

Imbricações entre Goethe e Kant: Arte, Natureza e Sublime

Affinities between Goethe and Kant: Art, Nature and the Sublime

Mirella Guidotti¹

Abstract: This article approaches affinities between Johann Wolfgang von Goethe (1749-1832) and Immanuel Kant (1724-1804), especially regarding Kant's *Critique of Judgment*. Herein, this study investigates the theoretical dialogue that implicitly or explicitly permeates Goethe's thought and the work of the philosopher of Königsberg involving concepts such as Art, Nature and the Sublime.

Key-words: Kant; Goethe; Art; Nature; Sublime.

Resumo: Este ensaio aborda afinidades entre Johann Wolfgang von Goethe (1749-1832) e Immanuel Kant (1724-1804), principalmente em relação à *Crítica da Faculdade do juízo kantiana*. Investiga-se assim o diálogo teórico que implícita ou explicitamente permeia o texto goethiano e a obra do filósofo de Königsberg envolvendo temas, tais como Arte, Natureza e Sublime.

Palavras-chave: Kant; Goethe; Arte; Natureza; Sublime.

Uma obra de arte autêntica, assim como uma obra da natureza, permanece sempre infinita para o nosso entendimento; ela é contemplada [*angeshaut*], sentida, faz efeito, mas não pode ser propriamente conhecida, muito menos podem ser expressos em palavras sua essência, seu mérito (GOETHE 2008: 117).

¹ Doutoranda no Programa de Estudos Literários da Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho", SP, Brasil. Bolsista Capes. Email: mirellaguidotti@gmail.com

Assim inicia Johann Wolfgang von GOETHE o texto *Sobre Laocoonte*, de 1798. O excerto, embora breve, permite explorar importantes elementos do pensamento goethiano em torno da arte, os quais revelam um parentesco com o pensamento kantiano, nomeadamente em relação à *Crítica da Faculdade do juízo*, publicada oito anos antes.

A frase que inaugura o trecho, a “[...] obra de arte autêntica, assim como uma obra da natureza”, revela já uma característica cara ao pensamento goethiano, a qual se consolida após a famosa viagem à Itália: arte e natureza se conectam, há uma espécie de afinidade entre os dois domínios. Goethe, na recepção da *Terceira Crítica* de Kant, volta sua atenção para esta vizinhança na concepção de arte e natureza. Ele testemunha a chegada da *Kritik der Urteilskraft*, como “[...] uma das épocas mais felizes da vida”:

Aqui vi as minhas mais diferentes ocupações colocadas próximas uma da outra, os produtos da arte e os produtos da natureza tratados da mesma forma, o juízo estético e o juízo teleológico iluminando-se mutuamente [...] Alegrei-me ao ver a poética e as ciências naturais comparativas tão intimamente afins, ao se submeterem ambas à mesma faculdade de julgar (GOETHE 1989a: 96)².

A espécie de correspondência entre arte e natureza no pensamento goethiano representa uma abordagem diversa da tendência que ora sobrepuja a esfera da arte à natureza, ora a esfera da natureza à arte. Talvez este novo arranjo não se expresse melhor do que na concepção de *mimesis*. Na acepção largamente empregada pela tradição, a noção de *mimesis* comporta um sentido fraco de criação, que relega à arte o papel passivo de cópia e imitação do mundo natural. Faz-se necessário acrescentar que tal sentido é também histórico, pois deriva largamente do período humanista, período no qual se idealizava restaurar a Antiguidade clássica através da cópia, pois se acreditava que a beleza intemporal e perfeita era encontrada nessa época. Contudo, tal concepção advém, em grande parte, do conhecido desvio de se traduzir *mimesis* por imitação, decerto reduzindo bastante o sentido empregado por Aristóteles, já que, como afirma LIMA (1995: 64) “[...] qualquer que tenha sido o papel da apropriação filosófica na mudança do horizonte da *mimesis*, na ambiência grega, o termo não se confundia com a ‘imitação’”. Mesmo que se entenda *mimesis* como a representação da natureza através

² Esta e as demais traduções são de nossa autoria.

da arte, essa representação implica, contudo, também em criação, *poiesis*, pois a representação não deixa de produzir algo a mais do que aquilo que ela representa.

Uma releitura do conceito de *mimesis* apresenta-se em *Reflexões sobre a imitação das obras gregas na pintura e na escultura* (1999), na qual WINCKELMANN estimula os jovens artistas a imitarem não a natureza, mas a arte grega, caminho seguido por Goethe, sobretudo em sua fase clássica. Na mesma linha, SCHELLING, ao responder à pergunta sobre se o discípulo da natureza deveria imitar todas e cada uma das coisas da natureza, sem distinção, atribui um papel mais relevante à arte, à qual caberia selecionar na natureza somente os objetos belos, reproduzir somente “[...] o que há de belo e perfeito”, reconhecendo assim que “[...] na natureza, está mesclado o perfeito com o imperfeito, o belo com o feio” (SCHELLING 1963: 33). De acordo com esta reflexão, cabe à arte ordenar as regras, fazer a seleção do belo da natureza, pois o belo natural apenas casualmente é belo. Aqui, a arte enobrece o natural. Nestes julgamentos sugere-se, pois, uma hierarquia, um juízo valorativo entre a esfera da arte e a esfera da natureza. Também Goethe o diz: “Diz-se: artista, estude a Natureza! Mas não é nenhuma insignificância desenvolver o nobre a partir do ordinário e a beleza a partir do informe” (GOETHE 1991: 750).

A despeito da fragmentação dos saberes, do fato inelutável da separação da esfera da natureza e da esfera da arte inaugurados pela *Aufklärung*, Goethe propugna antes a correspondência entre os dois domínios, uma concepção na qual arte e natureza estão imbricadas. Daí o testemunho positivo do poeta, como acima mencionado, quando da leitura da *Critica da Faculdade do juízo*, ao ver os elementos mais díspares postos lado a lado, pois para Kant 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 parece ser natureza” (KANT 2005: 152). Em *Viagem à Itália*, sob a data de 5 de outubro de 1786, Goethe também registra:

Não me canso de dizer o quanto me ajuda na compreensão do trabalho de artistas e artesãos o conhecimento que penosamente adquiri das coisas da natureza, aquelas que o homem necessita como matéria-prima e as quais emprega em seu próprio proveito; do mesmo modo, também o conhecimento das montanhas, e das rochas que delas extraímos, representa para mim uma grande vantagem na arte (GOETHE 1999:92).

Ademais, nesta imbricação entre arte e natureza, o próprio conceito de natureza é outro, pois não é mais entendido como pura objetividade, mas em seu processo formativo, em seu movimento de produção, seu *werden*. Em oposição a uma concepção estática da natureza, tem-se aqui uma concepção viva, a qual se aproxima do movimento da arte: esta, se bem realizada, deve reproduzir o movimento de criação da própria natureza, o contínuo devir do mundo natural. Se se quer reproduzir bem a natureza, não se deve representar o existente com fidelidade servil – não se deve imitar passivamente a natureza. “Imitar a natureza” implica, antes de mais nada, segundo Goethe, entender a natureza enquanto natureza geradora: representar bem a natureza é imitá-la vivamente, ativamente, pois a Natureza é concebida como espírito vivente, espírito produtor. “[...] O sentido pelo belo supremo”, como diz GOETHE, o qual a “[...] força representativa do homem não abrange”, reside assim “[...] na força ativa mesma” (GOETHE 2008: 62). “Imitar a natureza” implica, pois, seguir o *modo* como as obras da Antiguidade foram produzidas, não as obras mesmas, não seu aspecto meramente epidérmico. No limite, não se trata de *imitar* o “o que”, mas o “como”, pois “imitar” aqui não se limita àquilo que se vê com os olhos. As “[...] artes não imitam o que se vê com os olhos, mas se voltam para aquela Razão, da qual consiste a Natureza e segundo a qual ela age”, diz GOETHE, daí “[...] pôde Fídias construir deus, embora ele não imitasse o que se vê no sensível, mas concebesse no espírito como Zeus mesmo apareceria, se encontrasse nosso olhar” (GOETHE 1991: 835). Tanto em um quanto em outro campo trata-se de realçar aspectos produtivos, criativos, portanto, e assim ambas as esferas são concebidas como infinitudes.

Poder-se-ia apontar concepção correspondente em KANT com as duas maneiras de conceber a natureza, valendo-se, assim, da distinção de um olhar mecânico (ou lógico) próprio dos *juízos determinantes*, os quais permitem a continuidade do conhecimento, e do olhar técnico (ou artístico) dos *juízos reflexionantes*³, os quais, embora busquem elevar-se ao universal, não conseguem alcançar quaisquer conceitos,

³ *Juízos reflexivos* enquanto juízos em que só o particular é dado, “[...] para o qual ela deve encontrar o universal” (KANT 2005: 23). Em oposição, *juízos determinantes* são juízos possuidores do universal, “[...] regra, princípio ou lei [...]” (KANT 2005: 23). A atividade do juízo reflexionante não é subsumir o particular no universal, como ocorre na aplicação *determinante* de um conceito, pois seu princípio não é deduzido de conceitos apriorísticos, como o são os juízos pertencentes à faculdade de conhecimento teórico da *Crítica da razão pura*, não são juízos lógicos, não produzem juízos de conhecimentos (teóricos ou práticos).

detendo-se em uma reflexão geral sobre as formas. Em *Sobre a morfologia*, a partir da diferenciação dos termos *Gestalt* e *Bildung*, “forma” e “formação”, afirma Goethe:

O alemão tem para o complexo da existência de um ser real a palavra forma [*Gestalt*]. O alemão abstrai com este termo o movimento, supõe que um constructo formado por unidades afins seja definido, fechado e fixado em suas características. Se observarmos, porém, todas as formas, especialmente as orgânicas, nós descobrimos então que em parte alguma se encontra algo que perdure, permaneça em repouso ou esteja concluído, mas que, pelo contrário, tudo oscila em um movimento incessante. Daí decorre a necessidade de utilizar, em nossa língua, a palavra formação [*Bildung*], tanto para nos referirmos ao que já está acabado quanto para aquilo que se encontra em processo de produção. Se quisermos introduzir uma Morfologia, não podemos então falar em forma [*Gestalt*], mas sim fazer uso da palavra apenas quando pensarmos na Ideia, no conceito ou na experiência como algo fixo por apenas um instante. Aquilo que se formou logo se transforma outra vez, e, se quisermos atingir de algum modo uma intuição viva da natureza, temos que nos manter tão móveis e tão plásticos quanto ela própria (GOETHE 1989: 13).

Do trecho acima depreende-se que a partir do reconhecimento de que “tudo oscila num movimento incessante”, ou seja, a partir de uma concepção da natureza que advoga uma visão não estática, há de se ter, por outro lado, igualmente uma outra concepção na apreciação da natureza, uma contemplação igualmente não estática. A concepção viva da natureza goethiana implica assim, ainda, um novo modo de conhecer, um novo modo de apreender a natureza, que não parte da admissão de um fundamento último das coisas, uma *Gestalt*. A percepção da Natureza deve acompanhar o movimento da própria natureza, seu contínuo devir, e não abstrair, numa concepção fechada, daquilo que no fenômeno se apresenta como movimento. Ainda que seja tendência natural do homem, o modo de proceder do “[...] senso comum universal” é caracterizado como cômodo pelo poeta: diz Goethe que o “[...] homem encontra-se no meio dos efeitos e não pode se abster de perguntar pelas causas; como criatura cômoda que é, agarra-se ao que está mais próximo como se este fora o melhor, tranquilizando-se com isso” (GOETHE 1991: 828).

Diante desta concepção, não se pode submeter os fenômenos em contínua transformação a julgamentos transcendentais pelo sujeito, atribuindo-lhes características que estes não possuem. Devemos nos manter “móveis e plásticos de acordo com o exemplo que a Natureza nos dá”, como dito acima, isto é, deve-se acompanhar o movimento, a *formação* da natureza, não a submetendo a juízos alheios ao fenômeno, a

uma *Gestalt*. Em *Der Versuch als Vermittler von Objekt und Subjekt*, Goethe diz que assim “[...] que o homem se apercebe dos objetos, ele os contempla em referência a si próprio, e com razão. Entretanto, este “[...] modo totalmente natural de ver as coisas e de julgar parece ser tão fácil quanto necessário, e, ainda assim, ao adotá-lo, expõe-se o homem a mil erros, os quais frequentemente o envergonham e tornam a vida amarga”. Diante da contemplação da natureza, deve-se sempre indagar, como Goethe em sua *Máxima*: “É o objeto ou é você, que aqui se exprime?” (Id.: 827), alertando para o erro da concepção unilateral que frequentemente subjuga o fenômeno ao sujeito, exprimindo assim não um juízo sobre a Natureza mesma, mas sobre si próprio. É assim na observação apurada, no intercâmbio observador e observado, num movimento contínuo que, segundo Goethe, se dá o conhecer. Não há aqui espaço para unilateralidades, o “[...] fenômeno não está dissociado do observador, pelo contrário, está intrincado e envolvido na mesma individualidade” (Id.: 922), pois “[...] logo se perde o critério”, se “[...] o homem como tal contempla as coisas em referência a si mesmo”, “[...] levando diferentes objetos a uma determinada relação palpável que eles, a rigor, não tem um com o outro” (GOETHE 1998: 380). Segundo GOETHE, portanto, se se quer apreender bem os objetos, não deve ocorrer imposição do sujeito: o conhecimento deve construir-se *com* os próprios objetos, acompanhando suas mudanças.

Se a natureza é viva, se consiste num eterno devir, e se, segundo o poeta, também a apreensão da natureza pelo sujeito deve acompanhar o movimento do mundo natural, poder-se-ia perguntar: também o conhecimento do Absoluto é inalcançável? Se se afirma com GOETHE, por um lado, o contínuo devir do mundo natural e, por outro, a não sujeição dos objetos pelo sujeito, a resposta é afirmativa: assim, da inescotabilidade do objeto deriva também a impossibilidade de encontrar um sistema fechado do saber. “A natureza reserva-se tanta liberdade que nós, com conhecimento e ciência, não conseguimos apreendê-la completamente ou acú-la” (GOETHE 1991: 799), para lembrar as palavras do poeta. O limite do conhecer absoluto encontrar-se-ia, pois, na metamorfose da natureza e na exigência do sujeito acompanhar este movimento. Apesar disso, Goethe reconhece que esta concepção da impossibilidade do homem (finito) apreender a natureza (infinita) é o mais próximo que se pode chegar da perfeição: “Aquele que com inteligência se qualifica como limitado, é o que está mais próximo da

perfeição” (Id.: 917), “A mais linda alegria do homem pensante é investigar o investigável e venerar calmamente o que não é investigável” (Id.: 919).

A inesgotabilidade do conhecer não é, portanto, motivo de paralisação diante do mundo, pois mesmo que não seja possível descobrir um fundamento último por detrás dos fenômenos – já que todo método que pressuponha a submissão da natureza a um sistema fechado é negado –, é possível uma contínua aproximação, ou ainda, como se verá, uma *vivência* do absoluto, através da intuição do Todo nas Partes.

As interdependências se aclaram quando da relação particular/universal. Retomando as relações de correspondências entre arte e natureza, verifica-se que a arte, enquanto manifestação particular, não é, segundo GOETHE, uma degeneração do todo da natureza. Esta complementaridade entre arte e natureza parte do princípio que “Universal e Particular coincidem” como diz uma *Máxima* (Id.: 823). O belo é caracterizado como uma “[...] manifestação das leis secretas da natureza, as quais sem essa aparição teriam permanecido eternamente secretas” (Id.: 749). O que esta *Máxima* sugere é que justamente através da forma visível e acabada da arte se torna possível desvendar os segredos que escondem a natureza, pois estes não se revelam para o olhar no mundo natural. É a arte que realiza o que a natureza não consegue realizar. É, portanto, através do particular que se pode apreciar a atividade infinita da natureza. Goethe diz que “[...] todo belo da arte é, em pequena escala, uma cópia do belo supremo, no todo da natureza” (GOETHE 2008: 62), que toda a natureza “[...] seria para nós o belo supremo”, “[...] se pudéssemos abrangê-la por um instante” (Ibd.).

É, pois, possível apreender no fenômeno a Ideia, pois há, em Goethe, uma conexão profunda entre o fenômeno e a Ideia: o Absoluto *está* no mundo imanente, não por “de trás” do fenômeno. GOETHE diz que o “[...] mais importante é que o fato já é teoria. O azul do céu nos revela os fundamentos da lei da cromática. Que não se procure nada por detrás dos fenômenos, eles mesmos são a teoria” (GOETHE 1991: 824) ou ainda: “Do Absoluto em sentido teórico não falo, mas devo afirmar que aquele que o percebe no fenômeno e o mantém sempre nos olhos, experimentará a partir daí muitas grandes vitórias” (Id.: 761). O fenômeno, ou o “gerado” – *Gezeugte* – para usar terminologia goethiana, é de tal modo compreendido com um sentido positivo que o poeta chega mesmo a dizer que ele poderia ser mesmo mais excelente que o “gerador” – *Zeugende*: “[...] Uma forma espiritual não é de forma alguma reduzida, se ela emerge do

fenômeno, se se pressupõe que seu emergir é uma verdadeira geração, uma verdadeira reprodução”, assim, o que é “[...] gerado não é menor que o gerador” e a “[...] vantagem da geração viva é que o gerado pode ser mais excelente que o gerador” (Id.: 836). Como aponta Sabine MAINBERGER, os “fenômenos primevos” de Goethe “não são arquétipos ou verdades eternas, mas fenômenos sensíveis; pertencem à experiência” (MAINBERGER 2010: 213). Este aspecto no modo de conceber a relação entre o Absoluto e o fenômeno chama também a atenção de BAKHTIN, a concepção “plástica” do pensamento goethiano, a qual permite tornar visível qualquer Ideia.

Para Goethe, as noções e as idéias mais complexas e elaboradas sempre podem ser representadas de uma *forma visível*, por meio de um esboço, de um desenho esquemático ou simbólico. Todas as idéias propriamente científicas e as construções do espírito estão expressas em Goethe em forma de esquemas, de esboços e de desenhos precisos [...] Não há fundamentos de uma visão filosófica do mundo que não possam expressar-se na forma de uma imagem visual, simples e clara [...] Assim portanto, Goethe queria – e sabia – perceber tudo com os olhos. O invisível não existe para ele (BAKHTIN 2000: 246).

O fenômeno não é, pois, entendido enquanto limitação na busca pela Ideia, ao contrário, é o próprio veículo: se não permite alcançar o Todo, permite ao menos uma espécie de *intuição* do Todo nas Partes, as quais, entretanto, não podem ser propriamente conhecidas.

Portanto, a *intuição* do Absoluto se torna possível a partir da concepção de que o Absoluto se manifesta no fenômeno. O próximo passo – se não se quer estabelecer uma mera visão negativa do mundo, desacreditando a possibilidade de qualquer conhecimento devido à contínua metamorfose das coisas – é estabelecer a possibilidade de uma apreensão indireta do Absoluto – e aqui Goethe também se vale do importante conceito de *símbolo* – uma representação indireta. Assim, se, por um lado, reconhece-se a impossibilidade de *conhecer* o Absoluto, por outro lado, a resposta é positiva quanto à sua apreensão, com o complemento de que esta apreensão seja indireta, intuitiva, ou, como chama Goethe, *empática*.

Também no *juízo reflexionante*, outrora aludido, vige a concepção de que não obstante uma tendência para o infinito, qualquer exposição possível permanece indireta. O *juízo reflexionante* é, segundo KANT, “[...] um campo ilimitado, mas também inacessível para o conjunto da nossa faculdade de conhecimento” é “[...] campo do

supra-sensível, no qual não encontramos para nós qualquer território e por isso no qual, nem para os conceitos do entendimento nem da razão possuímos um domínio para o conhecimento teórico” (KANT 2005: 19-20). Os *juízos reflexionantes* apontam, assim, para o supra-sensível, porém com o contraponto de que o supra-sensível permaneça incognoscível, que mantenha sua opacidade. Para lembrar Lebrun: “Quer isso dizer que o juízo reflexionante começa a perfurar o mistério do supra-sensível? Evidentemente não: a opacidade do supra-sensível permanece inteira” (LEBRUN 2001: 73-74). Neste momento Kant se vale ainda da distinção entre *símbolos* e *esquemas*, no qual, por um lado, *Symbol*, é espécie de representação indireta do conceito, exposição por analogia (*Analogie*), conceito indemonstrável, “[...] modo de representação intuitivo” (KANT 2005: 196), o qual “[...] não contém o esquema próprio para o conceito, mas simplesmente um símbolo para a reflexão” (Id.: 197); por outro lado, os *esquemas* permitem uma expressão adequada, onde a imaginação oferece *esquemas* que são adequados e nos quais podem se mostrar.

Todas as intuições que submetemos a conceitos *a priori* são ou *esquemas* ou *símbolos*, dos quais os primeiros contêm apresentações diretas, e os segundos apresentações indiretas do conceito. Os primeiros fazem isso demonstrativamente e os segundos mediante uma analogia [...] Toda *hipotipose* (apresentação, *subjectio sub adspectum*) enquanto sensificação é dupla: ou *esquemática*, em cujo caso a intuição correspondente a um conceito que o entendimento capta é dada *a priori*, ou *simbólica*, em cujo caso é submetida a um conceito, que somente a razão pode pensar e ao qual nenhuma intuição sensível pode ser adequada (KANT 2005: 196).

Chega-se, assim, à segunda parte da citação de Goethe, com a qual inauguramos o presente texto. Após dizer que a “natureza, assim como a arte, permanece sempre infinita para o nosso entendimento”, Goethe acrescenta: ela é “contemplada, sentida, faz efeito, mas não pode ser propriamente conhecida”. Segundo GOETHE, portanto, embora permaneça ainda um abismo entre o sujeito e as coisas, isto é, embora se parta do reconhecimento que alcançar o Todo está além de nossas possibilidades e de que não podemos exprimir “em palavras sua essência, seu mérito”, torna-se possível uma *vivência*, um *sentimento* do Todo. O que o poeta recusa, pois, é a mera apreensão conceitual da Totalidade, apontando para a incapacidade de traduzir a *infinitude* através de conceitos, sendo possível apenas uma *vivência*, uma *intuição* do Infinito.

Esta ideia, por sua vez, permite uma inferência com a noção de *sublime*: se, por um lado, GOETHE afirma que o “[...] sublime, progressivamente isolado através do conhecimento, não se apresenta mais facilmente reunido em nosso espírito”, por outro lado, aponta que “[...] gradualmente somos conduzidos à vizinhança do que é mais elevado, da Unidade a qual plenamente nos eleva à empatia do Infinito (GOETHE 1991: 909-910). Neste sentido, pode-se tomar a caracterização goethiana em um texto da juventude, *Sobre a arquitetura alemã*, de 1772. Nele, Goethe recusa a mera apreensão *conceitual* da obra de arte, apreensão atenta às regras impostas pela tradição estética, em favor de uma fruição – ou interpretação – atenta ao inaudito, ao não traduzível. GOETHE descreve este sentimento:

Quando fui pela primeira vez à catedral, eu tinha a cabeça cheia de conhecimentos gerais do bom gosto. Eu louvei a harmonia das massas e a pureza das formas por ouvir falar, era um inimigo declarado das arbitrariedades confusas dos adornos góticos. Sob a rubrica “gótico”, semelhante a um verbete de dicionário, juntei todos os mal-entendidos sinonímicos, termos como indeterminado, desordenado, inatural, agregado, remendado, sobrecarregado, que sempre vinham à minha cabeça. Nada mais sensato do que um povo que designa todo o mundo estranho de bárbaro, que chama tudo o que não cabe em seu sistema de gótico, desde os bonecos e figuras torneadas com que os nossos cidadãos honrados adornam as suas casas até os sérios restos da arquitetura alemã mais antiga, sobre a qual, por causa de alguns rabiscos aventureiros, afinei com o coro geral: “Totalmente esmagada pelo adorno!” Assim, ao prosseguir meu caminho, fiquei apavorado diante da visão de um mostro disforme e encrespado. Mas, com que sentimento inesperado fui surpreendido pela visão quando cheguei diante dela! *Uma impressão total e grandiosa preencheu a minha alma, impressão que eu certamente pude saborear e desfrutar mas não conhecer e esclarecer*, porque consistia em milhares de particularidades harmoniosas entre si (2008: 43, grifo nosso).

O modo como Goethe expõe o sentimento com que foi tomado ao contemplar a catedral de Estrasburgo, descrito em termos da dificuldade do “[...] espírito humano quando a obra de seu irmão é tão sublime que ele apenas deve se ajoelhar e adorar” (GOETHE 2008: 43), poder-se-ia dizer, se aproxima da ideia kantiana do *sublime*. Como o belo, o sublime também compartilha estas características: apraz por si próprio; pressupõe um juízo de reflexão; a contemplação é desinteressada; é singular e universalmente válida; reivindica o sentimento de prazer, mas não o conhecimento do objeto (KANT 2005: 89-90). Entretanto, o sublime incorpora uma particularidade que não aparecia na Analítica do Belo. Esta característica é a da *infinitude*. “Se medirmos novamente o nobre, o grandioso e o belo segundo a altura onde quase não são mais alcançáveis para a nossa

capacidade de apreensão, o conceito do belo passa para o conceito de sublime” (GOETHE 2008: 62). Segundo KANT, o

[...] belo da natureza concerne à forma do objeto, que consiste na limitação; o sublime, contrariamente, pode também ser encontrado em um objeto sem forma, à 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 2005: 90).

Ao descrever o sublime como “[...] o que é *absolutamente grande*” (Id.: 93) em todos os sentidos, sem que se tenha de procurar um padrão de medida fora dele, o objeto que conduziria ao sentimento do sublime revela que a imaginação é impotente, pois não consegue alcançar a totalidade⁴. Como dirá KANT, de um lado, a faculdade de imaginação aspira a um progresso até a infinitude, e a razão, de outro lado, tem uma pretensão à totalidade absoluta como a uma ideia real (Id.: 96). A imaginação, atrelada que permanece ao mundo sensível – e, portanto, às grandezas relativas – não consegue compreender o ilimitado, ou seja, não consegue fornecer imagens para o Absoluto. Nossa faculdade de avaliação não alcança, por isso, uma compreensão, pois esta grandeza está fora de nosso poder de alcance, o “poder inteiro” da faculdade da imaginação é “[...] inadequado às idéias da razão” (Id.: 102). Aqui, portanto, a operação com a imaginação é diversa daquela ocorrida em relação ao belo, pois no caso do sublime é a imaginação que – depois de percebida sua impotência em fornecer imagens para o Absoluto – está submetida à razão:

[...] do mesmo modo como a faculdade de juízo estética no ajuizamento do belo refere a faculdade da imaginação, em seu jogo livre, ao entendimento para concordar com seus *conceitos* em geral (sem determinação dos mesmos), assim no ajuizamento de uma coisa como sublime ela refere a mesma faculdade à *razão* para concordar subjetivamente com suas *idéias* (sem determinar quais), isto é, para produzir uma disposição de ânimo que é conforme e compatível com aquela que a influência de determinadas idéias (práticas) efetuará sobre o sentimento (KANT 2005: 102).

⁴ Vale lembrar o registro de Goethe na obra *Viagem à Itália*: “Na basílica de São Pedro, logrei compreender como a arte, assim como a natureza, é capaz de abolir toda e qualquer noção comparativa de medida” (GOETHE 1999: 158-159).

O sentimento advindo desta inadequação da faculdade da imaginação à exposição da ideia é um sentimento de impotência. E se encontra aqui o motivo de o prazer no sentimento sublime só surgir indiretamente, “prazer negativo”, para usar terminologia correta, pois, comparado com o belo - que dava origem a um sentimento de “promoção da vida” e, por isso, “[...] vinculável a atrativos e a uma faculdade de imaginação lúdica” (KANT 2005: 90) que mantinha o ânimo em serena contemplação -, o sublime é produzido por uma “inibição das forças vitais” e relaciona-se a um “movimento do ânimo” comparado a um abalo. Aqui “[...] se coloca para nós algo inacabado, monstruoso, onde justamente esse inacabamento nos recorda a incapacidade humana tão logo pretende construir algo gigantesco”, dirá Goethe, sobre a catedral de Estrasburgo (KANT 2008: 241). Contudo, é justamente deste sentimento de impotência ante a grandeza que fará despertar, no espectador, a possibilidade dele encontrar em si mesmo algo que o possa elevar frente a tal grandeza. Ele encontrará isto em sua liberdade, em contraponto com a necessidade da natureza. Ora, dado que a imaginação não conseguiu apresentar a infinitude, a razão atinge, em ideia, o infinito. A infinitude do mundo natural exige que o sujeito, mesmo enquanto finito, caminhe sempre em direção a uma aproximação maior em relação ao fenômeno. O sujeito é finito, porém sua busca é infinita. A inesgotabilidade do mundo natural exige neste esquema goethiano igualmente uma inesgotabilidade na apreciação da natureza. O sentimento do sublime é, assim, um sentimento de prazer no desprazer: desprazer, pois se liga primeiramente a um sentimento de inadequação da faculdade da imaginação em compreender o ilimitado; e um prazer, advindo da concordância deste ilimitado com ideias racionais, apontando para algo que se encontra além do mundo fenomênico, em que o ânimo sente a sublimidade de sua destinação.

Pois, assim como na verdade encontramos a nossa própria limitação na incomensurabilidade da natureza e na insuficiência da nossa faculdade para tornar um padrão de medida proporcionado à avaliação estética da grandeza de seu *domínio*, e contudo também ao mesmo tempo encontramos em nossa faculdade da razão um outro padrão de medida não sensível, que tem sob si como unidade aquela própria infinitude e em confronto com o qual tudo na natureza é pequeno, por conseguinte encontramos em nosso ânimo uma superioridade sobre a própria natureza em sua incomensurabilidade; assim também o caráter irresistível de seu poder dá nos a conhecer, a nós considerados como entes da natureza, a nossa impotência física, mas descobre ao mesmo tempo uma faculdade de ajuizar-nos como independentes dela e uma superioridade sobre a natureza, sobre a qual se funda uma autoconservação de espécie totalmente diversa

daquela que pode ser atacada e posta em perigo pela natureza fora de nós, com o que a humanidade em nossa pessoa não fica rebaixada, mesmo que o homem tivesse que sucumbir àquela força (KANT 2005: 108).

A sublimidade, portanto, não permite alcançar o supra-sensível, porém permite uma *vivência*, uma espécie de *correspondência* da força que atua no mundo (objeto) e em mim (sujeito). “*Renunciar a conhecer o supra-sensível*”, como aponta LEBRUN, “[...] não proíbe, de modo algum, de situar-se em relação a ele” (LEBRUN 2001: 72). O sublime não está ligado, assim, à representação de qualquer objeto, à sua presença, mas a um sentimento. Por isso, diz KANT, de uma pessoa incapaz de contemplar o belo se diz que “não tem gosto” e, do sublime, que “não tem sentimento”. A apresentação da sublimidade é encontrada no ânimo, na disposição do espírito, pois não se deve procurar o absolutamente grande em nenhuma forma sensível, já que ela “[...] concerne somente a idéias da razão” (KANT 2005: 91). Ou seja, o fundamento do sublime é encontrado em nós, na maneira de pensar: sublime, “[...] é o que somente pelo fato de poder também pensá-lo prova uma faculdade do ânimo que ultrapassa todo padrão de medida dos sentidos” (Id.: 96). A Analítica do Sublime kantiana, onde o supra-sensível é *vivenciado*, mas não *manifestado*, ficando, portanto, apenas na “idéia da razão”, se aproxima, poder-se-ia dizer, da descrição goethiana da catedral de Estrasburgo, “[...] cujos segredos podemos apenas sentir” (GOETHE 2008: 47). Também em Kant o belo é apenas sentido, porém não conhecido.

Mais tarde ainda, GOETHE irá corroborar as impressões da juventude, em um texto de 1823, defendendo o estilo “algo anfigúrico” de sua descrição e fruição juvenil como desculpável, pois se tratava de um exercício para “expressar algo inexpressável” (GOETHE 2008: 243)⁵. No mesmo ano, ao contrapor-se ao “manual” das belas-artes de Sulzer⁶, trabalho no qual, segundo GOETHE, “[...] não é feito nada para ninguém, a não ser para o estudante que procura elementos e para o frívolo diletante segundo a moda”

⁵ “Certamente é natural que, junto a esses estudos renovados da arquitetura alemã do século XII, eu recorde mais de uma vez a minha jovem adesão à catedral de Estrasburgo, que me alegre por ter escrito um texto na época, em 1773, a partir de um entusiasmo imediato e que, numa leitura posterior, não precise me envergonhar dele: pois eu tinha sentido as proporções internas do todo, eu percebia igualmente o desenvolvimento dos adornos particulares, justamente a partir deste todo e percebi, depois de uma longa observação reiterada, que uma das torres construída numa altura suficiente, carecia todavia de seu acabamento mais próprio. Tudo isso certamente concordou de modo completo com as novas convicções dos amigos e com as minhas próprias. E se aquele ensaio permite perceber em seu estilo algo anfigúrico, certamente pode-se desculpá-lo pela tentativa de expressar algo inexpressável” (GOETHE 2008: 242-243).

⁶ Trata-se da obra *Allgemeine Theorie der Schönen Künste*, de Johann Georg Sulzer.

(Id.: 51), Goethe defende novamente uma teoria da arte que não descarte o sentimento, o imprevisível, o indizível da arte: “Que Deus conserve os nossos sentidos e nos preserve da teoria da sensibilidade” (Id.: 56).

Trata-se aqui do reconhecimento da impossibilidade de explicar o belo natural e artístico⁷, do reconhecimento – e aqui, poder-se-ia dizer, Goethe é bastante kantiano – do fato que a “[...] beleza nunca pode tornar-se clara acerca de si mesma”, como colocado numa das máximas (Id.: 256). É tarefa da arte, pois, reconhecer este não investigável como parte constituinte e recolher deste modo “[...] uma teoria viva”, “[...] verdadeira influência das artes sobre o coração e o sentido” (Id.: 56).

Referências bibliográficas

- BAKHTIN, Mikhail. *Estética da Criação Verbal*. São Paulo, Martins Fontes, 2000.
- GOETHE, J. W. *Escritos sobre arte*. Introdução, tradução e notas de Marco Aurélio Werle. São Paulo, Associação Editorial Humanitas, São Paulo Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2008.
- _____. Maximen und Reflexionen. In: *Werke*. Band 17. München, Wien, Carl Hanser Verlages, 1991.
- _____. Die Absicht Eingeleitet. *Werke*. Band 12. München, Wien, Carl Hanser Verlages, 1989a.
- _____. Einwirkung der neueren Philosophie. *Werke*. Band 12. München, Wien, Carl Hanser Verlages, 1989b.
- _____. Der Versuch als Vermittler von Objekt und Subjekt. *Werke*. Frankfurt, Insel Verlag, 1998.
- _____. *Viagem à Itália*. São Paulo, Cia. Das Letras, 1999.
- KANT, Immanuel. *Crítica da faculdade do juízo*. Rio de Janeiro, Forense Universitária, 2005.
- _____. *Crítica da razão pura. Os pensadores*. São Paulo, Nova Cultural, 1987.
- LEBRUN, Gerard. *Sobre Kant*. São Paulo, Editora Iluminuras LTDA, 2001.
- LIMA, L. C. *Vida e mimesis*. Rio de Janeiro, editora 34, 1995.
- MAINBERGER, Sabine. “No redemoinho da tendência espiral” – Questões de estética, literatura e ciências naturais na obra de Goethe. In: *Estudos Avançados* 24 (69), 2010, 203-218.
- SCHELLING, F. J. W. *La relacion de las artes figurativas con la naturaleza*. Buenos Aires, Aguilar, 1963.
- WINCKELMANN, J. J. *Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke in der Malerei und Bildhauerkunst*. Stuttgart, Reclam, 1999.

Recebido em 21/01/2011

Aprovado em 07/02/2011

⁷ „Die Unmöglichkeit, Rechenschaft zu geben von dem Natur- und Kunstschönen“ (GOETHE 1991: 942).