente teve como desafio pensar este objeto descartado na experiência estética do sublime. Não se pode, em função disso, partir de uma estética da arte ou da arquitetura, nem mesmo de uma estética da natureza para analisar o

sublime kantiano, pois se fosse feito assim, acabar-se-ia por cair na armadilha de atribuir aos objetos algo que não os pertence.

Kant refere-se ao sublime como possível através de um objeto sem forma. Ora, esta é a principal pista para compreendermos que ele não pode estar em nenhuma estética conhecida. Toda estética prescinde de uma forma, até mesmo a arte abstrata (interpretada muitas vezes como fonte do sublime) é definida por formas e contornos.

Portanto, temos no sublime kantiano uma nova percepção espacial. Uma percepção dos eventos no espaço-tempo, do movimento das forças naturais, dos séculos de história presentes em objetos da antiguidade, da presença do homem no planeta, de seus feitos, de suas guerras, enfim de tudo que não se pode comparar em grandeza alguma, a percepção da grandiosidade da natureza em nós e fora de nós como pertencentes ao universo infinito.

Desta forma, resta para a análise dos objetos uma investigação partindo do caminho inverso. Já sabemos onde o sublime pode ser encontrado, onde está aguardando para ser evocado. Descobrir o que o desperta deste estado de dormência é o grande desafio.

A proposta deste trabalho foi analisar de que forma os objetos da natureza e da arte atuam como parte deste processo. Sabe-se que em um primeiro momento estes são necessários, pois o jogo começa a partir da contemplação. Na experiência com a pintura as dificuldades encontram-se na limitação das dimensões e na associação do sublime kantiano a uma experiência mediada por uma forma de representação técnica, dependente intrinsecamente de elementos formais.

Ora, teria a arte alguma chance no sublime? A única resposta encontrada para esta pergunta foi buscada na vocação da arte em atingir o sujeito em sua subjetividade e na capacidade de reportá-lo a uma lembrança do sentimento estético sublime já vivido, ou ainda, a um contato com sua própria capacidade íntima de sentir o sublime.

O outro enfoque da investigação foi motivado pelos exemplos do próprio Kant: a contemplação da arquitetura. Por duas vezes na *Analítica do sublime*, Kant refere-se a espaços arquitetônicos como possíveis fontes do despertar do sublime no sujeito. Existiria algo, então, na arquitetura que estaria à altura deste potencial? Temos em determinadas arquiteturas e espaços construídos elementos que aproximam o observador de uma experiência como a descrita por Kant. Na arquitetura temos a atuação do tempo, as relações

de escala e a grandiosidade formal que contém a capacidade de, momentaneamente, sugerir ao sujeito, um estranhamento semelhante ao surgido diante do evento grandioso natural.

O problema é que a arquitetura, como elemento estático no espaço-tempo, pode suscitar este sentimento, em alguns casos especiais como os vistos, apenas em uma breve despertar. Sua rigidez formal, técnica construtiva e características de estilo logo se mostram revelando sua beleza formal e o sublime dá lugar à apreciação do belo em suas formas. Temos assim, em alguns espaços arquitetônicos, como os sugeridos por Kant, a promoção de um sublime fugaz que não se sustenta com tal após uma avaliação mais profunda.

Terá então o homem de hoje, tendo sido tão esgotadas as experiências frente à natureza e a arte, saturado de imagens e carente de surpresas à sua imaginação, perdido para sempre a capacidade de vivenciar o sublime?

Conclui-se que o sublime é um sentimento estético exigente e de difícil encontro para o homem contemporâneo, absorvido em seu cotidiano enfraquecido de experiências que promovam a elevação de sua alma. Para a natureza, a arte e a arquitetura restam continuar onde estão, aguardando que sua contemplação se dê da maneira que o sublime exige, despertando o indivíduo para o jogo que irá revelar-lhe mais sobre si mesmo e sua percepção do mundo.

BIBLIOGRAFIA

1. OBRAS DE CONSULTA

BURKE, Edmund. **Uma investigação filosófica sobre a origem de nossas idéias do sublime e do belo.** Campinas: Papyrus Editora da Universidade de Campinas, 1993.

_____. **A philosophical Enquiry.** New York: Oxford University Press, 1990.

HUME, David. **Investigação acerca do entendimento humano.** São Paulo: Nova Cultural, 1999.

_____. **Tratado da natureza humana.** Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2001.

KANT, Immanuel. **Observações sobre o sentimento do belo e do sublime.** Tradução Figueiredo, Vinícius de. Campinas: Papyrus, 1992.

_____. **Crítica da faculdade do juízo.** Tradução Rohden, Valério e Marques, Antônio. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1993.

LONGINO. **Do sublime.** São Paulo: Martins Fontes, 1996.

2. ESTUDOS

2.1 Obras Gerais

ARGAN, Giulio Carlo. **A história da arte como história da cidade.** São Paulo: Martins Fontes, 2002.

BARBOZA, Jair. O Sentimento Sublime In: BOCCA, Francisco e ARAÚJO, Inês Lacerda (Org.). **Natureza e Liberdade I.** Curitiba: Editora Champagnat, 2005.

BAUMGARTEN, A.G. **Estética, a lógica da arte e do poema.** Tradução Medeiros, Miriam Sutter. Petrópolis: Editora Vozes, 1993.

CÉRON, Ileana Pradilla & REIS, Paulo (Org.). **Kant, crítica e estética na modernidade.** São Paulo: SENAC, 1999.

DUARTE, Rodrigo (Org). **O belo autônomo, textos clássicos de estética.** Belo Horizonte: Editora da UFMG, 1997.

_____. **Belo, sublime e Kant.** Belo Horizonte: Editora da UFMG, 1997.

GUYER, Paul. **Kant and the claims of taste.** Cambridge: Cambridge University Press, 1997.

HEGEL, G.W.F. **O Sistema das artes.** São Paulo: Martins Fontes, 1997.

HÖFFE, Otfried. **Immanuel Kant.** São Paulo: Martins Fontes, 2005.

HUGHES, Fiona. Três dimensões espaciais na estética de Kant In: CÉRON, Ileana Pradilla e REIS, Paulo (Org). **Kant, crítica e estética na modernidade.** São Paulo: SENAC, 1999.

KULENKAMPPF, Jens. A lógica kantiana do juízo estético e o significado metafísico do belo na natureza In: ROHDEN, Valério. **200 anos da Crítica da faculdade do juízo de Kant.** Porto Alegre: UFRGS, 1992.

LYOTARD, Jean-François. **Lições sobre a analítica do sublime.** Campinas: Papyrus, 1993.

PEREZ, Daniel Omar. **Kant e o problema da significação.** Curitiba: Editora Champagnat, 2008.

ROHDEN, Valério. **200 anos da Crítica da faculdade do juízo de Kant.** Porto Alegre: UFRGS, 1992.

_____. Aparências estéticas não enganam – sobre a relação entre juízo de gosto e conhecimento em Kant In: DUARTE, Rodrigo (Org.). **Belo, sublime e Kant.** Belo Horizonte: Editora da UFMG, 1997.

SCHILLER, Friedrich. **A educação estética do homem.** Tradução Schwarz, Roberto e Suzuki, Márcio. São Paulo: Iluminuras, 2002.

ZAMITTO, J.H. **The genesis of Kant's critique of judgement.** Chicago: University Chicago Press, 1992.

2.2. Capítulo I – Conceitos do sublime: de Longino a Kant

BLACKWELL, Mark. The sublimity of taste in Edmund Burke's A Philosophical enquiry into the origin of our ideas of the sublime and the beautiful. **Philological Quarterly**, v.82, n.3, p.325, 2003.

BRUM, José Thomas. Visões do Sublime: de Kant a Lyotard In: CÉRON, Ileana Pradilla e REIS, Paulo (Org). **Kant, crítica e estética na modernidade**. São Paulo: SENAC, 1999.

BUDD, Malcolm. Delight in the natural world: Kant on the aesthetic appreciation of nature: part III: the sublime in nature. **British Journal of Aesthetics**. v. 38, n. 3; p. 233,1998.

GIBBONS, Sarah. **Kant's theory of imagination**. Oxford: University Press, 1994.

NEILL, Elizabeth. Hume's moral sublime. **British Journal of Aesthetics**. v. 37, n. 3; p. 246, 1997.

SCRUTON, Roger. **Kant**. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1983.

SOBREVILLA, David. De Hume a Kant, El proceso de desontologizacion de la estética In: ROHDEN, Valério. **200 anos da Crítica da faculdade do juízo de Kant**. Porto Alegre: UFRGS, 1992.

TIBURI, Márcia. Kant, o sublime e a natureza ou o sonho da razão In: DUARTE, Rodrigo (Org). **Belo, sublime e Kant**. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 1997

Capítulo II – O sublime kantiano e a percepção do espaço natural

BARRETO, Marco Heleno. A imaginação e o sublime – herança de um pavor: de Kant a Bachelard In: DUARTE, Rodrigo (Org.). **Belo, sublime e Kant**. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 1997.

LESSING, G.E. **Laocoonte ou sobre as fronteiras da pintura e da poesia**. Tradução Seligmann-Silva, Marcio. São Paulo: Iluminuras, 1998.

LIU, Yu. The beautiful and the sublime: Kant's paradise lost and paradise regained. **Studies in Romanticism**. Boston: v.42, n. 2, p. 187, 2003.

VELOSO, Marco. A arte como forma In: CÉRON, Ileana Pradilla & REIS, Paulo (Org.). **Kant, crítica e estética na modernidade**. São Paulo: SENAC, 1999.

WEISKEL, Thomas. **O sublime romântico**. Tradução Cunha, Patrícia F. da. Rio de Janeiro: Imago, 1994.

WOLF, Norbert. **Romantismo**. CIDADE: Taschen, 2008.

Capítulo III – O sublime kantiano e a percepção do espaço construído

BRANDÃO, Carlos Antônio Leite. **A formação do homem moderno vista através da arquitetura**. Belo Horizonte: Humanitas / Editora UFMG, 2001.

HARVEY, John. **The gothic world, 1100- 1600: a survey of architecture and art**. USA: Harper Colophon Books, 1969.

PANOFSKY, Erwin. **Arquitetura gótica e escolástica**. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

PATETTA, Luciano. **Historia de La arquitetura – Antologia Crítica**. Celeste Ediciones, 1997.

RODIN, Auguste. **Grandes catedrais**. São Paulo: Martins fontes, 2002.

SCOTT, Robert A. **The gothic enterprise**. London: University of California Press, 2003.

SCRUTON, Roger. **Estética da arquitetura**. São Paulo: Martins Fontes, 1979.

ZEVI, Bruno. **Saber ver a arquitetura**. São Paulo: Martins Fontes, 2002.