

UNIVERSIDADE DE LISBOA
FACULDADE DE LETRAS



Sublime Negativo
Para uma Ética Ambiental

Sandra Cristina Taveira Escobar

Orientador: Professor Doutor Carlos João Nunes Correia

Tese especialmente elaborada para obtenção do grau de Doutor no ramo de Filosofia

2022

**UNIVERSIDADE DE LISBOA
FACULDADE DE LETRAS**



Sublime Negativo
Para Uma Ética Ambiental

Sandra Cristina Taveira Escobar

Orientador: Professor Doutor Carlos João Nunes Correia

Tese especialmente elaborada para obtenção do grau de Doutor no ramo de Filosofia

Júri:

Presidente: Doutor António Pedro Sangreman Proença de Marcelino Mesquita, Professor Catedrático e Director da Área de Filosofia da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa

Vogais:

Doutora Filipa Maria Oliveira de Almeida Afonso, Professora Auxiliar da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa (1.^a Arguente);

Doutora Sofia de Azevedo Guedes Vaz, Investigadora Doutorada do Instituto de Filosofia da Nova – IFILNOVA (2.^a Arguente);

Doutora Maria Luísa Araújo de Oliveira Monteiro Ribeiro Ferreira, Professora Catedrática Aposentada da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa (Vogal);

Doutora Isabel Maria Matos Dias Caldeira Cabral, Professora Associada Aposentada da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa (Vogal);

Doutor Vítor Manuel dos Anjos Guerreiro, Professor Auxiliar Convidado da Faculdade de Letras da Universidade do Porto (Vogal);

Doutor Carlos João Tavares Nunes Correia, Professor Associado da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa (Orientador).

Trabalho financiado por fundos nacionais através da Fundação para a Ciência e a Tecnologia no âmbito de uma Bolsa Individual de Doutoramento (FCT-SFRH/ BD/100419/2014)



2022



Mas onde existe perigo, cresce também aquilo que salva

Hölderlin, "Patmos"

Resumo

Um dos maiores desafios da Ética Ambiental reside na conciliação da liberdade criadora do ser humano com o respeito pela natureza. Esta “conciliação” é atravessada por uma tensão, perigosa e ameaçadora, entre o poder transformador do humano e o poder da natureza que nos obriga a repensar o solo originário onde se constitui o sentido do nosso *êthos*. A dissertação tem como objectivo fundamental analisar este problema ético a partir da categoria estética do sublime negativo de Arnold Berleant: poderá uma heurística da experiência do sublime negativo traduzir-se numa atitude ética de respeito pelo ambiente? Como ponto de partida pensaremos as noções de natureza e de ambiente, mostrando como o humano e a natureza, embora familiarmente estranhos, radicam num solo ontológico comum de onde decorre a sua relação de continuidade. Em seguida daremos conta da crítica ao dualismo entre sujeito e objecto patente na estética clássica e, em contraponto, caracterizaremos a especificidade da estética de comprometimento enquanto correlato do princípio de continuidade ontológica entre a esfera humana e a natural. Analisaremos pormenorizadamente a génese conceptual do sublime negativo a partir das ideias de sublime de Kant, de Burke e de Lyotard, e, por último, procuraremos reflectir sobre a articulação da dimensão estética da experiência do sublime negativo com a sua dimensão ética na esfera ambiental.

Palavras-chave: Ambiente; Sublime; Sublime Negativo; Estética; Ética Ambiental

Abstract

One of the greatest challenges of Environmental Ethics lies in reconciling man's creative freedom with respect for nature. This "reconciliation" is crossed by a dangerous and threatening tension between the transforming power of humans and the power of nature, which forces us to rethink the original soil where the meaning of our ethos is constituted. The main goal is to analyze this ethical problem from the aesthetic category of the negative sublime by Arnold Berleant: can a heuristic of the negative sublime experience translate into an ethical attitude of respect for the environment? First, I will think of notions of nature and environment, laying out how humans and nature, although familiarly strange, are rooted in a common ontological ground. Secondly, I will give an account of the critique of the dualism between subject and object evident in classical aesthetics, and characterize the aesthetics of engagement specificity as a correlate of the principle of ontological continuity between the human and natural spheres. Thirdly, I will analyze in detail a conceptual genesis of the negative sublime from Kant, Burke and Lyotard's ideas of the sublime. At last, I will seek to reflect on the articulation of the negative sublime aesthetic experience with its ethical dimension in the environmental sphere.

Keywords: Environment; Sublime; Negative sublime; Aesthetics; Environmental Ethics.

Agradecimentos

Na tumultuosa e solitária viagem que é a escrita, por vezes em caminhos perdidos que nenhum mapa consegue localizar, muitos foram aqueles que me acompanharam com o seu afecto, com o seu sentido crítico, ou com a sua simples presença.

Nesse sentido, gostaria de expressar um profundo agradecimento aos meus pais, ao Nuno, à minha irmã, à minha sobrinha pelo apoio e afecto que sempre me concederam; à Rita, à Maria e à Isabel, as fiéis depositárias do diário de bordo desta viagem; ao meu orientador Carlos João Nunes Correia pelo acompanhamento atento e compreensivo, pelas críticas e sugestões relevantes que foi fazendo ao longo da redação da tese.

Agradeço ainda o apoio financeiro da Fundação para a Ciência e a Tecnologia, sem o qual esta investigação não teria sido possível.

ÍNDICE GERAL

| | |
|-------------|----|
| Siglas..... | 10 |
|-------------|----|

Introdução

| | |
|-------------------------------------|----|
| 1. Considerações problemáticas..... | 12 |
| 2. Considerações metodológicas..... | 18 |

Capítulo 1

NATUREZA E AMBIENTE

| | |
|--|----|
| 1.1. Desconstrução da ideia de ambiente..... | 21 |
| 1.2. Natureza exterior | 24 |
| 1.3. Natureza inclusiva..... | 28 |
| 1.4. Ambiente: natureza vivida..... | 34 |

Capítulo 2

ESTÉTICA E AMBIENTE

| | |
|--|----|
| 2.1. Crítica à estética clássica..... | 38 |
| 2.2. Estética: experiência e percepção | 45 |
| 2.3. Estética Ambiental: juízo estético e valoração..... | 55 |

Capítulo 3

DO SUBLIME AO SUBLIME NEGATIVO

| | |
|---|----|
| 3.1. O sublime como questão..... | 60 |
| 3.2. Uma aproximação ao sublime kantiano..... | 62 |
| 3.3. A ontologização do sublime..... | 71 |
| 3.4. A dimensão trágica do sublime: a metáfora da tempestade..... | 77 |

Capítulo 4

SUBLIME NEGATIVO: UMA EXPERIÊNCIA DO INAPRESENTÁVEL

| | |
|---|----|
| 4.1. A experiência do sublime negativo..... | 84 |
| 4.2. Sublime negativo: a experiência do sublime pós-moderno de Lyotard..... | 87 |
| 4.3. Acontecimento: irrepresentabilidade e inconclusividade..... | 90 |
| 4.4. A ambivalência do inumano..... | 96 |

Capítulo 5

SUBLIME NEGATIVO: UMA EXPERIÊNCIA DE TERROR

| | |
|--|-----|
| 5.1. Sublime negativo: a experiência do sublime de Burke..... | 105 |
| 5.2. Uma fenomenologia das emoções do sublime..... | 107 |
| 5.3. O sentimento de terror e a ideia de auto-preservação..... | 113 |
| 5.4. Uma heurística do terror..... | 119 |

Capítulo 6

SUBLIME NEGATIVO: UMA ÉTICA AMBIENTAL

| | |
|--|-----|
| 6.1. Da dor estética à ética..... | 128 |
| 6.2. De uma estética negativa a uma moralidade positiva? | 136 |
| 6.3. Experiência perceptiva e ética ambiental..... | 139 |

| | |
|--|------------|
| Conclusão | 148 |
| Anexos..... | 152 |
| Bibliografia..... | 167 |
| Índice temático e onomástico..... | 180 |

SIGLAS

AA *Aesthetics beyond the Arts: New and Recent Essays*

SS *Sensibility and Sense: The Aesthetic Transformation of the Human World*

LL *Living in the Landscape: Toward an Aesthetics of Environment*

AE *The Aesthetics of Environment*

AaE *Art and Engagement*

AF *The Aesthetic Field: A Phenomenology of Aesthetic Experience*

INTRODUÇÃO

INTRODUÇÃO

Considerações problemáticas

A conciliação da liberdade humana e o respeito pela natureza constitui-se como uma das questões centrais da Ética Ambiental. Esta conciliação reveste-se de uma tensão, perigosa e ameaçadora, entre o poder transformador do humano e o poder da natureza que nos desafia a repensar o solo originário onde se constitui o sentido do nosso *êthos*. A dissertação tem como objectivo analisar este problema ético a partir da categoria do sublime negativo no âmbito da estética ambiental de Arnold Berleant. Poderá uma heurística da experiência estética do sublime negativo traduzir-se numa reflexão do sentido do nosso agir ético radicado na continuidade ontológica humano-natureza?

Se no sublime se coloca a ênfase no sentimento de admiração e respeito desencadeado pelo espectáculo do poder avassalador da natureza, no sublime negativo realça-se o esmagador sentimento de medo e de terror face ao incomensurável poder de uma natureza profundamente transformada pela acção antropogénica. Qual a natureza da experiência estética do sublime negativo? Qual o seu objecto? E o que pode esta experiência dizer-nos sobre a relação estética e ética entre o humano e a natureza?

Para problematizar a natureza e o alcance do sublime negativo, enquanto objecto de reflexão estética e ética, importa investigar os pressupostos e coordenadas fundamentais da estética ambiental proposta por Berleant. Assim, no primeiro capítulo, procuraremos analisar a redefinição de estética em função do seu “objecto”: (o) ambiente. Podemos dizer que (o) ambiente é “objecto” de estudo da estética, mas, na verdade, não se deixa apreender como “res extensa”. À noção de ambiente subjaz a ideia de uma natureza inclusiva, de matriz espinosana, que rejeita o dualismo antropológico e metafísico da filosofia ocidental: alma e corpo, humano e natureza não

são pares de opostos. Ambiente é um processo de acção recíproca entre forças humanas e forças naturais, cujo diferencial excede a polarização humano-natureza e radica num solo comum de continuidade ontológica. Porém em que termos podemos conceber e apreender [o] ambiente sem o objectivar? E qual o lugar do humano?

Berleant afirma “ambiente é natureza vivida”. Significa que se, por um lado, ambiente se manifesta numa rede de interconexões recíprocas de condições físicas, sociais e culturais na qual emerge a vida, a consciência, o valor e a criatividade da acção humana, por outro, ambiente implica a experiência perceptiva do mundo. Ambiente, expressão de continuidade entre o humano e a natureza, é um mundo vivido não objectivável. Opaco a um terceiro olhar distanciado, desinteressado e objectivante, ambiente implica um olhar implicado, comprometido e perceptivo. Ora será através de uma fenomenologia – de inspiração merleau-pontiana – do ambiente, à qual subjaz a sua própria estética, que se abrirá o horizonte de apreensão da continuidade entre o humano e a natureza. Impõe-se, então, perguntar pela especificidade da estética de uma fenomenologia do ambiente de modo a compreender a unidade do ambiente humano enquanto natureza vivida e inclusiva bem como as suas implicações no domínio da ética.

No segundo capítulo procuraremos reflectir sobre a natureza de uma estética ambiental com base nas seguintes questões: Se ambiente é “natureza experienciada, natureza vivida” em que medida a estética clássica responde à plasticidade inerente à experiência da continuidade ontológica entre o “sujeito” e o “objecto” estético? Ou fará sentido falar na “relação sujeito-objecto” como se fossem duas entidades distintas? Em que moldes se poderá conceber uma estética ambiental cujo “objecto” não se confina à arte, nem à natureza, mas se expande no continuum de uma natureza inclusiva? Existirá uma estética da arte e uma estética da natureza com diferentes âmbitos? Ou antes uma estética global?

Na verdade, a natureza inclusiva do “objecto” não objectivável de uma estética ambiental conduz à redefinição dos limites da estética que, por sua vez, obriga ao questionamento da sua atitude e, em última instância, da natureza do próprio conceito de estética. Berleant recusa liminarmente a atitude desinteressada da estética clássica, focada no olhar contemplativo e distanciado do sujeito face ao seu objecto. O alvo da crítica do filósofo americano aponta para o desinteresse, elemento fulcral da estética

kantiana, que promove o isolamento do objecto estético em si mesmo, arrancando-o do seu contexto: o mundo vivido. A atitude desinteressada consubstancia a transposição da objectividade cartesiana do modelo cognoscitivo das ciências para o domínio da estética: o olhar distanciado e objectivante do sujeito sobre o objecto. Mas a crítica de Berleant à estética clássica da experiência estética da natureza estende-se igualmente à experiência estética da arte, se a experiência estética da natureza não é passível de ser confinada aos limites da moldura de um quadro, em bom rigor, tão-pouco a experiência estética da arte. O que define a experiência estética não são as qualidades do objecto antes a experiência do objecto.

Assim, para o filósofo americano, a questão nuclear não consiste em construir uma estética da natureza nos seus próprios termos, independente da estética da arte, como propõem as correntes cognitivistas da estética e ética ambiental, nomeadamente de Aldo Leopold,¹ Allen Carlson,² e Holmes Rolston III.³ Não se trata de uma visão dicotómica da estética em função do seu objecto ser a natureza ou a arte, pelo contrário, trata-se de questionar o âmago do conceito de estética na procura de um denominador comum a ambas as experiências estéticas.

O autor recupera o sentido originário de estética no pensamento clássico da Grécia antiga. A etimologia do termo grego *aisthēsis* reenvia para sensação, percepção pelos sentidos, sentimento. O campo semântico da estética descobre-se ancorado na sensibilidade, nos sentidos, na sensação, na percepção. Na sua redefinição de estética, Berleant privilegia a imediatez e o contacto directo da experiência perceptiva dos sentidos aliada à consciência sensorial pela qual o ser humano se percebe no ambiente. A estética afirma-se como teoria da sensibilidade ou sensibilidade desenvolvida, cuja pedra de toque é a experiência perceptiva. Mas qual a natureza da experiência perceptiva? Que impacto terá ela na apreciação estética,

¹ Cf. Aldo Leopold. *A Sand County Almanac. With Essays on Conservation from Round River*. (New York: Ballantine, 1970); Baird Callicott. "Leopold Land Aesthetics" in *Nature, Aesthetic and Environmentalism: from Beauty to Duty*, Allen Carlson, Sheilla Lintott (eds.). (Colombia: Colombia University Press, 105-117).

² Cf. Allen Carlson, "Appreciating Art and Appreciating Nature". In *Landscape, Natural Beauty and the Arts*, Salim Kemal e Ivan Gaskel (ed.). (Cambridge: Cambridge University Press, 1995), 199-227.

³ Cf. Holmes Rolston III. *Environmental Ethics. Duties to and Values in the Natural World*. (Philadelphia: Temple University Press, 1988).

nomeadamente nos juízos estéticos? E em que medida nos informa sobre a abrangência da estética ambiental que Berleant pretende construir?

Ora será na intersecção da metafísica naturalista da experiência de John Dewey com a teoria de percepção de Merleau-Ponty que poderemos descortinar a experiência perceptiva como eixo da estética em Berleant. O conceito de experiência de John Dewey apresenta-se como um processo orgânico e pragmático em que os humanos, à semelhança dos outros corpos, agem e sofrem reciprocamente num mundo natural inclusivo, em permanente interação com o meio biológico, cultural e social. Toda a experiência estética, enquanto experiência imediata dos sentidos, ainda que seja uma obra de arte, tem como pano de fundo o mundo da vida quotidiana e centra-se não nas qualidades do objecto mas na experiência perceptiva do objecto. A experiência perceptiva não se reduz, por isso, às qualidades do objecto, nem à subjetividade de quem o aprecia, ou seja, a polarização entre sujeito e objecto dá lugar a uma interacção mútua entre eles num campo estético integral. Dito de outro modo, dá-se uma experiência estética de comprometimento.

A teoria da percepção de Merleau-Ponty, por sua vez, permite destacar a relação de continuidade entre o corpo e a natureza e mostrar a importância do corpo, um corpo de sentidos. À semelhança do filósofo francês, Berleant faz do corpo estético o protagonista da experiência perceptiva, ele dirá mesmo que a “estética do corpo é a estética do ambiente”. A estética ambiental surge como experiência perceptiva do corpo onde emerge a dimensão valorativa da interacção humana com o ambiente. Todavia, a continuidade perceptiva obrigará a reequacionar a natureza subjectiva/objectiva da normatividade do juízo de gosto que se joga na confluência de dimensões não cognitivas e cognitivas da experiência estética do ambiente.

A continuidade ontológica e perceptiva inerente à estética ambiental requer um novo modelo da experiência estética. Berleant encontrá-lo-á numa diferente abordagem da experiência do sublime da qual nos ocuparemos no terceiro capítulo. Ao contrário do conhecido autor da ética ambiental, Holmes Rolston, o sublime não é encarado como um juízo estético objetivo do valor da natureza. Pelo contrário, o enfoque da sua análise será na experiência do sublime como hermenêutica da nossa unidade com a natureza. Embora parta da força da experiência do sublime kantiano, Berleant desloca o excesso do objecto do sublime da faculdade da razão para a natureza. Este movimento de

ontologização do sublime dará conta da percepção da continuidade do humano com a natureza numa experiência de excesso: uma experiência que nos mostra algo que nos escapa, mas ao qual pertencemos e que se constitui como possibilidade do próprio humano. Na experiência da desmesura e do limite apreendemos o sentido de pertença, de continuidade, de conexão, ou seja, o sentimento de unidade, mas também a nossa vulnerabilidade no palco do mundo da vida cuja metáfora da tempestade exemplarmente exprime.

No entanto, a nossa condição humana de participantes da natureza conduz a uma mutação da natureza do próprio sublime. Este pode não ser suscitado pelo espectáculo da magnitude e do poder incomensuráveis da natureza como em Kant, mas pelo excesso de múltiplos aspectos do ambiente, expressões de uma ação antropogénica negativa. No quarto e quinto capítulos dedicar-nos-emos à análise dessa nova categoria estética, o sublime negativo, que constitui o cerne da nossa investigação. Qual a peculiaridade da experiência do sublime negativo que aparece associado à dor estética? Em que consiste a sua negatividade uma vez que o próprio sublime se define como prazer negativo? E qual o seu “objecto”? O nosso objetivo será traçar uma possível génese conceptual a partir de uma leitura comparada da ideia de sublime em Kant, Lyotard e Burke.

Assim, no quarto capítulo procuraremos entender a natureza do excesso do sublime negativo no seu carácter irrepresentável, indeterminável e inconclusivo em diálogo com o sublime pós-moderno de Lyotard. Exploramos um paralelo entre o sublime negativo e o inumano tecnológico partindo da desambiguação do conceito de inumano em Lyotard, onde se expõe o “desfasamento prometeico” da desmesura do poder inventivo humano e a sua impotência de representar e compreender as consequências deste na unidade do ambiente. Ora sendo o humano simultaneamente actor e espectador participante da unidade do ambiente deste excesso de poder negativo, a única resposta à sua condição de vulnerabilidade parece ser o esmagador sentimento de terror burkeano - como sugere Berleant numa única frase.

No quinto capítulo, propomo-nos juntar mais uma peça ao puzzle conceptual do sublime negativo procurando perscrutar o que a experiência de terror do sublime de Burke tem a dizer sobre a experiência de terror do sublime negativo. Tomaremos o carácter empírico, sensualista e fisiológico do sublime de Burke como princípio

orientador na leitura da privação ou da dor estética inerente ao sublime negativo, bem como na análise psico-fisiológica e emocional do sentimento esmagador de terror enquanto resposta adequada à vulnerabilidade da condição humana face à ameaça do excesso negativo de poder. Procederemos, de seguida, a uma heurística da experiência de terror, questionando os limites e a natureza da experiência do sublime negativo na perspectiva da estética do comprometimento, a partir da análise de algumas fotografias do fotógrafo canadiano Edward Burtynsky. Uma experiência limite, de quase trauma, que nos confronta com a imprevisibilidade e indeterminação do excesso negativo do poder humano. Uma experiência de dor onde não tem lugar o prazer negativo. Qual a leitura ética da dor da experiência do sublime negativo?

No sexto e último capítulo refletiremos sobre o conteúdo da heurística do terror em termos éticos. Poderá a dor estética ter expressão ética? Até que ponto a experiência estética do sublime negativo se pode transformar numa moralidade positiva? Poderemos pensar numa ética ambiental fundada na experiência de uma estética perceptiva?

Por último, temos a referir a problemática terminológica com que nos confrontámos no pensamento do autor em dois casos específicos. O primeiro prende-se com a inicial distinção entre ambiente e paisagem, que o autor deixou cair em 2011 no seu artigo “Changing Meaning of The Landscape” em *Aesthetics Beyond the Arts*,⁴ tendo optado por substituir paisagem por ambiente, dada a conotação pitoresca que lhe estava associada e que em nada contribuía para a compreensão da paisagem como natureza vivida. O segundo caso, que será tratado ao longo do primeiro capítulo, tem a ver com a substituição do termo natureza por ambiente. Contudo, o autor continuou a usar ambos os termos, o que nos levou, quer no primeiro caso, quer no segundo, a usar os termos de acordo com a forma como o autor os empregou ao longo da sua obra.

⁴ Berleant, *Aesthetics Beyond the Arts* (Aldeshot: Alshgate, 2012; New York: Routledge, 2016).

Considerações metodológicas

O nosso trabalho de investigação procura ser um exercício de hermenêutica do sublime negativo de Arnold Berleant. A metodologia escolhida, obedecendo à natureza da pesquisa, segue uma abordagem hermenêutica.

Destacamos a natureza esparsa e pouco sistematizada do pensamento de Berleant, que está vertido sobretudo em artigos de revistas académicas ou de conferências coligidos em livros – por vezes repetindo-se, outras vezes com novas ideias fulgurantes mas pouco aprofundadas –, e o facto de tratar problemas filosóficos a partir de autores de tradição filosófica muito díspares, o que enriquece o debate filosófico, mas, em contrapartida, gera uma certa cacofonia em termos argumentativos. Por isso, circunscrevemos o diálogo aos autores mais relevantes ao tema em investigação.

Dado o carácter embrionário do conceito de sublime negativo, que se traduz na escassa bibliografia do autor sobre o tema – a saber: “The Human Touch and Beauty of Nature” em *Living in the Landscape Toward an Aesthetics of Environment*,⁵ “Art, Terrorism, and the Negative Sublime” em *Sensibility and Sense. The Aesthetics Transformation of the Human World*⁶ e, na sua forma mais desenvolvida, no ensaio “The Changing Meaning of the Landscape” coligido em *Aesthetics Beyond the Arts* –, optámos, num primeiro momento, por fazer um enquadramento da teoria estética de Berleant, tentando identificar as suas linhas de força na experiência perceptiva de continuidade ontológica do corpo com o ambiente, em particular nas obras *Aesthetics of Environment*,⁷ *Living in The Landscape Toward an Aesthetics of Environment* e *Aesthetics Beyond the Arts*.

Num segundo momento, apoiámos a nossa análise hermenêutica em leituras comparadas de autores, nomeadamente, Kant, Lyotard e Burke, com quem Berleant

⁵ Arnold Berleant, *Living in the Landscape: Toward an Aesthetics of Environment* (Lawrence: University Press of Kansas, 1997).

⁶ Arnold Berleant, *Sensibility and Sense: The Aesthetic Transformation of the Human World*. (Exeter:imprint Academic, 2010).

⁷ Arnold Berleant, *The Aesthetics of Environment* (Philadelphia: Temple University Press, 1992).

entra em diálogo em “The Changing Meaning of the Landscape”, de modo a alargar e a circunscrever, a dois tempos, os possíveis contornos semânticos e implicações do conceito de sublime negativo em termos de uma estética do comprometimento. E, por último, explorámos as potencialidades de leitura ética, no âmbito ambiental, do sublime negativo, enquanto experiência perceptiva de vulnerabilidade partilhada, com base na investigação precedente, e procurámos abrir uma hermenêutica de tendências na esfera da ética ambiental sugerida pelo próprio autor.

CAPÍTULO 1

NATUREZA E AMBIENTE

CAPÍTULO 1

NATUREZA E AMBIENTE

1.1. Desconstrução da ideia de ambiente

A reflexão de Berleant em torno dos elementos constitutivos de uma estética ambiental, leva-o a repensar as noções de estética e de ambiente na perspectiva de uma fenomenologia do ambiente onde os dualismos alma-corpo, sujeito-objecto, humano-natureza se diluem numa continuidade ontológica. O desafio que o filósofo americano se coloca ao longo da sua obra é fazer uma abordagem estética d(o) ambiente como uma natureza inclusiva e não como um objecto: a esfera natural e a esfera humana, a natureza e a arte emergem num processo de continuidade num todo dinâmico. Em vez de polos opostos, humano e natureza, artificial e natural, são uma mesma realidade – a “unidade d(o) ambiente humano”. Contudo, este plano fusional da unidade do ambiente não reduz a natureza ao humano, nem o humano à natureza, antes afirma a interdependência e interacção recíprocas entre o humano e o natural num processo de infinita metamorfose. Berleant afirmará que a Natureza é sempre um artefacto cultural desde logo porque a conceptualizamos. Mas como interpretar esta ambiguidade? Ou será apenas uma ambiguidade aparente concebermos a natureza como inevitavelmente cultural?

Em que termos se traduz a interdependência e interacção recíprocas entre o humano e a natureza? Qual o seu impacto em termos éticos? E porquê escolher o termo ambiente em detrimento de natureza?

Antes de mais importa clarificar o modo como Berleant define ambiente, desconstruindo as representações de natureza que lhe subjazem em diálogo crítico com a tradição filosófica ocidental. A questão sobre o significado de ambiente surge no início de *Aesthetics of Environment* a propósito da definição do objecto da estética

ambiental e será um tema recorrente ao longo da obra berlentiana. Nas palavras do autor:

[...] abordar [o] ambiente a partir de um ponto de vista filosófico, em particular estético, exige rever as nossas ideias sobre o que é [o] ambiente. A ideia de ambiente, à semelhança de todas as ideias essenciais, está ancorada em profundos pressupostos filosóficos – sobre a natureza do nosso mundo, da nossa experiência, de nós próprios. [...] A noção precisa de ambiente é problemática. O que constitui o ambiente?⁸

Assumindo a problematicidade da concepção de ambiente, o autor analisa e recusa várias acepções encrustadas de pressupostos filosóficos que enviesam a compreensão do termo. Se atendermos ao significado comum e à etimologia de ambiente como “natureza que nos rodeia”, levanta-se a questão de que natureza se trata quando vivemos num mundo industrializado. O conceito de natureza mitológica do Éden pristino não parece ser o mais adequado, tendo em conta que a acção humana há muito transformou essa natureza primeva. E mesmo concedendo que incluamos a paisagem redefinida pelo humano conjuntamente com a natureza, dita selvagem, a resposta continua a ser insuficiente. Esta concepção de ambiente, como algo que nos rodeia, reenvia a um território exógeno ao humano, de acordo com Berleant, “o equivalente geográfico do mundo exterior dos filósofos”.⁹

Na verdade, o filósofo americano insurge-se contra o conceito de ambiente como meio físico envolvente – seja uma mitológica natureza pristina, seja uma natureza transformada pelo humano –, porque tal significa considerar “o” ambiente uma “coisa”. Aliás, ele deixa cair o artigo “o” por este reforçar, justamente, o estatuto de ambiente como objecto:

Talvez seja evidente que eu habitualmente não diga “o” ambiente. Por ser uma locução habitual traz consigo um significado escondido que é a origem da maior parte das nossas dificuldades. Porque “o” ambiente objectiva [o] ambiente, transforma-o num ente no qual podemos pensar e lidar como se fosse exterior e independente de nós.¹⁰

⁸ “[...] approaching environment from a philosophical, especially an aesthetic standpoint, requires us to revise our ideas about what environment is. The idea of environment, like all basic ideas, harbors deep philosophical assumptions – about the nature of our world, our experience, our selves.” *AE*, 2.

⁹ “[...] is the geographical equivalent of the philosopher’s external world.” *Ibidem*, 3.

¹⁰ “It may already be apparent that I do not ordinarily speak of “the” environment. While this is the usual locution, it embodies a hidden meaning that is the source of much of our difficulty. For “the” environment objectifies environment; it turns it into an entity that we can think of and deal with as if it were outside and independent of ourselves.” *Ibidem*, 5.

A sua observação linguístico-gramatical constitui uma crítica à herança dos dualismos sujeito-objecto, alma-corpo, humano-natureza em que assenta a noção filosófica de natureza com particular destaque na modernidade.

Trazer à luz a carga semântica do termo ambiente implica questionar filosoficamente a noção mais profunda em que esse radica: a ideia de natureza. Nas suas palavras:

Existe ainda um conceito mais fundamental que subjaz à nossa compreensão de ambiente e de paisagem, a própria ideia de natureza. O que queremos dizer por natureza e natural? Apesar destas questões terem sido discutidas a partir de diferentes perspectivas – ciência, política, conservação, planeamento regional – há uma importante componente filosófica. Talvez o fulcro da questão resida no contraste entre a noção de natureza de Locke como algo separado do ser humano, o mundo exterior, e a concepção de natureza de Espinosa como um todo inclusivo, abarcando o organismo humano totalmente consciente e tudo o resto.¹¹

O autor polariza a questão do significado de ambiente em torno de duas concepções filosóficas radicalmente opostas de natureza: a natureza exterior ao humano de John Locke e a natureza inclusiva de Espinosa; a primeira decorre do dualismo sujeito-objecto, ao passo que a segunda assenta justamente na negação desse dualismo. Duas representações de natureza que remetem para diferentes configurações da relação humano-natureza com diferentes implicações éticas.

¹¹ “There is yet a more fundamental concept that underlies our grasp of both environment and landscape, the very idea of nature itself. What do we mean by nature and the natural? While these are rich questions that have been discussed from many standpoints – science, politics, conservation, regional planning – there is an important philosophic component. Perhaps the most basic issue lies in the contrast between the Lockean notion of nature as something apart from humans, the external world, and a Spinozistic conception of nature as all-inclusive, embracing the conscious human organism fully, along with everything else.” *Ibidem*, 6-7.

1.2. Natureza exterior

Berleant faz referência ao conceito de natureza de Locke mas, estranhamente, não aprofunda a análise do mesmo. Contudo, parece-nos pertinente dialogar com John Locke, com Francis Bacon e, sobretudo, com Descartes – o principal visado na crítica de Berleant –, de modo a compreender em que medida a visão da natureza como território exterior à geografia do mundo humano é corolário do dualismo alma-corpo que perpassa o pensamento ocidental.

John Locke, no séc. XVII, sustenta que a natureza, a terra, é um recurso económico que Deus, artífice da natureza, colocou à disposição da subsistência do ser humano, a criatura mais perfeita da obra divina. Nas suas palavras:

Quer tomemos em consideração a razão natural, que nos diz que o homem, uma vez nascido, tem direito à sua auto-preservação, e, conseqüentemente, a comer e a beber e a outras coisas que a Natureza fornece para a sua subsistência, quer a “revelação”, que nos dá conta dos recursos do mundo que Deus deu a Adão, a Noé e seus filhos, é muito claro que Deus, tal como Rei David diz (Salmo cxv.16), “deu a terra aos filhos dos homens”, isto é, deu-a à espécie humana.¹²

Dispor da natureza, ou seja, da terra e de tudo o que ela contém, é um direito natural dos humanos porquanto é um meio para assegurar o direito à sua auto-preservação. A terra é, por isso, considerada uma propriedade de que os homens dispõem, conquistam e possuem em função dos seus interesses e em proporção ao seu trabalho. Se, por um lado, esta visão da natureza faz eco do livro do Génesis,¹³ por outro, evoca a mundividência moderna resultante do movimento de emancipação da razão humana da tradição religiosa através da ciência. O traço comum é o desejo de posse e domínio desse mundo exterior, no fundo, trata-se de humanizar a natureza.

Com efeito, com a revolução científica ganha corpo o projecto de descoberta e domínio da natureza que, no sentido naïf do termo, é encarada como uma força exterior indiferente e adversa ao humano. A natureza, objecto exterior de curiosidade do olhar

¹² “Whether you consider natural reason, which tells us that men, being once born, have a right to their preservation, and consequently to meat and drink and such other things as Nature affords for their subsistence, or “revelation”, which gives us an account of those grants God made of the world to Adam, and to Noah and his sons, it is very clear that God, as King David says (Psalm cxv.16), “has given the Earth to the children of men,” given it to mankind in common.” John Locke, (1696) *Two Treatises of Civil Government* (London: J. M. Dent & Sons Ltd., 1970), Cap. V, 129.

¹³ “E que eles [os homens] dominem sobre os peixes do mar, as aves do céu, os animais domésticos, todas as feras e todos os répteis que rastejam sobre a terra.” *Génesis*, 2:15.

e do engenho humanos, é dissecada pelo bisturi da ciência que lhe arranca judiciosamente os segredos das suas leis. Na viragem do séc. XVI e no séc. XVII, Francis Bacon e Descartes, embora desenvolvendo métodos científicos contrários, consideram o saber científico como sinónimo de poder. Por isso o primeiro afirmará em *New Atlantis*:

A finalidade da nossa Fundação é conhecer as causas e os movimentos secretos das coisas e alargar as fronteiras do império do homem sobre as coisas com vista a realizar todas as coisas possíveis.¹⁴

O programa da *New Atlantis* de Francis Bacon tem como grande objectivo interpretar a natureza através do seu método indutivo-experimental, utilizando-a como matéria para criar ou, melhor, fabricar outras naturezas à escala do saber e da técnica do humano e em sua função. Uma vez desvendados os segredos da natureza, a ciência não só anula a ameaçadora força exterior da natureza como pode manipulá-la. O horizonte da natureza corresponde agora ao horizonte de possibilidade da *techné*. A natureza será o que a *techné* conseguir fabricar.

Descartes, por seu turno, dirá no *Discours de la méthode*:

[É] possível obter conhecimentos muito úteis para a vida e, no lugar da filosofia especulativa que ensinamos nas escolas, podemos encontrar uma filosofia prática, mediante a qual, conhecendo a força e a acção do fogo, da água, do ar, dos astros, dos céus, de todos os outros corpos que nos rodeiam tão distintamente quanto os vários ofícios dos nossos artesãos, poderemos empregá-los do mesmo modo a todos os usos que lhe são próprios, tornando-nos, assim, senhores e donos da Natureza.¹⁵

O filósofo francês, baseando-se no seu método dedutivo de evidência lógico-matemática como guia da razão natural, sustenta que podemos conhecer e dominar as leis da natureza através da física. Mas, à semelhança de Galileu, a física cartesiana identifica-se com a mecânica e não com a Física de Aristóteles. A física estuda as leis da natureza recorrendo aos cálculos e às noções matemáticas usadas pela mecânica

¹⁴ “The end of our foundation is the knowledge of causes, and secret motions of things; and the enlarging of the bounds of human empire, to the effecting of all things possible.” Francis Bacon, (1623). *New Atlantis* (London: by Bacon's literary executor, Dr. Rowley, 1627).

¹⁵ “il est possible de parvenir à des connaissances qui soient fort utiles à la vie et qu'au lieu de cette philosophie spéculative qu'on enseigne dans les écoles, on en peut trouver une pratique, par laquelle, connaissant la force et les actions du feu, de l'eau, de l'air, des astres, des cieus, et de tous les autres corps qui nous environnent, aussi distinctement que nous connaissons les divers métiers de nos artisans, nous les pourrions employer en même façon à tous les usages auxquels ils sont propres, et ainsi nous rendre comme maîtres et possesseurs de la Nature.” Descartes, (1637) *Discours de la méthode* (Paris: Ed. Gallimard, 1966), 166.

antiga na fabricação de objectos artificiais e a mecânica moderna, por sua vez, é aplicação das leis da natureza. Assim, a concepção orgânica de natureza perde o protagonismo para a concepção mecanicista: a imagem do organismo vivo deixa de espelhar os processos da natureza, dando lugar ao relógio que nos devolve a imagem da natureza como máquina. Nas palavras de Descartes em *Principes de la philosophie*:

[E]u não reconheço nenhuma diferença entre as máquinas que os artesãos fazem e os diversos corpos que a natureza por si só compõe, a não ser esta: que os efeitos das máquinas não dependem de mais nada a não ser da disposição de certos tubos, ou molas, ou outros instrumentos, que, devendo ter alguma proporção com as mãos daqueles que os fazem, são sempre tão grandes que as suas figuras e movimentos se podem ver, ao passo que os tubos ou molas que causam os efeitos dos corpos naturais são ordinariamente demasiado pequenos para poderem ser percebidos pelos nossos sentidos. E é certo que todas as regras das mecânicas pertencem à física, de modo que todas as coisas que são artificiais são por isso naturais. Porque, por exemplo, quando um relógio marca as horas por meio das engrenagens de que é feito isso não é menos natural do que uma árvore produzir frutos.¹⁶

O cientista reconstitui os mecanismos e as funções da máquina-natureza qual artesão-engenheiro. Se, para Aristóteles, a arte (*techné*) devia imitar a natureza (*physis*) ou colaborar com ela aperfeiçoando-a,¹⁷ na visão mecanicista da natureza esta relação inverte-se: os processos internos dos corpos naturais não se constituem como modelo da arte humana, pelo contrário, a exterioridade dos processos da arte humana constitui-se como modelo da natureza. A natureza¹⁸ (*physis*) é como que “artificializada” pois o que a define já não é o facto de ter em si o princípio e a causa do seu próprio movimento, mas antes ser o efeito de um princípio e causa de movimento que lhe é extrínseco à imagem dos objectos fabricados pela *techné*. Recorde-se a frase de Voltaire personificando a “natureza” em diálogo com o filósofo no seu *Dictionaire*

¹⁶ “[...] je ne reconnais aucune difference entre les machines que font les artisans et les diverses corps que la nature seule compose, sinon che les effets des machines ne dependent que de l’agencement de certains tuyaux ou resorts ou autres instruments, qui, devant avoir quelque proportion avec les mains de ceux qui les font, sont toujours si grands que leurs figures et mouvements se peuvent voir, au lieu que les tuyaux ou resorts qui causent les effets des corps naturels sont ordinairement trop petits pour être aperçus de nos sens. Et il est certain que toutes les règles des mécaniques appartiennent à la physique, en sorte que toutes les choses qui sont artificielles sont avec cela naturelles. Car par exemple lorsqu’une montre marque les heures par le moyen des roues don’t elle est faite, cela ne lui est pas moins naturel qu’il est à un arbre de produire des fruits.” Descartes, (1644) *Principes de la philosophie* (Paris: Vrin, 2009), IV, Art. 203.

¹⁷ Cf. “A arte [*technê*] imita a natureza [*physis*].” Aristóteles, *Física*, II, 194a. “A arte ou executa o que a natureza é impotente para efectuar, ou imita-a.” Aristóteles, *Física*, II, 199a.

¹⁸ Referimo-nos aqui à noção de *physis* tal como é definida por Aristóteles no início do Livro II da Física. Cf. Aristóteles, *Física*, II, 192b, 20-23.

Philosophique: “Minha pobre criança, queres que te diga a verdade? Deram-me um nome que não me convém: chamam-me *natureza* e toda eu sou arte”.¹⁹

A visão mecanicista reduz a natureza a *res extensa*, no limite, destituída de vida. A espontaneidade e dinamismo dos entes naturais substitui mecanismos dos seres artificiais. Árvore e relógio equivalem-se. As coisas já não têm um fim próprio, o que existe são leis absolutamente necessárias que conhecemos através da nossa razão. Por isso, o humano pode ombrear com Deus, o “relojoeiro” do mundo. O sujeito humano chama a si a prerrogativa de *Natura Naturans* alargando as fronteiras do seu império sobre as forças da natureza agora dominadas e obedientes às leis da ciência humana. A natureza passa a ser encarada como um ser naturado, constituído por elementos exteriores, um objecto de conhecimento sem enigma e mistério aos olhos da ciência humana. O mesmo significa dizer que o ser humano, através da ciência e da técnica, legitima a transcendência e o domínio dos seres racionais sobre a natureza. A terra constitui-se como propriedade do humano, não sendo, desta feita, um direito natural mas sim um direito adquirido pelo exercício da ciência.

Para Berleant, em consonância com muitos filósofos ambientalistas, esta visão da natureza como objecto de conhecimento, esse mundo exterior ao sujeito, assenta no dualismo alma-corpo. Um dualismo radicalizado por Descartes ao dar protagonismo à subjectividade, firmada nos princípios lógicos e na evidência da razão, e a partir da qual deduz a natureza como mundo exterior. Na ordem das ideias, o sujeito tem, em primeiro lugar, evidência de si próprio, *cogito ergo sum*, e de Deus e só, por último, do mundo, da *res extensa*. No entender de Berleant, a grande falha de Descartes reside na separação do humano e da natureza que dá origem à concepção mecanicista da natureza. No entanto, a originalidade conceptual de Berleant, que o faz destacar no panorama da filosofia ambiental, consiste na defesa de um conceito de natureza em que as esferas do ser humano e da natureza, do artificial e do natural, não são vistas como pares de opostos antes como uma realidade contínua. Se a visão dualista da natureza promove uma relação de domínio do humano sobre o mundo exterior, que relação podemos esperar de uma concepção inclusiva da natureza?

¹⁹ “Mon pauvre enfant, veux-tu que je te dise la vérité? C’est qu’on m’a donné un nom qui ne me convient pas: on m’appelle *nature*, et je suis tout art.” Voltaire, “Nature: dialogue entre le philosophe et la nature” in *Dictionnaire Philosophique*, 1764. Vide Pierre Haddot, *Le Voile d’Isis*, (Paris: Gallimard, 2004), 175.

1.3. Natureza inclusiva

Será a partir de Espinosa, uma voz dissonante do primado da subjectividade moderna, que Berleant irá reequacionar o conceito de natureza. Ele retoma e reinterpreta a noção de natureza inclusiva do filósofo judeu plasmada na afirmação de que tudo é Natureza:

Natureza abarca tudo, tudo está sujeito à mesma forma de ser, tudo manifesta os mesmos processos, tudo ilustra os mesmos princípios científicos, tudo evoca o mesmo espanto, o mesmo assombro, a mesma receptividade: os enormes penhascos de Yosemite e os arranha-céus de Manhattan, as paisagens de Turner e as cenas urbanas de Hopper, o cubismo mecânico de Léger e o turbilhão urbano dos futuristas, as comunidades planejadas e o centro comercial ao ar livre, os bairros de lata e os subúrbios, as estradas rurais e as auto-estradas.

De acordo com esta ordem espinosista das coisas, nada é excluído, nada é estranho. Natureza é tudo o que existe, inclui tudo, um processo total, integrado e contínuo.²⁰

Este excerto levanta-nos, desde logo, as seguintes questões:

- a) Como poderemos entender a Natureza enquanto processo integrado e contínuo da totalidade do real?
- b) Em que medida podemos afirmar que tanto a natureza de um penhasco de Yosemite como a de uma paisagem de Turner se manifesta do mesmo modo?
- c) O que significa “esta ordem espinosista das coisas”?

Vejamos como se coloca a questão da Natureza em Espinosa.

Em contraciclo à hegemonia da subjectividade moderna, o filósofo judeu não faz depender o fundamento da Natureza do sujeito antes o fundamento do sujeito da Natureza. Aliás, a natureza humana não pode ser considerada um “império num império”, separada da Natureza, mas perspectivada a partir Dela.

²⁰ “Nature here encompasses everything, all subjects to the same standards of being, all manifesting the same processes, all exemplifying the same scientific principles, all evoking the same wonder, the same dismay, the same ultimate acceptance: the sheer cliffs of Yosemite and the Manhattan skyscrapers, the landscape of Turner and the urban scenes of Hopper, the industrialized cubism of Léger and the urban maelstroms of the futurists, planned communities and strip development, slums and suburbs, country lanes and superhighways.

In this Spinozistic order of things, nothing is excluded, nothing foreign. Nature is everything that there is; it is all-inclusive, a total, integrated, continuous process.” *AE*, 8-9.

Espinosa propõe-nos um conceito unitário de Natureza homogênea que esgota a totalidade do real, superando quer o dualismo ontológico, quer o dualismo antropológico. É um todo que integra todas as coisas, o real físico e mental, nada existe fora da Natureza. A Natureza é substância única, infinita, *causa sui*, constituída por uma infinidade de atributos e por afecções ou modos. Para melhor compreender a dinâmica deste todo, importa aprofundar a definição de substância. Esta é uma das definições que abrem o livro I da *Ética* que, mais do que um ponto de partida, é um ponto de chegada, na medida em que resulta de uma significativa redefinição conceptual da noção de substância veiculada pela tradição que irá ser geometricamente demonstrada.²¹

No primeiro axioma do livro I, o filósofo judeu afirma que “Tudo o que existe, existe em si ou noutra coisa”.²² O enunciado faz eco da célebre distinção aristotélica entre substância e acidente: a primeira é o que se diz existir em si (*in se*), um sujeito, um ser; ao passo que o segundo é o que se diz existir noutra coisa (*in alio*), um atributo do sujeito, uma maneira de ser que não pode existir sem a substância. Descartes, mais tarde, irá conferir novos contornos ao significado de substância ao definir a propriedade que pressupõe todas as outras que existem numa dada substância como atributo principal. Existem dois atributos principais que nos permitem conhecer a essência dos dois diferentes tipos de substância de acordo com o dualismo cartesiano: a extensão para a *res extensa* e o pensamento para a *res cogitans*.

Espinosa terá um entendimento diverso de substância bem como dos atributos e das maneiras de ser explorando uma ambiguidade latente na concepção de substância em Descartes.²³ Embora o filósofo francês considere a existência *em si* de duas substâncias, a substância pensante e a substância corpórea, na verdade admite que só Deus pode ser considerado substância, pois só Este é *em si* e *por si* não dependendo de mais nada a não ser de si mesmo para existir.

O autor da *Ética* resolve a ambiguidade entre o *em si* (*ens in se*) e o *por si* (*ens a se*) deixando cair a primeira expressão: o que é próprio da natureza da substância não

²¹ Cf. Pierre-François Moreau, *Espinosa e o Espinosismo*. Trad. José Espadeiro Martins (Mem-Martins: edições Europa-América, 2004), 30.

²² “*Omnia quae sunt vel in se vel in alio sunt*” Espinosa, *Ética in Spinoza Opera* ed. Carl Gebhardt, II (Heidelberg: Carl Winter, 1972), I, Axioma I, II.

²³ Cf. Pierre-François Moreau, *Espinosa e o Espinosismo*, 31-33.

é apenas existir *em si* mas ser concebida e existir *por si* mesma conforme é afirmado na terceira definição do Livro I da *Ética*. Espinosa, de certo modo, concorda com Descartes ao afirmar que apenas uma substância existe por si, causa de si própria: Deus. Mas discorda completamente do dualismo cartesiano: o pensamento e a extensão são concebidos por si mas não subsistem em si e, ao invés de serem atributos principais ou essência de duas substâncias diversas, são dois dos infinitos atributos de uma mesma e única substância. Ao passo que o que é concebido e causado por outro, existe noutro, em *Deus sive substantia sive Natura* como é o caso dos modos ou afecções da substância pelo que se conclui que tudo o que existe, só pode existir na substância e sem ela nada pode existir ou ser concebido.²⁴ Na visão monista de Espinosa, todos os elementos da substância estão ligados e interagem entre si numa concatenação de relações causais que obedecem à ordem estabelecida pelas leis da Natureza.

Se é verdade que o pensamento de Espinosa persegue a homogeneidade do real como expressão da unidade da Natureza, não podemos deixar de referir que o todo da Natureza se explana em diferentes registos de intensidade ontológica que correspondem à causalidade vertical e horizontal de Deus: a) o de *Natura Naturans (potentia)* e *Natura Naturata (conatus)* que aponta para a diferença ontológica entre o que existe em si e o que existe noutro, contida no axioma I e desenvolvida ao longo do Livro I da *Ética*; b) e o da gradação ontológica da natureza naturada das relações intermodais.

A Natureza naturante diz respeito a Deus. Sendo Ele substância, a Sua existência decorre necessariamente da Sua essência. O que significa dizer que Deus, sendo absolutamente infinito, tem o poder absolutamente infinito de existir pois é *causa sui*, causa eficiente de si próprio.²⁵ Porém, a existência de Deus não se reduz à formalidade lógica do conceito de essência, não é um objecto abstracto do pensamento. Aliás, só podemos deduzir da essência de Deus a sua existência porque a potência de Deus é a sua própria essência. *Potentia*, não como possibilidade, mas como poder actuante, em termos espinosanos, *essentia actuosa*.²⁶ Daqui decorre a impossibilidade de conceber a essência de Deus sem a sua existência. Deus é *potentia*, actividade dinâmica, uma força que se exprime no desdobramento da construção de si próprio e, concomitantemente,

²⁴ Cf. Espinosa, *Ética*, I, Prop. 14, G.II.

²⁵ Cf. Espinosa, *Ética*, I, Prop. 25, G. II.

²⁶ Cf. Espinosa, *Ética*, I, Prop. 34, G. II; II, Prop. 3, esc., G.

do real existente. Dito de outro modo, as múltiplas linhas de força da Natureza traçam o território do real como um todo.

A Natureza naturada, por seu turno, reporta-se aos modos da substância, ou seja, às coisas singulares enquanto expressões particulares dos atributos divinos: os corpos são determinações concretas da extensão; as almas determinações concretas do pensamento. Os modos não são causas de si, têm a sua causa e fundamento na necessidade divina. Deus é causa eficiente da sua existência bem como da sua essência.²⁷ As coisas são produzidas pela *potentia* divina obedecendo às leis da sua natureza, ou seja, são manifestação da organização necessária da natureza.²⁸

Convém destacar que a diferença ontológica entre Natureza criadora e Natureza criada não nos remete para uma separação entre o poder do criador e a sua criação. A potência divina não é susceptível de se dissociar da sua própria criação: os modos, sejam eles finitos ou infinitos, são manifestações da potência divina que têm a sua expressão concreta em cada ser, pois Deus não é causa transitiva mas sim imanente de todas as coisas.²⁹ Se a essência de cada indivíduo deriva da causalidade vertical do poder infinito de Deus, ela é uma participação da energia da *essentia actuosa* ainda que não contenha em si a existência necessária.³⁰

A essência divina é a *potentia*, ao passo que dos modos é o *conatus*. Ora a essência ou natureza³¹ partilhada por todos os modos existentes define-se: “Cada coisa, tanto quanto dela depende, esforça-se para perseverar no seu ser”.³² O *conatus* afirma-se como um princípio de vida dinâmico, simultaneamente agregador e diferenciador, que enforma toda a Natureza e se concretiza como força constitutiva e distintiva de cada ser que o orienta para o fim que lhe é próprio, tal como inscrito na sua própria natureza. É um esforço de resistência, que se desenrola num duplo movimento de acção

²⁷ Cf. Espinosa, *Ética*, I, Prop. 29, esc.; Prop. 25, G. II.

²⁸ Cf. Espinosa, *Ética*, I, 16, G. II.

²⁹ Cf. Espinosa, *Ética*, I, 18, G.II.

³⁰ Cf. Espinosa, *Ética*, I, Prop. 24; II, Prop. 45, esc., G.II .

³¹ Espinosa, como destaca Maria Luísa Ribeiro Ferreira, grafa “natureza” de duas diferentes formas que correspondem ao desdobramento semântico e ontológico do termo no seu pensamento: com “N” maiúsculo refere-se a *Deus seu Natureza*, enquanto com “n” minúsculo indica as essências ou naturezas dos modos. *Vide* Maria Luísa Ribeiro Ferreira, “As Dimensões da Natureza no Pensamento de Espinosa”, in *Desafios Éticos Contemporâneos. Homenagem a Crsitina Beckert*, Org. F. Afonso, J. L. Pérez, L. Pereira, M. J. Varandas, M. L. R. Ferreira, S. Escobar, V. Soromenho-Marques (Lisboa: CFUL, 2017), 199.

³² Espinosa, *Ética*, III, Prop. 7.

e reacção, focado na integridade e auto-preservação de cada ser face a perigos e obstáculos que se colocam à existência de cada um. O *conatus* dos modos assume diferentes formas e gradações ontológicas consoante a diferente proporção de movimento e de repouso que se conserva nos corpos, garantindo, assim, a natureza permanente e a individualidade de cada um dos seres, sejam eles inanimados, vivos ou racionais.

A existência dos modos, como observámos acima, é contingente uma vez que a sua essência não envolve a existência. Importa, pois, perspectivar os modos a partir da série das coisas singulares ou ordem das existências que corresponde à causalidade horizontal de Deus³³ ou causalidade transitiva. Os limites e as vicissitudes da existência de cada modo inscrevem-se num intervalo temporal determinado por uma cadeia infinita, lógica e necessária de causas e efeitos, ou seja, pela ordem comum da natureza.³⁴ Por outras palavras, a existência e variações de uma coisa singular tem a sua causa noutra coisa singular de acordo com o encadeamento de causas segundas.

Os modos estão interligadas numa relação orgânica e causal entre si, no plano da existência, e, simultaneamente, com o todo do Universo, no plano da essência, enquanto expressão da organização permanente da Natureza (*Facies Totius Universi*) como tão bem ilustra a imagem do Universo *qua* organismo: “um indivíduo único, do qual todas as partes, quer dizer, todos os corpos, variam de infinitas maneiras, sem qualquer alteração do Indivíduo inteiro”.³⁵

Embora Berleant assimile de forma particular a concepção de natureza espinosana, ignorando a identificação de *Deus seu Natura*, torna-se agora mais claro o que ele entende por Natureza inclusiva: um processo em que todas as coisas interagem entre si enquanto diferentes expressões de uma realidade contínua e integrada de um todo dinâmico e interligado. A ordem espinosista das coisas consiste na ordem comum da natureza. Podemos assim inferir que várias entidades possuem o mesmo modo de ser e obedecem às mesmas leis sejam elas o penhasco de Yosemite ou a paisagem pictórica do Turner: ambos natureza naturada, ou seja, modos de uma natureza inclusiva e contínua. Se o penhasco de Yosemite é expressão de um processo geomorfológico,

³³ Cf. Espinosa, *Ética*, I, Prop. 33, G. II

³⁴ Cf. Espinosa, *Ética*, II, Prop. 30, G.

³⁵ Cf. Espinosa, *Ética* II, Lema 7, esc., G.

esculpido pela erosão do tempo, do vento, da água, a paisagem de Turner é expressão do processo criativo da imaginação, da percepção, materializado nas pinceladas do pintor. O primeiro tem a sua causa eficiente e transitiva na interacção dos *conatus* dos elementos naturais, o segundo na interacção do *conatus* do artista com o ambiente. Duas coisas singulares cujas causas eficientes se inscrevem na mesma ordem lógica da Natureza. Mas em que medida o *conatus* do penhasco, uma entidade natural, se pode assemelhar ao *conatus* de um quadro de Turner ou de uma auto-estrada, uma obra engendrada pelo artifício humano? No fundo, o que é “natural”?

Ao substituir o termo natureza por ambiente, Berleant leva-nos a fazer uma outra leitura do “natural” à luz da continuidade e inclusividade que lhe são inerentes como se pode constatar neste excerto de *Living in the Landscape*:

Num certo sentido, ambiente é o termo mais lato, uma vez que inclui os objectos particulares que modelamos e o seu contexto, e todos eles são inseparáveis dos habitantes humanos. Dentro e fora, consciência e mundo, seres humanos e processos naturais não são pares de opostos, mas aspectos da mesma coisa: a unidade do ambiente humano.³⁶

A mudança terminológica tem como objectivo colocar o foco na unidade da natureza inclusiva marcada pela interacção mútua da esfera humana e da esfera natural. Ambiente consiste num processo de acção recíproca entre forças humanas e forças naturais que não se reduz à polarização humano-natureza, radicando num solo comum de continuidade. Mas como conceber e apreender [o] ambiente sem o objectivar? E qual o lugar do humano?

³⁶ “In a sense, environment is the larger term, for it encompasses the particular objects we fashion and their physical setting, and all are inseparable from the human inhabitants. Inside and outside, consciousness and world, human being and natural processes are not pairs of opposites but aspects of the same thing: the unity of the human environment.” *LL*, 11-12.

1.4. Ambiente: natureza vivida

A noção de ambiente, em sentido lato, também não se identifica totalmente com a ideia de ecossistema da ecologia científica, aliás, excede-a.

Berleant reconhece que a ecologia científica tem contrariado a cisão entre o humano e a natureza. Com efeito, o termo *Ökologie*, cunhado em 1866 por Ernest Haeckel, biólogo e seguidor de Darwin, designa “a totalidade da ciência das relações do organismo com o ambiente, compreendendo, no sentido lato, todas as condições de existência.”³⁷ Ao enfatizar o estudo das *relações*, o programa epistemológico da ecologia veio colocar em causa o *modus operandi* da ciência da biologia que tinha por objecto a taxonomia das diferentes espécies de organismos e a sua hierarquia na natureza. O primado dos organismos considerados individualmente dá lugar à noção de ecossistema como um processo de interação recíproca e de interdependência funcional dos organismos entre si com os vários factores constitutivos do ambiente. Por outras palavras, as bactérias, plantas e animais interagem entre si de acordo com as condições químicas, físicas e geográficas onde vivem tendencialmente gerando um equilíbrio ideal (homeostasia) no ecossistema.

A ecologia científica oferece-nos uma representação holística da natureza enquanto sistema dinâmico englobante, onde se cruzam vários saberes integrados para dar conta da organização funcional dos processos que a constituem num todo interligado: concebe a natureza como comunidade (*oikos*) cujos elementos obedecem à complexa organização funcional da mesma. O humano não só deixa de ser uma entidade exterior à natureza como deixa de ser o elemento fundante da mesma. No entanto, a sua acção pode causar disrupção no sistema dinâmico englobante que é o ambiente.

A ecologia apresenta uma descrição científica pós-cartesiana da natureza, mas, no entender de Berleant, essa ainda pensa ambiente em termos de *res extensa*, de objecto e de objectividade a ser analisado a partir do exterior. Interessa-lhe, antes, uma abordagem pré-cognitiva da ideia mais alargada de ambiente, pois como o autor afirma:

³⁷ Haeckel, E., *Generelle Morphologie der Organismen* (Berlin: 1866), tome II, 286. Loïc Fel, no seu livro *L'Esthétique Verte*, considera que Alexandre de Humboldt, com a sua teoria da geografia das plantas, é um dos principais precursores da ecologia científica, que, no fundo, desenvolve a ideia humboldtiana da natureza como um todo interligado. Cf. Loïc Fel, *L'Esthétique verte. De la représentation à la présentation de la nature* (Seyssel: Éditions Champs Vallon, 2008), 153.

Este último sentido de natureza [...] [é] mais do que um ecossistema, na medida em que essa ideia continua a objectivar a complexa esfera ambiental humana, olhando-a como um todo, mas como um todo para ser cientificamente analisado a partir do exterior. Ambiente, tal como quero falar dele, é o processo natural como as pessoas o vivem, *seja* de que modo for. Ambiente é natureza experienciada, natureza vivida.³⁸

Se Berleant recorre à concepção espinosana de natureza como totalidade inclusiva – na qual os humanos, a par de todos os outros elementos, se afectam mutuamente no mesmo domínio em que habitam – para caracterizar a ideia de natureza subjacente à noção de ambiente,³⁹ será no plano da experiência fenomenológica que poderemos conceber ambiente como natureza vivida. Ambiente não é objectivável pois “dissolve[-se] numa complexa rede de inter-relações, interconexões e continuidades das condições físicas, sociais e culturais que traçam as minhas acções, as minhas respostas, a minha consciência, e que dá forma e conteúdo à vida que é a minha. Portanto não há mundo exterior. [...] pessoa e ambiente são contínuos”.⁴⁰ A vida humana é indissociável do contexto físico e sociocultural em que se desenvolve e ao qual responde, na medida em que ambiente é simultaneamente “condição e conteúdo da experiência na qual o participante humano é de tal forma absorvido por uma situação que se torna inseparável e contínuo com ela.”⁴¹ Se, por um lado, vamos do ambiente ao humano, por outro, fazemos o percurso inverso, do humano ao ambiente, na medida em que ambiente:

[...] *significa* fusão de consciência orgânica, de significados conscientes e inconscientes, de localização geográfica, de presença física, tempo pessoal, movimento penetrante. Não há visão exterior, uma cena distante. Não há um meio separado da

³⁸ “This last sense of nature [...] It is more than a ecosystem, for that important idea still objectifies the human environmental complex, regarding it as a whole that is to be scientifically studied and analyzed from without. Environment, as I want to speak of it, is the natural process as people live it, *however* they live it. Environment is nature experienced, nature lived.” *Ibidem*, 10.

³⁹ Num artigo mais recente *Evolutionary Naturalism and Abandonment of Dualism*, coligido em *Aesthetics Beyond the Arts*, Berleant reconhece o correlato de uma metafísica naturalista da continuidade na abordagem ecológico-evolucionista das continuidades e reciprocidades do ser humano no mundo natural. Cf. *ABA*, 171-179. Este reconhecimento será decisivo na concepção da sensibilidade desenvolvida como um conceito evolutivo e central na auto-preservação da espécie.

⁴⁰ “[...]dissolves into a complex network of relationships, connections, and continuities of those physical, social, and cultural conditions that describe my actions, my responses, my awareness, and that give shape and content to the very life that is mine. For there is no outside world. There is no outside world. There is no outside. Nor is there an inner sanctum in which I can take refuge from inimical external forces. The perceiver (mind) is an aspect of the perceived (body) and conversely; person and environment are continuous.” *AE*, 4. Esta explicação remete para a noção de quiasma de Merleau-Ponty (*LL*, 97-112).

⁴¹ “It becomes both the condition and content of experience in which the human participant is so absorbed into a situation as to become inseparable from and continuous with it.” *AE*, 35.

minha presença nesse lugar. Antes uma condição de comprometimento que engloba percepções e significados fortemente inclusivos.⁴²

Por outras palavras, será através de uma fenomenologia do ambiente que se abrirá o horizonte de apreensão e significação da continuidade entre o humano e a natureza. Mas, como Berleant afirma, “uma fenomenologia do ambiente tem implícita a sua própria estética”. Vejamos, pois, a especificidade da estética a que se refere o autor e o modo como poderemos conceber e compreender a unidade do ambiente humano enquanto natureza vivida bem como as suas implicações no domínio da ética.

⁴² “[...] is this what environment *means*: a fusion of organic awareness, of meanings both conscious and unaware, of geographical location, of physical presence, personal time, pervasive moment. There is no outward view, no distant scene. There are no surroundings separate from my presence in that place. There is rather a full awareness focused on the immediacy of the present situation, an engaged condition that encompasses richly inclusive perceptions and meanings” *Ibidem*, 34.

CAPÍTULO 2

ESTÉTICA E AMBIENTE

CAPÍTULO 2

ESTÉTICA E AMBIENTE

2.1. Crítica à estética clássica

O termo ambiente, enquanto conceito de máxima abrangência, é expressão da continuidade ontológica, e não de divisão e de separação, entre o humano e o mundo vivido, entre mundo natural e artificial, entre ambientes naturais e construídos, ou mesmo espaços quase totalmente industrializados e tecnológicos.⁴³ O alargamento do sentido de natureza inclusiva/ambiente implica repensar os limites da estética como admite o Berleant:

O significado de uma estética do ambiente torna-se assim maior, ao mesmo tempo que a sua amplitude aumenta. Não mais confinada aos recintos guardados dos jardins e parques, os limites da estética têm de ser redefinidos para abranger toda a natureza, tanto a cidade como o campo, a fábrica como o museu, as terras desertas bem como os glaciares.⁴⁴

Em que moldes se poderá conceber uma estética ambiental cujo “objecto” não se confina à arte, nem à natureza, mas se expande no *continuum* de uma natureza inclusiva? Existirá uma estética da arte e uma estética da natureza com diferentes âmbitos?

Se ambiente é “natureza experienciada, natureza vivida” em que medida a estética clássica responde à plasticidade inerente à experiência da continuidade

⁴³ Cf. Adriana Serrão, “Pensar a Natureza a partir da Estética” in *Ética e os Desafios do Mundo Contemporâneo*. XIX Encontro de Filosofia. Associação de Professores de Filosofia, Coimbra, 10 e 11 de Fevereiro de 2005, 5.

⁴⁴ “The significance of an aesthetics of environment thus becomes far greater, and at the same time its scope increases. No longer confined to the safe precincts of gardens and parks, the boundaries of the aesthetic must be redefined to encompass all of nature, city as well as countryside, factory as well as museum, desert wastes as well as glacier-fed fjords.” *AE*, 11.

ontológica entre o “sujeito” e o “objecto” estéticos? Ou fará sentido falar na “relação sujeito-objecto” como se fossem duas entidades distintas?

Na verdade, a redefinição dos limites da estética conduz Berleant a questionar o próprio conceito de estética. O que entende ele por estética? Esta é uma questão à qual o autor regressa sempre ao longo da sua obra, procurando abarcar na definição de estética a expressão inacabada da dinâmica ontológica do seu próprio “objecto”: ambiente.

O conceito de estética do autor vai-se desenhando na crítica a alguns pressupostos fundamentais da estética clássica que obstam à experiência do ambiente.

Comecemos, então, por colocar a questão: porque se revela inadequada a perspectiva tradicional da estética clássica quando se trata da apreciação da natureza?

A inadequação prende-se, sobretudo, com a atitude estética desinteressada e contemplativa do sujeito perante um objecto considerado em si mesmo. O alvo da crítica de Berleant é, mais especificamente, o desinteresse enquanto elemento fulcral da atitude estética tal como Kant a formulou:

Não se tem que simpatizar minimamente com a existência da coisa, mas pelo contrário ser a esse respeito completamente indiferente, para em matéria de gosto desempenhar o papel de juiz. Mas não podemos elucidar melhor essa proposição, que é de importância primordial, do que se contrapormos ao comprazimento desinteressado puro no juízo de gosto aquele que é ligado a interesse; principalmente se ao mesmo tempo podemos estar certos de que não há mais espécies de interesse do que as que precisamente agora devem ser nomeadas.⁴⁵

A atitude estética exclui, assim, qualquer tipo de interesse utilitário, cognitivo ou moral sobre o objecto contemplado. Promover uma atitude desprovida de qualquer interesse dos sentidos ou da razão, de modo a desfrutarmos livremente do prazer que determinado objecto estético nos suscita, implica circunscrever os objectos de arte dentro de limites

⁴⁵ “Man muß nicht im mindesten für die Existenz der Sache eingenommen, sondern in diesem Betracht ganz gleichgültig sein, um in Sachen des Geschmacks den Richter zu spielen. Wir können aber diesen Satz, der von vorzüglicher Erheblichkeit ist, nicht besser erläutern, als wenn wir dem reinen uninteressierten Wohlgefallen im Geschmacksurteile dasjenige, was mit Interesse verbunden ist, entgegensetzen: vornehmlich wenn wir zugleich gewiß sein können, daß es nicht mehr Arten des Interesse gebe, als die eben jetzt namhaft gemacht werden sollen.” Kant, *Kritik der Urteilskraft*, AA, 05: 205. As citações da *Kritik der Urteilskraft* de Kant seguem a edição da Akademie Ausgabe dos Kantsgesammelte Schriften (Berlin: George Reimer, 1913), identificada por AA, seguida do volume e número de página.

precisos como as artes clássicas tão bem fizeram, em grande parte de forma consciente, inspiradas na visão unitária da arte de Shaftesbury, como afirma Berleant:

Para ajudar a alcançar o desinteresse, é importante circunscrever os objectos de arte mediante limites claros, e as artes clássicas exibem muitas características que parecem pensadas para concretizar isto mesmo: a moldura de um quadro, o pedestal de uma escultura, o arco proscénio no teatro, o palco na dança, na música ou noutras artes performativas. Até certo ponto estes desenvolvimentos foram deliberados. Shaftesbury, que precedeu Kant e que na verdade providenciou muita da originalidade da concepção a que mais tarde Kant daria ordem e estrutura filosófica, argumentara que a arte, para poder ser captada numa visão unitária, teria de ser encerrada em limites em vez de se espalhar por paredes, tectos e escadarias.⁴⁶

A delimitação dos objectos de arte no espaço, através de molduras por exemplo, favorece a objectivação inerente ao olhar desinteressado, distanciado e contemplativo do sujeito centrado nas características internas do objecto – tal como auto-suficiência, completude e unidade – ao qual se dirige.

Se apreciarmos a natureza segundo o modelo do olhar contemplativo e desinteressado das artes visuais será que conseguiremos apreender realmente as suas qualidades? Será o bastante para afirmarmos estar perante uma estética da natureza?

Com efeito, a estética da natureza, no Ocidente, remonta ao séc. XVII e assenta nos cânones da pintura de paisagem que, centrada no sentido de visão, se constituiu como paradigma de apreciação da natureza. Por outras palavras, a beleza da natureza não é apreciada nem julgada em si mesma, mas sim segundo critérios e regras da categoria estética do pitoresco. Podemos dizer que o belo natural é um reflexo do belo artístico suscitado pela contemplação da pintura da paisagem, ou, dizendo de outro modo, uma paisagem é bela se for um bom motivo para a pintura da paisagem. Assim facilmente contemplamos a cena de uma paisagem natural enquadrada pelo famoso espelho de Claude⁴⁷ como se de um quadro se tratasse, ou recorremos a mecanismos

⁴⁶ “To aid in achieving disinterestedness it is important to circumscribe art objects by clear borders, and the classical arts exhibit many features that seem designed to accomplish this: the frame of a painting, the pedestal for a sculpture, the proscenium arch in theater, the stage for dance, music, and other performing arts. To some extent these were deliberate developments. Shaftesbury, who preceded Kant and actually provided much of the originality of conception to which Kant later gave philosophical order and structure, had argued the art must be enclosed within borders instead of spreading across walls, ceilings, and staircases, so that it may be grasped in a single view.” *AE*, 162.

⁴⁷ Com efeito, o juízo de gosto em relação à natureza era moldado pelos valores da estética pitoresca, isto é, a paisagem natural era observada em termos de cores, tons, texturas, ou composições de montanhas, florestas, lagos, vales pintados nas telas. Tanto é que, à época, se tornou moda, entre turistas,

que aparentemente transformam a natureza num objecto contemplativo como “a vista cénica sobre uma paisagem panorâmica, uma alameda vista a partir de um terraço, o formalismo de um jardim francês”.⁴⁸

Contudo, a experiência estética da natureza escapa à objectivação e distanciamento de uma atitude desinteressada e contemplativa, e “[i]ronicamente, com o objectivo de salvaguardar a contemplação estética poderemos ser forçados a abandonar toda a natureza em favor da sua representação na arte”.⁴⁹ De facto podemos contemplar, à distância, confortável e objectivamente uma pintura de paisagem mas não a própria paisagem. Esta não é passível de ser enquadrada por uma moldura e de se transformar num objecto contemplativo. Não é possível isolá-la e objectivá-la a partir de uma perspectiva que lhe seja exterior na medida em que nós estamos no meio do “objecto”, nos situamos no mesmo plano.⁵⁰ De um modo geral, a realidade natural interpela-nos a interagir com ela, levando-nos a uma experiência cinestésica. Ao mudarmos progressivamente de local e de pontos privilegiados de contemplação à medida que nos deslocamos, por exemplo, num jardim, numa alameda ou numa cénica paisagem nos Alpes, todo o nosso corpo sensitivo é convocado a experienciar, de forma activa e cooperante, o “objecto” que o rodeia. O autor salienta a experiência estética da *earth art* e do jardim de passeio japonês como modelo amplificante da experiência ambiental, que se subtrai ao distanciamento contemplativo da perspectiva objecto-orientada da apreciação clássica:

[...] o distanciamento, que é uma parte tão importante da apreciação tradicional, é difícil de obter quando estamos rodeados pelo “objecto”. É o caso da *earth art*: situamo-nos no mesmo plano, no mesmo espaço da flor ou da árvore que observamos. Na verdade, o que o jardim de passeio japonês consegue, ao requisitar a nossa cooperação activa

caminheiros e pintores, andar pelo campo com um espelho convexo de vidro, geralmente preto ou colorido, que transmitia um reflexo de tamanho reduzido e de poucas cores da paisagem natural enquadrada à guisa de uma pintura. Este espelho foi denominado espelho de Claude porque se acredita que o pintor Claude Lorrain, um dos mais destacados representantes da estética pitoresca, tenha pintado paisagens usando este instrumento. Além disso, como salienta Callicott, a arte pictórica veio acentuar, ainda mais, a separação entre o humano e a natureza operada pela revolução científica: a invenção da perspectiva permitiu ao pintor fazer uma representação pictórica realista, mas que, apesar de implicar o espectador, não o envolve pessoalmente no espaço pictórico, reforçando assim o carácter objectual da natureza. Cf. J. Baird Callicott “Leopold Land Aesthetics” in Allen Carlson, Sheilla Lintott (ed.), *Nature, Aesthetic and Environmental: from Beauty to Duty* (Colombia: Colombia University Press, 2008), 108.

⁴⁸ “the scenic Outlook over a panoramic landscape, an allée viewed from a terrace, a French formal garden.” *AE*, 162.

⁴⁹ “[...] ironically, to abandon nature entirely in favor of its representation in art.” *Ibidem*, 64.

⁵⁰ *Ibidem*, 164.

para caminhar e nos movermos dentro dele, é apenas a extensão e a amplificação de factores presentes em toda e qualquer experiência ambiental.⁵¹

Embora ainda não nos revele todas as coordenadas que lhe permitirão gizar o mapa conceptual de uma estética adequada à apreciação da natureza, Berleant deixa-nos entrever duas de extrema relevância na topografia do que ele designará por estética do comprometimento: a continuidade ontológica entre sujeito e objecto – o humano e a natureza não são entidades separadas, aliás, o ser humano, como ser integral, está na natureza; e, decorrente da primeira, a experiência activa, cinestética, sinestésica e multi-sensorial do nosso corpo no ambiente em que vivemos.⁵²

Além da dificuldade de a atitude estética tradicional dar conta da apreciação da natureza, acresce ainda o facto de, segundo o autor, a fruição da arte, para alguns, residir na apreciação da técnica, da originalidade e criatividade inerentes à criação da obra de arte. O que não sucede na natureza, nesta podemos apenas procurar a ordem. Querera isto, então, dizer que teremos de conceber duas estéticas distintas? Uma para a arte, baseada na apreciação da concepção da obra de arte, e outra para a natureza, assente na apreciação informada pelo conhecimento e compreensão da ordem com que as forças naturais produziram os objectos naturais que admiramos?⁵³

Para Berleant, o dualismo estético, legado da estética tradicional de Shaftesbury e de Kant, não é uma solução plausível. Se aceitarmos essa simples divisão, a estética tradicional mantém-se inalterada e, por arrasto, quer a estética da arte, quer a estética da natureza permanecem reféns da sua premissa teórica: a objectivação. Não são só os

⁵¹ “[...] the distancing that is so important a part of traditional appreciation is difficult to achieve when one is surrounded by the “object”. As with earth art, we are on the same plane, in the same space as the blossom or tree we are regarding. In fact, what the Japanese garden accomplishes by requiring our active cooperation in walking and positioning ourselves merely extends and amplifies factors present in all environmental experience.” *Ibidem*, 164.

⁵² Os princípios enunciados fazem eco da filosofia do corpo e da fenomenologia da percepção de Merleau-Ponty como poderemos constatar ao longo da nossa investigação.

⁵³ Esta é a perspectiva de Allen Carlson que defende a existência de dois diferentes modelos de apreciação estética para arte e para a natureza como forma de garantir uma apreciação estética correcta e objectiva da natureza. O autor insurge-se contra a subordinação da estética da natureza à estética da arte, deixando cair o subjectivismo e sentimentalismo subjacentes à atitude de contemplação pura e desinteressada da estética clássica e dando lugar a um modelo teórico cognitivista, objecto-orientado e descentrado do sujeito que informa quer a estética da arte, quer a estética da natureza: por um lado, o objecto artístico é apreciado pela concepção apelando ao conhecimento de três diferentes instâncias, o plano inicial, o autor e a obra acabada; por outro, o objecto natural é apreciado pela ordem carecendo de um conhecimento objectivo da ordem natural e das suas forças intrínsecas fornecido pelas ciências da natureza. Cf. Carlson, A. “Appreciating Art and Appreciating Nature”. In *Landscape, Natural Beauty and the Arts*, Salim Kemal e Ivan Gaskel (ed.). (Cambridge: Cambridge University Press, 1995), 199-227.

objectos naturais a oferecerem resistência ao modelo de apreciação da estética clássica, os objectos artísticos parecem oferecer igual resistência. Ao contrário da maior parte das abordagens de uma estética da natureza – seja ela supostamente autónoma em relação à arte ou, ao invés, subsidiária desta –, a proposta do filósofo americano passa pela procura não de um modelo teórico a aplicar à percepção dos objectos estéticos de um modo geral, mas sim de um modelo das próprias condições da experiência perceptiva desses mesmos objectos. Berleant tenta superar a atitude objecto-orientada da estética clássica, centrada no sentido da visão, que se mostra incapaz de compreender as qualidades dos objectos naturais e dos objectos artísticos ao “retirá-los” do mundo vivido.⁵⁴

A atitude contemplativa é posta em causa pelas próprias artes visuais ao longo da história da arte, com maior evidência nos períodos moderno e contemporâneo, ao transformarem os objectos em experiências perceptivas:

Os Impressionistas dissolveram os objectos representados em atmosferas, e os objectos de arte em experiências perceptivas [...] Tais desenvolvimentos na pintura fazem referência ao observador, e a participação de quem vê é necessária para completar a obra. O que os múltiplos planos do cubismo fazem ao fragmentar é o que a energia intensa dos Futuristas faz com a dissolução dos objectos dinâmicos: ambos transformam os objectos em experiências.⁵⁵

A “atmosfera” da realidade pictórica extravasa a moldura que, ao facilitar a orientação do nosso olhar para o seu interior, “ilude a própria objectivação que a estética tradicional pretendia garantir”.⁵⁶ O mesmo sucede com o pedestal da escultura que, ao pretender destacá-la num plano mais elevado em relação ao observador, acaba por ter o efeito contrário, salientando as forças que dela emanam e que potenciam a experiência perceptiva do espaço circundante, bem como envolvendo o observador numa interacção física com a obra que se tornou mais manifesta nas esculturas contemporâneas:

⁵⁴ O mundo vivido (*Lebenswelt*) é uma clara evocação do mundo do silêncio não tematizado do Merleau-Ponty onde eclode a unidade primária entre o eu e o mundo, sendo a natureza encarada como um ser primordial no qual ainda não há separação entre sujeito e objecto. *Vide* SS Cap. 4, loc. 1260.

⁵⁵ “Yet since the impressionists’ dissolution of represented objects into atmosphere and of art objects into perceptual experiences [...] Such developments in painting make reference to the beholder, and the viewer’s participation is required to complete the work. What the multiple planes of cubism do in fragmenting static objects, the intense energy of the futurists does in dissolving dynamic ones: Both transform objects into experiences.” *AE*, 165.

⁵⁶ “[...] eludes the very objectification that the traditional aesthetic intended to promote” *Ibidem*, 165.

Mesmo a escultura, que pareceria preservar a separação do objecto ao removê-lo para um plano espacial mais elevado, seguiu o mesmo caminho, não só ao enfatizar a força dinâmica da obra, no caso de Bourdelle, mas também por sublinhar as forças que emanam da peça para estimular o espaço circundante e, como no *Laocoonte*, prender o observador. [...]

Trabalhos mais recentes tenderam, como é óbvio, a dispensar inteiramente o pedestal e conduzir o observador para uma interactividade física, como os *stabiles* de Calder e as *ride' em pieces* de Di Suvero.⁵⁷

O autor chama a nossa atenção para o facto de a história da arte, designadamente a moderna, ser, no fundo, uma história da percepção e não de objectos e que, à semelhança da natureza, a percepção na arte não se reduz ao sentido da visão, antes pelo contrário, implica um envolvimento sensorial do corpo no campo estético.⁵⁸

Com efeito, o filósofo americano afirma que é seu “propósito sustentar a existência de uma teoria geral, sem negar a diversidade da experiência individual e os factores culturais divergentes nos nossos encontros tanto com a arte como com a natureza”⁵⁹, cujo denominador comum assenta na experiência perceptiva. A teoria geral da Estética a que Berleant se refere não só extravasa a dicotomia tradicional entre arte e natureza como se estende a todo o mundo humano sendo por isso encarada como uma estética do quotidiano.

Importa agora compreender a natureza da experiência perceptiva em que assenta a proposta da estética geral e, em particular, da estética ambiental.

⁵⁷ “Even sculpture, which would seem to preserve the separateness of the object by removing it to a higher spatial plane, has followed the same course, not just by emphasizing the dynamic forces of the work, as with Bourdelle, but by stressing the powers that emanate from the piece to energize the surrounding space and, like *Laocoön*, entrap the viewer.” *Ibidem*, 165.

⁵⁸ Cf. *Ibidem*, 166.

⁵⁹ “[...] my purpose to make a case for general theory, without denying the diversity of individual experience and the divergent cultural factors in our encounters with art and nature.” *Ibidem*, 161.

2.2. Estética Ambiental: experiência e percepção

A crítica de Berleant à estética clássica não reclama, apenas, uma estética da natureza, ela encerra em si um projecto muito mais amplo: procura, por um lado, redefinir os contornos do conceito de estética a partir do seu significado originário e, por outro, repensar a estrutura e lugar da experiência estética “enquanto dimensão crítica do valor que liga os múltiplos domínios do mundo humano”,⁶⁰ assumindo-se como o âmago de uma antropologia e de uma filosofia da natureza.

Se em *The Aesthetic of Environment* podemos encontrar elementos fundamentais e constitutivos da definição de estética, nomeadamente ambiental, será em *Sensibility and Sense* e em *Aesthetics beyond the Arts* que Berleant se detém de forma mais pormenorizada em torno do significado de estética.

O autor recua ao sentido originário de estética no pensamento clássico da Grécia antiga, bem como ao sentido do termo que autonomizou a estética como disciplina filosófica pela mão de Baumgarten, concebendo a estética como teoria da sensibilidade:

Um maior passo na apreensão da ideia de estética dá-se com a associação desta ao sentido da experiência, na medida em que o sentido literal do termo grego *aisthesis* é “percepção pelos sentidos”, e a perfeição da consciência sensorial era o que Baumgarten tinha em mente quando escolheu este termo em 1750 para designar a disciplina de estética.

Evidentemente muito tem sido escrito, qual palimpsesto, sobre essa palavra, mas eu gostaria de voltar ao seu significado primário e original redefinindo estética como “teoria da sensibilidade”.⁶¹

A etimologia do termo grego *aisthesis* reenvia para sensação, percepção pelos sentidos, sentimento. O campo semântico da estética ancora-se na sensibilidade, nos sentidos, na sensação, na percepção. A estética radica no carácter imediato e directo da experiência sensorial, corpórea, que compreende uma vertente cognitiva, enquanto conhecimento sensível, e uma vertente afectiva, associada ao prazer e à dor, ao agradável e ao desagradável. Será no cruzamento e na alternância destas duas vertentes que a estética se irá desenvolver enquanto disciplina autónoma da filosofia.

⁶⁰ “[...] its association and continuity with other regions of experience, and toward identifying the aesthetic as a critical dimension of the value that’s binds together the many domains of the human world.” *Ibidem*, 161.

⁶¹ “A major step in grasping the idea of the aesthetics lies in association it with experience, for the literal meaning of the Greek term *aisthesis* is “perception by the senses”, and the perfection of sensory awareness is what Baumgarten had in mind when he choses this term in 1750 to name the discipline of aesthetics.” *ABA*, 119.

Os aspectos que Berleant mais privilegia na sua redefinição de estética são a imediatez e o contacto directo da experiência perceptiva dos sentidos aliada à “perfeição da consciência sensorial”⁶² pela qual o ser humano se percebe entrelaçado com o ambiente. A estética define-se como teoria da sensibilidade ou sensibilidade desenvolvida. O seu pilar reside na experiência perceptiva e articula-se em três dimensões da sensibilidade: a acuidade perceptiva; a discriminação perceptiva e a sensibilidade emocional.⁶³

A acuidade perceptiva sendo de foro biológico, porquanto diz respeito aos órgãos dos sentidos do corpo, pode ser fortemente apurada mediante a cultura da sensibilidade e da intensidade do foco. O exercício ou cultura da sensibilidade está intimamente relacionado com o desenvolvimento da consciência sensorial, através do conhecimento, da educação e da prática, que, por sua vez, influencia a capacidade de discriminação perceptiva. Por último, a sensibilidade emocional à experiência perceptiva varia consoante as condições bioquímicas, a nossa experiência de vida e da arte. A sensibilidade enfatiza a intensidade, o envolvimento e participação imersiva do sujeito humano na experiência sensorial e perceptiva como parte implicada de um todo orgânico bio-sócio-cultural. E como podemos aplicar esta teoria da sensibilidade à experiência estética do ambiente?

Ora a estética, enquanto teoria da sensibilidade ainda que não assim denominada, foi-se desenvolvendo em filigrana ao longo do tempo, em obras de Berleant como *Aesthetic Field*, *Art and Engagement*, *Aesthetics of Environment* e *Living in the Landscape*. Referimo-nos à estética do comprometimento⁶⁴ que procura responder à natureza contínua do humano e do ambiente.

⁶² Berleant destaca a “perfeição da consciência dos sentidos” em Baumgarten na medida em que esta será um dos eixos centrais da sua teoria da sensibilidade. Contudo, a influência do filósofo germânico no pensamento de Berleant prende-se igualmente com a autonomização epistemológica da estética como disciplina filosófica, ao reabilitar o estatuto do conhecimento sensorial para além do dualismo metafísico de matriz platónica entre inteligível e sensível, alma e corpo. Mais do que uma divisão, Baumgarten assinala a continuidade entre o sensível e inteligível fazendo uma síntese entre o empirismo inglês e o racionalismo alemão.

⁶³ Cf. *ABA*, 119-120.

⁶⁴ Berleant desenvolve a teoria da estética de comprometimento em concomitância com o conceito de campo estético a partir da experiência das artes, sobretudo performativas, inicialmente em *Aesthetic Field: A Phenomenology of Aesthetic Experience* (Springfield, IL: C.C. Thomas, 1970) e, mais tarde, em *Art and Engagement* (Philadelphia: Temple University, 1991), porém a estética do comprometimento irá ganhar o seu verdadeiro alcance quando tomar a experiência do ambiente como ponto nuclear da sua reflexão ao longo das obras posteriores do autor.

Antes de mais importa esclarecer os conceitos de experiência e percepção que ocupam um lugar central na teoria estética de Berleant, influenciados a dois tempos por John Dewey e por Maurice Merleau-Ponty, como o próprio amplamente reconhece.⁶⁵ A experiência, à luz da metafísica naturalista de John Dewey, consiste num processo de ação recíproca e modeladora dos corpos uns sobre os outros num mundo natural inclusivo, onde o humano aparece implicado e integrado em constante transação com as condições do ambiente natural e social.⁶⁶ Destacamos o afastamento da noção de experiência como recepção subjetiva, e meramente passiva de dados sensoriais, para abraçar uma abordagem orgânica de experiência como processo interactivo e aberto sob condições biológicas, culturais e temporais:

A centralidade da experiência, a experiência entendida no sentido de Dewey não como um processo interno e subjetivo, mas como uma ocorrência natural e orgânica que é uma atividade aberta no curso normal dos assuntos humanos, serve para colocar a estética de Dewey no terreno firme das condições biológicas, culturais e temporais da experiência.⁶⁷

A concepção orgânica de experiência estética de Dewey, que estende a estética ao mundo quotidiano da vida humana,⁶⁸ é um dos aspectos centrais no desenho da experiência estética de Berleant, mas há ainda outros três aspectos que se encontram encadeados entres si: a imediatez da experiência dos sentidos pois “o que não é imediato não é estético”;⁶⁹ a experiência estética não está centrada nas qualidades dos objectos mas sim na experiência do mesmo, que mais não é do que percepção, nas palavras de Dewey acerca da obra de arte tal como ele a concebeu, “uma experiência estética, a obra de arte na sua actualidade, é percepção”;⁷⁰ o significado da obra de arte ou do objecto não está em si próprio, antes na experiência perceptiva; a natureza desta recusa

⁶⁵ Podemos encontrar um diálogo explícito de Berleant com Dewey sobre o conceito de experiência no ensaio intitulado “The Legacy of Dewey’s Aesthetics” in *AA*, 159-170 e também em *SS*, loc. 720. No que respeita a Maurice Merleau-Ponty, Berleant dedica-lhe grande parte do capítulo “Environment and Body” in *LL*, 97-111, onde reflecte sobre a experiência perceptiva da continuidade ontológica entre corpo e ambiente, e algumas referências nos Capítulos Sete, Oito, Nove e Dez de *AE*, 99-159, bem como em *SS*, loc. 720.

⁶⁶ Cf. John Dewey, [1925] *Art as Experience* (New York: Perigee Books, 1980), 106.

⁶⁷ “The centrality of experience, experience understood in Dewey’s sense not as inward, subjective process but as natural, organic occurrence that is an open activity in the normal course of human affairs, serves to place Dewey’s aesthetics on the firm ground of the biological, cultural and temporal conditions of the experience.” *AA*, 163.

⁶⁸ Berleant considera John Dewey o grande precursor e responsável pelo crescente interesse na estética do quotidiano por não restringir a experiência estética ao domínio da arte. Cf. *AA*, 164.

⁶⁹ “[...] what is not immediate is not esthetic.” John Dewey, *Art as Experience*, 119.

⁷⁰ “But an esthetic experience, the work of art, in its actuality is perception.” *Ibidem*, 182.

a atitude desinteressada da estética clássica e reenvia para o comprometimento estético indistinto entre sujeito e o objecto num campo estético, o qual se caracteriza pela interação mútua das forças envolvidas na experiência perceptiva.

Contudo, os contornos conceptuais da experiência da percepção giram-se também no diálogo com a abordagem fenomenológica de Merleau-Ponty:

O ambiente não é objecto de um acto de contemplação subjectivo: ambiente é contínuo conosco, a nossa condição de vida.

Uma fenomenologia do ambiente tem implícita a sua própria estética. Percepção é o facto central da vida humana, afirma Merleau-Ponty, e é primordial porque “a experiência da percepção é a nossa presença no momento em que as coisas, verdades, valores se constituem para nós.”⁷¹

Atendendo à natureza contínua de ambiente entrelaçado com a vida humana, a dimensão perceptiva da experiência estética rompe, por um lado, com o acto de contemplação subjectivo, distante e desinteressado, do objecto estético, e, por outro, com a “objectivação” deste. À semelhança de Merleau-Ponty, Berleant considera a percepção um elemento nuclear da vida humana, não a concebendo, tal como a estética, descontextualizada do mundo vivido. Importa reflectir sobre a relevância primordial da percepção em dois pontos: a) a relação entre percepção, corpo e a ambiente, recorde-se que, para Berleant, a “estética do corpo é uma estética do ambiente”;⁷² b) a experiência perceptiva enquanto constituição do sentido “das coisas, verdades e valores”, ou seja, no solo da própria vida humana onde se dá a experiência do mundo percebido anterior à cisão sujeito-objecto.

Em *Aesthetics of Environment*, a percepção sensorial é encarada como pré-condição da percepção ambiental sem prejuízo de ulteriores abordagens cognitivas e práticas. A percepção consiste numa experiência sensorial integrada de compromisso do corpo consciente com o ambiente, ou seja, o “locus da experiência da estética ambiental”.⁷³ Com efeito, o sujeito estético não é uma alma desencarnada que objectiva “o” ambiente, mas um corpo consciente mergulhado no seu contexto de vida que

⁷¹ “The environment is not the object of a subjective act of contemplation: Environment is continuous with us, our very condition of living.

Such a phenomenology of environment contains its own implicit aesthetic. Perception is the central fact of human life, Merleau-Ponty claims, and its primary because “the experience of perception is our presence at the moment when things, truths, values are constituted for us.” (M. Merleau-Ponty, *The Primacy of Perception*, 25) *AE*, 156.

⁷² “An aesthetics of the body is an aesthetics of environment” *LL*, 110.

⁷³ “It [physical senses] is the experiential locus of environmental aesthetics.” *AE*, 15.

percepção ambiente enquanto “unidade contínua do organismo consciente, percepção e lugar”.⁷⁴ Que corpo é este que se define como organismo consciente?

O filósofo americano procura definir o corpo à margem das oposições conceptuais intrínsecas a uma ontologia da separação, nomeadamente a da alma-corpo. Se a tradição essencialista tende a separar corpo e consciência, identificando esta última com a subjectividade, a reflexão de Merleau-Ponty, ao invés, pretende uni-los de forma a exprimir o “todo integral do ser humano” e a “conexão do humano com o natural”.

De facto, o corpo humano, inevitavelmente, é condição necessária da percepção,⁷⁵ porém o que o define não é um substrato escondido, uma interioridade subjectiva, por detrás das características culturais como a linguagem, os comportamentos, os sistemas de pensamento, e mesmo a carne física que o compõe. A noção de corpo, para Merleau-Ponty, coloca-se justamente ao contrário: o corpo (humano) não é uma substância, ponto absoluto da percepção, mas sim produto de uma ontogénese física, cultural, histórica e circunstancial. Ele prefere, por isso, compreender o corpo enquanto subjectividade expansiva.⁷⁶ Por outras palavras, o (nosso) corpo existe e define-se pelo seu contexto natural. Interessa compreender a natureza do fundo a partir do qual se recorta o corpo.

Em diálogo crítico com a filosofia do corpo de Merleau-Ponty, que abriu uma outra perspectiva no seio da filosofia da natureza ao colocar a ênfase numa ontologia da continuidade e não da separação, Merleau-Ponty afirma: “o corpo é uma concentração de forças que fazem parte de um campo maior – não um corpo mas um eu: eu sou um campo de energia”.⁷⁷ O corpo define-se a partir de um campo de energia. Ora o campo de energia é o mundo, ou melhor, a “carne do mundo” que incorpora o nosso corpo numa perspectiva ex-pansiva. Com efeito, sustenta o autor citando uma nota de trabalho da obra *Le visible e l’invisible* de Merleau-Ponty:

Falar do meu corpo como um campo de energia, como faz Merleau-Ponty, sugere que a sua energia irradia, para além de si próprio, incorporando o mundo. Ao escrever

⁷⁴ “[...] the idea of environment as seamless unity of organism, perception, and place.” *Ibidem*, 10.

⁷⁵ Cf. *LL*, 97.

⁷⁶ Usamos aqui a expressão subjectividade expansiva, sugerida por Merleau-Ponty a propósito da forma como os índios nativos americanos entendiam a sua subjectividade com base em crenças que identificavam o seu corpo com a terra: “They [beliefs] express, however, a profound understanding of self, not a internalized consciousness or a deep subjectivity but as an expansive self that recognizes that its identity is bound up with its physical place of inhabitation.” *Ibidem*, 100.

⁷⁷ “The body is a concentration of forces that are part of a larger field – not a *body* but a *self*: I am a charged field” *Ibidem*, 105.

“carne do mundo”, ele usou a palavra alemã *Einfühlung* para exprimir essa incorporação: “[Nós] já estamos *no* ser . . . descrito, . . . somos parte dele . . . entre nós e ele há *Einfühlung* . . . O que significa,” prosseguiu ele, “que o meu corpo é feito da mesma carne do mundo (é um percebido), e, sobretudo, esta carne do meu corpo participa do mundo.”⁷⁸

Ao desenhar os contornos da sua noção de corpo, o filósofo americano recorre essencialmente a três conceitos desenvolvidos por Merleau-Ponty na sua obra inacabada *Le visible et l'invisible*: o conceito de Carne, o conceito de reversibilidade e o conceito de quiasma. Embora Berleant considere subsistir ainda um lastro de subjectividade no pensamento de Merleau-Ponty, a verdade é que nos permite pensar o corpo como expressão da Carne do mundo. Se o filósofo francês privilegiou a vida sensível do corpo como ponto de partida da percepção do mundo nos seus primeiros textos, na sua última obra “é através da Carne que compreendemos a carne do corpo e não o inverso, o que mostra a irredutibilidade da Carne a uma projecção da carne do corpo”.⁷⁹ O corpo participa da carne do mundo e “reflecte-a” na medida em que essa é a sua condição de possibilidade ontológica. Na verdade, “é no movimento de reversibilidade da Carne do mundo que se inscreve a ontogénese do corpo; o corpo é assim um corpo de carne, sentinte e sensível, “massa sensível” e “massa do sensível”. ”⁸⁰ O corpo sentinte-sensível remete para uma ontologia da Carne ou estesiologia ontológica. “O corpo como que implicado na percepção. Estesiologia” dirá Merleau-Ponty.⁸¹

⁷⁸ “In writing of “the flesh of the world,” Merleau-ponty used the German word *Einfühlung* to express such an incorporation: “[We] are already *in* the being. . .described, . . . we *are of it*, . . . between it and us there is *Einfühlung*. . . . That means,” he continued, “that my body is made of the same flesh as the world (it is a perceived), and moreover that this flesh of my body is shared by the world.”, Berleant, LLAE, 103. Texto citado por Berleant: Maurice Merleau-Ponty, *Le visible e l'invisible*, (Paris: Gallimard, 1964), 297. A identificação do corpo com um campo de energia surge na nota de trabalho “Quiasma eu – o mundo” “eu – outro –”. Cf. Maurice Merleau-Ponty, *Le visible e l'invisible*, 312. Se, por um lado, Berleant vai beber a Merleau-Ponty para procurar mostrar o enraizamento do corpo no mundo, por outro, faz uma interpretação da carne e do corpo como “campo de forças” que mais se aproxima da filosofia do corpo de Gilles Deleuze de forte inspiração espinosana.

⁷⁹ “[.]c’est par la Chair du monde que l’on peut comprendre la chair du corps et non l’inverse, ce qui montre l’irréductibilité de la Chair à une projection de la chair du corps.”, Isabel Matos Dias, *Merleau-ponty: une poétique du sensible* (Mirail: Presses Universitaires du Mirail, 2001), 85.

⁸⁰ “C’est dans le mouvement de réversibilité de la Chair du monde que s’inscrit l’ontogenèse du corps; le corps est ainsi un corps-de-chair, sentant e sensible, “masse sensible” et “masse du sensible”. ” *Ibidem*, 85.

⁸¹ “La perception comme impliquée par notre corps. Esthésiologie.”, Maurice Merleau-Ponty, *La Nature. Notes. Cours du Collège de France* (Paris: Seuil, 1995), 270.

De facto, importa a Berleant evidenciar a unidade originária do corpo “estesiológico”⁸² na sua relação com o mundo. Há um mundo pré-objectivo, anterior a toda e qualquer segregação das partes: a “unidade prévia eu-mundo”,⁸³ o solo ontológico comum do corpo e do mundo que se manifesta na ideia de quiasma. O entrelaçamento e a co-funcionalidade do eu-mundo como se de um único corpo se tratasse à luz de um princípio de continuidade ontológica.

O meu corpo, também feito de outros corpos, não tem limites concretos, é antes “uma concentração do ser no núcleo de actividade” e a carne “corporiza movimento e força mas precisa adaptar-se aos movimentos e forças do mundo vivido”.⁸⁴ O corpo vivido compreende-se numa teia de um campo electromagnético, cujas linhas de força se cruzam, fundem e confundem com outros corpos numa relação de reversibilidade e entrelaçamento.⁸⁵ Um corpo consciente assimila e é assimilado pelo mundo em que habita: “Lugar é o mundo que é a minha carne, como diria Merleau-Ponty, um corpo que posso amar como meu. [...] Uma paisagem, um ambiente, ainda mais, é experiência incorporada. Como tal, é a nossa carne, o nosso mundo, nós próprios.”⁸⁶

Será a partir desta continuidade ontológica quase fusional entre corpo e lugar, corpo e ambiente, que se perspectiva uma percepção estesiológica. Ou seja, a porosidade do corpo multissensorial como esquema da percepção. Podemos constatar que, à semelhança de Merleau-Ponty, Berleant coloca em causa o conceito de percepção do pensamento objectivo da ciência. Se esta considera que a percepção, distinta da

⁸² Apesar de Berleant nunca usar a expressão “estesiológico”, consideramos a noção de corpo estesiológico de Merleau-Ponty fundamental para a compreensão da continuidade ontológica e perceptiva entre corpo e mundo[ambiente].

⁸³ “L’unité *préalable*, moi-monde, monde et ses parties, parties de mon corps, unité avant ségrégation, avant dimensions multiples [...]”, *Ibidem*, 309.

⁸⁴ Cf. “Although my body contributes to constituting my being, it is also constituted by other bodies. Nor is my body concrete and delimited; it is rather an approximation, a concentration of being in the midst of activity, not the center of the spatial world. The flesh embodies motion and force but must adapt to the motions and forces of the lived world.” Berleant, *LL*, 103.

⁸⁵ Veja-se a experiência do tacto como expressão de continuidade perceptiva e ontológica: “Touching is an assertion of connection, a connectedness that is always present though not always apparent, because it may not be concrete. Can I not touch air? Isn’t my body surrounded by an electromagnetic field through which I get “vibes”? Aren’t there lines of force that emerges between my self and the objects in proximity to me, between myself and the people in my presence? Am I not always in contact with something, always necessarily touching, whether standing, sitting, lying, or moving? Touch, is in fact, not a duality at all but a contact literally a “continuity”, a holding together.” *Ibidem*, 104.

⁸⁶ “Place is the world that is my flesh, as Merleau-Ponty would say, a body that I can love as my own. [...] A landscape, an environment, even more, *is* embodied experience. As such, it is our flesh, our world, ourselves.” *LL*, 109.

sensação, é o acto de apreensão de um objecto com base nas sensações elementares do mesmo, Berleant, ao invés, seguirá a noção de percepção defendida pela teoria da *Gestalt*, na área da psicologia: não existem sensações elementares, nem objectos isolados mas sim um campo. Considera-se percepção uma interpretação provisória e incompleta de um objecto inserido num campo e não conhecimento de um objecto isolado.

Ora, na perspectiva fenomenológica de Berleant, os sentidos não se limitam a ser canais de recepção passiva de dados de estímulos exteriores, muito pelo contrário, eles desempenham um papel activo no acto da percepção do ambiente. Aliás, a apreensão dos sentidos é expressão do movimento do corpo enquanto processo sensorial integrado que recebe e, reciprocamente, molda as qualidades sensoriais num todo que é a “matriz da consciência perceptiva”.⁸⁷ A percepção tem o seu foco no movimento corpóreo, enlaçado no ambiente, o que faz com que a experiência sensorial deixe de ser dominada pelo órgão da visão e se estenda a todos os sentidos do corpo imerso integralmente no mundo. Com efeito, os sentidos marginalizados (os órgãos receptores de contacto) na estética clássica ganham protagonismo, juntamente com a visão e a audição (órgãos receptores à distância), numa experiência sensorial sinestésica e cinestésica activa e comprometida com o ambiente:

A estética do ambiente [...] está em todo lado, tem tudo a ver comigo. Um aspecto central do comprometimento ambiental é a presença permanente das qualidades sensoriais. Ao contrário de muitas artes nas quais um ou dois sentidos dominam a nossa experiência sensorial directa com os outros órgãos receptores unidos por associação imaginativa, o ambiente impulsiona toda a variedade das nossas capacidades sensoriais. Eu não só vejo, ouço, toco e cheiro os lugares nos quais me movo: apreendo-os com os meus pés e mãos, saboreio-os no ar que inspiro, adapto igualmente a forma como sustento e equilíbrio o meu corpo nas curvas da terra e textura do chão debaixo dos meus pés.⁸⁸

⁸⁷ Cf. *AE*, 14-15.

⁸⁸ “The aesthetic environment [...] It is everywhere, all about me. [...] A central aspect of environmental engagement is the insistent presence of sensory qualities. Unlike many arts in which one or two senses dominate our direct sensory experience with the other receptors joining in by imaginative association, environment activates the entire range of our sensory capacities. I not only see, hear, touch and smell the places I move through: I grasp them with my feet and hands, I taste them in the air I drawn in, I even adjust the way I hold and balance my body to the contours of the land and the texture of the ground under my feet.” Berleant, *AE*, 28.

Podemos, então, afirmar que a experiência do ambiente se constitui na riqueza da consciência sensorial perceptiva que emerge do movimento do corpo (cinestesia) e sinestesia⁸⁹ das modalidades sensoriais enquanto correlato da unidade com o mundo vivido.

Todavia a experiência perceptiva do ambiente não pode ser encarada apenas na sua dimensão sensorial. Não existem sensações puras, daí o autor não se referir tanto a sensações como a percepções.⁹⁰ A percepção estética não se reduz às suas vertentes sensoriais e fisiológicas, nem é abstracta e intemporal. O corpo mnésico tem inscrito em si um significado de experiência singular da linguagem, das crenças e das práticas culturais que moldam a sua experiência presente. Enquanto parte integrante do ambiente, na sua dimensão pessoal e social, o sujeito percepção, transforma e é transformado pelo mundo de que faz parte de acordo com paradigmas, categorias, sistemas linguísticos e conceptuais de crenças arraigados na cultura e na história.⁹¹

Da análise dos conceitos de experiência e percepção podemos assim chegar à definição de estética ambiental como “estudo da experiência ambiental e o valor imediato e intrínseco da sua dimensão perceptiva e cognitiva”⁹² e que remete para a questão da natureza do juízo estético.

⁸⁹ À semelhança de Merleau-Ponty, Berleant defende que a percepção sensorial não se faz através de canais sensoriais separados, antes pela união colaborativa de todos os sentidos, pelo que a percepção sinestésica e cinestésica se constitui como a base do acto de percepção do ambiente começando pelo próprio corpo. Contudo, o autor americano demarca-se do laivo de subjetividade de que ainda se reveste a posição do autor da *Fenomenologia da Percepção* quando afirma que o corpo é o ponto zero da espacialidade. O corpo, para Berleant, não pode assumir um papel privilegiado na medida em que, enquanto organismo consciente, é apenas um participante activo de uma confluência de factores circunstanciais, materiais, culturais e históricos do qual ele próprio emerge *vide AE*, 151; *LL*, 99.

⁹⁰Cf. “At the same time it is essential to recognize that there is no such thing as pure perception. All sensory perception passes inevitably through the multiple filters of culture and meaning: the concepts and structures supplied by language and the meanings instilled by culture. To these influences we must add personal experience in the form of the many activities that constitute daily life, education, and the influences that inform acculturated experience.” *SS*, loc. 481.

⁹¹ *AE*, 20-21.

⁹² “Environmental aesthetics thus becomes the study of environmental experience and the immediate and intrinsic value of its perceptual and cognitive dimensions.” *LL*, 32.

2.3. Estética ambiental: juízo estético e valoração

O autor assume que não é tarefa fácil definir juízos estéticos, dizendo mesmo que os juízos normativos só por si são difíceis de justificar e, em particular, os juízos estéticos da paisagem, na medida em que nesta conflui uma panóplia de valores interdependentes (utilitários, económicos, políticos) entre os quais o estético. Acresce ainda que o carácter ambíguo do valor estético dificulta a sua definição e dá lugar a duas posições extremadas: por um lado, uma adesão cada vez mais emocional aos valores estéticos da paisagem, por outro, uma abordagem que recorre a mecanismos quantitativos para estabelecer critérios objectivos que possam determinar o valor estético da paisagem. Reconhecendo as fragilidades de ambas as posições – a primeira padece de um forte pendor subjectivo, ao passo que a segunda, pela sua suposta objectividade, empobrece as diferenças e capacidade de penetração da experiência perceptiva da paisagem – Berleant defende a adopção de dois modelos complementares, o da biologia e o da arte, que sejam capazes de constituir uma crítica holística do ambiente. O modelo das ciências da natureza dá-nos conta da função, processo e contexto dos organismos vivos e não vivos que constituem a paisagem. O modelo da arte, além de levar em linha de conta os conhecimentos de história de arte e técnicas artísticas, promove a imaginação sensível e desenvolve e intensifica a nossa capacidade de percepção num comprometimento activo com o ambiente.

Numa primeira leitura, os argumentos aduzidos por Berleant na fundamentação do juízo estético do ambiente colocam-nos dois problemas que se prendem com a passagem da percepção sensorial, individual e particular, para a esfera universal e normativa do juízo: a) a estética do comprometimento é, essencialmente, um acto de percepção sensorial que se demarca das estéticas cognitivistas, mas, em última análise, os dados científicos das ciências naturais e sociais parecem legitimar o juízo estético da paisagem; b) a validade normativa do juízo estético da paisagem.

Relativamente ao primeiro ponto há que ter em conta que a apreciação estética crítica da paisagem se articula em duas diferentes vertentes: a da experiência perceptiva, caracterizada pelo comprometimento multi-sensorial do corpo com a paisagem; e a de uma crítica holística do ambiente, constituída por uma ecologia de saberes que vão desde as ciências da terra, como a biologia, a geologia, a paleontologia,

às ciências humanas como a história, a história da arte e a antropologia. A nosso ver, mais do que fazer depender a legitimidade do juízo estético da paisagem de dados exteriores à experiência perceptiva sensorial, Berleant parece defender que o juízo implica uma interpenetração das “múltiplas dimensões da percepção, imaginação, memória, e conhecimento que se encadeiam no nosso comprometimento com [o] ambiente”.⁹³

O segundo problema, em certa medida, decorre ainda do primeiro. Não concedendo primazia à objectividade do conhecimento científico no juízo estético da paisagem, nem à experiência sensorial subjectiva, parece-nos que esse mesmo juízo continua a carecer de uma justificação normativa. É certo que Berleant assume os limites na delimitação do valor estético ditados pela sua própria natureza, contudo, cremos que o esteio da normatividade do juízo estético da paisagem se encontre na esfera social, uma vez que a “a apreciação estética não é uma experiência puramente pessoal, “subjectiva”, como muitas vezes erroneamente é designada, mas social.”⁹⁴

A continuidade perceptiva na apreciação estética do ambiente levanta o problema do juízo estético: “Ao fazer da continuidade perceptiva o âmago da apreciação estética, transfigura-se o problema do juízo estético. Ao invés de um dualismo espectador e paisagem, observador e objecto, há uma interacção recíproca. Temos uma situação que configura um campo estético [...]”.⁹⁵

A experiência estética de continuidade perceptiva substitui-se à lógica dualista da estética clássica, trazendo consigo um campo estético em vez da oposição sujeito e objecto. O que significa isso do ponto de vista da natureza do juízo estético ou juízo de gosto? Em bom rigor, classificar um juízo estético como subjectivo ou objectivo parece não dar conta da natureza da experiência da apreciação estética que emerge da continuidade perceptiva. O campo estético reenvia, por um lado, para a atividade perceptiva do sujeito enquanto parte de um ambiente sensorial; e, por outro, para uma dimensão intangível de factores pessoais e culturais numa mescla de memória de

⁹³ “It involves the multiple dimensions of perception, imagination, memory and knowledge that enter into our engagement with environment.” *LL*, 24.

⁹⁴ “It is that aesthetic valuation is not a purely personal experience, “subjective”, as it is often mistakenly called, but a social one.” *Ibidem*, 13.

⁹⁵ “When you make perceptual continuity central in aesthetic appreciation, we transform the problem of aesthetic judgment. In place of a dualism of viewer and landscape, of perceiver and object, each of these reciprocates the other, and we have a situation in the form of an aesthetic field [...]” *ABA*, 89.

experiências passadas, conhecimento e condicionamento qual caixa de ressonâncias.⁹⁶ A estrutura do campo estético, por inerência empírica, é tingida pelas “ocasiões particulares” de apreciação estética. A esfera axiológica emerge de um campo estético particular, nas palavras de Berleant:

A partir de tais ocasiões de apreciação estética, formam-se juízos de valor estético, e conhecemos esses acontecimentos estéticos sob a forma de juízos estéticos. O belo torna-se, então, a designação estética positiva de um campo estético particular, e o sublime uma designação diferente, distinta, geralmente positiva.⁹⁷

O carácter particular e individual de cada campo estético varia em função do sujeito, do tempo e do lugar. O belo e o sublime, por exemplo, assumem-se como designações de campos estéticos particulares. Sendo, por isso, juízos estéticos variáveis. Contudo, na óptica do autor americano, a variabilidade ou mutabilidade do juízo não compromete a sua legitimidade e consistência. A variabilidade espelha a mutabilidade subjacente à natureza empírica do juízo estético e não é em si mesma um problema. Uma vez mais Berleant procura demarcar-se de uma experiência estética de matriz cognitiva, cujo *desideratum* lógico da universalidade inviabiliza a expressão mutável do carácter empírico do juízo. Há diferenças irreduzíveis no que toca às características individuais do sujeito, do tempo e do lugar, que obstam à unanimidade do juízo. Mas, se considerarmos que as ocasiões e os sujeitos partilham características relevantes, podemos alcançar juízos tendencialmente consensuais. Basta pensar na semelhança da esfera biológica das capacidades sensoriais do ser humano, que ultrapassa largamente as diferenças sociais e psicológicas, e pode ainda ser reforçada por uma cultura comum.⁹⁸

Todavia, a disrupção da diferença é uma mais-valia para o processo do juízo estético. Inspirado na crítica do gosto de David Hume, Berleant ressalva que:

À medida que a experiência e o conhecimento forem adicionados ao interesse e à sensibilidade perceptiva, estes reflectir-se-ão no juízo de especialistas. E a variação no

⁹⁶ Cf. *Ibidem*, 89.

⁹⁷ “From such occasions of aesthetic appreciation, judgments of aesthetic value are formed, and we cognize these aesthetics events in the form of aesthetic judgments. Beauty then becomes the positive aesthetics designation of a particular aesthetic field, and the sublime a different, distinctive, usually positive designation.” *Ibidem*, 89.

⁹⁸ Cf. *Ibidem*, 90.

juízo de especialistas não é uma insuficiência: como todo juízo, também está aberto à deliberação reflexiva e ao teste empírico.⁹⁹

O acto de julgar radica numa sensibilidade perceptiva, enriquecida justamente pelas diversas experiências e conhecimento dos críticos, que culmina na deliberação reflexiva e no exame empírico. Tal significa reconhecer que o juízo de gosto “se baseia mais na experiência perceptiva do que na exigência de se conformar a um critério lógico *a priori* ou epistémico de universalidade”.¹⁰⁰ O juízo estético do ambiente assenta na continuidade da experiência perceptiva que subjaz a uma metafísica naturalista. Nas palavras do autor:

Assim, ao falarmos de paisagens envolventes, identificamos não apenas uma estética do ambiente mas também uma metafísica naturalista. O modo como vivenciamos as paisagens envolve não apenas um sentimento interior ou um evento puramente sensorial ou um tipo particular de objecto estético. É antes uma consubstanciação do modo como vivemos no mundo e do tipo de mundo que habitamos.¹⁰¹

A experiência estética do ambiente é o correlato de uma metafísica naturalista na medida em que a continuidade perceptiva espelha a imbricação do sujeito participante no mundo em que habita: unidade e interação recíproca do sujeito e objecto estético no contexto experiencial que excede uma relação entre dois polos.

Esta sua posição é fortemente atacada por alguns autores, entre eles, Holmes Rolston III. Este acusa Berleant de subjetivismo hipertrofiado por reduzir o mundo à mundividência cultural monista da experiência estética humana. Nas palavras irónicas de Rolston III:

Então, aparentemente, teremos de procurar em todo o mundo, a Terra, para encontrar a natureza a sério. Não, a busca é impossível – os objectores continuam – porque o problema não é o que procuramos, um mundo-Terra, é o modo através do qual o procuramos, uma mundividência: a nossa razão, a nossa cultura, a sua linguagem. [...] proíbe qualquer teoria de correspondência da verdade. Nem poderemos fazer

⁹⁹ “Insofar as experience and knowledge are added to interest and perceptual sensitivity, these will be reflected in expert judgment. And variation in expert judgement is no disability: like all judgement, this is, too, open to reflective deliberation and empirical testing.” *Ibidem*, 90.

¹⁰⁰ “It is based on perceptual experience rather than on the requirement to conform to an *a priori* logical or epistemic criterion of universality.” *Ibidem*, 90.

¹⁰¹ “Thus in speaking about engaging landscapes, we identify not only an aesthetics of environment but also a naturalistic metaphysics. How we experience landscapes involves not just an inner feeling or a purely sensory event or a particular kind of aesthetic object. It is rather an embodiment of how we live in the world and of the kind of world we inhabit.” *Ibidem*, 90.

descrições, muito menos avaliações, da natureza como se ela estivesse fora de nós. Esse é o “mundo definitivamente perdido”.¹⁰²

Discordamos completamente da objeção de Rolston à qual respondemos em três pontos. Primeiro, não podemos falar de subjetivismo na experiência estética de Arnold Berleant quando a estética do comprometimento se baseia na unidade do “corpo de sentidos” na carne do mundo a partir do qual se define. A mundividência do comprometimento entre o corpo humano e o ambiente não é, portanto, resultado de uma subjetividade hipertrofiada mas sim da profunda imersão de uma subjetividade expansiva contínua com o mundo.

Em segundo lugar, a estética do comprometimento coloca em perspectiva a questão dos valores e dos juízos estéticos não numa lógica de oposição sujeito/objecto, subjetivo/objetivo, mas numa lógica de continuidade de sujeito e objecto numa mútua e complexa interação. A falta de objetividade da experiência estética é apenas lógica e não empírica. Não nos faz perder o mundo, ao invés, ganhamo-lo numa compreensão mais profunda de como a nossa ação modela o mundo e como ele nos modela a nós.¹⁰³ Não um mundo que nos é exterior, mas um mundo que é o solo da nossa vida e acção.

Por último, Berleant não nega a existência de uma natureza para além do sujeito, apenas afirma que percepção do mundo é feita inevitavelmente através do nosso corpo. Aliás essa natureza ultrapassa-nos de tal modo que não a conseguimos representar, apenas experienciar através do nosso corpo estético.

A apreciação estética configura uma hermenêutica da própria condição existencial do humano no seu contexto de vida. Consideramos, nesta medida, que a experiência de continuidade perceptiva, enquanto expressão da continuidade

¹⁰² “Apparently then, we are going to have look all over the world, the Earth, to find nature for real. No, the search is impossible – the objectors continue - because the problem is not what we are looking at, some world-Earth, it is what we are looking with, a world-view; our reason, our culture and its words [...]. We can hardly have descriptions, much less valuations, of nature as it lies outside of us. That is “the world well lost.” Holmes Rolston III. “Nature for Real: Is Nature a Social Construct?” In Chappell, T. D. J. (ed.). *The Philosophy of Environment* (Edinburgh: University of Edinburgh Press, 1997), 39. Maria José Varandas faz uma leitura crítica de Berleant a partir das objeções de Holmes Rolston III no seu artigo “Incorporação e comprometimento: pode a via estética de Arnold Berleant dar sentido à acção ambiental?”, *Veritas*, 1(Porto Alegre, 2021) 1-9.

¹⁰³ A nossa argumentação é reforçada pela resposta de Berleant a uma crítica semelhante que Allen Carlson lhe dirigiu no artigo "Aesthetics and Environments Reconsidered: Reply to Carlson," in *The British Journal of Aesthetics*, Volume 47, Number 3. (Oxford University Press: July 2007), 315-318.

ontológica, se constitui como condição de possibilidade do juízo estético na sua dimensão ante-predicativa que não se deixa verbalizar apenas sentir. Não por acaso, Berleant encontra na experiência do sublime o paradigma da estética da natureza.

CAPÍTULO 3

DO SUBLIME AO SUBLIME NEGATIVO

CAPÍTULO 3

DO SUBLIME AO SUBLIME NEGATIVO

3.1. O sublime como questão

Mais do que *uma* estética do grandioso, a tradição do pensamento do sublime lega a “estética como questão”¹⁰⁴ afirma J.-L. Nancy. Ora, em Berleant, a questão do sublime atravessa a própria estética quando o autor sustenta que “[o] sublime pode servir não como um caso excepcional, mas como um modelo claro para a estética da natureza”.¹⁰⁵ Levantam-se-nos duas interrogações: em que consiste a singularidade da experiência do sublime que faz dela um paradigma da experiência estética da natureza? E, sendo a estética uma experiência eminentemente perceptiva, como se relaciona o sublime com a percepção?

Desde a Antiguidade, com o tratado *Peri Hupsous* de Pseudo-Longino, que se identifica o sublime com um excesso que sobrevém num clarão, numa luz que nos deslumbra e ultrapassa.¹⁰⁶ O sublime, associado a expressões negativas como o inapresentável, o indizível, afigura-se-nos como o próprio limite. Em contrapartida, o sublime emerge como uma emoção-limite, ambígua e inefável, que aponta para baixo e para cima num movimento pendular entre o finito e o infinito. Movimento esse expresso no próprio adjectivo sublime, do latim *sublimis*¹⁰⁷ que significa elevado, alto,

¹⁰⁴ A leitura de J.-L. Nancy do legado da tradição filosófica do sublime vai precisamente no sentido da irredutibilidade do sublime a uma estética particular, na verdade coloca a estética como questão: “Ce que la tradition nous transmet sous le nom de “sublime” n’est pas une esthétique (surtout pas telle ou telle esthétique du grandiose, du monumental ou de l’extatique, avec quoi le sublime est souvent confondu [...]). La tradition nous transmet l’esthétique comme question. » J.-L. Nancy, « Introduction », in J.-F. Courtine, M. Deguy, et al., *Du sublime* (Paris: Belin, 2009) p. 5-6.

¹⁰⁵ “[...] the sublime can serve not as an exceptional case but as a clear model for the aesthetic experience of nature.” *AE*, 169.

¹⁰⁶ Cf. Longino, *On the Sublime*. Translated by W.H. Fyfe. Revised by Donald Russell (Cambridge, MA: Harvard University Press, 1995), sect. I, 3.

¹⁰⁷ Cf. P. Foulquié e R. Saint-Jean, *Dictionnaire de la langue philosophique* (Paris: PUF, 1962).

suspensão no ar. Este étimo reenvia a elevação, a algo que nos atrai para cima e nos ultrapassa, que conduz à transgressão do limite, à desmesura, ao excesso, ao maravilhoso. Palavra composta *sub-limis*, *sub* aponta para baixo; *limis* ou *limes*, limite, remete para *limen*, limiar, o que permite compreender o sublime como fronteira e movimento de passagem do inferior ao superior, do finito ao infinito. A significação de sublime exprime, assim, uma tensão entre limite e ilimitado num movimento sinuoso de elevação, estimulado por um excesso que transborda o limite e o transforma em limiar.

Na nossa investigação, e neste capítulo em particular, interessa-nos focar o excesso, a desmesura inerente à experiência do sublime em Berleant: qual a sua natureza? Qual a dinâmica do movimento de tensão entre finito e infinito, entre limite e ilimitado, provocado por esse excesso?

O sublime, para Kant, trata-se sobretudo de uma experiência subjectiva do espectador face ao excesso evocado pelas manifestações da natureza. O filósofo americano, por seu turno, coloca em perspectiva o sublime kantiano: identifica a linha de força do sublime na experiência da incomensurabilidade da magnitude e do poder da natureza, à margem dos limites da forma e da ordem intencional do belo, mas desconstrói a artificial atitude desinteressada do sujeito estético e, por arrasto, o próprio objecto do sublime. Várias são as linhas de demarcação do autor americano que põem em causa o domínio do caos pela ordem do pensamento, sugerido pelo juízo estético transcendental do sublime kantiano, e que deslocam, num movimento de ontologização, o objecto do sublime definitivamente para fora dos limites da razão humana. De seguida demoraremos o nosso olhar sobre o sublime kantiano de forma a reconstituir os pontos de contacto e de ruptura entre os dois autores, procurando explorar a novidade do sublime em Berleant.

3.2. Aproximação ao sublime kantiano

Kant, na sua reflexão sobre o sublime, recupera e desenvolve diversos temas que informam as teorias do sublime do século XVIII – a centralidade da natureza, a divisão da experiência do sublime em sublime matemático (magnitude) e sublime dinâmico (poder), e o carácter particular do sentimento do sublime como um prazer negativo ou paradoxal –, contudo, conferir-lhe-á diferentes contornos no interior da sua filosofia transcendental.

No início da *Analítica do Sublime*, Kant começa por caracterizar o sublime [*das Erhabene*] em contraponto com o belo [*das Schöne*], destacando primeiro as semelhanças entre ambos de acordo com o seu método transcendental:

O belo concorda com o sublime no facto de que ambos aprazem por si próprios; ulteriormente no facto de que ambos não pressupõem nenhum juízo dos sentidos, nem um juízo lógico-determinante, mas um juízo de reflexão; [...] por conseguinte o comprazimento está vinculado à simples *apresentação* ou à faculdade de *apresentação*, de modo que esta faculdade ou a faculdade da imaginação é considerada, numa intuição dada, em concordância com a *faculdade dos conceitos* do entendimento. Por isso, também ambas as espécies de juízo são *singulares* e, contudo, juízos que se anunciam como universalmente válidos com respeito a cada sujeito, se bem que na verdade reivindicuem simplesmente o sentimento de prazer e não o conhecimento do objecto.¹⁰⁸

À semelhança do belo, o sublime é um juízo estético reflexionante e singular, com validade universal subjectiva, cujo objecto causa um sentimento de prazer por si próprio. Estamos num plano subjectivo e reflexivo e não objectivo e determinante, uma vez que o juízo estético é uma faculdade particular de ajuizar as coisas segundo uma regra, mas não segundo conceitos, que nada acrescenta ao conhecimento do seu objecto. De facto, quer o belo, quer o sublime são juízos estéticos desinteressados, estranhos a qualquer interesse no que respeita à cognição, ao uso ou à função do objecto

¹⁰⁸ “Das Schöne kommt darin mit dem Erhabenen überein, daß beides für sich selbst gefällt. Ferner darin, daß beides kein Sinnes – noch ein logisch-bestimmendes, sondern ein Reflexionsurteil voraussetzt [...] mithin das Wohlgefallen an der bloßen Darstellung oder dem Vermögen derselben geknüpft ist, wodurch das Vermögen der Darstellung, oder die Einbildungskraft, bei einer gegebenen Anschauung mit dem Vermögen der Begriffe des Verstandes oder der Vernunft, als Beförderung der letztern, in Einstimmung betrachtet wird. Daher sind auch beiderlei Urteile einzelne und doch sich für allgemeingültig in Ansehung jedes Subjekts ankündigende Urteile, ob sie zwar bloß auf das Gefühl der Lust und auf kein Erkenntnis des Gegenstandes Anspruch machen.” *KU*, AA, 05: 244.

contemplado. Podemos assim dizer que o belo e o sublime são sentimentos estéticos que têm apenas em consideração a percepção do objecto estético *per se*.

Porém, em seguida, Kant assinala duas claras diferenças entre o belo e o sublime. A primeira é quanto à ausência de forma do objecto do sublime e à sua, conseqüente, ilimitação:

O belo da natureza concerne à forma do objecto, que consiste na limitação; o sublime, contrariamente, pode também ser encontrado num objecto sem forma, na medida em que seja representada nele uma *ilimitação* ou por ocasião desta e pensada além disso na sua totalidade; de modo que o belo parece ser considerado como a apresentação de um conceito indeterminado do entendimento, enquanto o sublime como apresentação de um conceito semelhante à razão.¹⁰⁹

A compreensão dos diferentes objectos do belo e do sublime implica, nos moldes da filosofia crítica, deslocar o nosso olhar para a estrutura do sujeito transcendental. Enquanto juízos-reflexivos, quer o belo quer o sublime, radicam no sentimento do sujeito e não na determinação conceptual do objecto. Ambos os juízos se pautam pelo sentimento e não pelo pensamento conceptual.

O belo da natureza reside na forma circunscrita, delimitada, do objecto que põe em livre jogo harmonioso as faculdades da imaginação e do entendimento do sujeito causando um sentimento de prazer ou comprazimento. Mas a topologia das categorias do entendimento, ainda que sejam conceitos indeterminados, revela-se insuficiente para a apreensão do objecto do sublime. De facto este cai fora do horizonte de aplicação das categorias do entendimento: a forma do objecto. Ao contrário do belo, o objecto do sublime não tem forma, é indefinido, ilimitado, caótico e requer uma diferente actividade da imaginação e outra faculdade que não o entendimento, ou seja, a razão, causando um sentimento complexo que Kant descreve como “prazer negativo” – um sentimento simultaneamente de desprazer e prazer ou uma oscilação entre os dois. O sublime, ao exceder a limitação da forma, põe em suspenso todo o limite.

¹⁰⁹ “Das Schöne der Natur betrifft die Form des Gegenstandes, die in der Begrenzung besteht; das Erhabene ist dagegen auch an einem formlosen Gegenstande zu finden, sofern Unbegrenztheit an ihm, oder durch dessen Veranlassung, vorgestellt und doch Totalität derselben hinzugedacht wird: so daß das Schöne für die Darstellung eines unbestimmten Verstandesbegriffs, das Erhabene aber eines dergleichen Vernunftbegriffs genommen zu werden scheint.” *KU*, AA, 5: 245.

A segunda diferença, à qual Kant dá maior importância, prende-se, em certa medida, com a primeira, ou seja, a não forma do objecto do sublime parece ser contrária a fins para a nossa faculdade de juízo reflexiva:

Mas a diferença mais importante e mais intrínseca entre o sublime e o belo é antes esta: se, como é justo, aqui considerarmos antes de mais nada somente o sublime em objectos da natureza (pois o sublime da arte é sempre limitado às condições de concordância com a natureza), a beleza da natureza (auto-subsistente) inclui uma conformidade a fins na sua forma, pela qual o objecto, por assim dizer, parece predeterminado para a nossa faculdade de juízo, e assim constitui em si um objecto de comprazimento, pelo contrário, aquilo que, sem raciocínio, produz em nós, e simplesmente na apreensão, o sentimento do sublime, na verdade pode quanto à forma aparecer contrário a fins para a nossa faculdade de juízo, inadequado 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.¹¹⁰

Ao belo natural é-lhe inerente uma conformidade a fins na sua forma pela qual o objecto parece como que pré-concebido para a nossa faculdade de juízo reflexionante. Sendo esta conformidade a fins do objecto com a nossa faculdade do juízo geradora de prazer. No que respeita ao sublime na natureza, ao invés, a (não) forma do objecto parece ser contrária a fins para a nossa faculdade de juízo. Não só é inadequada à nossa faculdade de apresentação como exerce violência sobre a faculdade de imaginação, isto é, é tanto mais sublime quanto maior for o conflito para a apreensão dessa aparente (não) forma. O sentimento do sublime implica simultaneamente repulsa e atracção, ou seja, “é produzido pelo sentimento de uma momentânea inibição das forças vitais e pela efusão imediatamente consecutiva e tanto mais forte das mesmas”.¹¹¹ Kant reforça esta ideia de movimento contrário de repulsa e atracção pelo mesmo objecto.¹¹²

Procuramos, pois, indagar da natureza do objecto informe e do modo como afecta o sujeito estético. Ao longo da *Analítica do Sublime*, Kant descreve-nos vários

¹¹⁰ “Der wichtigste und innere Unterschied aber der Erhabenen vom Schönen ist wohl dieser: daß, wenn wir, wie billig, hier zuvörderst nur das Erhabene an Naturobjekten in Betrachtung ziehen (das der Kunst wird nämlich immer auf die Bedingungen der Übereinstimmung mit der Natur eingeschränkt), die Naturschönheit (die selbständige) eine Zweckmäßigkeit in ihrer Form, wodurch der Gegenstand für unsere Urteilskraft gleichsam vorherbestimmt zu sein scheint, bei sich führe, und so an sich einen Gegenstand des Wohlgefallens ausmacht; stat dessen das, was in uns, ohne zu vernünfteln, bloß in der Auffassung, das Gefühl des Erhabenen erregt, der Form nach zwar zweckwidrig für unsere Urteilskraft, unangemessen unserm Darstellungsvermögen, und Gleichsam gewalttätig für die Einbildungskraft erscheinen mag, *aber* dennoch nur um desto erhabener zu sein geurteilt wird.” *KU*, AA, 05: 245.

¹¹¹ “[...] sie durch das Gefühl einer augenblicklichen Hemmung der Lebenskräfte und darauf sogleich folgenden desto stärkern Ergießung derselben erzeugt wird” *KU*, AA, 05: 245.

¹¹² *KU*, AA, 5: 257-260.

espectáculos naturais – os picos angulosos dos Alpes, uma tempestade, um deserto, um vulcão em erupção, ou um céu estrelado – catalisadores da experiência do sublime, ao ocasionarem no sujeito a sensação do informe, caótico, ilimitado. Mas serão estes objectos da natureza sensível de grande magnitude ou poder a verdadeira causa do sentimento do sublime?

Kant define o sublime em duas grandes categorias: o sublime matemático e o sublime dinâmico. Esta classificação ilustra a distinção feita por outros teóricos do século XVIII entre o sublime associado ao sentido da magnitude e ao do poder.¹¹³ O sublime matemático é definido nominalmente como o “absolutamente grande”.¹¹⁴ O absolutamente grande ou incomensurável não permite nenhum termo de comparação. Dito de outro modo, estamos a referir-nos a algo que não pode ser quantificável ou mensurável matematicamente, pelo que Kant faz a distinção entre “grande e grandeza”. O absolutamente grande, ou, noutra formulação, “*aquilo em comparação com o qual tudo mais é pequeno*”, convoca a actividade da “compreensão estética” inerente à imaginação que aspira apreender essa totalidade. Ao contemplar objectos naturais de grandeza incomensurável, como um deserto ou um dramático penhasco, a sensibilidade e a imaginação do sujeito são levadas ao limite das suas capacidades de representação: a imaginação cai num abismo pela incapacidade que sente em apresentar uma imagem da totalidade do objecto incomensurável que a excede. Contudo, a lógica paradoxal do esforço, fracassado e doloroso, da imaginação para compreender esteticamente o absolutamente grande dada a “inadequação da nossa faculdade de avaliação da grandeza das coisas do mundo sensível a esta ideia desperta em nós o sentimento de

¹¹³ Refira-se a influência mais visível de autores ingleses como Addison, no caso do sublime matemático, e de Burke, no sublime dinâmico. Emily Brady destaca a ressonância de Mendelssohn, na distinção kantiana entre sublime matemático e sublime dinâmico, a dois diferentes títulos: por um lado, a ele se deve a divulgação da obra de Burke no meio filosófico germânico através da recensão (1758) de *Philosophical Enquiry into the Origin of Our Ideas of the Sublime and the Beautiful*; e, por outro, quer a ideia de informe, quer a distinção entre magnitude e poder (embora Mendelssohn associe exclusivamente o poder a coisas não-extensas) prefiguram, de certo modo, a ideia de sublime em Kant. Veja-se também a nota de Paul Guyer a propósito da relevância de Baumgarten na distinção conceptual kantiana entre sublime matemático e sublime dinâmico (Paul Guyer, ‘The German Sublime After Kant’, in Costelloe, Timothy M., ed., *The Sublime From Antiquity to the Present* (Cambridge: Cambridge University Press, 2012, 102-117). Cf. Emily Brady, *The Sublime in Modern Philosophy. Aesthetics, Ethics, and Nature* (Cambridge: Cambridge University Press, 2013), 48-49, 59.

¹¹⁴ *KU*, AA 05: 250.

uma faculdade supra-sensível”,¹¹⁵ dir-nos-á Kant. A imaginação, ao falhar na apreensão do particular sensível de tão vasta magnitude, leva-nos a descobrir a capacidade da razão pensar a ideia de infinito: “A natureza é portanto sublime naquele entre os seus fenómenos cuja intuição comporta a ideia da sua infinitude”.¹¹⁶ Podemos observar uma dinâmica de tensão e colaboração de faculdades que se reflecte no complexo “prazer negativo” do sentimento do sublime: se a expansão e o fracasso da imaginação inibe o sentimento das forças vitais do ânimo, o reconhecimento da faculdade da razão e da sua capacidade para apreender na totalidade o sublime matemático é causa de prazer, pelo que Kant pode dar-nos mais uma definição de sublime: “*sublime é o que somente pelo facto de poder também pensá-lo prova uma faculdade do ânimo que ultrapassa todo o padrão de medida dos sentidos*”.¹¹⁷ Pese embora Kant designe como sublime quer a natureza, quer o uso das faculdades do ânimo, nomeadamente a razão, em bom rigor só se pode classificar de propriamente sublime o uso da razão pela sua apreensão da ideia de infinito. Nas suas palavras: “o que deve denominar-se sublime não é o objecto, mas sim a disposição do espírito através de uma certa representação que ocupa a faculdade de juízo reflexiva”.¹¹⁸ Os objectos de natureza sensível aparecem como um símbolo a evocar as ideias de totalidade e infinito que não são passíveis de ser objecto da experiência.

No que ao sublime dinâmico diz respeito, seguindo o lastro de pensadores anteriores, a natureza é considerada *como* um poder:

Poder é uma faculdade que se sobrepõe a grandes obstáculos. O mesmo chama-se *força* quando se sobrepõe também à resistência daquilo que possui ele próprio poder. A natureza, considerada no juízo estético como poder que não possui nenhuma força sobre nós, é *dinamicamente-sublime*.¹¹⁹

¹¹⁵ “[...] ist selbst jene Unangemessenheit unseres Vermögens der Größenschätzung der Dinge der Sinnenwelt für diese Idee die Erweckung des Gefühls eines übersinnlichen Vermögens in uns” *KU, AA, 05: 250*.

¹¹⁶ “Erhaben ist also die Natur in derjenigen ihrer Erscheinungen, deren Anschauung die Idee ihrer Unendlichkeit bei sich führt.” *KU, AA, 05: 255*.

¹¹⁷ “Erhaben ist, was auch nur denken zu können ein Vermögen des Gemüths beweiset, das jeden Maßstab der Sinne übertrifft.” *KU, AA, 05: 250*.

¹¹⁸ “[...] ist *die* Geistesstimmung durch eine gewisse die reflektierende Urteils kraft beschäftigende Vorstellung, nicht aber das Objekt erhaben zu nennen. *KU, AA, 05: 250*.

¹¹⁹ “Macht ist ein Vermögen, welches großen Hindernissen überlegen ist. Eben dieselbe heißt eine Gewalt, wenn sie auch dem Widerstande dessen, was selbst Macht besitzt, überlegen ist. Die Natur, im ästhetischen Urteile als Macht, die über uns keine Gewalt hat, betrachtet, ist dyanmisch-erhaben.” *KU, AA, 05: 260*.

A definição do sublime dinâmico suscita-nos, numa primeira leitura, uma certa perplexidade: o que significa, do ponto de vista do juízo estético, considerar a natureza como um poder que não tem nenhuma força sobre nós? Se analisarmos os conceitos de poder e de força – o primeiro descrito como faculdade de superação de obstáculos e o segundo como sendo uma transformação do primeiro quando lhe oferecem resistência ao seu poder –, que precedem a definição de sublime dinâmico, compreendemos que o sublime da natureza não se traduz em força porque não entra em confronto com o nosso poder.

O quadro *Der Wanderer über dem Nebelmeer*¹²⁰ de Caspar David Friedrich é um exemplo expressivo da visão contemplativa do sujeito, segura e distante, da ameaça do perigo real daqueles penhascos. Aliás, como nos diz Kant, “o seu [da natureza] espectáculo só se torna tanto mais atraente quanto mais terrível ele é, contanto que somente, nos encontremos em segurança”.¹²¹ Portanto, o sujeito estético observa o espectáculo avassalador do poder da natureza potencialmente destruidor para o sujeito, como por exemplo, uma tempestade, que, num primeiro momento, esmaga a capacidade da imaginação representar esse poder ilimitado, provocando-lhe medo e confrontando-o com a sua insignificante finitude e impotência física; mas, precisamente por estar num lugar seguro, o sujeito é capaz de abarcar o todo do espectáculo natural e participar do seu poder descobrindo em si “uma faculdade de resistência de espécie totalmente diversa, a qual nos encoraja a medir-nos com a aparente onipotência da natureza”.¹²²

Recorde-se que uma das condições do juízo estético do sublime é o desinteresse. De facto, o sentimento do sublime só é possível na condição de o sujeito não poder ser efectivamente esmagado por essas poderosas e temíveis manifestações da natureza potencialmente destrutivas. Temer, em concreto, pelas nossas vidas pôr-nos-ia numa diferente relação com a natureza, em que fugiríamos, ou, pura e simplesmente, ficaríamos paralisados e desamparados face ao seu invisível e incomensurável poder. Quando é a nossa auto-preservação que está em perigo face a uma ameaça real, não é

¹²⁰ Ver fig. 1, Anexos, 153.

¹²¹ “Aber ihr Anblick wird nur um desto anziehender, je furchtbarer er ist, wenn wir uns nur in Sicherheit befinden” *KU*, AA, 05: 261.

¹²² “[...] ein Vermögen zu widerstehen von ganz anderer Art in uns entdecken lassen, welches uns Mut macht, uns mit der scheinbaren Allgewalt der Natur messen zu können.” *KU*, AA, 05: 261.

possível um juízo estético desinteressado, na medida em que não seremos meros espectadores mas estaremos no meio do palco do espectáculo avassalador da natureza sendo objectos da sua força concreta – resultado do confronto do nosso poder com o da natureza.

Assim sendo, estar em segurança permite-nos uma diferente relação estética com um acontecimento catastrófico, cuja resistência vã que lhe oferecemos é apenas objecto da nossa imaginação: o poder natural avassalador é objecto de medo e angústia ao exercer violência sobre a imaginação, porém, o facto de podermos contemplar o poder da natureza a partir de um lugar seguro faz com que superemos esse sentimento de impotência e a dor inicial se transforme num prazer ao nos apercebermos de que, enquanto seres racionais, a nossa faculdade de liberdade pode ombrear com “a aparente” onipotência da natureza – enquanto natureza sensível e mecânica na esfera humana ou na esfera física das grandes tempestades e do mar revolto.

À semelhança do sublime matemático, o sublime não se encontra propriamente na natureza, mas sim na faculdade do infinito do sujeito, isto é, na razão enquanto legisladora universal. A natureza sensível surge como *anologon* da razão, assim como o sublime é *anologon* do respeito moral.

Com efeito, o sentimento do sublime kantiano, ecoando a dimensão de elevação que encontramos no sublime em Longino,¹²³ tem como função elevar o ser humano à sua condição moral, ou seja, à sua pura racionalidade. A razão chama a si o efectivo poder no lugar da natureza ao negar as determinações sensíveis da vontade e ao auto-determinar-se exclusivamente segundo o respeito pela lei moral. A experiência estética do sublime, na sua lógica antagónica e contraditória que subjaz à condição antropológica do sujeito, oferece-se como espelho da tensão entre a finitude da natureza humana, constituída pelos móveis sensíveis, e a infinitude da razão, substantivada na lei moral.

Torna-se pertinente compreender o papel mediador do esquematismo reflexivo da imaginação na visão da natureza sensível enquanto esquema do supra-sensível, como ressalta Adriana Serrão: “A impotência da sensibilidade *desperta*, no sujeito, a consciência moral, ao mesmo tempo que a natureza é visionada e pensada como

¹²³ Cf. Longino, *On the Sublime*, sect. 7, 179.

esquema visível do supra-sensível: projecção do infinito “em nós” figurado como um objecto da intuição, um infinito “fora de nós”¹²⁴. Com efeito, a manifestação do objecto informe (a infinitude visível) não se deixa apreender nem representar como uma unidade por um esquema da nossa imaginação. Pelo contrário, aquele excede-a, lança-a num abismo sem fundo e desafia-a a alargar-se, numa escalada vertiginosa oscilante entre o desprazer e o prazer, até ao limite da capacidade das suas medidas sensíveis e finitas encontrarem uma imagem do absolutamente grande ou do poder incomensurável da natureza bruta. A imaginação acaba por se aliar num jogo “sério” à razão enquanto faculdade do infinito. Esta passagem da imaginação à razão no sentimento do sublime permite um acordo finalizado pelas ideias morais, em que a “imaginação adquire um alargamento e um poder maior do que aquele que ela sacrifica e cujo fundamento é, porém, oculto a ela própria”¹²⁵.

Assim sendo, continua Adriana Serrão: “[...] a falência da imaginação, ou da natureza sensível, é ela mesma ampliadora e não restritiva ao colocar, em confronto e em colaboração, duas faculdades capazes de fornecer medidas absolutas – o esquema como medida fundamental (*Grundmass*) e a ideia”¹²⁶. Na impossibilidade da existência do infinito como objecto de experiência, o sublime dá-se como experiência estética da infinitude “no visionar da tensão entre excesso e esforço que revela a natureza da razão mesma”¹²⁷. O sentimento do sublime sensibiliza a ideia de infinitude na apresentação negativa da mesma. É como se o sujeito conseguisse tocar aquilo que o ultrapassa e o assombra, descobrindo a sua destinação como ser moralmente livre enquanto ser puramente racional.

No dizer de Kant: “Portanto, a natureza aqui chama-se sublime simplesmente porque eleva a faculdade da imaginação à apresentação daqueles casos nos quais o ânimo pode tornar capaz de ser sentida a sublimidade própria do seu destino, mesmo acima da natureza”¹²⁸. Este excerto evidencia, uma vez mais, que a verdadeira sublimidade não se encontra nos objectos naturais do mundo sensível mas antes no

¹²⁴ Adriana Serrão, *Pensar a Sensibilidade* (Lisboa: CFUL, 2007), 40.

¹²⁵ “Dadurch bekommt sie [Einbildungskraft] eine Erweiterung und Macht, welche größer ist, als die, welche sie aufopfert, deren Grund aber ihr selbst verborgen ist.” *KU*, AA, 05: 269.

¹²⁶ Adriana Serrão, *Pensar a Sensibilidade*, 41.

¹²⁷ *Ibidem*, 41.

¹²⁸ “Also heißt die Natur hier erhaben, bloß weil sie die Einbildungskraft zu Darstellung derjenigen Fälle erhebt, in welchen das Gemüt die eigene Erhabeneheit seiner Bestimmung, selbst über die Natur, sich fühlbar machen kann.” *KU*, AA, 05: 262.

ânimo, os primeiro são encarados apenas como um pretexto para a actividade reflexiva da subjectividade moral. Kant explica este processo como sendo um erro de “sub-repção”,¹²⁹ quando substituímos o respeito pela nossa personalidade moral por respeito pela natureza. De facto, o autor estabelece uma afinidade do sentimento sublime com o sentimento de respeito ou admiração pela nossa própria vocação moral, que é “a ideia de humanidade na nossa subjectividade”.¹³⁰

Berleant, ao invés, irá pôr em causa a leitura da sublimidade do sujeito moral em Kant deslocando o objecto do sublime para o domínio ontológico.

¹²⁹ Cf. *KU*, AA, 05: 257.

¹³⁰ Cf. *KU*, AA, 05: 257.

3.3. A ontologização do sublime

Em *Living in the Landscape Toward an Aesthetic of Environment*, Berleant descreve o sublime nestes termos:

Na estética tradicional, o sublime revela um valor extremo cuja força excede a medida das proporções do belo. Tal como o belo, o sublime habita a estética porque reflecte o encontro directo com um conteúdo perceptivo. No entanto, a sua distinção e fascínio reside na experiência da incomensurabilidade. O sublime consiste numa experiência de poder e magnitude tão avassaladora que não pode ser circunscrita.¹³¹

Três aspectos ressaltam deste excerto: o carácter estético do sublime como reflexo de um encontro directo com um conteúdo perceptivo tal como o belo; a experiência de poder e de magnitude avassaladora da incomensurabilidade que excede e desafia a proporção, a ordem e a forma do belo; e o valor extremo do sublime. Mas em que radica esse valor extremo?

Analisemos o primeiro aspecto. O filósofo americano refere-se à reflexividade de conteúdos perceptivos inerente à experiência estética do sublime tal como acontece com o belo. O belo surge associado a uma escala qualitativa do agradável ao profundo que se pauta pela intensidade da experiência perceptiva das qualidades do objecto e a contribuição do sujeito.

Se, por um lado, a particularidade do sublime reside na percepção da incomensurabilidade, por outro, esta particularidade assume-se como matriz da estética, nomeadamente da estética da natureza. Berleant, como vimos no capítulo anterior, procura desenvolver uma estética que dê conta da experiência de continuidade, assimilação e comprometimento que a natureza ocasiona, demarcando-se da estética clássica. Ora em que medida os conteúdos perceptivos da experiência do sublime podem configurar um paradigma para a estética da natureza?

A resposta a esta questão encontra-se em *Aesthetics of Environment*, obra anterior a *Living in The Landscape Toward an Aesthetics of Environment*, na qual o

¹³¹ “In traditional aesthetics, the sublime denotes a extreme degree of value whose force exceeds the measured proportions of the beautiful. Like beauty, the sublime inhabits the aesthetic because it reflects the direct encounter with a thoroughly perceptual content. Yet its distinction and fascination lie precisely in the experience of incommensurability. The sublime rests on an experience of power and magnitude so overwhelming that it cannot be circumscribed.” *LL*, 77.

autor americano constrói a sua argumentação em torno do sentido da magnitude e do poder sem limites do sublime, o que nos conduz ao segundo ponto:

Sabemos agora que a almejada segurança em nos vermos separados da natureza é suspeita. O que acontece, então, se começarmos por reconhecer essa conexão? O sublime pode servir não como um caso excepcional, mas como um modelo claro para a experiência estética da natureza. Isto porque é através do autêntico sentido de magnitude e potência identificado por Kant que poderemos compreender as verdadeiras proporções da relação entre a natureza e o humano, onde reverência misturada com humildade é o sentimento que nos guia. Este é claramente um factor no apelo que a solidão exerce tanto no eremita do deserto como no explorador do ártico: a intensidade a par da grande simplicidade e austeridade física, e o sentimento de harmonia que as poderá acompanhar.¹³²

De facto, é em Kant que a potência e a magnitude da natureza ganham protagonismo, porém, a natureza bruta apenas evoca o excesso do objecto sublime: o ânimo do sujeito. Berleant, ao invés, desloca o sublime para o mundo natural, contudo, sem separar o sujeito e a natureza. Mais uma vez, o filósofo americano põe em causa o distanciamento artificial e objectivante entre o sujeito e o objecto estéticos. Ele tem consciência de que a experiência do sublime em Kant ainda está agrilhoadada à tradição do “conveniente cartesianismo ocidental”,¹³³ na qual o sujeito está separado da natureza. O sublime e a satisfação estética, para Kant, não estão na natureza mas sim no ânimo do sujeito estético e a ordem intencional do pensamento acaba por “emoldurar” o mundo natural dentro dos limites da compreensão da razão.

Ora, para Berleant, o sublime é uma experiência do excesso, uma experiência que nos mostra algo que nos escapa, mas ao qual pertencemos. É nela que apreendemos o sentido de pertença, de continuidade, de conexão, ou seja, o sentimento de unidade com a “[i]mensidão do mundo natural que não nos cerca apenas; assimila-nos”.¹³⁴ O sujeito não vive isolado da natureza, não pode olhar *para* ela como se de uma entidade distinta se tratasse, pelo contrário, ele habita *na* natureza que o integra e excede a sua

¹³² “The safety sought in seeing ourselves separate from nature we know to be specious. What, then, if we start by recognizing that connectedness? Here the sublime can serve not as an exceptional case but as clear model for the aesthetic experience of nature. For it is through the very sense of magnitude and might Kant identified that we grasp the true proportions of the nature-human relation, where awe mixed with humility is the guiding sentiment. This is clearly a factor in the appeal that solitude has for desert hermit and arctic explorer alike: the intensity that goes with great simplicity and physical austerity, and the sense of harmony with nature that may accompany it.” Berleant, *AE*, 168-169.

¹³³ *Ibidem*, 168.

¹³⁴ “The boundlessness of the natural world does not just surround us; it assimilates us.” *Ibidem*, 169.

compreensão num processo de interacção recíproca que obsta à objectivação do juízo. E prossegue o autor “Não só somos incapazes de sentir limites absolutos na natureza como não conseguimos distanciar-nos do mundo natural com o propósito de o julgar com total objectividade. A natureza excede a mente humana”.¹³⁵ O sublime abre-nos ao sentimento de unidade entre o humano e a natureza através da experiência do excesso. O facto de a natureza exceder o entendimento humano não se prende propriamente com o carácter limitado e antropomórfico do nosso processo cognitivo, mas sim com a infinitude e a irredutibilidade constitutiva da natureza ao conhecimento humano e com o reconhecimento de que a abordagem cognitiva não é a única forma, nem a mais elevada, de nos relacionarmos com as coisas.¹³⁶

Com efeito, será na compreensão perceptiva da força e da magnitude do sublime kantiano que Berleant encontra um outro paradigma da relação do humano com a realidade natural. A incomensurabilidade do Universo, uma poderosa tempestade ou o horizonte ilimitado de um mar tumultuoso, ou um imenso céu estrelado são ocasiões de sublimidade em Kant que requerem a compreensão perceptiva da sua força e alcance. Contudo, se, para Kant, a experiência estética só é possível se não estiver em causa a segurança e sobrevivência do sujeito, para Berleant, ao invés:

[P]arte do poder estético destas ocasiões reside na nossa própria vulnerabilidade. A sobrevivência e a segurança superam claramente a dimensão estética quando um perigo real ameaça, mas o nosso envolvimento pessoal adiciona intensidade perceptiva a estas situações.¹³⁷

A continuidade entre o humano e os eventos naturais não implica a desestetização, pelo contrário, constitui uma “condição intensa e inevitavelmente estética”. O sujeito não pode dar um passo atrás e distanciar-se, enquanto mero observador, da força esmagadora da natureza, na medida em que faz parte da sua condição “percepcionar o ambiente a partir de dentro, tal como é, não *olhando* para ele mas estando *nele*”¹³⁸ e, assim sendo, “a natureza torna-se em algo bastante diferente.

¹³⁵ “Not only are we unable to sense absolute limits in nature, we cannot distance the natural world from ourselves in order to measure and judge it with complete objectivity. Nature exceeds the human mind.” *Ibidem*, 169.

¹³⁶ *Ibidem*, 168.

¹³⁷ “[...] part of the aesthetic power of such occasions lies in our very vulnerability. Survival and safety clearly supersede the aesthetic dimension when actual danger threatens, but our personal involvement adds to the perceptual intensity of such situations.” *Ibidem*, 169.

¹³⁸ “Perceiving environment from within, as it were, looking not *at* it but being *in* it” *Ibidem*, 170.

Transforma-se num reino em que vivemos enquanto participantes, não observadores”.¹³⁹

O quadro *The Shipwreck*¹⁴⁰ de J.M. William Turner ilustra na perfeição a visão fenomenológica do sublime sustentada por Berleant: a intensidade perceptiva da experiência estética, imediata e directa, da natureza, marcada pela assimilação e proximidade e, conseqüentemente, pela nossa vulnerabilidade ao perigo, suscitando o sentimento de respeito e humildade em concomitância com um invulgar sentimento de unidade, contrasta de forma inequívoca com a visão contemplativa, segura e distante da ameaça de um perigo real, do quadro *Der Wanderer über dem Nebelmeer* de Caspar David Friedrich.

Podemos assim entender a experiência do sublime como matriz de uma estética da natureza que traduz a continuidade ontológica entre o humano e a natureza: tensão entre finito e infinito, uma experiência humana que nos abre ao inumano, condição de possibilidade do próprio humano. Ora a “condição intensa e inevitavelmente estética” da continuidade ontológica entre sujeito e objecto é, ela mesma, uma condição ontológica e existencial. O valor extremo do sublime parece radicar na percepção desse sentimento de unidade primordial do humano com a natureza. Natureza essa que não conseguimos representar, mas tão somente perceber como algo no qual a nossa existência radica. A não representação do poder e magnitude da natureza, à qual pertencemos sem, no entanto, conhecermos em termos absolutos, devolve-nos uma outra medida da relação humano-natureza: não são polos separados e opostos, antes vasos comunicantes de uma mesma realidade; o reconhecimento da finitude humana num processo de assimilação da infinitude da natureza. O limite da percepção humana face à desmesura da natureza que não se deixa objetivar. De facto, a força do sublime resulta da percepção da magnitude e poder avassaladores do mundo natural, do carácter misterioso e essencial da sua poesia que excedem a compreensão e o poder humanos.¹⁴¹

Porém, Berleant recusa a identificação do sublime com a pura transcendência, enfatizando, pelo contrário, o “sentido de continuidade percebido entre o nosso ser

¹³⁹ “[...] nature becomes something quite different. It is transformed into a realm in which we live as participants, not observers” *Ibidem*, 170.

¹⁴⁰ Ver fig. 2, Anexos, 154.

¹⁴¹ Cf. *Ibidem*, 169.

humano e as formas e os processos dinâmicos do mundo natural”.¹⁴² A transcendência dá, assim, lugar ao numinoso sentido de imanência do comprometimento estético.¹⁴³ Uma percepção existencial da continuidade ontológica que nos é intrínseca, mas que, simultaneamente, nos ultrapassa. Neste sentido, a experiência do sublime poderá ser entendida como uma imanência transcendente.

Na verdade, Berleant admite a experiência do sublime não só em cenários naturais hostis, “dramáticos e vigorosos”, como é a situação do explorador no ártico ou do eremita no deserto, mas também em ambientes “mais suaves”: fazer canoagem num rio serpenteado cujo o reflexo da vegetação em torno nos atrai como uma voragem para um mundo a seis dimensões; ou simplesmente caminhar por entre a erva alta de um prado cujo limite do conjunto arbóreo se nos afigura como se de as fronteiras do mundo se tratassem.¹⁴⁴ Em tais ocasiões e outras semelhantes é, igualmente, possível um “envolvimento total com a natureza, uma imersão sensorial no mundo natural que alcança a ainda invulgar experiência de unidade”.¹⁴⁵

A percepção da continuidade ontológica traduz-se num comprometimento estético suscitado pela natureza mas também pela arte, tão bem exemplificada na apreciação das esculturas de Land Art. Veja-se *Roden Crater*¹⁴⁶ (1974-) de James Turrel, um observatório celeste num vulcão extinto situado no Painted Desert no Arizona, que suscita a experiência de continuidade com a natureza; ou *Spiral Jetty*¹⁴⁷ (1970) de Robert Smithson, a Nordeste do Great Salt Lake no Utah: a forma espiral, construída com a própria terra da imensa paisagem onde se insere, invoca representações de culturas pré-históricas e assume-se como uma interrogação à demarcação entre produção cultural e natureza e à própria dinâmica da sua relação. A escultura exprime a sua continuidade com a natureza e, simultaneamente, o seu carácter dinâmico e efêmero, recorde-se que pode ser submersa pelo lago ou emergir consoante o caudal do lago.

¹⁴² “The perceived sense of continuity of four human being with the dynamics forms and processes of the natural world” *Ibidem*, 174.

¹⁴³ Cf. “Transcendent no longer, the quality of numinousness persists in the sense of immanence we sometimes obtain in nature and art, and which is the fulfillment of aesthetic engagement.” *Ibidem*, 174.

¹⁴⁴ Cf. *Ibidem*, 170.

¹⁴⁵ “[...] “[...] total engagement, a sensory immersion in the natural world that reaches the still-uncommon experience of unity.” *Ibidem*, 170.

¹⁴⁶ Ver figs. 3 e 4, Anexos, 155-156.

¹⁴⁷ Ver figs.5, 6 e 7, Anexos, 157-159.

A experiência do sublime como modelo da estética da natureza, ou melhor, da estética do comprometimento, procura libertar a estética do olhar objectivante, característico das ciências, evidenciando a unidade primordial entre o humano e a natureza prévia à cisão entre o sujeito e o objecto onde radica a percepção. O sublime coloca em perspectiva o distanciamento e a separação artificial entre o sujeito e o objecto: ao exceder os limites da contemplação desinteressada do sujeito, o sublime suscita uma experiência de continuidade, assimilação, humildade, respeito e de comprometimento.¹⁴⁸

À dimensão onto-estética do sublime subjaz uma outra: a dimensão moral. Ao sentimento de unidade e de continuidade surge associado o sentimento de humildade e respeito face à magnitude e poder da natureza a que pertencemos e na qual participamos. Se, para Kant, a natureza sensível é chamada sublime por um erro de sub-repção, uma vez que o objecto de verdadeira sublimidade é o ânimo do sujeito, para Berleant, o “objecto” do sublime é a natureza. Ao colocarmos a questão moral do sublime na óptica da estética do comprometimento, o sentimento de humildade e respeito ou admiração desloca-se para a natureza. Contudo, a natureza não é um polo oposto ao sujeito, são uma mesma realidade. O humano assume a sua condição estética e existencial de vulnerabilidade no palco concreto do mundo da vida. O filósofo americano considera a natureza, ou melhor, ambiente ou natureza vivida, um processo dinâmico de interacção recíproca onde se moldam o humano e a natureza.

¹⁴⁸ Cf. *Ibidem*, 167.

3.3. A dimensão trágica do sublime: a metáfora da tempestade

A diferente atitude subjacente à estética do comprometimento de Berleant levamos a colocar uma questão quanto à possibilidade da própria experiência do sublime. Em primeiro lugar, o sujeito deixa de ser um mero espectador do espectáculo esmagador da natureza e passa simultaneamente a espectador e actor desse mesmo espectáculo. Burke, neste aspecto na esteira de Kant, considera que o sujeito estético tem de estar em segurança para que se possa ter uma experiência do sublime.

Esta questão leva-nos a analisar a tempestade, desde a antiguidade metáfora do destino e símbolo do sublime, que, como Hans Blumenberg mostra, assenta num paradoxo: o ser humano, habitante da terra, recorre a metáforas náuticas para pensar a sua própria condição.¹⁴⁹ Até ao romantismo a tempestade era vista como um espectáculo ao qual se assistia de um lugar seguro, veja-se o poema *Suave mari Magno* de Lucrecio:

É agradável contemplar a partir da terra o grande esforço de outrem
no mar imenso, quando os ventos assolam a superfície das águas,
não porque seja um prazer agradável ver que alguém está em sofrimento,
mas porque é agradável veres de que tribulações tu próprio estás livre.¹⁵⁰

Esta é a perspectiva do espectador, sujeito contemplativo, eterno e serenamente incólume, que irá ser posta em causa no século XVIII. Por um lado, questiona-se a suposta superficialidade e egoísmo de um perigo apenas representado e o modo como o sujeito se envolve na representação, na medida em que o prazer advém de não ser atingido pelos males que fustigam os outros. Por outro, assiste-se a uma mudança da atitude face à tempestade, que se torna uma ameaça efectiva, e o sujeito fica exposto a riscos concretos como tão bem ilustra o quadro *The shipwreck* de Turner. Assim o sujeito da experiência do sublime não é concebido como um ser abstracto,

¹⁴⁹ Na análise da mudança da atitude estética face à tempestade recorreremos a Baldine Saint-Girons, *Le Sublime de l'Antiquité à nos jours* (Paris: Desjonquères; 2005) e a Hans Blumenberg, *Shipwreck with spectator: paradigm of a metaphor for existence*. Translated by Steven Rendall (Cambridge, Massachusetts; MIT Press; 1997).

¹⁵⁰ “*Suaue, mari magno turbantibus aequora uentis/e terra magnum alterius spectare laborem;/non quia uexari quemquamst iucunda uoluptas, /sed quibus ipse malis careas quia cernere suauest.*” Lucrecio (I. a.C), *Da Natureza das Coisas*, tradução do latim, introdução e notas de Luís Manuel Lopes Cerqueira, ed. bilingue (Lisboa: Relógio d'Água, 2015), L.II.

desencarnado e distanciado do espectáculo que é objecto da sua contemplação. Pelo contrário, ele confunde-se com o vento, com o borriço, com o mar encrespado ou com a neve numa “irritação cósmica”¹⁵¹ cujas causas desconhece. Esta descrição evoca a atitude estética de comprometimento de Berleant: um corpo sensitivo, uma consciência orgânica contínua ao próprio fenómeno da tempestade que compõe a unidade do ambiente. Sujeito e objecto imbricados numa mesma realidade. A questão que se coloca é se é possível sentir prazer quando o espectador/actor pode naufragar no mar revolto de uma tempestade. Ora a experiência do sublime, de acordo com a estética de comprometimento, não poupa o espectador ao naufrágio. Significa, então, que estamos votados à dor do horror? Ou a um horror delicioso? Estaremos no plano do mundo vivido ou no plano da pura representação?

Como referimos anteriormente, Berleant insurge-se contra a atitude contemplativa, desinteressada e distanciada, da estética clássica por configurar uma cisão entre sujeito e objecto e a consequente objetivação da natureza/real como mundo exterior. É como se a experiência estética fosse um decalque da experiência teórico-cognitiva e lhe faltasse o solo constitutivo da experiência: o mundo vivido, o mundo pré-cognitivo, pré-simbólico, ou seja, a experiência perceptiva. Convém lermos a experiência do sublime numa dupla perspectiva: a do espectador e a do náufrago à luz de Schopenhauer, como sugere Hans Blumenberg.¹⁵²

Arthur Schopenhauer, um dos expoentes do Romantismo e crítico discípulo de Kant, oferece-nos, nomeadamente em *Die Welt als Wille und Vorstellung* [*O Mundo como Vontade e como Representação*], uma leitura da metáfora náutica a partir das duas perspectivas, a do espectador e a do náufrago. Perspectivas essas que traduzem a vida dupla do sujeito: abstracta e concreta.

Por um lado, a razão, enquanto representação de uma representação, será o instrumento que permitirá distanciar o sujeito da sua vida e torná-lo espectador do seu próprio sofrimento. O humano, na plenitude da razão, ao contemplar as teias inextricáveis da realidade em que se encontra, como que vislumbra uma imagem universal da vida no seu todo qual carta de marear. O ser racional está para o animal

¹⁵¹ Cf. Baldine Saint-Girons in *Le Sublime de l'Antiquité à nos jours*, 131.

¹⁵² Acompanhamos a interpretação de Hans Blumenberg em *Shipwreck with spectator: paradigm of a metaphor for existence*, 59-65.

como o capitão para a sua tripulação ignara. Nas palavras de Schopenhauer:

[E]le [o homem] comporta-se em relação ao animal como o nauta, que conhece com precisão a sua viagem e o seu lugar no mar por intermédio da carta de marear, do compasso e do quadrante, em relação à tripulação ignara que só vê as ondas e o céu.¹⁵³

Na dimensão abstracta, o ser humano possui o mapa do seu destino, ou seja, “o esquema em miniatura do seu percurso de vida”¹⁵⁴ que curiosamente o arranca da sua outra dimensão: a vida concreta. Nesta, o seu corpo, arrastado pelas tumultuosas tempestades da realidade presente, “esforça-se, sofre e morre como o animal,” ou seja, ele acaba inevitavelmente como náufrago. Ao passo que o plano abstracto lhe confere distância contemplativa e alheamento da sua situação concreta, da qual é um mero espectador e observador.

A vida dupla do sujeito atinge a sua máxima expressão na experiência do sublime. De acordo com Schopenhauer, o sublime reside no abandono do interesse da vontade e na elevação ao puro conhecer perante as ideias de objectos ameaçadores e terríveis para a vontade.¹⁵⁵ Analisemos a seguinte passagem a propósito de uma tempestade que se apresenta como ameaça de aniquilação ou visão do sublime dinâmico:

A impressão é ainda mais poderosa quando temos diante dos olhos a luta revoltosa das forças da natureza em larga escala [...] como diante do amplo e tempestuoso mar: montanhas de água sobem e descem, a rebentação golpeia violentamente os penhascos, espumas saltam no ar, a tempestade uiva, o mar grita, relâmpagos faíscam das nuvens negras e trovões explodem com estrondo maior do que o da tempestade e do mar. Então, a duplicidade da consciência alcança no imperturbado espectador deste espectáculo a mais elevada nitidez: ele sente-se simultaneamente indivíduo, enquanto frágil fenómeno volitivo que o mais pequeno golpe daquelas forças pode despedaçar, desamparado perante a violência da natureza, dependente, abandonado ao acaso, um nada ínfimo perante potências monstruosas; e, ao mesmo tempo, como sujeito eterno e tranquilo do conhecimento que, enquanto condição do objecto, é o portador exactamente deste mundo inteiro, ao passo que a luta terrífica da natureza é apenas a sua representação e ele próprio, em tranquila contemplação das ideias, está livre e é alheio a todo o querer e a todas as necessidades.¹⁵⁶

¹⁵³ “Er verhält sich damit zum Thiere, wie der Schiffer, welcher mittelst Seekarte, Kompaß und Quadrant seine Fahrt und jedesmalige Stelle auf dem Meer genau weiß, zum unkundigen Schiffsvolk, das nur die Wellen und den Himmel sieht.” Arthur Schopenhauer, [1816] *Die Welt als Wille und Vorstellung* I § 16 (Saemtl. Werke, ed. W. v. Loehneysen. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1968, I 138).

¹⁵⁴ Hans Blumenberg, *Shipwreck with spectator: paradigm of a metaphor for existence*, 60.

¹⁵⁵ Cf. *Ibidem*, III § 39 (Werke I 286).

¹⁵⁶ “Aber noch mächtiger wird der Eindruck, wenn wir den Kampf der empörten Naturkräfte im Großen vor Augen haben [...] oder wenn wir am weiten, im Sturm empörten Meere stehn: häuserhohe Wellen steigen und sinken, gewaltsam gegen schroffe Uferklippen geschlagen, spritzen sie den Schaum hoch in

O grande poder ameaçador das forças naturais apresenta-se como objecto sublime e manifesta-se pela privação gradual dos sentidos do sujeito: a grande escala dos sons do ribombar dos trovões que se sobrepõe aos uivos da tempestade e aos gritos do mar sugere a sobreposição à voz humana.¹⁵⁷ Mas o sujeito, enquanto espectador, ultrapassa-se a si mesmo no movimento de reflexão. A distância do espectador, agora transcendental, face à monstrosidade da natureza consubstancia-se na autoconsciência para a qual tudo é sua representação. Dá-se, assim, uma transfiguração significativa da duplicidade de mundos que não é senão uma duplicidade da consciência. A incomensurabilidade do mundo natural deixa de ser uma preocupação na medida em que essa incomensurabilidade reside na própria consciência, ou seja, a grandeza da natureza existe apenas na e pela nossa representação.

A ferocidade do mar, e dos fenómenos poderosos da natureza em geral, deixa de ser metáfora da natureza das coisas, tal como era na perspectiva atomista de Lucrécio, sendo vista como a dor real da vontade de viver com que o sujeito se debate. A experiência do sublime tem lugar com a transformação do risco pessoal em auto-elevação, no fundo, trata-se de suprimir a identidade do sujeito com a vontade de viver e aceder à tranquilidade da contemplação reflexiva que o mantém distante dos constrangimentos da sua existência. Contudo, esta abordagem defende um conceito de sublime que destaca uma experiência estética relacional sem pressupor que o sujeito humano domine a natureza; ao invés, as forças naturais elevam o sujeito, na sua

die Luft, der Sturm heult, das Meer brüllt, Blitze aus schwarzen Wolken zucken und Donnerschläge übertönen Sturm und Meer. Dann erreicht im unerschütterten Zuschauer dieses Auftritts die Duplicität seines Bewußtseyns die höchste Deutlichkeit: er empfindet sich zugleich als Individuum, als hinfällige Willenserscheinung, die der geringste Schlag jener Kräfte zertrümmern kann, hülflos gegen die gewaltige Natur, abhängig, dem Zufall Preis gegeben, ein verschwindendes Nichts, ungeheuren Mächten gegenüber; und dabei nun zugleich als ewiges ruhiges Subjekt des Erkennens, welches, als Bedingung alles Objekts, der Träger eben dieser ganzen Welt ist und der furchtbare Kampf der Natur nur seine Vorstellung, es selbst in ruhiger Auffassung der Ideen, frei und fremd allem Wollen und allen Nöthen." *Ibidem*, III § 39 (Werke I 291).

¹⁵⁷ Um pouco antes Schopenhauer evoca o sublime quando nos confrontamos com a imensidão das forças da natureza, como, por exemplo, com o ruído ensurdecedor das cataratas que abafa a voz humana (*Ibidem*, III § 39 (Werke I 291)), o que, à semelhança da passagem por nós citada, sugere a privação dos sentidos presente em Berleant e Edmund Burke que teremos oportunidade de analisar a propósito do sublime negativo no capítulo 5. Pese embora a teoria estética de Schopenhauer seja profundamente influenciada por Platão e Kant, importa sublinhar o carácter sensual e material da natureza na experiência estética, mostrando que esta não se reduz a uma dimensão unicamente metafísica. *Vide* Cheril Foster, "Schopenhauer's Subtext on Natural Beauty", *British Journal of Aesthetics* 32:1, 1992, 21-32 e Emily Brady, *The Sublime in Modern Philosophy. Aesthetics, Ethics and Nature*, 94-96.

individualidade, ao todo.

O cerne do problema, para Schopenhauer, consiste na luta e superação da vontade que se estende até ao infinito como grande paixão ou como conhecimento puro. A experiência do sublime, enquanto auto-elevação, remete justamente para a “vida do génio” que se refugia no conhecimento puro.

Mas interessa-nos, sobretudo, salientar a ambivalência da posição do sujeito: se, por um lado, a reflexão coloca o sujeito como espectador da embarcação no mar revolto, por outro, a vontade fenoménica pode enlaçar o espectador nas tormentas do mundo fazendo do sujeito um naufrago da embarcação. Ainda que vislumbre a vida do génio, ou seja, puro conhecimento e abstração das tormentas da vida, Schopenhauer arranca definitivamente o espectador do naufrágio da sua margem de segurança, em terra firme, tal como é perspectivado no poema de Lucrecio. Na sua leitura, o sujeito, pela reflexão, torna-se espectador da sua aflição passada – privilegiando a sabedoria com que se alheou dos constrangimentos da vida –, mas, simultaneamente, espectador participante da sua aflição futura, uma vez que essa é condição inexorável da vida à qual não pode escapar: o naufrágio. Veja-se a trágica viagem do espectador navegante:

A vida afigura-se um mar cheio de escolhos e recifes, evitados pelo homem com grande precaução e cuidado, embora saiba que, por mais que o seu empenho e arte o leve a desviar-se deles com sucesso, ainda assim, a cada passo, ele aproxima-se do maior, total, inevitável e irremediável naufrágio, navega exactamente em direcção a ele, em direcção à morte. Esta é pior que todos os recifes que conseguimos evitar.¹⁵⁸

O filósofo alemão realça a tragicidade inerente à dinâmica paradoxal do sublime e da própria vida. O navegante, em mar revolto, confiante na sua frágil embarcação é a imagem do humano, no mundo cheio de tormentas, confiante no modo como conhece as coisas (*principium individuationis*), porém, tal como a frágil embarcação um dia não resistirá às fortes intempéries no mar, o conhecimento humano não se bastará a si próprio para resgatar o humano do seu irremediável naufrágio. A imagem do naufrágio com o espectador devolve-nos o duplo papel do humano enquanto actor e espectador no palco do mundo vivido e a sua vulnerabilidade enquanto ser finito.

¹⁵⁸ “Das Leben selbst ist ein Meer voller Klippen und Strudel, die der Mensch mit der größten Behutsamkeit und Sorgfalt vermeidet, obwohl er weiß, daß, wenn es ihm auch gelingt, mit aller Anstrengung und Kunst sich durchzuwinden, er eben dadurch mit jedem Schritt dem größten, dem totalen, dem unvermeidlichen und unheilbaren Schiffbruch näher kommt, ja gerade auf ihn zusteuert, – dem Tode: dieser ist das endliche Ziel der mühsälligen Fahrt und für ihn schlimmer als alle Klippen, denen er auswich.” Schopenhauer, *Die Welt als Wille und Vorstellung*, IV § 57 (Werke I 429).

Em *Living in The Landscape*, Berleant chama a atenção para o facto de se assistir a um regresso ao sublime no século XX na estética tradicional, nomeadamente, porque “o sublime é a categoria estética que melhor capta a percepção dominante, em sentido e significação, do nosso mundo vivido”.¹⁵⁹ A experiência do excesso do sublime da natureza suscita um sentimento de unidade e continuidade onto-existencial do humano com a natureza, no entanto, a nossa condição humana de participantes da natureza conduz a uma mutação da própria experiência do sublime. O sublime pode não ser suscitado pelo espectáculo da magnitude e do poder incomensuráveis da natureza como em Kant, mas pelo excesso de múltiplos aspectos do ambiente, expressões de uma ação antropogénica negativa. Com efeito, o excesso do sublime negativo pode assumir contornos de um trágico naufrágio causado pela ilusão humana da sua onipotência que, em vez de minorar, exponencia a vulnerabilidade da vida humana.

¹⁵⁹ “[...] the sublime is the aesthetic category that captures most compellingly the dominant perception, in sense and in meaning, of our lived world.” *LL*, 77.

CAPÍTULO 4

SUBLIME NEGATIVO: EXPERIÊNCIA DO INAPRESENTÁVEL

CAPÍTULO 4

SUBLIME NEGATIVO: EXPERIÊNCIA DO INAPRESENTÁVEL

4.1. A experiência do sublime negativo

A nova categoria estética, o sublime negativo, prende-se essencialmente com experiências da esfera humana ou da natureza que não suscitam uma percepção sensorial positiva. O sublime negativo é uma experiência que se insere na estética negativa, a qual se define como “ofensa à sensibilidade”, “privação sensorial” que desencadeia a “dor estética”.¹⁶⁰

Neste capítulo e no seguinte ocupar-nos-emos da categoria estética de sublime negativo, procurando identificar a sua génese conceptual a partir de uma leitura comparada da ideia de sublime em Kant, Lyotard e Burke. Qual a singularidade da experiência do sublime negativo? Qual o seu “objecto”? A que se deve o seu carácter negativo? Será uma redundância da negatividade inerente ao sublime? Ou quais as semelhanças e diferenças do sublime negativo com perspectivas tão diversas da ideia de sublime como as dos autores acima mencionados? O sublime negativo radicará no sujeito, no objecto ou na continuidade entre o sujeito e o objecto? E qual a sua tonalidade? Racional, emocional ou inumana?

Na *Kritik der Urteilskraft* [Crítica da Faculdade de Julgar], a experiência do sublime é definida como um sentimento face à irrepresentabilidade do espectáculo avassalador da incomensurabilidade e do poder da natureza. O sublime negativo, em Berleant, não é tanto suscitado pelo espectáculo da magnitude e do poder incomensuráveis da natureza, mas sobretudo pelo excesso negativo de múltiplos aspectos do ambiente, desde a construção de arranha-céus, às catástrofes ou cataclismos ambientais, expressões de uma acção antropogénica negativa.

¹⁶⁰ Cf. AA, 198-199.

Contudo, tal como em Kant, o poder e magnitude destas manifestações ultrapassa o âmbito da representação. Eles são do domínio do inapresentável próprio do sublime negativo que se pode considerar a «consciência estética dominante da nossa época».¹⁶¹ Num primeiro momento, em *Living in the Landscape*, o sublime negativo surge associado à arquitectura, nomeadamente aos arranha-céus sem escala humana que resultam numa privação estética, ou seja, privação de luz e de espaço entre ruas. Posteriormente, em “The Changing Meaning of The Landscape”, Berleant aprofundará a noção de sublime negativo dividindo-a em duas categorias: a apresentação do inapresentável e o inapresentável imperceptível, que encontram correspondência na divisão kantiana entre o sublime matemático e o sublime dinâmico.¹⁶²

A apresentação do inapresentável surge quando nos confrontamos com a impossibilidade da imaginação representar a magnitude incalculável, por exemplo, dos desastres ambientais no que toca à perda de biodiversidade e interferências no equilíbrio dos ecossistemas; o inapresentável imperceptível tem origem na indeterminação espaço-temporal do poder das consequências de catástrofes e cataclismos ambientais, como o poder inimaginável da escalada de consequências do aquecimento global, de um desastre ambiental ou de uma guerra nuclear.¹⁶³ Tal como em Kant, em ambos os casos, a imaginação é levada aos seus limites, mas o mesmo não se verifica quanto à capacidade de conceber e racionalizar o carácter inapresentável do sublime negativo através da ideia de infinito.

Na experiência do sublime, em Kant, por um lado, o sujeito defronta-se com a impotência da imaginação para encontrar uma imagem sensível correspondente à manifestação da grandeza (sublime matemático) ou do poder da natureza (sublime dinâmico), por outro, ele supera esse sentimento de desprazer ao descobrir, na razão, a ideia de infinito, a intuição do absoluto, que o eleva enquanto ser moral, ou seja, à sua pura racionalidade. O sublime é um “*anologon* do respeito moral”.¹⁶⁴

O sublime negativo diferencia-se do sublime kantiano, porque:

¹⁶¹Cf. *LL*, 79.

¹⁶² Berleant acabará por considerar sem sentido a divisão entre sublime matemático e sublime dinâmico sentido quando se trata do sublime negativo, aproximando-se mais de Burke que não faz qualquer distinção no interior da experiência do sublime. Cf. *ABA*, 202.

¹⁶³ Cf. *ABA*, 200-201.

¹⁶⁴ Cristina Beckert, “A Estética do Invisível na Natureza”. *Philosophica*, 29 (Lisboa, 2007), 11.

- a) não é passível de ser reconduzido à ideia de infinito;
- b) não reside num sujeito separado do objecto;
- c) estabelece um confronto entre o poder do humano e o poder invisível da natureza materializado em força concreta.

Compreender e aprofundar estas diferenças e as suas implicações leva-nos a investigar a génese do sublime negativo em diálogo com Jean-François Lyotard e Edmund Burke. Se o primeiro foi um leitor “pós-moderno” de Kant, o segundo foi contemporâneo e interlocutor de Kant. Mas o nosso espírito é de imediato assaltado pela interrogação: o que poderá ter em comum o sublime pós-moderno e o sublime romântico? Será neste improvável cruzamento de ideias do sublime que procuraremos fazer uma hermenêutica do complexo mosaico conceptual da experiência do sublime negativo.

4.2. Sublime negativo: a experiência do sublime pós-moderno de Lyotard

Berleant questiona a possibilidade de considerar o sublime um “juízo da razão” já que a própria ideia de infinito, pela sua natureza, não se deixa reconduzir à totalidade. Atentemos nesta passagem:

Tal como no céu estrelado de Kant, o que podemos ver é apenas um fragmento de um todo que o poder da imaginação não consegue apreender. Kant pensou que a razão ou o entendimento podiam adequar o sublime num juízo da razão como a ideia de infinito. Sem as seguranças racionalistas e religiosas de Kant, podemos tentar dar ao sublime negativo a forma de racionalidade aos transformarmos o aterrador poder ou vastidão da extensão indeterminada da devastação na pseudo-racionalidade de um cálculo numérico, um mega número. Porém, é necessário questionar a possibilidade de conceptualizar o sublime negativo usando uma metodologia visual ou matemática, pois nestes desastres da natureza causados pelo humano nem mesmo uma fotografia de satélite é mais do que uma pequena representação da sua extensão, tanto sob a superfície da água como no maior ecossistema. E os seus efeitos têm de ser multiplicados infinitamente já que ondulam por aí fora no espaço e no tempo. Uma fotografia não é mais do que uma parte de um inconcebível e inimaginável todo. Por estas razões, pode dizer-se que o sublime negativo excede tanto a imaginação como a razão.¹⁶⁵

O sublime negativo, à semelhança do sublime, é um “fragmento de um todo” que a imaginação não alcança. Mas, ao contrário do sublime kantiano, a razão também não. A ideia de infinito não é racionalizável: por um lado, não corresponde a uma totalidade e, por outro, a totalidade não é racionalizável. O poder e a extensão da destruição e devastação do sublime negativo sobrevêm num excesso que submerge a imaginação e a razão humanas.

Interessa-nos perceber a natureza do excesso do sublime negativo e a impossibilidade de o conceptualizar racionalmente através da ideia de infinito.

¹⁶⁵ “Like the starry sky of Kant, what we can see is but a fragment of a whole that the power of the imagination cannot encompass. Kant thought that reason or the understanding could accommodate the sublime in a rational judgement, such as the idea of infinity. Without Kant’s rationalistic and religious reassurances, we may try to give the negative sublime the guise of rationality by transforming the overwhelming power or the wide, indeterminate extent of the devastation into a pseudo-rationality of a numerical calculation, a mega-number. But it is necessary to question the possibility of conceptualizing the negative sublime using a visual or mathematical methodology for, in the human-made disasters in nature, even a satellite a photo is but a small representation of its extent, both below the surface of the water and in the larger ecosystem. And its effects must be multiplied endlessly as they ripple outward both in space and time. A photograph is but a synecdoche of an inconceivable and unimaginable whole. For such reasons, one can say that the negative sublime exceeds both imagination and reason.” *ABA*, 200-201.

Berleant, neste tópicos em particular, lança mão do sublime pós-moderno de Lyotard. Porém, a sua argumentação suscita-nos uma enorme perplexidade: 1) se o sublime pós-moderno é indeterminado, e independente da vontade e razão humanas, em que medida se pode articular com o sublime negativo?

Começemos por demorar o nosso olhar no sublime pós-moderno de Jean-François Lyotard que, partindo das reflexões de Kant e de Burke, se afirmou como a categoria estética da vanguarda artística. A leitura do filósofo francês da “Analítica do Sublime” da *Crítica da Faculdade do Juízo*, como descrição das condições de possibilidade de uma experiência da apresentação negativa, desloca a temática do sublime para a arte contemporânea, que deixa de se enquadrar na estética clássica do belo.¹⁶⁶ O sublime, ao contrário do belo, não se caracteriza por um sentimento de prazer que decorre do jogo da concordância, livre e harmoniosa, das faculdades perante as formas naturais ou artísticas. O sentimento do sublime é indeterminado visto que a imaginação é incapaz de dar uma imagem ou representação adequada da ideia de absoluto, suscitada pela contemplação de uma tempestade, um penhasco, o deserto, por exemplo. De facto, a ideia de absoluto apenas pode ser pensada e não representada, na medida em que a impotência da imaginação levada ao limite da sua possibilidade de representação gera um abismo entre aquilo que o sujeito pode imaginar e o que pode conceber.

Lyotard sublinha a natureza paradoxal do sentimento do sublime contida na intuição kantiana: a impossibilidade de presentificação da ideia provoca um curto-circuito do pensamento, um desregramento que obsta ao acordo das faculdades do ânimo. O sentimento do sublime pauta-se pela irrepresentabilidade ou apresentação negativa.¹⁶⁷ Estamos perante o informe, a não intuitividade da abstracção que revela a vocação do pensamento: a actualização do impossível.

Os quadros de Barnett Newman são, para Lyotard, ilustrativos da intuição kantiana, na medida em que mostram «a apresentação, a apresentação de nada, ou seja: da presença».¹⁶⁸ Esta presença não é a de um objecto geral dado na intuição, nem o presente temporal, mas um acontecimento como instante que chega de forma

¹⁶⁶ Cf. Lyotard, *Leçons sur l'analytique du sublime*, 74-76.

¹⁶⁷ Cf. Lyotard, *L'inhumaine. Causeries sur le temps*, 98-99.

¹⁶⁸ “Le message est la presentation, mais de rien, c'est-à-dire de la presence.” Lyotard, “L'instant Newman” in *L'inhumaine. Causeries sur le temps*, 83.

imprevisível. O autor considera o sublime como actualização do impossível, uma vez que não é possível pensar a doação do acontecimento, esse instante abrupto que transcende a capacidade do nosso juízo apresentar um objecto. A pintura de Barnett Newman, segundo Lyotard, remete para uma presença imaterial, onde a forma sensível se abre à imponderabilidade do futuro. Nas palavras do pintor de ascendência judaica, no Monólogo inacabado *Prologue for a New Aesthetic*: “Os meus quadros não se prestam nem à manipulação do espaço, nem da imagem, mas a uma sensação de tempo”.¹⁶⁹ Mas que tempo é este?

¹⁶⁹ “Mes tableaux ne s’attachent ni à la manipulation de l’espace, ni à l’image, mais à une sensation de temps” excerto de um « Monólogo » inacabado de 1949, intitulado *Prologue for a New Aesthetic*, de Barnett Newman citado por Lyotard, “L’instant Newman” in *L’inhumaine. Causeries sur le temps*, 87.

4.3. Acontecimento: irrepresentabilidade e inconclusividade

Newman é um crítico da concepção demasiado realista da obra sublime, bem como da supremacia da literatura sobre a pintura na arte romântica defendida por Burke em *Philosophical Inquiry for the origine of the Beauty and the Sublime*. Na óptica de Lyotard, a pintura sublime de Barnett Newman segue a sugestão involuntária de Kant, do paradoxo da “apresentação negativa”, evitando deste modo os constrangimentos da pintura figurativa vaticinados por Burke mas retendo a função fundamental da arte romântica nas suas diversas expressões, ou seja, testemunhar o inexprimível. Se o sublime em Kant se pauta pela evocação das ideias de infinito da potência ou o absoluto da grandeza, já que não se podem presentificar no espaço e no tempo, a pintura sublime de Newman procura trazer para a tela o inexprimível tempo lendário ou histórico: “A matéria cromática, a sua relação com o material (a tela, por vezes deixada de preparar) e a sua disposição (escala, formato, proporção), eis o que deve suscitar a surpresa admirável, a maravilha, que alguma coisa existe, em vez do nada”.¹⁷⁰ Neste caso, o que a pintura testemunha é a inexprimível ocorrência do quadro, a cor.¹⁷¹ O inexprimível é o que ocorre, ou, melhor, que ocorra alguma coisa. Ou seja, o instante que suspende o caos da história e que nos recorda o “há” que antecede e possibilita o significado daquilo que há. O “há” que emerge em vez do nada. Interessa compreender a natureza desse inexprimível “há” que não pode ser apresentado.

A propósito do título do ensaio de Newman, de 1948, *The Sublime is Now*, Lyotard procura definir o objecto do sublime, propondo uma inversão dos termos: *Agora é o sublime* em vez de *O sublime é agora*. Esta inversão, dirá o filósofo francês, encerra a grande diferença entre o romantismo e o vanguardismo “moderno”, pois o sublime “[n]ão existe noutro lugar, nem para cima, nem além, nem mais cedo, nem mais tarde, nem outrora. Aqui, agora, acontece que..., e eis o quadro. O que é sublime é que exista esse quadro em vez do nada”.¹⁷²

¹⁷⁰ “Le matériau chromatique, son rapport avec le matériel (la toile, parfois laissée non préparée) et sa disposition (échelle, format, proportion), c’est cela seul qui doit susciter la surprise admirable, la merveille, que quelque chose soit, plutôt que rien.” *Ibidem*, 87.

¹⁷¹ Cf. Lyotard, “Le sublime et l’avant-garde” in *L’inhumaine. Causeries sur le temps*, 94.

¹⁷² “Non par ailleurs, non pas là-haut, ni là-bas, ni plus tôt, ni plus tard, ni autrefois. Ici maintenant, il arrive que..., et c’est ce tableau. Que maintenant et ici, il y ait ce tableau plutôt que rien, c’est cela qui est sublime.” *Ibidem*, 94.

Contudo, a dimensão temporal do “agora” – um dos êxtases da temporalidade – não remete para o presente que se dilui na contração do passado e do futuro, nem se deixa conceber a partir da consciência. Na verdade, a consciência tem uma relação problemática e tensa com o *Now*: este apresenta-se como um excesso, que se traduz em limite para a consciência, uma apresentação negativa e, simultaneamente, como algo que a consciência deve recalcar para se poder constituir enquanto tal. A ocorrência, o agora é aquilo que a consciência não consegue pensar e que a agita sob a forma de interrogação:

Não se trata de uma questão de sentido, nem de realidade, incidindo sobre o que ocorre, sobre o que isso significa. Antes de se perguntar o que isso significa, antes do *quid*, é necessário que, por assim dizer, “ocorra” *quod*. Que ocorra “antecede” sempre, de algum modo, a questão que incide sobre o que ocorre. Ou seja, a questão antecede-se a ela própria. “Que ocorra” é a questão enquanto acontecimento, “em seguida”, a questão passa a tratar do acontecimento que acaba de ocorrer. O acontecimento ocorre como um ponto de interrogação. Ocorre é, de preferência, *ocorrerá, existirá, será possível?* Só em seguida será determinado o ponto de interrogação: *ocorrerá isto ou aquilo, será isto ou aquilo, isto ou aquilo será possível?*¹⁷³

O acontecimento dá-se como interrogação, suspensão, indeterminação. O que está em causa não é a determinação da significação daquilo que acontece mas “que ocorra”, ou seja, é o próprio acontecimento na sua imediatez ontológica. E esse é o grande desafio do pensamento: pensar o indeterminado; pensar “*ocorrerá, existirá, será possível?*”. Pensar o que ainda não ocorreu, tentar determinar o que ainda não o é. Isso implica que o que “chamamos pensamento deve ser desarmado”.¹⁷⁴ E a que chamamos pensamento? Lyotard, inspirado em Kant, define-o como agitação no seu sentido mais nobre, ou seja, enquanto actividade do espírito que possui discernimento e que o utiliza.¹⁷⁵ Contudo, tal agitação só é possível se existir indeterminação, ou seja, pensar pressupõe que algo está ainda por determinar. O filósofo francês refere-se a duas formas do pensamento lidar com o indeterminado. Uma é o caso do exercício do pensamento

¹⁷³ “Il ne s’agit pas d’une question de sens ni de réalité portant sur *ce qui* arrive, sur *ce que* cela veut dire. Avant de se demander ce que c’est, ce que ça signifie, avant le *quid*, il faut «d’abord», pour ainsi dire, qu’il «arrive», *quod*. Qu’il arrive «précède» pour ainsi dire toujours la question qui porte sur ce qui arrive. Ou plutôt la question se précède elle-même. Car qu’«il arrive», c’est la question en tant qu’événement, «ensuite» elle porte sur l’événement qui vient d’arriver. L’événement arrive come point d’interrogation «avant» d’arriver comme interrogation. *Il arrive*, est plutôt «d’abord» *arrive-t-il, est-ce, est-il possible?* «Ensuite» seulement se détermine le point par l’interrogation: *arrive-t-il que ceci ou cela, c’est ceci ou cela, est-ce ceci ou cela, est-il possible que ceci ou cela?*” *Ibidem*, 92.

¹⁷⁴ “Ce qu’on appelle la pensée doit être désarmée.” *Ibidem*, 92.

¹⁷⁵ Cf. *Ibidem*, 92.

pela tradição e instituição da filosofia, das artes e da política, cujo futuro se desenha nos projectos, tendências, Escolas: o pensamento determina o que já foi pensado para determinar o que ainda não foi. O pensamento toma o dado como objecto de reflexão com o intuito de ir para além dele, determinando o indeterminado por antecipação sob a forma de um programa, um sistema ou uma teoria.

A outra forma é “interrogar-nos sobre esse “resto”, deixar chegar o indeterminado enquanto ponto de interrogação.”¹⁷⁶ Na primeira procura-se antecipar o que é desejável que aconteça, ao passo que nesta o resto, o excesso, o indeterminado anuncia-se como interrogação, suspensão, dúvida, possibilidade: “de que nada aconteça, que a frase seja a última, que o pão não seja o de cada dia.”¹⁷⁷ É o confronto com a possibilidade do nada, agora, em vez do ser sem a arma da determinação do pensamento:

O desapossar da inteligência que comove, o seu desarmamento, a confissão de que isso, essa ocorrência de pintura não era necessária, nem mesmo previsível, a privação diante do *Ocorrerá?*, a espera da ocorrência “antes de qualquer defesa, ilustração ou comentário, a espera “antes” de se ter cuidado, e de se olhar, sob a égide do *now*, eis o rigor da vanguarda.¹⁷⁸

Interessa sublinhar que a experiência da privação, da não apresentação, é catalisadora do desarmamento do pensamento; despojado da sua inútil determinação face à contingência e imprevisibilidade do acontecimento, o pensamento confronta-se com a “miséria” da sua finitude, com a ameaça, no caso da pintura, de em vez do quadro poder não ocorrer nada. Não há forma, imagem ou palavra capaz de representar a ameaça do vazio, o “ocorrerá?”. Por outras palavras, revela-se a impotência do pensamento face à ausência de forma, o indeterminado, o infinito. Em termos kantianos, estamos perante a ruptura da unidade do espaço e do tempo que leva à falência do esquematismo, da subsunção de uma totalidade num esquema. É o instante em que se quebra o encadeamento dos fenómenos, onde ainda não se configuram como forma.

Na primeira abordagem do exercício do pensamento, há como que uma

¹⁷⁶ “[...] s’interroger sur ce «reste», laisser venir l’indéterminé comme point d’interrogation.” *Ibidem*, 92.

¹⁷⁷ “[...] que la phrase soit la dernière, que le pain ne soit pas quotidien.” *Ibidem*, 93.

¹⁷⁸ “Le dessaisissement de l’intelligence qui saisit, son désarmement, l’aveu que cela, cette occurrence de peinture, n’était pas nécessaire, ni même prévisible, le dénuement devant *Arrive-t-il?*, la garde de l’*ocurrence* «avant» toute défense, illustration ou commentaire, la garde «avant» qu’on prenne la garde, et qu’on regarde, sous l’égide de *now*, c’est cela la rigueur de l’avant-garde.” *Ibidem*, 93.

submissão do tempo à vontade do espírito de determinar e moldar o advir que configura o projecto da modernidade. O pensamento dos sistemas que, supostamente, nos oferece representações normalizadas da realidade. Ao passo que na segunda, a interrogação do acontecimento desarma a vontade do espírito dominar o tempo face à incapacidade de representar o indeterminado. Resta-lhe a apresentação negativa do infinito. Com efeito, afirma Lyotard, “A tarefa vanguardista continua a ser a de desfazer a presunção do espírito em relação ao tempo. O sentimento sublime é o nome dessa privação.”¹⁷⁹ A arte da vanguarda responde à difícil e angustiante vocação de apresentar o inapresentável, ou seja, de indiciar o impresentificável: o acontecimento, imprevisível, que “se inscreve no infinito da transformação das realidades”.¹⁸⁰

Chegados aqui procuremos aferir da pertinência da identificação do sublime negativo com o sublime pós-moderno de Lyotard. Na óptica de Berleant:

Tal como no sublime pós-moderno de Lyotard, em que o inapresentável não pode ser referenciado por uma forma, também o sublime negativo não pode conceder o conforto intelectual de uma totalidade, mesmo na ideia de infinito. O que Lyotard defende para a arte aplica-se *a fortiori* ao mundo moderno, onde não podemos conceber o inapresentável nos acontecimentos e nas situações que identificamos [Chernobyl, alterações climáticas].¹⁸¹

Ao contrário do sublime kantiano, o sublime negativo e o sublime pós-moderno não são racionalmente determináveis como uma totalidade. Com efeito, no sublime pós-moderno, o infinito, o acontecimento não é racionalizável pela totalidade absoluta mas antes condição do exercício do pensamento. Porém, do sublime, enquanto experiência de privação, advém a capacidade de pensar o que ainda não está determinado. E, nessa medida, interrogamo-nos acerca do paralelismo estabelecido entre o sublime negativo e o sublime pós-moderno pelo filósofo americano: porque razão considera o sublime pós-moderno adaptável à estética negativa?

Atentemos nas suas palavras:

O sublime pós-moderno que Lyotard defende concede um sentido muito mais forte ao

¹⁷⁹ “La tâche avant-gardiste reste de défaire la présomption de l’esprit par rapport au temps. Le sentiment sublime est le nom de ce dénuement.” Lyotard, “Communication sans communication” in *L’inhumaine. Causeries sur le temps*, 106.

¹⁸⁰ “[...] qui s’inscrit dans l’infini de la transformation des «réalités».” Lyotard, “Représentation, présentation, imprésentable” in *L’inhumaine. Causeries sur le temps*, 125.

¹⁸¹ “As in Lyotard’s postmodern sublime, where the unrepresentable cannot be referenced by a form, the negative sublime cannot provide the intellectual comfort of a totality, even in the idea of infinity. What Lyotard claims fort art applies, *a fortiori*, to the modern world, where we cannot conceive the unrepresentable in the events and situations we have identified.” Berleant, *ABA*, 202.

inapresentável: o que o torna diferente é a sua inconclusividade. A obra não é conforme nenhuma regra, mas tem sobretudo o carácter de um acontecimento. [...] Tal como no sublime negativo.¹⁸²

O filósofo americano ressalta o facto de o sublime pós-moderno enfatizar a inconclusividade da apresentação negativa e de poder ser transposta da arte para o mundo contemporâneo. Recorde-se um dos exemplos referidos por Berleant: uma catástrofe ambiental que causa a perda de biodiversidade. Neste caso concreto é um fenómeno potenciado pelo humano cuja magnitude e potência não são passíveis de serem representados pela imaginação nem pela razão humanas. Uma apresentação imperceptível, ou, para dizer com Lyotard, uma apresentação negativa. Convém questionarmo-nos sobre o sentido de “negativo” aplicado ao sublime. A apresentação negativa é uma característica do sublime, sendo a tónica colocada na sua inconclusividade. Mas a inconclusividade da apresentação negativa em Lyotard não tem um sentido necessariamente negativo, aliás, pelo contrário.

Na nossa perspectiva, o elemento que nos parece mais relevante na definição de sublime negativo será o facto de ser percebido como uma imprevisibilidade angustiante para o humano e, na maioria das vezes, ser originado pela sua própria acção. O sublime negativo insere-se na estética negativa, na qual se enquadra a percepção de uma natureza profundamente modificada pela tecnociência, cuja infinita complexidade e desmesura escapa ao domínio humano como se pode constatar nesta afirmação de Berleant: “Vivemos num mundo muito diferente em que o poder da natureza, embora ainda impressionante, foi reduzido à insignificância pelo poder ilimitado que está, mal controlado, nas mãos humanas”¹⁸³

Pese embora Berleant não o afirme de forma explícita, em nosso entender, o paralelismo entre o sublime negativo e o sublime pós-moderno talvez só possa ser devidamente compreendido à luz da ambígua concepção de inumano em Lyotard.

¹⁸² “The postmodern sublime, Lyotard holds, conveys a stronger sense of the unrepresentable: what makes it different is its inconclusiveness. The work does not conform to any rule but rather has the character of an event.” *ABA*, 201.

¹⁸³ “We live in a vastly different one [world] in which the power of nature, though still awesome, has been cast into insignificance by the unbounded power that lies, barely controlled, in human hands.” *LL*, 77.

4.4. A ambivalência do inumano

O conceito de inumano, em Lyotard, é ambíguo. E é na sua desambiguação que poderemos delinear a diferença entre sublime e sublime negativo. A passagem que se segue coloca duas hipóteses que nos remetem para distintas, mas não dissociadas naturezas, do inumano: “[...] e se, por um lado, os humanos, no sentido do humanismo, estão em vias de, constrangidos, se tornarem inumanos? E se, por outro lado, for “próprio” do homem ser habitado pelo inumano?”¹⁸⁴

A primeira questão prende-se com o sentido óptico de inumano, ao passo que a segunda remete para o seu sentido ontológico ou, se quisermos, para o sublime.¹⁸⁵ Estes dois sentidos de inumano jogam-se e interceptam-se na própria definição e implicações da tecnociência que Lyotard, na sua obra *O Pós-moderno contado às crianças*, tão bem problematiza sinteticamente:

Uma última observação sobre a tecnociência actual. Realiza o projecto moderno: o torna-se dono e senhor da natureza. Mas, ao mesmo tempo, desestabiliza-o profundamente: porque sob o termo “a natureza”, é preciso contar com todos os constituintes do sujeito humano: o seu sistema nervoso, o seu código genético, o seu computador cortical, os seus captadores visuais, auditivos, os seus sistemas de comunicação, nomeadamente linguísticos, e as suas organizações de vida em grupo, etc. Finalmente, a sua ciência, a sua tecnociência, faz também parte da natureza.¹⁸⁶

A observação de Lyotard sobre a tecnociência coloca o foco no conflito entre o humano e o inumano. Está em causa o carácter híbrido da definição de técnica onde coabitam duas abordagens antagónicas: humanista e instrumental; e ontológica e inumana. O projecto moderno obedece a uma perspectiva antropomórfica e antropocêntrica da técnica que tem o seu corolário na afirmação cartesiana *l’homme comme maître e*

¹⁸⁴ “[...] et si les humains, au sens de l’humanisme, étaient en train, contraints, de devenir inhumains, d’une part? Et si, de l’autre, le «propre» de l’homme était qu’il est habité par de l’inhumain?” Lyotard, *L’inhumaine. Causeries sur le temps*, 14.

¹⁸⁵ Mariana Ruiz Bertucci, na sua tese de doutoramento, leva a cabo uma reflexão sobre o sentido de inumano em Lyotard onde expõe justamente a dinâmica entre o seu sentido óptico e ontológico. Cf. “O inumano em Lyotard: rotas de fuga dos pressupostos antropomórficos e antropocêntricos” (Tese Doutoramento, Universidade Federal de Santa Catarina, 2018).

¹⁸⁶ “Une dernière remarque au sujet de la technoscience actuelle. Elle accomplit le projet moderne: l’homme se rend maître et possesseur de la nature. Mais en même temps elle le déstabilise profondément: car sous le nom de «nature», il faut compter aussi tous les constituants du sujet humain: son système nerveux, son code génétique, son ordinateur cortical, ses capteurs visuels, auditifs, ses systèmes de communication, notamment linguistiques, et ses organisations de vie en groupe, etc. Finalement sa science, sa technoscience, fait, elle aussi, partie de la nature.” Lyotard, “Apostille aux récits” in *Le Postmoderne expliqué aux enfants* (Paris: Galilée, 1986), 41.

possesseur de la nature. A técnica perfila-se como mecanismo de superação da limitação estética dos sentidos humanos no conhecimento e na aplicação do mesmo. É uma ferramenta, qual prótese racional dos nossos sentidos, que nos permite conhecer, dominar e melhorar uma dada situação. Contudo, o termo “natureza” inclui o sujeito humano, em todas suas valências e, nessa medida, a própria tecnociência faz parte da natureza. A interação recíproca entre o humano e a natureza aponta justamente para o carácter híbrido e paradoxal da técnica: por um lado, uma perspectiva ôntica e, por outro, uma perspectiva ontológica. Tal obriga a questionar a inerente separação entre o humano e o inumano, e o presumível desígnio da tecnociência em controlar a natureza. Lyotard continua a sua observação afirmando:

Pode fazer-se, e faz-se a ciência da ciência como se faz a ciência da natureza. Tal como na tecnologia, todo o domínio CTS (ciência técnica sociedade) se criou há uma dezena de anos a partir desta descoberta: a imanência do sujeito ao objecto que ele estuda e transforma. Com o seu recíproco: os objectos têm linguagens, e conhecê-los é poder traduzi-las. Daí a imanência da inteligência às coisas. Nestas condições de imbricação do sujeito e do objecto, como pode persistir a ideia do domínio? Cai lentamente em desuso na representação da ciência que os sábios têm. O homem talvez seja apenas um nó muito sofisticado na interacção geral das irradiações que constituem o universo.¹⁸⁷

Dada a interligação entre o sujeito e o objecto, a tecnociência configura um incontrolável processo inumano de diferenciação e complexificação das coisas. Assim sendo, a técnica não é uma simples ferramenta, um saber positivista, ao dispor dos fazedores de ciência para dominar e aperfeiçoar o meio ambiente. Pelo contrário, ela impõe-se ao humano como produção inumana, imprevisível, do acaso e da necessidade. A técnica deixa de ser entendida em função do humano. Este passa a ser um “nó muito sofisticado na interacção geral das irradiações que constitui o universo” ou um “transformador” que, através da tecnociência, se constitui como “suplemento de complexidade no universo.”¹⁸⁸ Curiosamente, o humano é fruto do acaso das determinações da matéria que pensa controlar através da tecnociência, quando, na

¹⁸⁷ “On peut faire, on fait la science de la science comme on fait la science de la nature. De meme pour la technologie, tout le domaine STS (science technique société) s’est créé depuis une dizaine d’années à partir de cette découverte: l’immanence du sujet à l’objet qu’il étudie et transforme. Avec sa réciproque: les objects ont des langues, et connaît ceux-là, c’est pouvoir traduire ceux-ci. Donc immanence de l’intelligence aux choses. Dans ces conditions de chevauchement du sujet et de l’objet, comment l’idéal de la maîtrise peut-il persister? Il tombe lentement en desuetude dans la representation de la science que se font les savants. L’homme est peut-être seulement un noeud très sophistiqué dans l’interaction générale des rayonnements, qui constitue l’univers.” Lyotard, *Ibidem*, 41-42.

¹⁸⁸ “[...] un supplément de complexité dans l’univers.” Lyotard, “Matière et temps” in *L’inhumaine. Causeries sur le temps*, 51.

verdade, apenas contribui para um inelutável processo de complexificação da matéria do qual faz parte. Lyotard coloca assim a descoberto a dinâmica da tecnociência:

Concordo com o pensamento físico de que o desenvolvimento tecnocientífico é o aspecto que toma presentemente à superfície da terra um processo de neguentropia ou de complexificação em curso desde os primórdios da existência da terra. Concordo que o humano não é, nunca foi, o motor, mas sim o efeito, e o portador, o continuador. Concordo que a inteligência sem corpo, que tudo e todos se esforçam por criar, permitirá reanimar o desafio oposto ao processo de complexificação através do maremoto entrópico que constitui, sob esse ponto de vista, a futura explosão solar. [...] admito que não é o desejo humano de conhecer e transformar a realidade que move a tecnociência, mas uma circunstância cósmica. Vejam apenas isto: a complexidade desta inteligência excede a dos sistemas lógicos mais sofisticados, é de outra natureza.¹⁸⁹

A tecnociência, por um lado, é o prosseguimento de um processo de complexificação desde o início da existência da terra, como uma sequência ínsita à própria matéria, que não é senão “organização de energia que se faz, se desfaz e se refaz sem cessar.” Lyotard recorre a conceitos científicos extensivos à física geral e termodinâmica, como a neguentropia e a entropia,¹⁹⁰ para descrever o comportamento da matéria e da própria técnica.

Ora se “a matéria não nos pergunta nada nem espera nenhuma resposta nossa. Ignora-nos. Criou-nos da mesma maneira que fez os corpos, ao acaso e segundo

¹⁸⁹ “J’accorde à la pensée physicienne que le développement technoscientifique est l’aspect que prend présentement à la surface de la terre un processus de nég-entropie ou de complexification qui est en cours depuis qu’il ya la terre. J’accorde que l’humain n’en est pas, n’en jamais été, le moteur, mais lui-même l’effet, et le porteur, le continuateur. J’accorde que l’intelligence sans corps que tout ici travaille à créer permettra de relever le défi opposé au processus de complexification par le raz de marée entropique en quoi consiste, de ce point de vue, l’explosion solaire à venir [...] je concède que ce n’est pas le désir humain de connaître et de transformer la réalité qui meut la technoscience, mais une circonstance cosmique. Seulement voilà: la complexité de cette intelligence excède celle des systèmes logiques les plus sophistiqués, elle est d’une autre nature.” Lyotard, “Si l’on peut penser sans corps” in *L’inhumaine. Causeries sur le temps*, 30-31.

¹⁹⁰ Embora Lyotard não mencione expressamente Ilya Prigogine e Fritjof Capra, figuras do pensamento complexo, importa ter presente o papel que eles atribuíram ao acaso, à imprevisibilidade e à indeterminação no processo de formação de ordens mais complexas originadas a partir de estados fortemente desordenados. Estes pensadores, ao equacionarem os movimentos opostos de neguentropia – que aponta para o grau de ordem e previsibilidade de um sistema – e de entropia – que aponta para a sua desordem –, dão força à hipótese de uma relação cósmica complexa e paradoxal a partir da qual Lyotard descreve a sua ontologia do inumano. *Vide* Mariana Ruiz Bertucci Schmitt, “O inumano em Lyotard: rotas de fuga dos pressupostos antropomórficos e antropocêntricos”, 232-242; Ilya Prigogine, Isabelle Stengers (1978), *Order out of Chaos. Man’s New Dialogue with Nature*. (London/New York: Verso, 2018); Ilya Prigogine, Isabelle Stengers, *La fin des certitudes. Temps, Chaos e les lois de la nature*. (Paris: Odile Jacob, 1996); Fritjof Capra, *The Web of Life: A New Scientific Understanding of Living Systems*. (New York: Anchor Books, 1996).

as suas leis”,¹⁹¹ se tudo é uma circunstância cósmica e se a técnica é, de certo modo, a sua continuação, qual o lugar do humano no desenvolvimento da tecnociência? Na verdade, a veleidade humana de protagonizar o desenvolvimento científico é um duplo logro: o humano é um mero inconsciente reprodutor do mecanismo e não o motor da técnica; a realização do desejo de aperfeiçoamento ou superação dos limites estéticos e biológicos do humano através de uma “inteligência sem corpo”, consubstanciada na técnica, revela-se uma frustração, uma impossibilidade ontológica, que, no limite, coloca em causa a própria possibilidade de existência do humano.

O segundo logro encerra uma dialéctica dos dois sentidos paradoxais de inumano. Por um lado, o desejo da humanidade de superar os seus limites espaço-temporais constringe-a a tonar-se inumana. A morte do sol configura a maior ameaça de extinção da humanidade a que a técnica procura responder. O desafio da tecnociência positivista centra-se, por isso, na descoberta de condições existenciais alternativas e determinadas que lhe permitam controlar, antecipar, o acontecimento, indeterminado e catastrófico da morte da morte, preconizando a separação entre razão e corpo. A tecnociência positivista procura “pensar sem o corpo” ou, ainda nas palavras de Lyotard, encontrar um novo *hardware* para o *software* da humanidade. Nesta tentativa de fuga ao determinismo do indeterminado, através do exílio cósmico da inteligência e de transposição dos limites do corpo e da terra, a humanidade está votada à inumanidade ou pós-humanidade nas figuras da inteligência artificial ou cibernética, por exemplo, que supostamente a superariam.

O sucesso do pós-humano seria a sobrevivência a todo o determinismo da sua condição terrena, nomeadamente a explosão do Sol daqui a 4,5 mil milhões de anos. Os cientistas, ao antecipar o cataclismo, a extinção da ordem solar, da terra e do nosso pensamento, chamam a si a grande tarefa de “simular as condições de vida e do pensamento de tal forma que uma ideia permaneça materialmente possível após a modificação do estado da matéria provocada pelo desastre”.¹⁹² Duas hipóteses se colocam: o êxodo do pensamento acoplado ao corpo humano para fora da terra onde

¹⁹¹ “La matière ne nous pose aucune question et n’attend aucune réponse. Elle nous ignore. Elle nous a faits comme elle fait les corps, par hasard et selon ses lois.” Lyotard, “Si l’on peut penser sans corps” in *L’inhumaine. Causeries sur le temps*, 22.

¹⁹² Cf. “[...] simuler les conditions de la vie et de la pensée de telle sorte qu’une pensée reste matériellement possible après le changement d’état de la matière qu’est le désastre.” *Ibidem*, 21.

pudesse encontrar condições de vida idênticas; ou inventar um novo *hardware* (corpo) para o *software* (razão) humano. Porém, como alerta Lyotard, se na aparência o esforço da tecnociência positivista se reveste de uma preocupação com a humanidade terrestre, com a Terra e com os seres vivos e não vivos, a verdade é que todos eles são tratados como meios para atingir a pós-humanidade. De facto, quer numa, quer noutra hipótese, é desprezado o corpo e a sua inseparabilidade da razão, bem como a sua condição telúrica.

A razão é como que traída nessa sua busca de aperfeiçoamento de um pensamento sem corpo na medida em que, nos termos de Lyotard, o *software* (razão) é inoperante sem o *hardware* (corpo). Para Lyotard, na esteira de Husserl e Merleau-Ponty, o corpo e a razão não são passíveis de ser separados. A “vida do espírito” é humana porque depende da sua condição terrena. O corpo impõe-se como condição material dos acontecimentos do pensamento numa relação de analogia entre o sensível e o simbólico.¹⁹³ Está em causa um pensamento reflexivo, não determinante, à semelhança dos juízos estéticos reflexivos de Kant: o pensamento não aplica regras determinantes aos dados sensíveis antes as cria a partir de uma reflexão sobre os dados objectivos. O pensamento é analógico tal como sugere a obra de Merleau-Ponty: o pensamento tem um campo assim como a visão; e ele orienta-se nesse campo, tal como o olho no entendimento sensível. O pensamento reflexivo ou analógico constitui-se na experiência de espaço-tempo de sensibilidade e de percepção do corpo [fenomenológico].¹⁹⁴

Com efeito, os pressupostos do horizonte do pensamento confinam-se à experiência corpórea, sensível, sentimental e cognitiva de um ser terreno, onde a dor, o prazer e a insatisfação são indeterminados assim como a própria relação entre corpo e pensamento.¹⁹⁵ Os pressupostos paradoxais do pensamento, a saber o “limite

¹⁹³ Cf. “[...] ce qui rend inséparables la pensée et le corps, ce n’est plus simplement que celui soit l’indispensable *hardware* de celle-là, sa condition matérielle d’existence, c’est que chacun d’eux est analogue à l’autre dans son rapport avec son environnement respectif (sensible, symbolique), ce rapport étant lui-même de type analogique dans les deux cas.” *Ibidem*, 25.

¹⁹⁴ Cf. *Ibidem*, 25.

¹⁹⁵ Cf. “[Vie] Spirituelle parce qu’humaine, humaine parce que terriene, de la terre des plus vivants des vivants. L’horizon de la pensée, son orientation, la limite illimitée, et la fin sans fin, qu’elle suppose, c’est à l’expérience corporelle, sensible, sentimentale et cognitive d’un vivant très sophistiqué mais terrien que la pensée les emprunte et les doit.” *Ibidem*, 20.

ilimitado” e o “fim sem fim”, têm simultaneamente o corpo como limite e possibilidade da sua pensabilidade.

Porém, nesta dependência terráquea do corpo encerra-se uma outra, profunda, aliás, primordial, dependência da razão que a dimensão inumana da técnica positivista insiste em recalcar: o inumano ontológico, o monstro da infância, o indeterminado, o sublime. É neste que radica a possibilidade de exercício do pensamento, ou seja, a razão não se sustém a si própria. Aliás, o facto de a técnica positivista insistir em libertar-se do corpo, como factor disruptivo do uso da razão, é sintoma da insatisfação humana com a insuficiência do pensamento em relação ao indeterminado e uma manobra de diversão da sua dependência em relação ao devir do tempo, ao acontecimento, ao sublime.

Por outro lado, a afinidade ontológica com o corpo impõe à razão que deixe cair a presunção do princípio da razão suficiente e que reconheça o seu carácter contingente, por outras palavras, uma razão sem razão de ser. Caso contrário, a razão, no seu uso instrumental, viverá no logro de determinar o indeterminado quando, na verdade, isso escapa ao seu controle. Tal como o corpo, a razão está sujeita à passibilidade ou passividade ao inumano ontológico. E é nesta medida que ganha sentido a afirmação de Lyotard de que “é próprio do humano ser habitado pelo inumano”.

Este inumano contrapõe-se ao inumano da técnica positivista: o último manifesta a disposição compulsiva do humano para o pós-humano, movida pela insatisfação com os limites estéticos e telúricos da condição humana e o desejo de determinar o acontecimento; o primeiro leva-nos ao indeterminado, ao monstro da infância que alimenta e desafia a razão e da qual a humanidade depende, remete para o acontecimento, para a passibilidade do acontecer. O princípio da razão suficiente da tecnociência positivista não se abre ao acolhimento da indeterminação e contingência do acontecimento, estabelece, ao invés, que todo o acontecimento deve poder ser explicado como efeito de uma causa a ser determinada pela razão. Ora o acto de pensar constitui-se no acolhimento do acontecimento como algo não dado pela linguagem, ou seja, “estar apto para receber o que o pensamento não está preparado para pensar”.¹⁹⁶ O impensado, que se encerra no campo de alteridade e contingência do acontecimento,

¹⁹⁶ “Être apte à accueillir ce que la pensée n’est pas préparée à penser, c’est cela qu’il convient d’appeler penser.” Lyotard, “Le Temps, aujourd’hui” in *L’inhumaine. Causeries sur le temps*, 80.

o indeterminado, é o sublime que fende e alimenta a razão. Eis a contradição: se o inumano da razão da tecnociência positivista insistir em recalcar o inumano, coloca em risco a sua própria condição de possibilidade: o acolhimento do sublime.

Manifesta-se, assim, o paradoxo do inumano imbricado na híbrida concepção de técnica: a presunção do antropocentrismo do discurso tecnocientífico relativamente ao domínio dos mistérios da matéria constringe-nos ao inumano tecnológico, mas, na verdade, a dimensão ontológica da tecnociência, enquanto circunstância cósmica, é dominada pelo inumano que nos faz humanos.

Lyotard não considera, ao contrário do que reclama o projecto moderno, o desenvolvimento da tecnociência sinónimo de progresso. Esse promove o mal-estar e não o bem-estar da humanidade como podemos constatar, por exemplo, nos problemas ambientais. Nas palavras de Lyotard:

Já não podemos chamar progresso a este desenvolvimento [tecnocientífico]. Parece continuar-se a si próprio, através de uma força, uma motricidade autónoma, independente de nós. Não responde às solicitações que têm origem nas necessidades do homem. Pelo contrário, as entidades humanas, individuais ou sociais, parecem sempre desestabilizadas pelos resultados do desenvolvimento e suas consequências.¹⁹⁷

No entender do filósofo francês, como vimos, o desenvolvimento tecnocientífico obedece a uma dinâmica de complexificação, independente dos desígnios humanos como a felicidade e a segurança. Na verdade, o processo de complexificação configura uma desfeita ao narcisismo da humanidade, o desejo do saber-fazer é desmedido relativamente aos benefícios que se pode esperar do seu desenvolvimento.¹⁹⁸ O desfasamento entre o desejo do saber-fazer da tecnociência e a capacidade de compreensão e de acção, nomeadamente as desmesuradas consequências da invenção e da descoberta de novos objectos, espelha-se na comparação do humano a Gulliver: “Estamos no mundo tecnocientífico como se fôssemos Gulliver, umas vezes demasiado grandes, outras demasiado pequenos, nunca numa escala apropriada”.¹⁹⁹ Se

¹⁹⁷ “Nous ne pouvons plus appeler progrès ce développement. Il paraît se poursuivre de lui-même, par une force, une motricité autonome, indépendante de nous. Il ne répond pas aux demandes issues des besoins de l’homme. Au contraire, les entités humaines, individuelles ou sociales, paraissent toujours déstabilisées par les résultats du développement et leur conséquences.” Lyotard, “Note sur les sens de «post-»” in *Le Postmoderne expliqué aux enfants*, 123.

¹⁹⁸ Cf. Lyotard, “Billet pour un nouveau décor” in *Le Postmoderne expliqué aux enfants*, 131.

¹⁹⁹ “Nous sommes dans le monde tecnocientifique comme des Gulliver, tantôt trop grands, tantôt trop petits, jamais à la bonne échelle.” Lyotard, “Note sur les sens de «post-»” in *Le Postmoderne expliqué aux enfants*, 124.

o desejo do saber-fazer agiganta o humano, as inimagináveis e incomensuráveis consequências do desenvolvimento tecnocientífico devolvem a imagem de homúnculos a debaterem-se com a sua incapacidade de compreender e controlar o impacto da suas invenções e intervenções no mundo natural e humano.²⁰⁰

Destas considerações de Lyotard podemos traçar um paralelo do inumano tecnológico com o sublime negativo: a inconclusividade da apresentação negativa da magnitude e do poder dos processos naturais alterados pela tecnociência como, por exemplo, catástrofes ambientais. À semelhança do inumano tecnológico, o sublime negativo tem a expressão de uma força ontológica onde o humano e a natureza se contaminam enquanto unidade dinâmica – a unidade do ambiente. Retomando uma das questões iniciais do capítulo, a saber, se o sublime negativo reside no sujeito ou no objecto, podemos sustentar que o sublime negativo não reside num sujeito separado do objecto mas na sua interação.

²⁰⁰ Lyotard sublinha a dilatação entre a capacidade da humanidade produzir objectos e a de entender o impacto da mesma no seu modo de compreensão e de acção. Cf. Lyotard, “Billet pour un nouveau décor” in *Le Postmoderne expliqué aux enfants*, 131-132. Esta passagem faz eco do “*Prometheischen Gefälle*” [desfasamento prometeico] de Günther Anders na sua forma mais extrema: a incapacidade de o humano representar o objecto que ele próprio criou, a bomba atómica, e o apocalipse que esta encerra. Nas palavras do filósofo alemão “Wir sind Titanen. Mindestens für die mehr oder minder kurze Frist, in der wir omnipotent sind, ohne von dieser unserer Omnipotenz endgültig Gebrauch gemacht zu haben.” [Nós somos Titãs. Seres omnipotentes pelo menos enquanto não fizermos um uso irreversível dessa omnipotência.] Günther Anders, *Die Antiquiertheit des Menschen* (München: Verlag C.H.BecK, 1961), 266 e 280.

CAPÍTULO 5

SUBLIME NEGATIVO: UMA EXPERIÊNCIA DO TERROR

CAPÍTULO 5

SUBLIME NEGATIVO: UMA EXPERIÊNCIA DO TERROR

5.1. Sublime negativo e a experiência do sublime de Burke

Se no capítulo anterior procurámos entender a natureza e o objecto do sublime negativo com enfoque na categoria do sublime pós-moderno de Lyotard, no presente capítulo propomo-nos articular a experiência do sublime negativo de Berleant com a ideia de sublime de Burke. Berleant afirma: “Burke pensou que o que distinguia o sublime era o esmagador sentimento de terror. O sublime negativo revela uma condição para a qual talvez o terror seja a única resposta apropriada”.²⁰¹ Embora esta seja praticamente a única afirmação do autor sobre Burke, consideramos que o carácter empírico, sensualista e fisiológico²⁰² do sublime burkeano oferece um fio condutor para a análise da privação ou da dor estética inerente ao sublime negativo, bem como para a análise psico-fisiológica e emocional do sentimento esmagador de terror enquanto resposta adequada à fragilidade da condição humana ameaçada pelo poder das forças ambientais.

Recorde-se que o sublime negativo emerge no horizonte de uma estética ambiental negativa, ou seja, de uma experiência perceptiva nociva e repugnante. Com efeito, várias são as ofensas estéticas à nossa sensibilidade desenvolvida como, por

²⁰¹ “Burke had thought that what distinguishes the sublime is the overpowering feeling of terror. The negative sublime denotes a condition for which terror may be the only appropriate response. *ABA*, 202.

²⁰² Se, à época da recepção da obra, a explicação fisiológica das nossas paixões foi o grande alvo da crítica a Burke – pense-se em Kant – por desvalorizar o papel da razão na experiência do sublime, atualmente o fisiologismo é, ao invés, considerado o grande contributo do filósofo irlandês para a discussão sobre o sublime como destaca Vanessa Ryan: “Burke's unique contribution to the debate on the sublime is rooted in largely ignored and belittled emphasis on a physiological explanation for our passions and consequent limitation of the role of reason in the experience of the sublime. Burke's practice throughout the *Enquiry* is to derive the mental reaction from the physical rather than the reverse.” Vanessa L. Ryan, *The Physiological Sublime: Burke's Critique of Reason*, *Journal of the History of Ideas*, 62 (2) (Ontario, 2001), 269. Disponível em: <https://philpapers.org/rec/VANTPS> . Com efeito, a explicação fisiológica do sublime de Burke, ao reabilitar o corpo, revela-se decisiva para o desenvolvimento do conceito de sublime negativo em Berleant.

exemplo, a destruição da natureza, em sentido lato, a invasão estética de sons e ruídos de máquinas, veículos a motor; fumos de alcatrão, petróleo e efluentes industriais tóxicos, ar condicionado saturado; a privação estética de luz e de espaço com construções exíguas ou arranha-céus. Todos estes ataques à sensibilidade são experienciados sinesteticamente enquanto totalidades perceptivas, abrangendo modos de sensibilidade orgânica como o sentido cinestético que envolve a consciência muscular e esquelética.

Ora a privação ou a invasão estética são sinónimos de dor estética que podemos encontrar no sublime negativo. Repare-se na infinitude artificial dos arranha-céus, em que a nossa sensibilidade é afectada negativamente pela privação de luz e de espaço na rua. Somos esteticamente oprimidos pelas condições ambientais criadas pelo humano. Se considerarmos uma catástrofe ambiental, como a perda de biodiversidade, a nossa imaginação não consegue representar a magnitude das suas consequências. Estamos perante uma imagem refractária e incompleta da realidade por vir, isto é, uma privação sensorial e imagética. Esta privação reflecte-se em dor estética, que, em última análise, tem a sua expressão máxima no terror. Ora, tendo a emoção do terror como denominador comum, qual o contributo da experiência do sublime de Burke para a leitura do sublime negativo de Berleant? Desde logo a matriz sensualista, sensível e fisiológica da ideia do sublime, em Burke, remete para a centralidade da experiência perceptiva do corpo no sublime negativo de Berleant. E, por consequência, expõe a fragilidade da condição humana cuja resposta mais adequada é o terror: o terror face à ameaça da morte.

5.2. Uma fenomenologia das emoções do sublime em Burke

Em *A Philosophical Inquiry into the Origin of Our Ideas of the Sublime and Beautiful*, Burke debruça-se sobre a investigação das causas, da natureza e do poder da ideia do sublime a partir de uma abordagem empírica e fisiológica. Burke procura derivar a formação da ideia de sublime da experiência sensível; é através dos sentidos, percepções ou paixões – entendidas como sentimentos ou emoções – que podemos ver, ouvir e sentir o mundo, e é neles que podemos encontrar a resposta para as questões que orientam a investigação filosófica acerca do sublime. Esta jogar-se-á, assim, no domínio da sensibilidade do sujeito, ou seja, no modo como as qualidades dos objectos afectam o nosso corpo e a nossa mente. Aliás, o sublime é a emoção mais forte que podemos sentir e tem a sua origem no terror dirá Burke:

Tudo o que de algum modo seja capaz de excitar as ideias de dor e de perigo, isto é, tudo o que seja de alguma maneira terrível, ou que diga respeito a objectos terríveis, ou que opere de forma análoga ao terror, é uma fonte de *sublime*, isto é, produz a emoção mais forte que a mente é capaz de sentir.²⁰³

O filósofo irlandês identifica o terror, ou seja, todos os objectos capazes de estimular as ideias de dor e de perigo, como fonte do sublime. O terror reenvia para assombro, medo, espanto como parece sugerir uma análise mais atenta da afinidade dos termos usados em algumas línguas para nomear essas emoções.²⁰⁴

Interessa, assim, estabelecer a correlação entre a dor, o perigo e o terror, a paixão dominante do sublime, mediante a análise sensualista e psicofisiológica, e diríamos fenomenológica, adoptada por Burke: descobrir as causas eficientes das paixões significa reconhecer quais as afeções da mente que provocam mudanças no corpo ou poderes ou propriedades dos corpos que originam alterações na mente.²⁰⁵ Trata-se de uma arqueologia das nossas paixões que mostra o modo como as qualidades sensíveis dos objectos são apreendidas pelos sentidos, pela imaginação e pelo intelecto.

No fundo, Burke propõe-nos uma fenomenologia do sublime, tão contestada

²⁰³ “Wherever is fitted in any sort to excite the ideas of pain, and danger, that is to say, whatever is in any sort terrible, or is conversant about terrible objects, or operates in a manner analogous to terror, *is a source of the sublime*; that is, it is productive of the strongest emotion which the mind is capable of feeling.” Burke [1757], *A Philosophical Inquiry into the Origin of Our Ideas of the Sublime and Beautiful* (London: Penguin, 2004), Part I, Section VII.

²⁰⁴ Cf. *Ibidem*, Part II, Section II.

²⁰⁵ *Ibidem*, Part IV, Section I.

por Kant, pois pensar as qualidades das coisas e estudar os seus efeitos no sujeito emocional são duas faces da mesma moeda. Assim, nesta óptica, o “subjativismo” burkeano não significa tanto o fechamento da experiência estética no sujeito, mas antes a descrição rigorosa de uma experiência pautada por uma troca de propriedades entre sujeito e objecto²⁰⁶ que, de certo modo, prenuncia o que observamos em Berleant.

Descrevamos, pois, a experiência do sublime.

Para Burke, as ideias de dor corporal e de perigo, em última análise, anunciam uma ideia ainda mais perturbadora, a de morte.²⁰⁷ Por outras palavras, o medo ou o terror é uma paixão que tem a dor como objecto, ou seja, é uma percepção da dor e da morte. A dor e o medo ou o terror consistem numa tensão anormal e contracção ou emoção violenta dos nervos – que oscila subitamente entre a força e a fraqueza extremas quando não ambas – e agem de igual modo sobre as mesmas partes do corpo. No entanto, a dor e o medo ou o terror distinguem-se pelo modo como as suas causas actuam no corpo e na mente: as causas da dor atuam sobre a mente através do corpo, ao passo que as causas do medo ou do terror operam sobre o corpo através da acção da mente que sugere o perigo.²⁰⁸

Ora se o medo ou o terror são uma percepção da dor, e, em última instância, da morte, as causas do sublime têm a ver com o poder que ameaça a integridade do sujeito e eclipsam a própria razão:

A paixão causada pelo que é grandioso e sublime na natureza, quando estas causas operam da forma mais poderosa, é o assombro; e o assombro é aquele estado de alma no qual todos os seus movimentos estão suspensos, com algum grau de horror. Neste caso a mente está tão completamente cheia com o seu objecto que não consegue atender a nenhum outro, nem, conseqüentemente, raciocinar acerca do objecto que a ocupa.²⁰⁹

²⁰⁶ Partilhamos a interpretação defendida por Baldine Saint-Girons no prefácio à tradução francesa do *Inquiry*: “Dans cette perspective, Kant a tort, nous semble-il, non seulement de reprocher à Burke son “physiologisme”, mais de contester la possibilité d’une phénoménologie du sublime (et même, parfois, du beau), lui-même pratiquant de plus en plus l’économie de l’objet dans cette esthétique iconoclaste et négative qu’il développe au sein de la *Critique de la faculté de juger*. Car, pour Burke, encore une fois, penser les “qualités des choses” et étudier leurs effets sur le sujet émotionnel sont des actes jumeaux. Ce qu’on a pu appeler son “subjativisme” n’est, en fait, qu’un souci de décrire rigoureusement une expérience où, comme le dira Hegel, sujet et objet ne cessent d’échanger leurs propriétés.” Baldine Saint-Girons, Avant-Propos in Edmund Burke, *Recherche philosophique sur l’origine de nos idées du sublime et du beau*, Avant-propos, traduction et notes par Baldine Saint-Girons (Paris: Vrin, 1990), 42.

²⁰⁷ Burke, *A Philosophical Inquiry into the Origin of Our Ideas of the Sublime and Beautiful*, Part I, Section VII.

²⁰⁸ *Ibidem*, Part IV, Section III.

²⁰⁹ “The passion caused by the great and the sublime in nature, when those causes operate most powerfully, is astonishment; and astonishment is that state of the soul, in which all its motions are suspended, with some degree of horror. The mind is so entirely filled with its object, that it cannot

O assombro, paixão dominante e mais intensa do sublime, suspende todos os movimentos da alma ao ponto de a razão, esmagada por uma força irresistível, ser incapaz de raciocinar. Mas que causas poderosas estimulam as ideias de dor e de perigo e, com isso, o medo e o horror?

Burke enumera e descreve diversas causas que correspondem à acção poderosa desses objectos terríveis sobre os sentidos. Destacamos a obscuridade, a vastidão e a infinitude que se relacionam, sobretudo, com o sentido da visão. Em todas elas importa salientar a natureza instável, versátil e indeterminada – as qualidades sensíveis dos objectos não são neutras, nem os critérios de apreciação das qualidades estéticas são objectivos como no caso da ideia de belo – do próprio sublime que ama os extremos e foge da mediocridade.

Assim a obscuridade consiste na ausência de clareza, quer se refira à escuridão ou à claridade ofuscante – a luz extrema acaba por apagar os objectos o que equivale à escuridão²¹⁰ – em termos sensoriais, quer à indefinição do pensamento, que corresponde à sensação de desconhecido. Daí Burke salientar que “todos concordarão com isto se considerarem o quanto a noite acrescenta ao nosso medo”.²¹¹ Outra causa do sublime é a vastidão ou grandeza de dimensão. Burke quase dispensa exemplos de tão familiar que é observar a vastidão como causa poderosa do sublime, porém, ressalta dois aspectos: o modo como as diferentes formas de grandeza de dimensão – comprimento, altura e profundidade –, podem ter maior ou menor impacto, a título de exemplo: “O comprimento é o que impressiona menos, cem jardas de terreno plano nunca terão um efeito tão forte como o de uma torre com cem jardas de altura, ou uma rocha ou montanha com essa altura”,²¹² e coloca a hipótese de que a profundidade será a característica com maior relevância, na medida em que “consigo igualmente imaginar que a altura é menos grandiosa do que a profundidade; e que nos impressiona mais olhar para um precipício do que olhar para cima para um objecto com a mesma altura,

entertain any other, nor by consequence reason on that object which employs it.” *Ibidem*, Part II, Section I.

²¹⁰ *Ibidem*, Part II, Section XIV.

²¹¹ “Every one will be sensible of this, who considers how greatly night adds to our dread [...]” *Ibidem*, Part II, Section III.

²¹² “[T]he length strikes least; a hundred yards of even ground will never work such an effect as a tower a hundred yards high, or a rock or mountain of that altitude.” *Ibidem*, Part II, Section VII.

mas disto não tenho muita certeza”;²¹³ o outro aspecto refere-se a valores opostos de magnitude poderem ser igualmente sublimes, ou seja, o extremamente grande é tão sublime quanto o extremamente pequeno. Veja-se quando nos aventuramos na investigação da vida animal e “consideramos aquelas criaturas ainda mais pequenas e a escala cada vez mais diminuta da existência na qual a imaginação também se perde, tal como os sentidos, ficamos espantados e perplexos com as maravilhas da pequenez; não somos capazes de distinguir nos seus efeitos este extremo da pequenez da própria vastidão”.²¹⁴

A infinitude, já implícita na magnitude, é outra fonte do sublime. Burke salienta que são raros os objectos dos nossos sentidos que sejam, por sua natureza, infinitos. Mas, por limitação humana – o olho não é capaz de perceber os limites de um objecto ou de o ver de forma distinta, os sons permanecem na imaginação muito depois de terem deixado de afectar o ouvido –, cria-se a ilusão de que esses objectos são infinitos e, como tal, têm os mesmos efeitos que se o fossem verdadeiramente. Com efeito, “Somos enganados de forma semelhante quando as partes de um determinado objecto de grandes dimensões atingem uma sucessão de tal modo indefinida que a imaginação não encontra qualquer restrição que a impeça de estendê-las a seu bel-prazer”.²¹⁵ Pense-se, por exemplo, na experiência de olharmos para um arranha-céus onde a sucessão repetitiva de partes uniformes se dá num sentido vertical: o olho desliza de forma sucessiva de uma parte para a outra sem qualquer obstáculo à ampliação da imaginação. Ora a indefinição associada à infinitude gera uma terrível incerteza quanto à coisa percebida que ocupa a nossa mente.

Importa ainda referir que todas as causas aqui expostas do sublime têm um denominador comum: o poder. A sublimidade depende de inflexões do poder como sustenta o filósofo irlandês:

²¹³ “I am apt to imagine, likewise, that height is less grand than depth; and that we are more struck at looking down from a precipice, than looking up at an object of equal height, but of that I am not very positive.” *Ibidem*, Part II, Section VII.

²¹⁴ “[...] consider those creatures so many degrees yet smaller, and the still diminishing scale of existence, in tracing which the imagination is lost as well as the sense; we become amazed and confounded at the wonders of minuteness; nor can we distinguish in its effect this extreme of littleness from the vast itself.” *Ibidem*, Part II, Section VII.

²¹⁵ “We are deceived in the like manner, if the parts of some large object are so continued to any indefinite number, that the imagination meets no check which may hinder its extending them at pleasure.” *Ibidem*, Part II, Section VIII.

Mas a dor é sempre infligida por um poder de algum modo superior, já que nunca nos submetemos a ela de bom grado. De modo que a força, a violência, a dor e o terror são ideias que avassalam juntas a mente. Se olharmos para um homem, ou qualquer outro animal de força prodigiosa, em que pensamos antes de qualquer reflexão? Que de algum modo essa força se submeterá a nós, à nossa conveniência, ao nosso prazer, ao nosso interesse? Não; a emoção que sentimos diz-nos que esta força enorme pode ser empregue na rapina e na destruição.²¹⁶

Assim a força que não podemos dominar é um factor preponderante na sublimidade do objecto como resulta evidente da comparação de dois animais igualmente grandes e fortes: o boi e o Touro.²¹⁷ Ambos têm uma grande força, mas a força do primeiro é domesticável e útil aos nossos propósitos, ao passo que a do segundo é indomesticável, destrutiva e raramente nos é útil. Por isso, a ideia de boi, contrariamente à ideia de touro, nada tem de grandioso ou de sublime. A ideia de poder, enquanto força natural indomável, vem reforçar a ameaça à desintegração do sujeito que espoleta a paixão que define o sublime, isto é, a paixão da conservação de si. O que está em causa é a ameaça de perdermos o que nos é mais caro, a vida. De um modo geral podemos sintetizar o sublime como uma relação de ameaça face à grandeza do que quer que seja na medida em que nela se receia uma potência capaz de nos aniquilar.

São vários os pontos em comum com o sublime negativo de Berleant: a infinitude que configura um excesso para os nossos sentidos, para a nossa imaginação e para a nossa razão; a indeterminação e a incerteza geradas pela impossibilidade de representar sensível e racionalmente, por exemplo, as consequências de uma catástrofe ambiental; o poder indeterminado, enquanto força ambiental, como ameaça à desintegração do sujeito e da próprio mundo; e, por último, mas não menos importante, a abordagem empírica e psicofisiológica da dor, perigo, morte, terror. Contudo, relativamente aos dois últimos pontos, levantam-se duas questões que se prendem com a negatividade peculiar do sublime negativo: 1) Em Burke, o medo ou o terror são uma percepção da dor, e, em última instância da morte, causada por uma ameaça iminente à integridade do sujeito, mas que dá origem ao deleite. Porém poderemos reconhecer o

²¹⁶ “But pain is always inflicted by a power in some way superior, because we never submit to pain willingly. So that strength, violence, pain, and terror, are ideas that rush in upon the mind together. Look at a man, or any other animal of prodigious strength, and what is your idea before reflection? Is it that this strength will be subservient to you, to your ease, to your pleasure, to your interest in any sense? No; the emotion you feel is lest this enormous strength should be employed to the purposes of rapine and destruction.” *Ibidem*, Part II, Section V.

²¹⁷ Cf. *Ibidem*, Part II, Section V.

deleite no sublime negativo?

2) Burke define o poder como uma força natural que não podemos conceber nem dominar. Ao referir-se ao poder como uma força natural, e considerando-a também inerente ao humano, Burke está a abrir a possibilidade de contemplarmos uma extensão da força natural exponenciada pelo artifício humano. Ora no sublime negativo somos confrontados com uma força ambiental impulsionada pela esfera humana. Não existe apenas um confronto entre o poder do sujeito e o poder da natureza, mas sim uma exponenciação dos poderes naturais por força da acção antropogénica, como Berleant afirma: “o poder da natureza foi lançado à insignificância pelo poder ilimitado que reside, mal controlado, em mãos humanas”.²¹⁸ O sujeito é, assim, objecto de um poder de destruição inimaginável e avassalador, exponenciado por si próprio, que, porém, não consegue controlar. Este é um elemento decisivo e diferenciador do sublime negativo que remete para uma questão de carácter moral: dada a continuidade ontológica entre sujeito e objecto, entre a esfera humana e natural, qual a leitura ética do excesso negativo potenciado pelo humano?

²¹⁸ “[...] the power of nature has been cast into insignificance by the unbounded power that lies, barely controlled, in human hands.” *LL*, 77.

5.3. O terror e a auto-preservação

Burke afirma que “o efeito mais genuíno e o teste mais verdadeiro do sublime”²¹⁹ é o terror delicioso (*delightful*). De facto, esta emoção manifesta-se como um prazer negativo orgânico: um prazer paradoxal, com sensações distintas de dor e prazer, que se inscreve numa sensibilidade corpórea. Um prazer de privação de segundo grau, muito diverso do prazer positivo associado à ideia de belo. A natureza ambígua do prazer da experiência do sublime leva Burke a designar por *delight* esse prazer “quase neurótico”, como dirá Lyotard, que resulta da “suspensão de uma dor ameaçadora”.²²⁰ O termo *delight*, nas palavras de Baldine Saint-Girons, reenvia para “a tranquilidade sombreada de/com horror” onde se cruzam “as trevas devido ao excesso de luz” ou “o excesso de esplendor ofuscante” em *Paradise Lost* de Jonh Milton, poema reiteradamente citado ao longo do *Enquiry* e cuja influência se faz sentir na concepção de sublime de Burke.²²¹ Pontuam as ideias de excesso, de contrários e de horror. O horror é a ideia dominante do sublime, aliás, é a sua origem.²²²

Num texto coligido na sua obra *O Inumano*, Lyotard observa a propósito da relação entre terror e privação em Burke:

Os terrores estão ligados a privações: privação da luz, terror das trevas; privação do outro, terror da solidão; privação da linguagem, terror do silêncio; privação dos objectos, terror do vazio; privação da vida; terror da morte. O que é assustador, é que *Ocorrerá* não ocorra, cesse de ocorrer.²²³

Ao lermos as palavras do filósofo francês somos como que assolados por uma imagem de privação dos sentidos, da linguagem, dos corpos, do outro, da vida que nos aterroriza porque nos podem vir a falhar. No entender de Lyotard, a crítica de Kant à perspectiva empírica e fisiológica de Burke terá ofuscado o grande contributo da estética do filósofo

²¹⁹ Burke, *A Philosophical Enquiry into the Origin of Our Ideas of the Sublime and Beautiful*, Part II, Section VIII.

²²⁰ Cf. J.-F. Lyotard, *L'inumaine. Causeries sur le Temps*, 86.

²²¹ B. Saint Girons, Avant-Propos in Edmund Burke, *Recherche philosophique sur l'origine de nos idées du sublime et du beau*, 37.

²²² Burke, *A Philosophical Enquiry into the Origin of Our Ideas of the Sublime and Beautiful* Parte II, secção II.

²²³ “Or les terreurs sont liées à des privations: privation de la lumière, terreur des ténèbres; privation d'autrui, terreur de la solitude; privation du langage, terreur du silence; privation des objets, terreur du vide; privation de la vie, terreur de la mort. Ce qui terrifie, c'est que le *Il arrive que n'arrive pas*, cesse d'arriver.” J.-F. Lyotard [1988], “Le sublime et l'avant-garde” in *L'inhumain. Causeries sur le temps*, 99.

irlandês: o sentimento do sublime é provocado pela ameaça de nada ocorrer.²²⁴

O sublime manifesta-se, assim, na imagem da privação extrema do real como falta primordial, veja-se as trevas, o vazio, a solidão, o silêncio, que reenviam para uma realidade como morte. É a ameaça de nada ocorrer que espoleta as ideias de dor e de perigo e, em última instância, a ideia de morte. O terror do nada causa as paixões mais intensas e fortes, associadas à preservação de si, como a dor e o perigo. Pois o que está em causa é a ameaça que impende sobre a conservação de si.

As ideias de dor e de aproximação da morte são paixões mais poderosas do que a ideia de satisfação associada ao prazer positivo. Elas estão ligadas ao prazer negativo, ou seja, o *delight*. Mas tal só acontece porque a ameaça da dor e da morte é suspensa, retida. Dá-se assim uma outra privação, desta feita “a alma é privada da ameaça de ser privada de luz, de linguagem, de vida”,²²⁵ que gera um prazer de privação de segundo grau, um alívio. O sentimento do sublime move-se, qual pêndulo, numa dialéctica de privação: num primeiro momento um objecto terrível ameaça privar a alma de qualquer acontecimento, ela fica como que morta, petrificada e imobilizada de espanto; porém, quando a alma é privada dessa ameaça ela sente um alívio, ou, aliás, um prazer (*delight*). Este prazer é fruto do regresso à agitação em que se move a vida e a morte, ou seja, agitação em que se manifesta a própria vida.

Na experiência do sublime, inscreve-se a defesa da vida em tensão com a ideia de morte traçada no sensualismo e na fisiologia do corpo ou não fosse o sublime associado à ideia de preservação de si em Burke. O relaxamento dos músculos do corpo é sinónimo de morte ao passo que a sua contração remete para a vida. A paixão do sublime, “uma espécie de horror deleitoso”, manifesta-se no exercício dos órgãos físicos delicados e menos delicados. Nas secções VI e VII, Burke procura mostrar como a dor, objecto do sublime, pode originar o deleite a partir do “trabalho” de tonificação dos músculos:

O trabalho é a superação de *dificuldades*, um exercício resultante do poder de contracção dos músculos e, como tal, excepto na sua intensidade, assemelha-se à dor, que consiste na tensão ou na contracção. O trabalho é não só indispensável para que os órgãos menos delicados se conservem num estado adequado ao exercício das suas

²²⁴ *Ibidem*, 99.

²²⁵ “[...] l’âme est privée de la menace d’être privée de lumière, de langage, de vie.” *Ibidem*, 99.

funções mas é igualmente necessário àqueles órgãos mais delicados e refinados.²²⁶

O trabalho opõe-se ao repouso, ou seja, ao relaxamento e à languidez do corpo que tem por consequência a melancolia e até mesmo o suicídio.²²⁷ Aquele não só estimula como é necessário ao bom funcionamento dos órgãos.

Na condição de que a dor e o terror não sejam uma ameaça iminente de destruição do indivíduo, esta dor terrífica liberta o corpo dos obstáculos perigosos, gerando um terror deleitoso, uma “calma mesclada de terror” que vivifica a paixão da auto-preservação. A condição de a ameaça de perigo não ser efetiva, em Burke, aponta para o distanciamento característico da experiência do sublime e, por inerência, para o desinteresse do prazer estético. Mas, assim sendo, como poderemos compreender que o terror seja a resposta para a experiência do sublime negativo? Recorde-se que, para Berleant, a experiência estética não é desinteressada, pelo contrário, implica um comprometimento, antes de mais, ontológico entre o sujeito e o objecto.

Contudo, importa reflectir se a experiência do sublime em Burke é ou não desinteressada, se, tal como em Kant, a questão do desinteresse é clara e indubitavelmente crucial no juízo de gosto. O prazer estético, para Kant, implica considerar o objecto estético como um fim em si mesmo sem qualquer associação a qualquer tipo de interesse prático, cognitivo ou sensível. Impossível sentir prazer estético quando a nossa vida está em perigo, muito pelo contrário, somos invadidos pelo pânico e implicados na existência real e sensível desse objecto do qual queremos escapar. O prazer estético advém da nossa posição distante de sujeitos contemplativos do espectáculo terrível e sublime.

Burke, ainda que distante de Kant quanto à interpretação da natureza da experiência do sublime, indicia partilhar do distanciamento e do desinteresse como condição do prazer estético, nomeadamente quando refere que “Quando o perigo ou a

²²⁶ “[...] labor is a surmounting of *difficulties*, an exertion of the contracting power of the muscles; and as such resembles pain, which consists in tension or contraction, in everything but degree. Labor is not only requisite to preserve the coarser organs, in a state fit for their functions; but it is equally necessary to these finer and more delicate organs, on which, and by which, the imagination and perhaps the other mental powers act.” Burke, *A Philosophical Enquiry into the Origin of Our Ideas of the Sublime and Beautiful* Parte IV, secção VI.

²²⁷ Cf. “Melancholy, dejection, despair, and often self-murder, is the consequence of the gloomy view we take of things in this relaxed state of body” *Ibidem*, Parte IV, secção VI.

dor estão próximos, são incapazes de nos causar qualquer deleite e são simplesmente terríveis”,²²⁸ sendo essa a visão mais comumente aceita.

No entanto, o filósofo irlandês não aborda directamente a noção de desinteresse, o que dá azo a interpretações controversas.²²⁹ Destacamos a curiosa perspectiva somaestética de Richard Schusterman, que, ao contrário das interpretações mais consensuais,²³⁰ defende que a experiência do sublime em Burke não é completamente desinteressada:

Uma vez que o “horror delicioso” do sublime “pertence à auto-preservação”, ele não só é “uma das mais fortes de todas as paixões”, como também não é puramente desinteressado pois está claramente enraizado no nosso poderoso interesse em sobreviver e evitar a dor.²³¹

Schusterman, apesar do distanciamento físico, realça o contexto empírico da experiência do sublime em Burke, profundamente radicada no corpo e no interesse da própria sobrevivência. Esta interpretação encontra sustentação no pensamento de Burke, o qual associa o sublime à auto-preservação. Repare-se como a paixão do

²²⁸ “When danger or pain press too nearly, they are incapable of giving any delight, and are simply terrible.” *Ibidem*, Parte I, Secção VII.

²²⁹ Veja-se a análise do confronto de interpretações opostas acerca do carácter desinteressado ou não da experiência do sublime em Burke, nomeadamente de Schusterman e Jerome Stolnitz, levada a cabo por Simon Ricard-Gélinas na sua tese intitulada “Le Sublime Chez Edmund Burke: une esthétique de la terreur” (Mémoire, Université du Québec à Trois-Rivières, 2014). Para aprofundar o tema consultar: Richard Shusterman, “Somaesthetics and Burke's sublime” in *British Journal of Aesthetics*, Vol. 45, n. 4, October 2005, 323-341; e Jerome Stolnitz, “On the origin of aesthetic disinterestedness” in *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. 20, n.º 2, Winter 1961, 131-143.

²³⁰ Noël Carroll partilha da posição mais consensual sobre a natureza desinteressada do sublime em Burke, como evidencia neste excerto a propósito da sua recusa em identificar o sublime com a arte do horror: “Though I shall not pursue the matter at length, I would also want to deny that the attraction of art-horror can be developed on an analogy with the sublime. [...] I cite Kant in order to bypass what would be an extremely detailed exposition of the sublime for the purpose of showing it ill suits art-horror. Like Kant, though perhaps for different reasons, I think that the element of repulsion required in art-horror precludes the kinds of response engendered by either the mathematical or the dynamical sublime.

Edmund Burke, as is well known, offers a somewhat different account of the sublime. For him terrifying objects can cause sublime delight just in case we are not in harm's way of said objects. Burke does not consider how disgust might figure in this picture. But here I think that Kant's observations are relevant. For if we are disgusted by an object, we are, in Burke's idiom, pained by it—genuinely pained by it—and so it does not correlate to the kind of distance Burke maintains the sublime requires. As Kant suggests, disgust stands in the way of the sublime. This is not a direct criticism of Burke's notion of the sublime. Rather, it is a consideration that should warn one against trying to assimilate art-horror to the Burkean sublime.” Noël Carroll, *The Philosophy of Horror or Paradoxes of the Heart* (New York/London: Routledge, 1990), 240.

²³¹ “Since the 'delightful horror' of the sublime 'belongs to self-preservation', not only is it 'one of the strongest of all passions' but it is also not purely disinterested, because it is clearly rooted our powerful interest to survive and avoid pain.” Richard Shusterman, “Somaesthetics and Burke's sublime” in *British Journal of Aesthetics*, Vol. 45, n. 4, October 2005, 329.

sublime se mostra imprescindível ao exercício dos órgãos mais finos, evitando a apatia e os instintos suicidários, bem como qualquer perigo que constitua uma ameaça a vida humana. Poderemos afirmar, em termos kantianos, que a experiência do sublime em Burke não é desinteressada na medida em que existe um interesse sensível e prático no objecto do sublime.

Todavia, a questão que nos assalta é outra: a inferência será semelhante se adoptarmos o prisma da estética do comprometimento de Berleant? Dito de outro modo, a experiência interessada do sublime de Burke será sinónimo de uma experiência comprometida do sublime negativo?

Como mostrámos nos três primeiros capítulos, o comprometimento da experiência estética decorre de uma continuidade ontológica. O nosso corpo, organismo consciente, consiste numa subjetividade expansiva, produto de uma concentração de forças, que pertence a uma matriz perceptiva do todo ambiental. Há uma continuidade ontológica entre o sujeito e o objecto que resulta numa experiência estética comprometida. Sob este prisma, a experiência estética perceptiva é, por inerência ontológica, contínua com a realidade percebida. O sujeito emerge ancorado na natureza onde não se pode assumir como um espectador desinteressado e distanciado face ao espectáculo terrível da mesma. Este comprometimento não decorre de uma decisão consciente, antes uma inevitável condição onto-existencial da subjetividade expansiva que se desdobra no duplo papel de actor e espectador, ou, se quisermos, espectador – participante do espectáculo da natureza. A partir desta condição onto-existencial de continuidade podemos perspetivar a experiência estética de comprometimento, designadamente a experiência do sublime negativo, onde não tem lugar o desinteresse nem o distanciamento. Ora essa condição permitir-nos-á experienciar um horror deleitoso perante o perigo iminente ou até mesmo real?

Convém notar que se podemos afirmar que a experiência do sublime em Burke é interessada pelo seu cariz sensível e prático de auto-preservação e que, do ponto de vista da imaginação, suscita um exercício de grande proximidade ao perigo, o mesmo não podemos afirmar quanto a um perigo efectivo que aparece delimitado por uma segurança material real. O sujeito perde-se na experiência, completamente absorto, esmagado e impotente face ao espectáculo imprevisível da grandeza e do poder do fenómeno sublime. Contudo, há um alívio da dor do medo e terror existencial ao

desaparecer o poder ameaçador vivificado na imaginação que dá lugar a um horror deleitoso como Lyotard refere. A experiência do sublime, tanto em Kant como em Burke, reside na distância e segurança material em relação ao objecto de terror. O mesmo não parece suceder na experiência do sublime negativo.

5.4. Heurística do terror

A experiência do sublime negativo de Berleant conduz a uma reconfiguração mais radical da dinâmica de dor e de prazer, na qual este último parece não ter lugar. As noções de “segurança” e “perigo” ganham diferentes contornos numa perspectiva de continuidade onto-perceptiva – não temos um sujeito e um objecto, antes um campo estético – que parece não deixar espaço à reconversão da dor em prazer negativo mas apenas medo e terror. Berleant não se refere a este aspecto em particular, nem define medo ou terror, apenas nos remete para Burke: medo é a antecipação da dor e, em última instância, da morte. Terror é a paixão mais forte que a alma pode sentir face ao objecto sublime. Importa explicar como se perspectiva o sentimento de medo e de terror face não a um objecto assustador, distante, mas num campo estético.

Procuremos fazer uma experiência mental da experiência do sublime negativo a partir de exemplos dados pelo próprio filósofo. A dada altura ele refere que “o impensável se tornou realidade” relativamente à catástrofe ambiental da explosão da central nuclear de Fukushima, o que remete para uma experiência de perigo real. E, por outro lado, cita a obra do fotógrafo canadiano, Edward Burstynsky, que tem por objecto o impacto da ação antropogénica nas paisagens naturais, que reenvia para a representação pela arte de um perigo com um fundo real. Estaremos, em ambos os casos, perante uma experiência de medo ou terror existencial de sublime negativo? Será fundamental a distinção entre perigo real e perigo imaginado para classificarmos a experiência de sublime negativo? Ou a experiência do sublime negativo, se nos confrontar com um perigo real, será antes uma tragédia?

No que respeita às reportagens fotográficas dos desastres ambientais provocados pela explosão das centrais nucleares de Chernobyl, na URSS, atualmente Ucrânia, causada por erro humano, em 1986, e de Fukushima, no Japão, causada por um tsunami e erro humano, em Março de 2011, Berleant afirma:

[H]á ocasiões em que é muito difícil a abordagem perceptiva do sublime negativo porque é tal a indeterminação da extensão das consequências, no tempo e no espaço, que é impossível imaginá-las. Os acontecimentos em Chernobyl e no Japão são apenas uma antevisão das impressionantes possibilidades de um desastre nuclear. As

consequências de uma guerra nuclear para o ambiente humano excedem ainda mais a nossa compreensão.²³²

Estamos perante o inapresentável imperceptível uma vez que as indeterminações espaço-temporais das consequências destes acontecimentos excedem a nossa imaginação e a nossa compreensão racional. Ora, dada a indeterminação da extensão das consequências destes desastres nucleares, como poderemos conceber a segurança e a distância em relação ao perigo real que ameaça o sujeito estético?

À luz da continuidade perceptiva e ontológica da estética do comprometimento, o sujeito não é um mero espectador, mas também um actor ou pelo menos espectador participante, deste terrível e avassalador espectáculo: o sujeito, enquanto subjetividade expansiva, constitui-se como expressão da continuidade ontoperceptiva recíproca com o ambiente, logo também ele participante desse acontecimento. No entanto, o que significa ser actor/espectador participante, do ponto de vista estético, deste espectáculo avassalador de uma explosão nuclear? Qual a sua percepção de perigo? E como isso se reflecte no sentimento do medo ou do terror?

Berleant assevera que a vulnerabilidade do sujeito ao perigo, ao contrário de Kant, não é uma condição de desestetização da experiência, antes de intensificação estética que passa pelo aprofundamento da conexão sujeito-objecto.²³³ Assumir a vulnerabilidade significa que o sujeito é alvo de um perigo real e situado? Embora o autor americano não seja claro relativamente a este aspecto, parece-nos que o carácter da vulnerabilidade do sujeito não se prende tanto com a exposição a um perigo real concreto e imediato, mas sim com a consciência da sua co-existência com o objecto aterrorizador que lhe é devolvida pela continuidade perceptiva com ambiente. Na verdade, o facto de o sujeito estar fisicamente distante não é sinónimo de estar seguro, uma vez que, com a dissolução das fronteiras entre o sujeito e objecto, cai por terra a tão almejada segurança face a um perigo externo e situado.

No exemplo em análise, a incapacidade de representar a extensão das consequências de uma explosão nuclear para o ambiente e para a vida humana faz dela

²³² “[T]here are occasions when the negative sublime is difficult to approach perceptually because the consequences are so indeterminately extensive in time as well as in space as to be unimaginable. The awesome possibilities of a nuclear disaster have only been anticipated by the events at Chernobyl and in Japan. The consequences of a nuclear war for the human environment exceed our comprehension even more.” *ABA*, 201.

²³³ *Vide* nosso cap. 3.

um acontecimento aterrador e ameaçador que nos coloca em risco e perigo iminentes, espoletando uma representação vívida do perigo que ativa o nosso instinto de auto-preservação. Esta simulação sensorial remete para uma mimetização do sentimento primário de medo real: uma antecipação da dor causada por uma catástrofe ambiental de origem antropogénica mesclada com um sentimento de inquietação existencial face à imprevisibilidade de acontecimentos, que não podemos de todo antecipar e saber estar a salvo dos mesmos.²³⁴ Pense-se nos desastres com centrais nucleares, apesar de quando ocorre a explosão possamos estar a salvo, a incapacidade para prever as consequências desse evento no tempo e no espaço nada nos diz sobre a nossa segurança futura a médio e longo prazo.

Importa focar um outro elemento fundamental da experiência do sublime negativo: o fragmento como vestígio de um todo não imaginável nem racionalizável. A devastação que não conseguimos ver e imaginar é muito mais vasta do que vemos e imaginamos, porém o que não é do domínio do visível é como que insinuado pelo que vemos ou imaginamos qual ponta do icebergue. Com efeito, Chernobyl e Fukushima são vislumbres de um acontecimento imprevisível com consequências ainda mais inimagináveis como uma guerra nuclear.

No que diz respeito à experiência de sublime negativo na arte, observemos algumas das fotografias do canadiano Edward Burtynsky que reenviam para uma dimensão negativa e potencialmente destrutiva da ação antropogénica na paisagem. Burtynsky, desde os anos 1970, que se dedica a captar paisagens fabricadas pelo humano – pedreiras, salinas, minas, escavações para caminhos de ferro, extracção de petróleo. Aliás, em 2018, lançou *The Anthropocene Project*, uma obra multidisciplinar onde se cruza a fotografia artística, o cinema, a realidade virtual, a realidade aumentada,

²³⁴ Na exegese do sentimento de medo do sublime negativo reconhecemos uma hibridação do complexo e dual sentimento de medo descrito por Friedrich Schiller a propósito do sublime: por um lado, a antecipação da dor, seja ela causada por uma catástrofe natural ou ação humana; e, por outro, um sentimento de inquietação provocado por perigos e adversidades que nunca podemos antecipar e dos quais nunca podemos saber estar a salvo. Contudo, esta dupla leitura do medo, em Schiller, remete para a distinção entre segurança externa e física e segurança interna e moral, cuja base, o dualismo da natureza humana, não tem lugar no pensamento estético de Berleant. Aliás, o filósofo americano não podia divergir mais de Schiller neste aspecto, que defende a intensificação da luta com o objecto ameaçador do ponto de vista físico como um elemento fundamental para a tomada de consciência da auto-suficiência da natureza inteligível do indivíduo em relação à sua natureza sensível. Cf. “Uber das Erhabene”. In Schillers Werke. Nationalausgabe: 21. Bd.: Philosophische Schriften: Zweiter Teil (Benno von Wiese und Helmut Koopmann eds. Weimar: Hermann Böhlaus Nachfolger, 1963), (30).

e a investigação científica, com o objetivo de indagar pela complexa e indelével influência humana no processo dinâmico de transformação da Terra na nova era geológica do Antropoceno.²³⁵

Na série “Mines and Tailings”, de 1996, Burtynsky explora as consequências ambientais da mineração e fundição de metais. Veja-se *Nickel Tailings # 34*²³⁶ em que nos é oferecida uma imagem de um rio laranja brilhante, a sobressair de um fundo castanho-escuro, com árvores despidas ao longe, sob um céu cinzento invernal. Por um lado, esta imagem sugere-nos uma beleza fauvista pelo seu rio laranja flamejante, mas, por outro, a cor laranja do rio, que sabemos intuitivamente não ser a sua cor natural, perturba-nos, como sugere Kenneth Baker.²³⁷

Burtynsky é conhecido pela exímia capacidade de tirar o maior partido das cores, sem, no entanto, recorrer a manipulações gratuitas das imagens. A espectacularidade das cores desta fotografia parece indicar a intenção de Burtynsky: desencadear uma experiência de choque ao confrontar-nos com o desconforto que temos em compreender o significado de um rio laranja a correr numa paisagem árida com árvores despidas.²³⁸ Num primeiro olhar, as cores contrastantes, o laranja brilhante e o castanho-escuro quase negro, evocam a lava a escorrer de um vulcão em erupção que nos leva a pensar num desastre natural. Porém, o rio laranja encerra uma realidade química antropogénica com efeitos ecológicos nefastos: os vermelhos e laranjas intensos são causados pela oxidação do ferro que resulta do processo de separação do níquel e outros metais do minério.²³⁹ O rio laranja flamejante indicia, apenas, o inimaginável e o impensável: a indeterminação das consequências ambientais e ecológicas da extração de níquel. A impotência de conceber uma imagem da extensão dos efeitos devastadores da extração de níquel gera no espectador-participante uma

²³⁵ Cf. *The Anthropocene Project*. Consultar: <https://www.edwardburtynsky.com/projects/the-anthropocene-project>. Recorde-se que o conceito “Antropoceno” foi cunhado nos anos 1980 pelo biólogo americano, Eugene Stoermer, e mais tarde formalizado e popularizado por Paul Crutzen, químico holandês e vencedor do prémio nobel da química em 1995, para designar uma nova era geológica causada pelo impacto da acção antropogénica na Terra. O termo foi utilizado, pela primeira vez, em Crutzen, P. & Stoermer, E..The “Anthropocene”. *Global Change Newsletter IGBP*, 41 (May 2000), 17-18. O seu alcance e a sua aplicação e validação científica continuam a ser discutidos nas mais diversas áreas da academia, das ciências da Terra às ciências sociais e humanas.

²³⁶ Ver figuras 8 e 9 em anexo, 160.

²³⁷ Cf. *Vide* o comentário de Kenneth Baker a propósito da fotografia *Nickel Tailings # 34* em <https://www.edwardburtynsky.com/projects/photographs/tailings>

²³⁸ *Ibidem*.

²³⁹ *Ibidem*.

alcance representação de um perigo que ameaça o ambiente e, em última instância, a sua própria sobrevivência.

Ainda que estejamos diante de uma realidade artística, esta imagem espoleta uma sensação de medo, desafiando a ampliação da imaginação dos efeitos terríveis desse excesso negativo. Mais do que distinguir se o objecto de medo é real ou imaginário, na experiência do sublime negativo importa saber se o seu objecto é imaginativamente poderoso e ameaçador o suficiente para representar um perigo para a integridade física do sujeito. A questão reside no poder do sujeito atemorizado imaginar o desastre que o objecto sublime negativo encerra, ou seja, em tentar representar esse perigo inimaginável.

Para melhor compreender a dinâmica e a relação do sentimento de medo com a proximidade e a representação do perigo, ou seja, do objecto sublime negativo, há que questionar a natureza desse mesmo objecto. O que gera no observador-participante um sentimento de medo e terror? Ou, dito de outro modo, o que faz do objecto sublime negativo um objecto de medo? O facto de ser um poder destrutivo inimaginável e ameaçar a auto-preservação do indivíduo, sem dúvida. Mas que “objecto” é esse?

Observemos de novo a obra de Burtynsky. A série “Oil”, em que o fotógrafo canadiano teve a “epifania do petróleo”, dá-nos conta do império humano representado pela extracção deste combustível fóssil. Se inicialmente esta série tinha um intuito laudatório da incrível capacidade construtiva e transformadora da espécie humana, acaba por se tornar uma crítica a esse espírito prometeico. Os poços de petróleo, expressão da dependência energética do humano, são lugares distantes, irreconhecíveis ao nosso olhar, ausentes do nosso pensamento mas que vão moldando, gravando, cinzelando, qual força geológica, a paisagem ao ponto dela expulsarem a vida. “Lugares-sombra”,²⁴⁰ na terminologia de Val Plumwood. *Oil fields # 2*,²⁴¹ *Oil fields # 19ab*,²⁴² e *Socar Oil fields # 1ab*,²⁴³ fotografias em grande escala, em que a grande angular de Burtynsky nos devolve uma imagem inquietante e paradoxal: uma paisagem

²⁴⁰ Cf. David Farrier, *Pegadas: Em Busca de Fósseis Futuros*. Trad. port. de Marta Dutra Lopes (Lisboa: Elsinore, 2020), 52.

²⁴¹ Ver fig. 13, Anexos, 163.

²⁴² Ver fig. 14, Anexos, 163.

²⁴³ Ver fig. 15, Anexos, 164.

deserta de pessoas mas profundamente habitada pelo artefacto humano.²⁴⁴ No fundo, o que é essa imagem senão o retrato de alienação tecnológica do humano? “o que vemos reflectido somos nós próprios, ou melhor, a sombra de nós mesmos: nós, famintos, que escavámos, cortámos, rebentámos, moldámos e atulhámos a terra até esta nos fitar de volta, como um rosto num espelho”²⁴⁵ observa David Farrier.

As fotografias de Burtynsky, neste caso a série “Oil”, são como que o nosso “inconsciente óptico”,²⁴⁶ revelando-nos uma representação latente e chocante à nossa consciência: por um lado, um império do artefacto e do engenho humanos, por outro, uma paisagem inóspita ao humano e à vida em geral. O “inconsciente óptico” revela-nos a frente e o avesso do poder desmesurado da humanidade em que esta é simultaneamente protagonista e vítima do seu próprio terror: por um lado, a magnitude e o poder avassaladores do engenho humano, por outro, a magnitude e o poder esmagadores das suas consequências para o humano e o ambiente em geral. Somos confrontados com o objecto do sublime negativo: a negatividade do excesso do ambiente humano. O objecto do sublime negativo e o sujeito aterrorizado têm o mesmo rosto: o humano, ou, em termos berleantianos, a unidade do ambiente humano.

Na experiência do sublime negativo o excesso que nos ameaça não se configura como o Outro, o inimigo exterior, seja ele a natureza ou o próprio humano, mas um Outro que não é diferente de nós mesmos. Como Berleant admite:

A espécie humana está tão ameaçada por animosidades internas que a sua autodestruição é iminente - virtualmente instantânea do conflito nuclear e retardada,

²⁴⁴ Cf. David Farrier, professor de literatura e especialista em questões ambientais, leva a cabo, na sua mais recente obra *Pegadas: Em Busca de Fósseis Futuros*, uma reflexão sobre o impacto do Antropoceno na vida do planeta e das gerações futuras, confrontando-nos com os fósseis que deixaremos às gerações futuras. O autor destaca as fotografias de Edward Burtynsky pela sua capacidade de retratar a força geológica do humano e a contradição que lhe é inerente: “As paisagens de Burtynsky estão desertas de pessoas, mas pejudadas de presença humana” *Ibidem*, 52.

²⁴⁵ *Ibidem*, 52. Veja-se as fotografias de Edward Burtynsky figs. 8 a 20, Anexos, 160-166.

²⁴⁶ A expressão, cunhada por Walter Benjamin, remete para uma analogia entre a câmara e a psicanálise: “Vom Optisch-Unbewussten erfahren wir erst durch sie wie von dem Triebhaft-Unbewussten durch die Psychoanalyse” [A câmara leva-nos ao inconsciente óptico, tal como a psicanálise ao inconsciente das pulsões] afirma Walter Benjamin. A imagem do cinema ou da fotografia funciona como uma ampliação do olho humano na interpretação de um quadro geral da realidade, despertando um mecanismo de interação – de mergulhos e subidas – do inconsciente com o consciente que integra, de forma surpreendente e chocante, representações latentes no processo de significação e interpretação do real. A objetiva da câmara de Burtynsky, ao fazer-nos mergulhar no inconsciente óptico da humanidade, traz justamente à superfície o rasto da irrepresentabilidade da força bruta do humano e das suas consequências. Walter Benjamin, *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit* (Frankfurt/Main: Suhrkamp, 1963), 36.

mas não menos virulenta, da poluição, do esgotamento dos recursos e da toxicidade em lixo e embalagens de alimentos produzidos em massa.²⁴⁷

Aliás, a experiência do sublime negativo manifesta-se como o expoente máximo da subversão da separação entre o humano e a natureza enraizada na tradição do dualismo metafísico. O excesso da força bruta do humano potencia o excesso da força bruta da natureza num espectáculo avassalador no qual o humano é simultaneamente actor e espectador-participante.

Com efeito, a afirmação da continuidade entre o sujeito e o objecto conduz a uma outra leitura do sublime dinâmico subjacente ao sublime negativo. Retomemos a comparação entre o quadro de J.M. William Turner, intitulado *The Shipwreck* e o quadro *Der Wanderer über dem Nebelmeer* de Caspar David Friedrich: o primeiro é exemplar da visão do sublime em Berleant, marcada pela envolvimento e proximidade da experiência estética, em que o sujeito participa do que vê, da vulnerabilidade perante o perigo iminente; esta experiência contrasta com uma visão contemplativa, segura e distante, da ameaça de um perigo real, tal como acontece no segundo, que remete para o sublime dinâmico kantiano: «a natureza, considerada no juízo estético como poder que não possui nenhuma força sobre nós, é dinamicamente sublime».²⁴⁸ A leitura do binómio poder-força, inerente à experiência do sublime dinâmico, ganha outra expressão quando o observador se situa no palco da natureza:²⁴⁹ a mudança de lugar do sujeito para o “meio” do espectáculo da natureza, implica um confronto entre o poder do sujeito e o poder da natureza, este transformado agora em força concreta.

Na experiência do sublime negativo, a força concreta do poder intangível da natureza faz-se sentir ainda com maior intensidade, na medida em que o humano exponencia e desafia o poder dos processos naturais através dos dispositivos tecnológicos produzidos pela racionalidade instrumental. Assim, não há apenas confronto entre o poder humano e o poder da natureza mas uma forte interferência do humano nos processos naturais; o sujeito não é um mero espectador, que assiste do

²⁴⁷ “The human species is so threatened by internal animosities that its self-destruction is imminent – virtually instantaneous from nuclear conflict and delayed but not less virulent from pollution, the exhaustion of resources, and the toxicity in junk and mass-produced food and packaging” *ABA*, 178.

²⁴⁸ “Die Natur, im ästhetischen Urtheile als Macht, die über uns keine Gewalt hat, betrachtet, ist dynamisch ist erhaben” Kant, *KU*, AA 05: 260.

²⁴⁹ Cf. Cristina Beckert, 2007, “A Estética do Invisível na Natureza”, in *Philosophica* 29, 9-10.

exterior, numa situação segura, ao espectáculo avassalador da natureza, mas antes um actor que ora impulsiona o poder invisível da natureza, ora confronta o seu poder com esta, sendo, por isso, objecto do poder inimaginável da natureza que agora se manifesta como força esmagadora concreta. «O inimaginável tornou-se real»²⁵⁰ e impele-nos a encontrar resposta para uma questão ética fundamental: o que *podemos fazer* face a este poder invisível e in(de)terminável da natureza, profundamente alterada pelo ser humano, consubstanciado em força esmagadora da qual ele é simultaneamente responsável e vítima? Berleant responde-nos da seguinte forma em *Aesthetics of Environment*:

[T]error é a resposta apropriada a um processo natural que excede o nosso poder e nos confronta com força esmagadora, derradeira consequência de uma tecnologia científica em que os humanos se tornaram inevitavelmente vítimas das suas próprias acções.²⁵¹

²⁵⁰ *ABA*, 8.

²⁵¹ *AE*, 169.

CAPÍTULO 6

SUBLIME NEGATIVO: UMA ÉTICA AMBIENTAL

CAPÍTULO SEIS

SUBLIME NEGATIVO: UMA ÉTICA AMBIENTAL

1.1. Da dor estética à ética

Neste último capítulo propomo-nos analisar a co-relação da dimensão estética com a dimensão ética da experiência do sublime negativo para uma ética ambiental. Em *Living in the Landscape*, Berleant problematiza a natureza negativa do “nocivo” e do “destrutivo” do ponto vista ético e estético colocando como questão central: “A estética [negativa], tal como pode gerar uma crítica moral, também pode fundamentar uma moralidade positiva?”²⁵² E esta interrogação coloca-se ainda de forma mais flagrante quando abordamos a experiência do sublime negativo no plano estético e ético: se, por um lado, se apresenta qual epifania do excesso das consequências negativas da ação antropogénica, por outro, a dor estética poderá ser uma epifania transformadora da ação humana? A dor estética surge como um dos elementos fulcrais da estética negativa e, em particular, da experiência do sublime negativo. Terá a dor estética, inevitavelmente, uma expressão ética? Poder-se-á considerá-la um referencial axiológico para uma ética ambiental?

Embora a relação entre as dimensões estética e moral seja complexa e varie de acordo com o tipo de negatividade, o filósofo americano admite que as formas de estética negativa têm invariavelmente um conteúdo moral, sendo que “[n]o [...] sublime negativo, a componente moral é ainda mais séria”.²⁵³

²⁵² “[...] just as the aesthetic can generate a moral critique, can it also ground a positive morality?” *LL*, 76,77.

²⁵³ “Yet the rich experience of beauty in environment tends to blind us to other values more characteristic of everyday human situations. [...] the human hand has left its mark everywhere, from the polar icecaps to the ocean depths, and the experience of environment is not always positive. [...] Such negatives values involve not only the ethical criticism of wasteful and destructive practices and their widespread harmful effects on the planet but they include the fact that such practices also offend our sensibility; that is, they

A negatividade estética está latente no sublime negativo e traduz-se na privação da riqueza sensorial e da própria plenitude da experiência perceptiva. O nocivo e o destrutivo provocam a dessensibilização ou diminuição das capacidades humanas da experiência estética nos seus diferentes estádios.²⁵⁴ A dessensibilização tem assim um efeito distorcivo cumulativo, do estádio mais simples ao mais complexo, da experiência estética: repercute-se negativamente “na subtileza da discriminação, no aperfeiçoamento e na ampliação da percepção, na consciência das relações sensoriais, o comprometimento vital na apreciação intensa, na apreensão de significados simbólicos, na expansão, do que se chama, poeticamente, experiência humana”.²⁵⁵ A privação sensorial reflete a sua negatividade na vitalidade do corpo, por um lado, e na própria constituição simbólica da experiência humana, por outro. Interessa-nos sublinhar, em particular, o prolongamento da esfera sensorial na esfera simbólica da experiência do sublime negativo. A negatividade manifesta-se como privação sensorial extrema, experiência de terror cuja dor, em última instância, antecipa a ameaça à própria vida. Ora como podemos aferir a significação da dor do sublime negativo do ponto de vista simbólico, designadamente, no âmbito da valoração moral? Será a censura moral a base da negatividade estética ou o inverso? Como se articulam entre si as dimensões estética e ética da negatividade?

De uma forma genérica, Berleant considera que:

Valores tão negativos envolvem não só a crítica ética de práticas de destruição e desperdício dos seus efeitos nocivos propagados pelo planeta, mas incluem também o facto de essas práticas ofenderem a nossa sensibilidade, ou seja, terem consequências tanto estéticas quanto morais. Na verdade, a literatura da ética ambiental reconhece muitas vezes um fundamento estético para os valores éticos.²⁵⁶

have aesthetic as well moral consequences. Indeed, the literature of environmental ethics often acknowledges an aesthetic underpinning of ethical values.” *ABA*, 198.

²⁵⁴ Cf. “Moreover, the distortion or restriction of perceptual experience manipulates and misleads our sense of reality. Extremes of deprivation or excess and disorienting misdirection can cause madness or death. All these are kinds of aesthetic harm.” *LL*, 75.

²⁵⁵ “Among these are fineness of discrimination, the enhancement and enlargement of perception, the awareness of sensory relationships, the vital engagement of intense appreciation, the grasping of embodied meanings, the expansion of what is called, poetically, the human spirit.”, *Ibidem*, 77.

²⁵⁶ “Such negatives values involve not only the ethical criticism of wasteful and destructive practices and their widespread harmful effects on the planet but they include the fact that such practices also offend our sensibility; that is, they have aesthetic as well moral consequences. Indeed, the literature of environmental ethics often acknowledges an aesthetic underpinning of ethical values.” *ABA*, 198.

Dada a natureza peculiar do sublime negativo, a abordagem às questões acima colocadas será feita numa dupla vertente: a causa e o efeito da experiência da dor na óptica de uma continuidade ontológica e perceptiva, na medida em que o humano se apresenta como sujeito e objecto do excesso de forças negativas na unidade do ambiente. Aliás, o sublime negativo remete para formas de destruição humana do ambiente humano e cujo reconhecimento da indeterminação da magnitude e força do acontecimento e das suas consequências, isto é, a dor e aniquilação que podem causar, parece conduzir a um bloqueio do prazer negativo, o “terror delicioso” nas palavras de Burke. Berleant, uma vez mais, não é claro sobre a existência de uma dialéctica das emoções – negativas e positivas – da experiência do sublime negativo. Contudo, a propósito da discussão suscitada pelo acto terrorista do 11 de Setembro,²⁵⁷ afirma o seguinte sobre a natureza do sublime negativo:

Na medida em que os actos terroristas escapam a uma determinação quantitativa significativa, devemos reconhecer a sua incomensurabilidade estética e moral, aliás, a sua inconcebibilidade. [...] Que a moral também seja estética torna-o ainda mais intolerável. [...] Reconhecer a sua presença [da estética] pode ajudar-nos a entender o fascínio peculiar que o público tem por tais eventos do teatro mundial. Estes são, de facto, actos de grande drama que nos fascinam pela sua própria sublimidade. Mas a contundência teatral das imagens que nos impressionam está indissolúvelmente ligada à sua negatividade moral, e identificá-las com o sublime negativo é condená-las além de qualquer medida.²⁵⁸

As suas considerações acerca do carácter indissociável da estética e da moral no sublime negativo são ineludíveis. O autor, aliás, sustenta que a incomensurável força

²⁵⁷ A reflexão de Berleant sobre a relação entre estética, arte e moral no terrorismo foi espoletada, como o próprio autor admite numa nota, pelas considerações de Emmanouil Aretoulakis (Cf. "Aesthetic Appreciation, Ethics, and 9/11," *Contemporary Aesthetics* Vol. 6 (2008), sect. 1) acerca das polémicas afirmações, relativamente aos ataques terroristas de 9/11 às torres gémeas, do músico compositor Stockhausen – classificou os ataques terroristas como “a maior obra de arte de sempre... a maior obra de arte para todo o cosmos” e “um salto para fora da segurança, o quotidiano” – e do artista plástico Damien Hirst – defende que a arte está para além de qualquer juízo moral, e, por isso, a violência, horror e morte no *Ground Zero* não excluem a possibilidade de as filmagens do ataque serem “visualmente impressionantes” e consideradas arte ou como arte. Embora não partilhando da posição de Stockhausen, nem da de Damien Hirst, Berleant destaca a dimensão estética do terrorismo pela força perceptiva do terror, que não faz daquele necessariamente uma obra de arte, antes um acontecimento da estética quotidiana indissociável do plano moral. Interessa-lhe pensar a experiência estética enquanto parte constitutiva do juízo moral sobre o terror, a arte, a vida. Cf. *SS*, loc. 3251 e loc. 3468.

²⁵⁸ “Because acts of terrorism elude meaningful quantitative determination, we must further acknowledge their *moral* and *aesthetic* incommensurability, indeed, their very inconceivability. [...] the theatrical forcefulness that impresses us with their image is indissolubly bound up with their moral negativity, and identifying them as the negative sublime is to condemn them beyond all measure.” *SS*, loc. 3426.

impressiva das imagens reside na incomensurável negatividade moral – o sofrimento humano, a morte, a última perda humana no caso dos actos terroristas, mas que podemos perspetivar numa óptica ambiental. Num primeiro olhar, a dimensão estética do sublime negativo, ou seja, a força impressiva do espectáculo estético, parece depender da negatividade moral. Há como que uma reprovação da apreciação estética, excluindo a possibilidade da “conversão” da dor em prazer ao contrário do que acontece com a representação da tragédia no sentido aristotélico.²⁵⁹ No sublime negativo, a emoção e sentimento de terror podem ser arrebatadores, sem qualquer emoção positiva devido à consciência da incomensurabilidade das consequências nefastas dos acontecimentos, nem qualquer tipo de elevação moral.²⁶⁰

²⁵⁹ A dinâmica de emoções do sublime negativo não se deixa ler através da teoria da conversão de David Hume que defende uma conversão das emoções negativas num único e forte prazer. No seu breve ensaio “Of Tragedy”, David Hume expõe o problema do paradoxo da tragédia do seguinte modo: “It seems an unacceptable pleasure, which the spectators of a well-written tragedy receive from sorrow, terror, anxiety, and other passions, that are themselves disagreeable and uneasy. The more they are delighted with the spectacle.” (David Hume, “Of Tragedy”, in Eugeny F. Miller, ed., *Essays Moral Political and Literary*, rev.ed. (Indianapolis, IN: Liberty Fund, 1987 [1889]), 216). O filósofo inglês pretende resolver o paradoxo distinguindo as emoções que se sentem dos objectos que as provocam: as emoções negativas dizem respeito ao modo como se reage ao que está a ser descrito ou representado, ao passo que as emoções positivas resultam da excelência da própria arte com que os personagens são descritos e desempenhados; na verdade, a vivacidade da representação estimula e excita a imaginação de tal modo que se sobrepõe às emoções negativas, transformando essa oposição entre emoções negativas/positivas num único e forte prazer: “The affection, rousing the mind, excites a large stock of spirit and vehemence; which is all transformed into pleasure by the force of the prevailing movement.” (David Hume, “Of Tragedy”, 201). Para aprofundar o tema consultar: Emily Brady, *The Sublime in Modern Philosophy. Aesthetics, Ethics and Nature*, 151-154; Robert Yanal, “Hume and Others on the Paradox of Tragedy”, *Journal of Aesthetics and Art Criticism* 49:1, 1991, 75-76.

²⁶⁰ Emily Brady discorda da classificação de desastres humanos ou catástrofes como sublimes, a título de exemplo os atos terroristas do 9/11, uma vez que não se verifica a mistura de emoções negativa e positiva inerentes a esta categoria estética. Em seu entender, este tipo de desastres, cujas consequências são reconhecidas como nocivas, não podem ser considerados sublimes: “With respect to human-human disasters, the events of 9/11 have been described by some scholars as sublime. I resist such a characterization and instead describe them as na actual tragedy with elements of spectacle, with the latter confined to watching the events unfold on TV (or through other representations of the events). While the events). While the events have certain awesome qualities and have people being made to feel overwhelmed and absolutely powerless in the face of terrorism, people’s response will lack the standard feature of negative and positive emotion, and any sense of being uplifted or elevated by the events.” (Emily Brady, *The Sublime in Modern Philosophy. Aesthetics, Ethics and Nature*, 164). A autora dá ainda nota da nova categoria do sublime negativo de Berleant para descrever este tipo de acontecimentos, apesar de, em seu entender, estarmos perante “tragédias atuais com elementos de espectáculo” não lhes conferindo um valor estético, ao contrário do filósofo americano que alarga a paleta da experiência estética à sua modalidade negativa. Cf. *Ibidem*, 164.

Contudo, parece-nos que essa condenação moral do prazer radica na emoção estética negativa do terror como uma experiência de quase tragédia, de quase trauma partilhado.²⁶¹

Recorde-se esta afirmação de Berleant:

[T]error é a resposta apropriada a um processo natural que excede o nosso poder e nos confronta com força esmagadora, derradeira consequência de uma tecnologia científica em que os humanos se tornaram inevitavelmente vítimas das suas próprias acções.²⁶²

Terror é a resposta emocional à nossa impotência face ao espectáculo avassalador de catástrofes e desastres ambientais causados por nós e dos quais não somos meros espectadores. A continuidade entre o humano e o ambiente altera radicalmente o nosso papel no desenrolar do espectáculo da catástrofe ambiental: julgamos ser apenas espectadores quando, na verdade, estamos a participar como actores num drama cujo guião saiu da nossa pena e fora do nosso controle. Pensemos, por exemplo, nas fotografias da série Oil de Burtynsky: a paisagem com poços de petróleo a perder de vista; a presença do artefacto humano devolve-nos o negativo das nossas acções. É como se nos fosse devolvida a imagem de frente e do avesso: o perigo que ameaça o humano não é o Outro, a natureza exterior, é ele próprio, que, ao destruir a biodiversidade, se está a destruir a si enquanto unidade do ambiente. Este é o paradoxo que nos aterroriza: por um lado, as nossas acções interferem de forma tão disruptiva nos processos naturais que têm uma magnitude e um poder inconcebíveis para a nossa razão e, por outro, somos objecto da força esmagadora da natureza profundamente alterada pela tecnologia científica.

Dada a falência da razão para conceber a magnitude e o poder do excesso negativo das consequências das acções humanas, ou seja, o impensável, o inconcebível, o risco da morte, resta-nos a emoção do terror. Terror que nos confronta com a ilusão da nossa onipotência e imortalidade, com a inexorável e a ineludível vulnerabilidade da vida humana e da vida em geral: a finitude. Terror que nos confronta com impotência

²⁶¹ Emily Brady distingue o sublime da tragédia da vida real do seguinte modo: “The difference between sublimity and real-life tragedy is clear though: with the sublime there is shared excitement, with tragedy shared trauma.” *Ibidem*, 164. No caso da experiência do sublime negativo de Berleant afigura-se-nos como uma quase tragédia que provoca um quase-trauma partilhado.

²⁶² *AE*, 169.

face à força esmagadora da indeterminação das consequências das nossas acções, mas também com a responsabilidade na criação dessa mesma força.

Somos como que convocados a fazer uma heurística do terror, recorrendo à emoção e não à razão, ou, aliás, procurando perscrutar a razão para além de si própria. Recuperando Burke, o terror, estimulado pelas ideias de dor corporal e de perigo, inibe os movimentos da alma de tal forma que esta não consegue raciocinar. Contudo, importa não esquecer de que é precisamente aí que reside a «origem do grande poder do sublime que, longe de ser produzido por eles, antecipa os nossos raciocínios».²⁶³ Se a razão não consegue abarcar o objecto sublime dada a magnitude e potência deste, por outro, é esse sentimento de dor e de impotência que faz com que a razão se ultrapasse a si mesma ao antecipar os perigos – que a compreensão humana não pode conceber nem imaginar – que ameaçam a vida. Com efeito, o sublime, em Burke, surge como um sinal de alerta para a fragilidade do indivíduo face à ameaça de desintegração dos corpos infligida pelas imprevisíveis potências físicas.²⁶⁴

Consideramos que o terror, se a um tempo, paralisa face à vulnerabilidade do humano à ameaça iminente, por outro, ao antecipar os perigos, reveste-se de uma função transformadora e é nesse sentido que julgamos poder interpretar a afirmação de Berleant de que o terror é a resposta adequada ao sublime negativo. Aliás, ocorre-nos traçar um paralelo entre os dois autores: a solidão aterrorizadora, para Burke, funciona qual catalisador da socialização do indivíduo cuja estabilidade da comunidade se constitui como defesa da fragilidade da condição humana perante a imprevisibilidade das potências naturais e políticas; ao passo que, para Berleant, a angústia e ansiedade inerentes à percepção do terror consciencializa o indivíduo da vulnerabilidade da espécie humana, assim como de todas as espécies em geral, na unidade do ambiente, levando-o a reconhecer, na porosidade do corpo, a ideia vã e perigosa da sua onipotência e a sua intrínseca interdependência dos elementos naturais do ambiente.

O nosso sentimento de auto-preservação, à luz da metafísica da continuidade, passa, inevitavelmente, pela preservação do equilíbrio orgânico do grande ecossistema

²⁶³ “Hence arises the great power of the sublime, that, far from being produced by them, it anticipates our reasonings, and hurries us on by an irresistible force.” Burke, *A Philosophical Inquiry into the Origin of Our Ideas of the Sublime and Beautiful*, Part II, Section I, 131.

²⁶⁴ Cf. “In everything sudden and unexpected, we are apt to start; that is, we have a perception of danger, and our nature rouses to guard against it.” *Ibidem*, Part II, Section XIX.

em que estamos integrados. Berleant deixou para trás a perspectiva dualista da filosofia ocidental, “presa a constructos mentais, crenças hipostáticas e conceitos antropomórficos”,²⁶⁵ e adoptou uma metafísica da continuidade com laivos fenomenológicos mas também naturalistas. Atendendo à importância que dá à teoria evolucionista, cremos que não lhe terá sido estranha a obra póstuma *Cours de la Nature* de Maurice Merleau-Ponty, onde o filósofo francês equaciona a noção de natureza na perspectiva evolucionista de Darwin, bem como as reflexões de Dewey sobre o evolucionismo de Darwin na sua filosofia pragmática.

Se, num primeiro momento, o filósofo americano assinala os limites da perspectiva ecológica da biologia para pensar o conceito de natureza inclusiva e a relação dos humanos com a natureza, num segundo momento regressa à visão naturalista da ecologia assente na teoria darwinista. Esta “oferece uma compreensão do ser humano como um todo integrado no mundo da experiência natural,”²⁶⁶ na medida em que o “mundo natural exhibe, aliás, consiste em, continuidades e reciprocidades”.²⁶⁷ Ele faz assim uma abordagem ecológico-evolucionista das continuidades e reciprocidades do ser humano no mundo natural: do ponto de vista da evolução, o ser humano surge imbricado no processo de vida orgânico, nos seus vários ciclos, do dia, às estações ao seu próprio ciclo da vida; partilhamos com os outros organismos vivos sequências de crescimento e descobrimos padrões regulares de doença ou saúde. Mas também observamos anomalias individuais que desempenham um papel evolucionista na seleção natural ao adaptarem as espécies à alteração das condições de vida. Do ponto de vista ecológico, a evidência empírica confirma a natureza contextual da vida orgânica, a condição em que todos os factores numa situação de vida são interdependentes e se relacionam entre si. Os ecossistemas exibem uma tendência para o equilíbrio, compensada por mudanças ao readaptar as suas relações internas para manter o equilíbrio, um processo descrito como homeostasia.²⁶⁸

Mas os sistemas estão em constante transição e, tal como tem sido amplamente reconhecido, a esfera humana causou disrupções profundas nos ecossistemas ao ponto

²⁶⁵ “A clear examination makes it baldly evident that [...] philosophy remain riddled with mythical entities, mentalistic constructs, hypostatic beliefs, and anthropomorphic concepts.” *ABA*, 173.

²⁶⁶ “It offers an understanding of human being as a wholly embedded in the world of natural experience.” *Ibidem*, 174.

²⁶⁷ “[...] the world of nature displays, indeed consists of, continuities and reciprocities.” *Ibidem*, 175.

²⁶⁸ Cf. *Ibidem*, 174-175.

de estarmos perante uma nova era geológica, o Antropoceno. Com efeito, esta disrupção antropogénica, fruto do dualismo metafísico, consubstanciou-se como a maior ameaça à preservação da espécie humana, nas palavras de Berleant:

Uma visão clara da paisagem global torna evidente que a objetivação mecanicista e manipuladora do mundo, que promoveu o desenvolvimento industrial com tanto sucesso, nos trouxe a uma situação que coloca em dúvida o futuro da espécie humana. Esta é um tipo da crença humana que se tornou a fonte da sua própria destruição [...].²⁶⁹

Encarar este problema existencial requer considerá-lo numa perspectiva eco-evolucionista que vira do avesso a relação do humano com a natureza: esta não é uma entidade exterior ao humano, antes o incorpora e o integra numa relação de continuidade e reciprocidade. Recuperando a afirmação de Dewey “Onde quer que haja vida, há comportamento, há atividade. Para que a vida possa continuar essa atividade tem de ser, a um tempo, contínua e adaptada ao meio ambiente”²⁷⁰, significa que se o ser humano está interessado na sua sobrevivência, em risco pela sua própria acção disruptiva, terá de direccionar os seus esforços para a obtenção do equilíbrio do grande ecossistema de que faz parte, o planeta terra. O medo e o terror da experiência do sublime negativo carregam consigo uma dinâmica adaptativa e, nessa medida, uma ampla sensibilidade estética reveste-se de um carácter evolutivo e decisivo na preservação da espécie humana e da vida na terra. Colocando a questão de outro modo, em que medida a experiência perceptiva de medo e de terror, face ao excesso negativo do poder que ameaça a nossa existência, nos poderão salvar?

²⁶⁹ “A clear view of the global landscape makes it evident that the mechanistic, manipulative objectification of the world that has promoted industrial development so successfully has brought us to a condition that places the future of the human species in doubt. This is an order of belief that has become the source of its own destruction [...]” *ABA*, 176.

²⁷⁰ “Wherever there is life, there is behavior, activity. In order that life may persist, this activity has to be both continuous and adapted to the environment.” Dewey, J.. *Reconstruction in philosophy* (New York: H. Holt, 1920), 84.

6.2. De uma experiência estética negativa a uma moral positiva?

Procuramos, então, responder à questão de Berleant com que iniciámos este capítulo, a saber: “A estética [negativa], tal como pode gerar uma crítica moral, também pode fundamentar uma moralidade positiva?”²⁷¹

O autor deixa essa questão em aberto. Mas cremos que ele lança algumas linhas conceptuais de tendência para uma ética ambiental a partir da reflexão crítica da experiência estética, enquanto percepção e valoração, e nomeadamente do sublime negativo. Recorde-se que Berleant não propôs uma estética negativa com a intenção de fazer “uma perversidade baudelaireana que se deleita ao minar a santidade da estética”,²⁷² nem tão-pouco o contraponto de uma simetria conceptual entre valores estéticos positivos e negativos, mas fê-lo com um “propósito construtivo”: a estética negativa ou “estética crítica”, ao ter como objecto a atividade humana, “tem o enorme potencial de ser tornar uma poderosa ferramenta intelectual para compreender o mundo que criámos.”²⁷³ A compreensão desse mundo joga-se na triangulação de uma interação complexa das indissociáveis contribuições da percepção, concepção e acção humanas.²⁷⁴ Num mundo onde o grau e tipos de ameaça são cada vez maiores, a experiência do sublime negativo, enquanto modalidade da estética negativa, apresenta-se como um forte instrumento de análise e julgamento das consequências da nossa própria acção no sentido de aperfeiçoá-la.

Com efeito, a crítica estética e moral, inerente à heurística do sublime negativo, encerra em si a possibilidade de uma estética e moral positivas, como sugerem estas palavras do filósofo americano:

É possível, ainda que não provável, que a razão e o juízo humanos possam prevalecer sobre a nossa condição bárbara e que reorientem os poderes exemplificados pelo sublime negativo no sentido de um mundo em que a energia humana servirá a esperança humana e onde a avareza e a força sejam lançadas para o monte de escória das mais vis motivações humanas. Em seu lugar

²⁷¹ “[...] just as the aesthetic can generate a moral critique, can it also ground a positive morality?” *LL*, 76,77.

²⁷² “[...] a Baudelairean perverseness that delights in undermining the sanctity of the aesthetic.” *Ibidem*, 83.

²⁷³ “[...] aesthetic criticism has the potential to become a powerful intellectual tool for understanding the world we have created.” *Ibidem*, 83.

²⁷⁴ Cf. *SS*, loc. 196.

surgirá uma estética positiva com origem no cuidado mútuo e na abundância material de que o mundo humano é capaz.²⁷⁵

Este trecho lança um verdadeiro desafio à inteligência humana, à sua capacidade crítica, mas também criativa no que toca à sua adaptação ao ambiente profundamente transformado pelo excesso negativo do seu poder. Essa adaptação deverá ser encontrada como resposta à ameaça à sua própria vida e à de outras espécies que resulta de um poder destruidor. O medo e o terror do sublime negativo são uma epifania da nossa condição existencial comum a todos os seres naturais: a vulnerabilidade não só face ao poder natural mas, sobretudo, ao poder antropogénico de extinção da espécie num mundo de continuidades e reciprocidades.

Consideramos que a experiência perceptiva da vulnerabilidade ao poder antropogénico desmesurado nos devolve uma aguda consciencialização da continuidade ontológica do ser humano-ambiente. Por outras palavras, temos consciência de que não estamos isolados e imunes às consequências da acção que exercemos sobre as nossas condições de vida, pelo contrário, há uma lógica de continuidade e de reciprocidade e não de separação e de unilateralidade. No dizer de Berleant “não podemos falar do factor humano ou agente como autónomo e independente do mundo, mas sim como constitutivo do todo humano-ambiental.”²⁷⁶

A luta pela sobrevivência, se quisermos o esforço adaptativo, trava-se na reorientação das forças da acção humana num sentido construtivo e não destrutivo da unidade do ambiente. A esperança da humanidade passa, justamente, pela substituição de uma lógica da acção de oposição e conflito por uma lógica de cooperação e de conciliação.

Uma lógica de cooperação e conciliação reenvia para o sentimento de empatia. A experiência perceptiva da vulnerabilidade, se, por um lado, se centra no sentimento subjetivo de auto-preservação, por outro, abre-nos à dimensão do outro que carregamos connosco na nossa subjetividade expansiva. Com efeito, ao

²⁷⁵ “It is possible, though not likely, that reason and humane judgment may prevail over our barbaric condition, and that they will re-direct the powers exemplified by the negative sublime toward a world in which human energy will serve human hope, and where avariciousness and force will be consigned to the slag heap of the meanest human motives. In their place will arise a positive aesthetics out of the mutual concern and material abundance of which the human world are capable.”, *ABA*, 202.

²⁷⁶ “We cannot speak of the human factor or agent as self-contained and independent of the world but rather as a constituent in a human-environmental whole.” *SS*, loc. 196.

experienciarmos emoções negativas face a uma catástrofe ambiental, por exemplo, a imagem da explosão nuclear de Fukushima, uma fotografia de Burtynsky, significa que nos identificamos com a vulnerabilidade do outro face à magnitude e poder incomensuráveis desses fenómenos. Dá-se como que a consciencialização da vulnerabilidade da vida que nos acomuna como humanidade e, de uma forma expandida, com os seres vivos.

A experiência perceptiva da vulnerabilidade da vida partilhada abre-nos a outra dimensão da existência, a dimensão social que radica na nossa relação silenciosa com o mundo não tematizado de Merleau-Ponty, antes de qualquer separação entre sujeito e objecto. Nas palavras do filósofo francês, cujo eco se faz sentir no pensamento de Berleant:

Devemos, portanto, redescobrir depois do mundo natural, o mundo social, não como objecto ou soma de objectos, mas como campo ou dimensão permanente da existência. [...]

A nossa relação com a sociedade é, como a nossa relação com o mundo, mais profunda do que qualquer percepção expressa ou qualquer juízo.²⁷⁷

A descoberta perceptiva do mundo social será fulcral na compreensão e reconfiguração do mundo humano à luz de uma lógica de continuidade e de reciprocidade e não de oposição e de conflito. No fundo a questão que se levanta é a seguinte: como poderemos transformar o mundo humano dando origem a experiências estéticas positivas e a uma ética do cuidado mútuo fundada na percepção de uma vulnerabilidade partilhada?

²⁷⁷ “Il nous faut donc redécouvrir après le monde naturel, le monde social, non come objet ou somme d’objets, mais comme champ permanent ou dimension d’existence. [...] Notre rapport au social est, comme notre rapport au monde, plus profonde que toute perception expresse ou que tout jugement.” Maurice Merleau-Ponty. *Phénoménologie de la Perception* (Paris, Gallimard, 1945), 415.

6.3. Experiência perceptiva e ética ambiental

As linhas de tendência de uma possível ética ambiental remetem para uma ação transformadora do mundo humano que se joga no plano social e político, e que, em nosso entender, tem o seu fundamento na estética. Redesenhar o mundo humano implica reequacionar os conceitos e práticas culturais e sociais a partir dos quais geramos os valores que as nossas ações põem em prática. Berleant, na esteira de Schiller e mais recentemente de Jacques Rancière,²⁷⁸ em *Sensibility and Sense* desenvolve a ideia de que a comunidade social e política tem a sua base na experiência perceptiva da estética a partir da noção de *perceptual commons*.²⁷⁹

O filósofo americano começa por destacar o impacto do significado etimológico da estética como experiência perceptiva na teoria política recente, nomeadamente de Jacques Rancière, que, na sua obra *Le partage du sensible: Esthétique et politique*, reinterpreta a educação estética de Schiller e sustenta: “Chamo partilha do sensível ao sistema de evidências sensíveis que, simultaneamente, revela a existência de algo em comum e as delimitações que definem as respectivas partes e posições dentro dele.”²⁸⁰

Aqui importa clarificar o significado de “comum” para o filósofo francês. O vocábulo, segundo o tradutor inglês de Rancière, Gabriel Rockhill, aponta para “‘algo em comum’ ou ‘o que é comum à comunidade’, ou seja, ‘estritamente falando o que faz ou produz uma comunidade e não simplesmente um atributo partilhado por todos os seus membros’”, como refere Berleant.²⁸¹ A ênfase coloca-se na capacidade que o

²⁷⁸ No capítulo “Aesthetic Politics”, da obra *Sensibility and Sense*, Berleant discute algumas teorias contemporâneas sobre a comunidade estética e política, a saber, F. R. Ankersmit, Kenan Ferguson, Josef Chytry, Jacques Rancière. Damos destaque a este último na medida em que nos parece ser o autor que mais inspira a noção de *perceptual commons*.

²⁷⁹ Se “*perceptual*” não nos coloca problemas de tradução, o mesmo não se passa com “*commons*”. O termo “*commons*”, cujo significado remete para um conjunto de recursos culturais e naturais disponíveis para uma comunidade ou para a sociedade em geral, dificilmente é traduzível pois o termo comunal, em português, ao contemplar apenas bens ou terrenos comuns, ou algo relativo à comuna, seguindo a etimologia francesa do termo, não abarca a riqueza do termo original inglês *commons*. Não tendo encontrado uma expressão em português capaz de verter o significado de “*perceptual commons*”, optámos por manter a expressão no original.

²⁸⁰ “J’appelle partage du sensible ce système d’évidences sensibles qui donne à voir en même temps l’existence d’un commun et les découpages qui y définissent les places et les parts respectives.” Jacques Rancière, *Le partage du sensible* (Paris: Le fabrique-éditions, 2000), 12.

²⁸¹ “[...]‘something in common’ or ‘what is common to the community’, which is ‘strictly speaking what makes or produces a community and not simply an attribute shared by all of its members’.” SS, loc. 3740.

comum, entenda-se o comum sensível, tem de constituir uma comunidade. A estética, enquanto percepção, surge, assim, como *a priori* da experiência, ou melhor, estética primeira, nas palavras de Rancière:

[Esta estética] [...] pode entender-se num sentido kantiano – eventualmente revisado por Foucault –, como o sistema das formas *a priori* que determinam o que se dá a sentir. É uma divisão de tempos e espaços, do visível e do invisível, da fala e do ruído que define tanto o lugar quanto o que está em causa na política como forma de experiência [...] É com base nesta estética primária que podemos colocar a questão das “práticas estéticas”, no sentido em que as entendemos, ou seja, das formas de visibilidade das práticas da arte, do lugar que ocupam, o que elas “fazem” relativamente ao comum.²⁸²

O que está aqui em causa é a própria experiência estética como condição de possibilidade da prática artística e da política enquanto constitutiva do que é comum, o mesmo será dizer que a experiência perceptiva é sinónimo da delimitação sensível do que é comum à comunidade, ou, dito ainda de outro modo, o que produz uma comunidade. Contudo, o comum não remete para senso comum, mas sim para a capacidade de colocar em questão as formas perceptivas pré-estabelecidas, as representações da realidade cristalizadas em conhecimento a partir da experiência das percepções comuns. Rancière explicita esta capacidade a partir do regime estético,²⁸³ que interessa em particular a Berleant, na medida em que esse “se refere à arte que se baseia, não em modos de fazer e fabricar, mas num modo de pensamento, um regime do sensível através do qual o artista torna sensível o que não foi codificado como conhecimento.”²⁸⁴ O regime estético de Rancière evoca a autonomia da arte, à semelhança do estado estético de Schiller, como uma forma de pensamento independente e capaz de fazer rupturas com significados e associações comuns vigentes

²⁸² “[Cette esthétique] [...] on peut l’entendre en un sens kantien – éventuellement revisité par Foucault - , comme le système des formes *a priori* déterminant ce qui se donne à ressentir. C’est un découpage des temps et des espaces, du visible e de l’invisible, de la parole et du bruit qui définit à la fois de lieu et l’enjeu de la politique comme forme d’expérience [...] C’est à partir de cette esthétique première que l’on peut poser la question des “pratiques esthétiques”, au sens où nous l’entendons, c’est-à-dire des formes de visibilité des pratiques de l’art, du lieu qu’elles occupent, de ce qu’elles “font” au regard du commun.” Jacques Rancière, *Le partage du sensible*, 13-14.

²⁸³ Jacques Rancière estabelece uma classificação de três regimes da arte: o regime ético das imagens, o regime poético e o regime estético das artes. Cf. *Ibidem*, 26-45.

²⁸⁴ “[...] refers to art that is based, not on ways of doing and making, but on a mode of thought, a regime of the sensible through which the artist renders sensible what has not been codified as knowledge.” Berleant, *SS*, loc. 3751.

em sociedade.²⁸⁵ Em última análise, é o garante do exercício da liberdade humana em sociedade.

Na óptica de Berleant, a partilha do sensível do regime estético, enquanto *perceptual commons*, constitui-se como modelo de comunidade humana onde se dá o processo de compreensão, reinvenção e reconfiguração do mundo humano anterior a qualquer oposição conceptual:

Com efeito, podemos nomear os “*perceptual commons*” como a condição ambiental mais inclusiva da vida humana. Pelo simples fato de viver estamos inseridos numa esfera perceptiva, e é daqui que devemos proceder para operar nesse mundo. Este é o ponto a partir do qual nos devemos esforçar para compreender as condições que precedem todos esses atos de separação conceptual que dividem o mundo humano.²⁸⁶

Os *perceptual commons* são, por excelência, a condição ambiental mais abrangente da vida humana, “a base de toda experiência perceptiva”. A ficção filosófica essencialista de um *sensus communis* dá assim lugar a uma comunidade no seio da esfera da percepção: a realidade de um ambiente partilhado por todos é confirmada pela experiência perceptiva quotidiana.²⁸⁷

No capítulo “The Aesthetic Politics of Environment” em *Aesthetic Beyond the Arts*,²⁸⁸ Berleant reforça e explicita a ligação, ou melhor, a continuidade inextricável entre os *perceptual commons*, a percepção e a vida: “Tais bens comuns fundam-se na percepção, e a percepção emerge do fato persistente da própria vida”.²⁸⁹ Se a comunidade surge nos *perceptual commons*, solo comum da experiência perceptiva,

²⁸⁵ Não deixa de causar alguma perplexidade o facto de Berleant recorrer à autonomia da arte do regime estético de Rancière, enquanto condição de possibilidade de liberdade política, quando advoga uma estética perceptiva inclusiva, na qual não tem lugar a autonomia da arte, pelo contrário, esta entrelaça-se e emerge do mundo humano. Contudo, a percepção estética está no cerne da arte e, nesse sentido, podemos compreender a transposição da partilha do comum sensível e da independência de pensamento do regime estético de Jacques Rancière para a percepção da estética do comprometimento. Cf. *Ibidem*, loc. 3952.

²⁸⁶ “Indeed, we may call the perceptual commons the most inclusive environmental condition of human life. By the simple fact of living we are embedded in a perceptual sphere, and it’s from here that we must proceed in order to function in that world. This is the point from which we must endeavor to understand the conditions that precede all those acts of conceptual separation that divide the human world.” *Ibidem*

²⁸⁷ Cf. Madalina Diaconu, *Rediscovering Harmony and Engagement*. Arnold Berleant’s Environmental and Social Aesthetics. *New Sound 37, 1/2011*. Disponível em:

<https://www.newsound.org.rs/pdf/en/ns37/13%20Review%20Diaconu%20100-106.pdf>

²⁸⁸ Neste capítulo, Berleant, como o próprio reconhece em nota de rodapé, aprofunda e apura o último capítulo do seu livro *Sensibility and Sense*, agradecendo a ajuda de Yuriko Saito e de Riva Berleant. Cf. *ABA*, 191.

²⁸⁹ “Such a commons is grounded in perception, and perception emerges from the persistent fact of life itself.” *Ibidem*, 186.

então estes são “necessária, imediata e universalmente presentes e acessíveis”²⁹⁰ e têm “uma reivindicação comum”²⁹¹ que assenta na vida. Assim, ao ancorar a comunidade na presença universal e necessária dos *perceptual commons* inerentes à vida, o autor confere um outro fundamento e sentido à noção de “direito” que, aliás, denomina antes de “reivindicação comum”:

Não é preciso estabelecer um “direito” ao ar que respiramos ou ao movimento desimpedido e ao espaço não poluído. Tudo isso é apropriado sem contestação na atividade de sustentação da vida. A presença da vida constitui a sua própria reivindicação. Também podemos fazer reivindicações perceptivas: à acessibilidade ao enquadramento público da paisagem, ao espaço público tranquilo, ao ar e à água que sejam puros e saudáveis e não alterados ou controlados pela conveniência ou lucro de outros; em suma, para um ambiente que promova a vida e o bem-estar.²⁹²

Ao carácter politicamente construído, senão mesmo mítico, de direito, o filósofo americano justapõe o carácter imediato e primordial das reivindicações evidenciado pelo nosso comportamento e que encontram a sua justificação nas condições necessárias à vida.²⁹³

Os *perceptual commons* como reivindicação não encontram a sua legitimidade num estado de natureza e contrato social ficcionados, mas antes na simples presença da condição perceptiva aliada à condição biológica.²⁹⁴ O ar que uma pessoa respira é uma reivindicação sua pelo simples facto da sua presença, tal como outras reivindicações perceptivas relativas a recursos básicos à sua sobrevivência – água, alimentos, segurança.

Berleant compara a noção de bens comuns “original”, na abordagem de John Locke à origem da propriedade, enquanto bens comuns materiais – terra e outros

²⁹⁰ “[Perceptual commons][...] necessarily, immediately, and universally present and accessible”, *ABA*, 186.

²⁹¹ “[Perceptual commons] they have a common claim.”, *Ibidem*, 186.

²⁹² “One does not have to establish a “right” to the air we breathe or to unimpeded movement and unpolluted space. All these are appropriated without challenge in the activity of sustaining life. The presence of life constitutes its own claim. We can also make perceptual claims: to the viewscape, as publicly accessible, to quiet public space, for air and water that are pure and healthful and not altered or controlled of others’ convenience or profit; in short, for environment that promotes life and well-being” *Ibidem*, 186.

²⁹³ Cf. “The concept of rights leads to complexities of argument that entail problems of circularity, and the idea is itself a political construct, if not another political myth. A claim, on the other hand, is a simple assertion evidenced in behavior and grounded on the conditions necessary for life. While there is no limit to claim that can be made, what distinguishes perceptual claims is their immediacy in experience and their primacy for sustaining life itself.” *Ibidem*, 186.

²⁹⁴ Cf. *Ibidem*, 186.

recursos naturais – que não pertencem a ninguém mas são de todos, à noção de *perceptual commons*, entendidos como um recurso humano social planetário, que devem estar disponíveis e acessíveis sempre que estejamos em presença da vida. A força argumentativa do autor reside, justamente, na continuidade entre a origem orgânica e social das reivindicações perceptivas dos bens comuns que, em vez de nos remeter para as divisões entre individual/social, privado/público, nos remete para uma comunidade de *perceptual commons* como fundamento da justiça natural: “Um recém-nascido não precisa provar a sua pretensão ao sopro da vida: ele inala para inspirar sem motivo, sem pensar, como uma resposta puramente somática às suas novas condições. Assim, da mesma maneira, devemos reconhecer a pretensão humana aos meios de sustentar a vida.”²⁹⁵ Deste modo, todos podem reivindicar um igual acesso e usufruto aos *perceptual commons* essenciais às suas necessidades vitais.

Pensar numa comunidade à luz da lógica da continuidade orgânica dos *perceptual commons*, conduz a uma sociedade à escala global, centrada numa relação de reconhecimento mútuo das reivindicações de cada um e de todos no que toca à preservação e ao aumento da qualidade de vida comum. Mas, na óptica de Berleant, tal implica a “emancipação da tradição de mitologias negativas (como um estado de natureza com recursos limitados) e de práticas de sociabilidade negativa (interesses próprios como base da sociedade)”,²⁹⁶ ou seja, recusar um estado de natureza originário pré-social e a primazia da subjectividade, esteio da tradição filosófica ocidental. Em seu lugar, importa reconhecer a percepção estética, enquanto meio de sustento e realização da vida humana²⁹⁷ e de abertura a uma sociabilidade positiva, com implicações morais relevantes.

A concepção de bens comuns percebidos traz consigo uma ética da profusão, assente na metafísica da continuidade, por oposição a uma ética da penúria, marcada por uma metafísica dualista, nas palavras do autor:

²⁹⁵ “A newborn does not have to prove its claim to the breath of life: it inhales to take in air without motive, without thought, as a purely somatic response to its new conditions. So in like manner we must recognize the human claim to the means of supporting life.” *Ibidem*, 188.

²⁹⁶ “[...] emancipation from a tradition of negative mythologies (such as a state of nature with limited resources) and from the practices of negative sociality (self-interests as the basis of society)” *Ibidem*, 187.

²⁹⁷ Cf. “It is in and through perception that human life is sustained, indeed, that it becomes possible.” *Ibidem*, 188.

Desses bens comuns emerge, não a ética familiar da penúria, mas uma ética da profusão. A partir do todo, do conjunto dos recursos naturais, do conjunto das possibilidades perceptivas, podemos gerar uma ética do cuidado, não do conflito; de justiça, não de privilégio. Pode-se dizer que a igualdade perceptiva precede e subscreve a igualdade política.

Enfatizar a estética na experiência é comprometer-se com a abertura, a conexão, a cooperação e permitir a vulnerabilidade.²⁹⁸

Esta passagem remete para uma ética ambiental fundada na nossa igual condição perceptiva e biológica como um todo orgânico, existencial e cultural contínuo em que estamos comprometidos ontologicamente. Uma ética do cuidado cujo princípio primacial é a preservação da vida, pois “reconhecemos que a vida tem uma reivindicação sobre os meios para sustentá-la e, porque essa reivindicação antecede todas as outras, ela tem prioridade”.²⁹⁹

Uma ética da profusão é fomentada pela experiência estética de abertura, de conexão e de cooperação com o outro no cuidado e reconhecimento recíproco da vulnerabilidade da vida e da reivindicação da sua preservação. Às exigências de vida orgânica estendem-se outras necessidades existenciais e humanas de cariz emocional, psicológico e social – reivindicações capazes de proporcionar uma vida satisfatória ao ser humano enquanto ser funcionalmente integral.

Mas qual a amplitude da esfera de consideração moral de uma ética da profusão? É certo que Berleant se refere ao respeito das reivindicações ou exigências percebidas em relação à sustentação da vida humana, porém, se o ser humano é uma subjetividade expansiva, as suas reivindicações não deverão ter em conta a dos outros seres que coabitam interligados na unidade contínua do ambiente?

É interessante analisar a forma como, numa das suas primeiras obras de maior fôlego sobre estética ambiental, *Aesthetics of Environment*, Berleant colocou este problema ético a propósito de uma reflexão sobre o significado de natureza como totalidade:

A noção mais difícil de compreender, a natureza como totalidade, é, no entanto, sensatamente realista, porque reconhece, em última análise, que tudo afecta tudo, que

²⁹⁸ “From these commons there emerges, not the familiar ethics of penury, but an ethics of profusion. Starting with the whole, the whole of natural resources, the whole of perceptual possibilities, we can generate an ethics of care, not conflict; of justice, not privilege. It might be said that perceptual equality precedes and underwrites political equality.” *Ibidem*, 187.

²⁹⁹ “We have recognized that life has a claim on the means to sustain it and, because this claim antecedes every other, it takes priority.” *Ibidem*, 188.

os seres humanos, a par de todas as outras coisas, habitam interligados num único domínio, e que, tal como em Espinosa, precisamos de tomar consciência de que a nossa liberdade reside não em diminuir ou negar determinadas regiões do nosso mundo de forma a favorecer outras mas em admiti-las e compreendê-las a todas. Isso não confere igual valor a tudo. Admite, antes, que todas as actividades, todos os processos e todos os participantes que constituem a natureza têm iguais reivindicações que devem ser levadas a sério.³⁰⁰

A ética da profusão assenta na compreensão e percepção da natureza como um todo orgânico em que todos os seus elementos, entre eles os seres humanos, estão interligados e interagem entre si. A liberdade humana não consiste num exercício discricionário do seu poder reivindicativo, pelo contrário, ela deve compreender e ter em consideração as reivindicações ou exigências de todas os participantes, atividades e processos que constituem essa totalidade. A esfera da liberdade humana giza-se na experiência perceptiva de continuidade com o ambiente, onde o ser humano descobre não só as suas reivindicações como a dos outros seres com quem coabita numa relação de interdependência. Neste sentido, podemos afirmar que a esfera de consideração moral da ética da profusão é bastante ampla. Contudo, Berleant sendo um dos poucos leitores da filosofia ambiental fieis à letra de Espinosa,³⁰¹ afirma num tom provocatório para as correntes mais radicais da ética ambiental, que tal não significa que “tudo tenha o mesmo valor”. Com certeza não tão radical quanto Espinosa ao defender que só a comunidade humana é digna de valor. Embora, Berleant não se alargue mais sobre o tema, não podemos fazer uma leitura restritiva e especista do valor moral das reivindicações de outros seres não humanos, na medida em que quando falamos do

³⁰⁰ “The hardest conception of all to grasp, nature as totality, is nonetheless soberly realistic, for it recognizes that ultimately everything affects everything else, that humans along with all other things inhabit single interconnected realm, and that, like Spinoza, we must realize that our ultimate freedom lies not in diminishing or denying certain regions of our world in order to favor others but in acknowledging and understanding them all. This does not confer equal value on all. It admits rather that all activities, processes, and participants that together constitute nature have an equal claim to be taken seriously.” *AE*, 9.

³⁰¹ Maria Luísa Ribeiro Ferreira chama a atenção para a apropriação que muitos autores da ética ambiental fazem do pensamento de Espinosa. Se é certo que o filósofo judeu “foi profundamente inovador ao recusar uma Natureza feita para o homem e em função dele”, o mesmo não se pode afirmar quanto ao valor que atribuía a seres não humanos, pois “Há uma única comunidade que Espinosa valoriza – a dos humanos. Fora dela não há contemplanções. Segundo o autor da *Ética* os não humanos podem e devem ser legitimamente usados em prol da nossa subsistência, uma tese que os ambientalistas contemporâneos põem em causa.” Maria Luísa Ribeiro Ferreira, “As Dimensões da Natureza no Pensamento de Espinosa” in *Pensar para o outro. Desafios Éticos Contemporâneos*, 203.

mundo humano estamos a falar de um ecossistema natural, cultural e social onde tudo está interligado.

A abordagem à ética ambiental de Berleant, ainda que se fique por uma hermenêutica de tendências, abre-nos ao fundamento da esfera dos valores morais no âmbito da experiência estética. O seu interesse radica não tanto no valor que se atribui à diversidade de seres que constituem o ambiente mas, sobretudo, na forma como faz a apreciação e valoração da própria ação humana no ambiente que determina as suas condições de vida. Ou seja, reconhecer a sua continuidade com o ambiente ao qual pertence e do qual depende na experiência enigmática do excesso do sublime, como diria Merleau-Ponty: “A Natureza é um objecto enigmático, um objecto que não é completamente objecto; ela não está completamente diante nós. É o nosso solo, não aquilo que está diante, mas o que nos sustenta.”³⁰²

É no ambiente que poderemos encontrar o horizonte e o sentido do *êthos* da nossa acção. Caso contrário, se insistirmos numa compreensão dualista, humano-natureza, e não limitarmos o nosso poder compulsivo, não destruímos “apenas” o suposto mundo exterior, destruímos as nossas condições de vida, destruimo-nos mutuamente.

³⁰² “La Nature est un objet énigmatique, un objet qui n’est pas tout à fait objet; elle n’est pas tout à fait devant nous. Elle est notre sol, non pas ce qui est devant, mais ce qui nous porte.” Maurice Merleau-Ponty, *La Nature. Notes. Cours du Collège de France*, 4.

CONCLUSÃO

Conclusão

O exercício hermenêutico em torno da experiência estética do sublime negativo realizado ao longo deste trabalho de investigação, mais do que respostas, deu-nos alguns pontos de reflexão sobre a questão inicialmente colocada.

Salientamos alguns que nos parecem mais pertinentes.

A heurística do sublime negativo traz à luz a natureza autodestrutiva da desmesura do poder humano através de um corpo que percebe, impotente, um perigo inimaginável, mas cada vez mais real, que ameaça destruir o ambiente em que a sua vida respira. O humano é confrontado com o seu desfasamento prometeico entre o saber-fazer e o saber compreender o impacto das consequências das suas invenções, da sua desmesurada exploração de recursos naturais, sobre os outros e sobre si próprio. Uma experiência de quase-trauma, face a um espectáculo de terror, por ele encenado e protagonizado mas cujo guião fugiu do seu controle, no palco do mundo da vida onde põe a nu a sua dimensão existencial mais básica e profunda: a vulnerabilidade da vida que, afinal, partilha com todos os seres vivos. Afinal, o excesso negativo de poder não lhe traz afirmação de vida, antes destruição. O poder da natureza excede o humano.

A experiência de medo e terror inscreve no corpo a dor, a angústia da sua natureza finita, a iminência da morte. Mas recorda esse mesmo corpo que a preservação da sua vida se encontra no reconhecimento perceptivo da nossa continuidade orgânica com o ambiente. Ou seja, a afirmação da vida passa pela cooperação com todos os outros seres que constituem o ambiente. A liberdade humana constitui-se no reconhecimento de que devemos ter em consideração as reivindicações de todos os seres à preservação da vida, e não apenas as nossas, na esfera ambiental em que todos estamos interligados numa dinâmica de interação recíproca.

Consideramos que a experiência estética do sublime negativo mostra a sua relevância ética pela força crítica da experiência perceptiva do corpo em continuidade com o ambiente e como a acção humana o afeta negativamente. A nossa experiência perceptiva abre a possibilidade de construção de uma ética ambiental pautada pela cooperação e não pela oposição entre o humano e a natureza que torne possível a preservação da vida. Como Berleant defende, “o ambiente humano não é nada senão

perceptivo. É na e através da percepção que a vida humana é sustentada, aliás, que se torna possível”.³⁰³ Recorde-se que a percepção humana do ambiente emerge da unidade do corpo de sentidos com a carne do mundo. Por outras palavras, a percepção dá-se inevitavelmente a partir do corpo estésico. Porém, tal não significa reduzir o mundo ao sujeito humano, implica, ao invés, reconhecer a continuidade com o ambiente, uma vez que o corpo humano é uma subjetividade expansiva e se define a partir das suas condições de vida. O ambiente não é um mundo exterior ao humano, antes o solo da sua vida e ação numa lógica de mútua e complexa interdependência. O ambiente escapa a qualquer tentativa de representação e objetivação, apenas se deixa experienciar através do nosso corpo de sentidos. Mas não é um corpo onde confluem vários corpos, vários campos de energia, que nos abrem naturalmente às reivindicações da vida do outro num comprometimento ontológico? Este comprometimento não poderá ser ético se assim o escolhermos?

Concluimos com um poema provocatório de Margaret Atwood que nos devolve a imagem de uma experiência do sublime negativo,³⁰⁴ do lugar decadente em que a humanidade transformou o mundo que também é o seu, como que a solicitar o reconhecimento flagrante da nossa responsabilidade e da necessidade de agir.

Foliage

... a scrap of black plastic – the defining foliage of the oil age –
MARK COCKER, *OUR PLACE*

It sprouts everywhere, this foliage.
Up in the trees, like mistletoe,
or caught in the marshes

or blooming in the ponds like waterlilies,
gaudy and frilly,
rippling as if alive

or washing onto the beaches, neo-seaweed
of torn bags, cast wrappers, tangled rope

³⁰³ “The human environment is nothing but perceptual. It is in and through perception that human life is sustained, indeed, that it becomes possible.” *ABA*, 188.

³⁰⁴ Ver fig. 20, Anexos, 166.

shredded by tides and rocks.
But unlike true foliage it's rootless
and gives nothing back,
not even one empty calorie.

Who plants it, this useless crop?
Who harvests it?
Who can say Stop?

Margaret Atwood, *Anthropocene*³⁰⁵

³⁰⁵ **Folhagem**

... um pedaço de plástico preto ... a folhagem definidora da idade do petróleo.

MARK COCKER, *O NOSSO LUGAR*

Brota por todo o lado, esta folhagem.

Nas árvores, como visco,
ou apanhada nos pântanos

ou florescendo nas poças como nenúfares
berrantes e franzidos
ondulando como se estivessem vivos

ou dando às praias, neo-algas
de sacos rasgados, embalagens, corda enrolada
esfarrapadas pelas marés e pelas rochas.

Mas não tem raízes como a folhagem real
e não retribui nada,
nem sequer uma caloria vazia.

Quem cultiva esta plantação inútil?
Quem a colhe?
Quem pode dizer Basta?

Margaret Atwood, *Anthropocene* (Göttingen: Steidl, 2018), tradução para português de José Carlos Mota (inérita).

Anexos



Fig. 1
Caspar David Friedrich
Der Wanderer über dem Nebelmeer, 1817-18
Oil on canvas, 95 x 75 cm
Kunsthalle, Hamburg

<https://www.wga.hu/support/viewer/z.html>



Fig. 2
Joseph Mallord William Turner
The Shipwreck, c. 1805
Oil on canvas, 171 x 240 cm
Tate Gallery, London

<https://www.wga.hu/support/viewer/z.html>



Fig. 3
James Turrel
Roaden Crater (1977 –)
Flagstaff, Northern Arizona



Fig.4
James Turrel

A 2002 view of the Crater's Eye, at the center of the bowl. Roaden Crater (1977 -)
Flagstaff, Northern Arizona
Fotografía de Florian Holzherr



Fig. 5
Robert Smithson

Vista sobre *Spiral Jetty* (1970), a Nordeste do Great Salt Lake
Rosel Point, Salt Lake City, Utah
Fotografia de Nuno Gonçalves Pereira



Fig. 6
Robert Smithson

Vista sobre *Spiral Jetty* (1970) com uma pessoa, a Nordeste do Great Salt Lake
Rosel Point, Salt Lake City, Utah
Fotografia de Nuno Gonçalves Pereira



Fig. 7
Robert Smithson

Vista aérea sobre *Spiral Jetty* (1970) submersa, a Nordeste do Great Salt Lake
Rosel Point, Salt Lake City, Utah
Fotografia de Nancy Holt



Fig. 8
Edward Burtynsky
Nickel Tailings #34. Sudbury, Ontario, Canada 1996



Fig. 9
Edward Burtynsky
Nickel Tailings #34 e #35 (díptico). Sudbury, Ontario, Canada, 1996
<https://www.edwardburtynsky.com/projects/photographs/tailings>



Fig. 10
Edward Burtynsky
Nickel Tailings #31 Sudbury, Ontario, Canada, 1996



Fig. 11
Edward Burtynsky
Nickel Tailings #30 Sudbury, Ontario, Canada, 1996



Fig. 12
Edward Burtynsky
Alberta Oil Sands #9 Fort McMurray, Alberta, Canada, 2006
<https://www.edwardburtynsky.com/projects/photographs/oil>



Fig. 13
Edward Burtynsky
Oil Fields #2 Belridge, California, USA, 2003



Fig. 14
Edward Burtynsky
Oil Fields #19ab (díptico) Belridge, California, USA, 2003

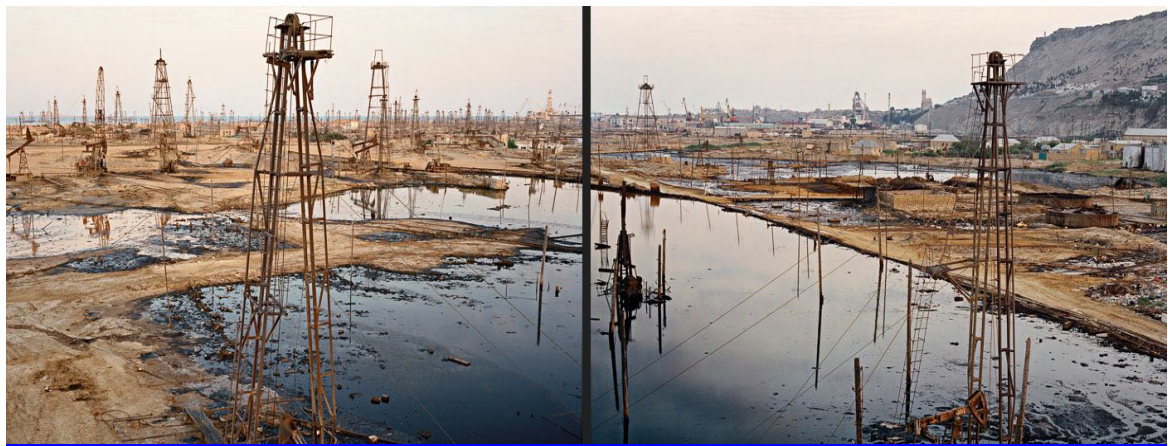


Fig. 15
Edward Burtynsky
Socar Oil Fields #1 ab Baku, Azerbaijan, 2006



Fig. 16
Edward Burtynsky
Socar Oil Fields #10 Baku, Azerbaijan, 2006



Fig. 17
Edward Burtynsky
Socar Oil Fields #6 Baku, Azerbaijan, 2006



Fig.18
Edward Burtynsky
Oil Fields # 27 Bekersfield, California, 2004



Fig. 19
Edward Burtynsky
Carrara Marbles Quarries, Carbonera Quarry # 2 Carrara, Italy



Fig. 20
Edward Burtynsky *Dandora Landfill #1, Nairobi, Kenya, 2016*

BIBLIOGRAFIA

BIBLIOGRAFIA

1. Autor principal

Berleant, Arnold

Aesthetics beyond the Arts: New and Recent Essays. Aldershot: Ashgate, 2012.

Sensibility and Sense: The Aesthetic Transformation of the Human World. Exeter: Imprint Academic, 2010. Kindle Edition.

Aesthetics and Environment, Theme and Variations on Art and Culture . Aldershot: Ashgate, 2005.

Re-thinking Aesthetics, Rogue Essays on Aesthetics and the Arts. Aldershot: Ashgate, 2004.

Living in the Landscape: Toward an Aesthetics of Environment. Lawrence: University Press of Kansas, 1997.

The Aesthetics of Environment. Philadelphia: Temple University Press, 1992.

Art and Engagement. Philadelphia: Temple University Press, 1991.

The Aesthetic Field: A Phenomenology of Aesthetic Experience. Springfield, Ill.: C. C. Thomas, 1970.

1.1. Artigos, Conferências, Entrevistas

"Further Ruminations on Music as an Exemplary Art," *New Sound, International Journal of Music*, Issue 50, (2017), 129-137.

"Objects into Persons: The Way to Social Aesthetics" in *Aesthetics Between Art and Society: Perspectives of Arnold Berleant's Postkantian Aesthetics of Engagement*, *Espes* Vol. 6, No. 2 (2017), 9-18.

Interview in *Rethinking Modernism and the Built Environment*, ed. Almantas Samalavicius. Cambridge: Cambridge Scholars Publ., 2017.

"Aesthetic Engagement in Video Dance", *Engagement: Symposium of Philosophy and Dance*, Texas State University San Marcos, Texas 8-10 September 2016. Unpublished.

"Some Questions for Ecological Aesthetics", *Environmental Philosophy*, (Spring 2016), 123-135.

"The Co-optation of Sensibility and the Subversion of Beauty," *Filozofski vestnik* XXXVI/1, 2015 (Ljubljana). Special issue on everyday aesthetics. In Slovenian and English. Also in *Pragmatism Today*, Vol. 6 No.2 (Winter 2015), 38-47.

"Environmental Aesthetics West and East," in symposium on environmental aesthetics in China and the West, *Journal of Heilongjiang University (Seeking Truth)* Vol. 1 (China, 2015). In Chinese.

"Thoreau's Poetics of Nature," *No Beauty, No Peace: Rethinking the Role of Beauty and Immediacy in Ecocritical Criticism*, ed. Peter Quigley and Scott Slovic (Bloomington, IN: Indiana University Press, 2018), pp. 41-50.

"Ideas for an Ecological Aesthetics," in Xiangzhan Cheng, Arnold Berleant, Paul Gobster, Xinhao Wang, eds., *Ecological Aesthetics and Ecological Planning*. Henan: Henan People's Press, 2014, 54-72.

“The Cultural Aesthetics of Environment,” in *Annals for Aesthetics*, Fiftieth Anniversary Issue. New York: Fordham University Press, 2014, 61-72 (Presented at the annual conference of the International Association of Environmental Philosophy, Montreal, 7 November 2010).

"Sensibility: The Growth of an Aesthetic," "What Titles Don't Tell," and "Engaging Dewey: The Legacy of Dewey's Aesthetics" in *Sztuka i Filozofia*, Vol. 37/2011. Special issue devoted to the work of Arnold Berleant, with contributions by Polish, Chinese, and American scholars.

“The Aesthetics of Politics,” in *The Primacy of Aesthetic Experience in Late Modernity* Universitas, 2010.

“The Human Touch and the Beauty of Nature,” in *Rethinking Landscape* by Ian Thompson: Routledge, 2009.

"Aesthetics and Environments Reconsidered: Reply to Carlson," in *The British Journal of Aesthetics*, Volume 47, Number 3. Oxford University Press: July 2007, 315-318.

"On Judging Scenic Beauty," in *Aesthetic Culture: Essays in Honour of Yrjö Sepänmaa*, ed. S. Knuuttila, E. Sevänen, and R. Turunen. Helsinki: Maahenki Co., 2007, 57–75.

"Judging Architecture," in *Poreia* Athens: National Technical University, 2007, pp. 144–151. Festschrift in honor of Dionysis Zivas.

"The Soft Side of Stone," International Conference on the Aesthetics of Stone and Rock, Koli, Finland, 14 June 2007. Published in Finnish in *Jalo kivi* Helsinki: Maahenki Oy, 2010 and in English in *Environmental Philosophy*, Vol. 4, Nos. 1 & 2 (Spring & Fall, 2007).

"Distant Cities: Thoughts on an Aesthetics of Urbanism," paper given at the International Institute of Applied Aesthetics (IIAA) international summer school in environmental aesthetics and philosophy on Urban Spaces, Everyday Experience and Well-Being, Lahti, Finland, 19 June 2006.

"Ideas for a Social Aesthetic," in *The Aesthetics of Everyday Life*, Andrew Light and Jonathan M. Smith (eds.). (New York: Columbia University Press, 2005), 23–38.

"The Aesthetic in Place," in *Constructing Place*, ed. Sarah Menin (New York: Routledge, 2003), 41–54.

"Is There Life in Virtual Space," in *The Virtual Environment*, ed. Pauline von Bonsdorff and Arto Haapala (Lahti: International Institute of Applied Aesthetics)....

"Notes for a Cultural Aesthetic," *Koht ja Paik / Place and Location*, ed. Virve Sarapik, Kadri Tüür, and Mari Laanemets. Eesti Kunstiakadeemia: 2002, 19–26.

"Re-thinking Aesthetics," in *Filozofski vestnik*, XX (2/1999 - XIV ICA), Proceedings of the XIV International Congress of Aesthetics (Ljubljana, Slovenia, 25–33).

"Environmental Aesthetics," for *The Encyclopedia of Aesthetics*, ed. M. Kelly. Oxford University Press, 1998.

"Environment and the Body," in *Place and Embodiment*, ed. P.T. Karjalainen & P.von Bonsdorff. Lahti: University of Helsinki, 1997, 69–78.

"The Critical Aesthetics of Disney World," *Journal of Applied Philosophy*, 11/2 (1994), 171-180. As "Deconstructing Disney World," translated into Chinese by Niu Hong Bao and published in *Wen She Zhe* (Literature, History, and Philosophy, a journal in P.R. China), 1994/2, 92-103. Reprinted in *The Aesthetics of Human Environments*, edited by Arnold Berleant and Allen Carlson, Peterborough, Ont: Broadview, 2007.

2. Sobre Arnold Berleant

Espes Journal, "Aesthetics Between Art and Society: Perspectives of Arnold Berleant's Postkantian Aesthetics of Engagement," Vol. 6, No. 2, edited by Aleksandra Lukaszewicz Alcaraz (2017).

Madalina Diaconu, Rediscovering Harmony and Engagement. Arnold Berleant's Environmental and Social Aesthetics. *New Sound* 37, 1/2011. Disponível em: <https://www.newsound.org.rs/pdf/en/ns37/13%20Review%20Diaconu%20100-106.pdf>

Escobar, Sandra. "Para Uma Heurística do Sublime Negativo". In *Um Pensar para o Outro. Desafios Éticos Contemporâneos. Homenagem a Cristina Beckert*. Lisboa: Centro de Filosofia da Universidade de Lisboa, 2017, 261-267.

Escobar, Sandra. "The Experience of the Negative Sublime: a Terror Heuristic of the Anthropogenic Action Effects on the Environment". In *Facing Our Darkness: Manifestations of Fear, Horror and Terror*, Ed. by Laura Colmenero-Chilberg and Ferenc Mújdricza, 173-182. Oxford: Inter-disciplinarypress, 2015.

Serrão, A. V. "Pensar a Natureza a partir da Estética" in *Ética e os Desafios do Mundo Contemporâneo*. XIX Encontro de Filosofia. Associação de Professores de Filosofia, Coimbra, 10 e 11 de Fevereiro de 2005.

Filosofia da Paisagem. Estudos. Lisboa: CFUL, 2013.

Varandas, Maria José. "Incorporação e comprometimento: pode a via estética de Arnold Berleant dar sentido à ação ambiental?". *Veritas*, 1, Porto Alegre, 2021, 1-9.

Sztuka i Filozofia, Vol. 37/2011.

3. Sobre o sublime

Addison, Joseph, and Richard Steele. *The Spectator*. London, 1747.

Beckert, Cristina. “A Estética do Invisível na Natureza”. *Philosophica*, 29, Lisboa, 2007, 7-17.

Blumenberg, Hans, *Shipwreck With Spectator. Paradigm of a Metaphor For Existence*. Translated by Steven Randall. Cambridge, Massachusetts: MIT Press, 1996.

Brady, Emily, *The Sublime in Modern Philosophy. Aesthetics, Ethics and Nature*. Cambridge: Cambridge University Press, 2013.

Budd, Malcolm. *The Aesthetic of Appreciation of Nature*. Oxford: Clarendon Press, 2002.

Burke, Edmund. [1757] *A Philosophical Enquiry into the Origin of Our Ideas of the Sublime and Beautiful*. London: Penguin, 2004.

Carroll, Noël. *The Philosophy of Horror: Or, Paradoxes of the Heart*. New York and London: Routledge, 1990.

Dumochel, Daniel. “De l’émotion thérapeutique au sentiment de l’esprit. L’explication du sublime entre philosophie transcendentale et anthropologie”. In *De la sensibilité: les esthétiques de Kant* sous la direction de François Calori, Michél Foessel et Dominique Pradelle. Rennes: Presses Universitaire de Rennes, 2014, 111- 126.

Flécheux, C., Frangne, P.- H., Laroque. D. (dir.) *Le sublime: poétique, esthétique, philosophie*. Rennes: Presses Universitaires de Rennes, 2018.

Foster, Cheryl. “Schopenhauer’s Subtext on Natural Beauty”, *British Journal of Aesthetics* 32:1, 1992, 205-215.

Hepburn, Ronald W. “The concept of the Sublime: Has it Any Relevance for Philosophy Today?” *Dialectics and Humanism* 1-2, 1988, 137-155.

Liotard, Jean-François. *La Condition Postmoderne*. Paris: Editions Minuit, 1979.

L'inhumain. [1988] *Causeries sur le Temps*, Paris: Klincksieck, 2018.

Leçons sur l'Analytique du sublime. Paris: Galilée, 1991.

Longino, *On the Sublime*. Translated by W.H. Fyfe. Revised by Donald Russell. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1995.

Kant, Immanuel. *Gesammelte Schriften*. Hrsg. von der Königlich-Preussischen Akademie der Wissenschaften. Bände V. Berlin: Georg Reimer 1913.

[1755] *Histoire générale de la nature e théorie du ciel*. Trad., intr. et notes sous la coordination de Jean Seidengart. Paris: Vrin, 1984.

[1764] “*Observations on the Feeling of The Beautiful and Sublime*”. Translated by Paul Guyer. In Immanuel Kant, *Anthropology, History of Education*. Edited by Günter Zöllner and Robert B. Loudon. Cambridge: Cambridge University Press, 2007.

[1790] *Crítica da Faculdade do Juízo*. Trad. portuguesa de António Manuel Marques e Valério Rohden. Lisboa: INCM, 1992.[1772-1789].

Nancy, J.-L.. «Introduction» in J.-F. Courtine, M. Deguy, et al., *Du sublime*, Paris, Belin, 2009.

Ricard-Gélinas, Simon. “Le Sublime Chez Edmund Burke: une esthétique de la terreur” (Mémoire) Université du Québec à Trois-Rivières, 2014.

Ryan, Vanessa L.. *The Physiological Sublime: Burke's Critique of Reason*, Disponível em: <https://philpapers.org/rec/VANTPS>

Rolston III, H. *Environmental Ethics. Duties to and Values in the Natural World*. Philadelphia: Temple University Press, 1988.

Genes, Genesis and God: Values and their Origin in Natural and Human History. New York: Cambridge University Press, 1999.

“From Beauty to Duty: Aesthetic of Nature and Environmental Ethics”. In *Environmental Aesthetics*, Arnold Berleant (ed.). Aldershot: Hampshire, 2002. 127-

141.

Saint Girons, Baldine. *Le Sublime: De l'Antiquité à nos jours*. Paris: Editions Desjournquères, 2005.

Santos, Leonel Ribeiro. "Da Experiência Estético-teleológica à Consciência Ecológica: uma Leitura da *Crítica do Juízo* de Kant". *Trans/Form/Ação*, São Paulo, 29(1), 2006, 7-29.

"Pensar a Catástrofe, Pensar a Atualidade: Os Ensaios de Kant sobre o Terramoto de Lisboa". *Studia Kantiana. Revista da Sociedade Kant Brasileira*, 20, 2016, 21-50.

Schiller, Friedrich. "Über das Erhabene". In *Schillers Werke. Nationalausgabe: 21. Bd.: Philosophische Schriften: Zweiter Teil*. Benno von Wiese und Helmut Koopmann eds. Weimar: Hermann Böhlaus Nachfolger, 1963.

"Concerning the Sublime". Translated by Daniel O. Dahlstrom. In Walter Hinderer and Daniel O. Dahlstrom, eds., *Essays*. New York: Continuum, 1993, 70-85.

Schmitt, Mariana Ruiz Bertucci. "O inumano em Lyotard: rotas de fuga dos pressupostos antropomórficos e antropocêntricos" (Tese Doutorado) Universidade Federal de Santa Catarina, 2018. Disponível em:

<https://repositorio.ufsc.br/bitstream/handle/123456789/198191/PFIL0336-T.pdf?sequence=-1&isAllowed=y>

Schopenhauer, Arthur. [1816] *Die Welt als Wille und Vorstellung*, Saemtl. Werke, ed. W. v. Loehneysen. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1968.

Le monde comme volonté et comme représentation. Traduit par A. Burdeau, édition revue par Richard Roos. Préface de Clément Rosset. Paris: PUF, 2014.

Shusterman, Richard. "Somaesthetics and Burke's sublime" in *British Journal of Aesthetics*, Vol. 45, n.º 4, October 2005, 323-341.

Stolnitz, Jerome. "On the origin of aesthetic disinterestedness" in *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. 20, n.º 2, Winter 1961, 131-143.

4. Outros textos

Anders, Günther. *Die Antiquiertheit des Menschen*. München: Verlag C.H. Beck, 1961.

Aristóteles. *Physique*. Tome I: Livres I-IV. Traduction par Henri Carteron. Paris: Belles Lettres, 1926.

Bacon, F. (1623). *New Atlantis*. London: by Bacon's literary executor, Dr. Rowley, 1627.

A Nova Atlântida. A grande Instauração. Trad. port. de Miguel Morgado. Lisboa: ed. 70, 2008.

Beckert, C. *Ética*. Lisboa: Centro de Filosofia da Universidade de Lisboa, 2012.

Blanc, N. *Les nouvelles esthétiques urbaines*. Paris: Armand Collin. Kindle Edition, 2012.

Vers une esthétique environnementale. Paris: Quae, 2008.

Edward Burtynsky. *il*. Göttingen: Steidl, 2005. Edited by Marcus Schubert. With essays by Michael Mitchell, William E. Rees, and Paul Roth. "Published in conjunction with exhibitions held at the Corcoran Gallery of Art, Washington, D.C., Oct. 3-Dec. 13, 2009 and Huis Marseille, Museum for Photography Amsterdam, Dec. 5, 2009-Feb. 28, 2010.

China. Göttingen: Steidl. 2005. With essays by Ted Fishman, Mark Kingwell, Marc Mayer, and Edward Burtynsky.

Manufactured Landscapes: The Photography of Edward Burtynsky. Ottawa, Ontario, Canada: National Gallery of Canada; New Haven and London: Yale University Press, 2005. Edited by Lori Pauli. With essays by Mark Haworth-Booth and Kenneth Baker, interview by Michael Torosian.

Quarries. Göttingen: Steidl, 2007. With essays by Michael Mitchell, "More urgent than beauty," "Rock of Ages," "Three marble mountains," "Dying for beauty," "Buy low, sell low," and "Inverted architecture."

Pentimento. Catalogue of an exhibition held at Flowers Central, London, 2010.

Water. Göttingen: Steidl, 2013. Edited by Marcus Schubert. With essays by Wade Davis and Russell Lord. "Catalog of an exhibition held at the Contemporary Arts Center, New Orleans, Oct. 5, 2013-Jan. 19, 2014.

Essential Elements. Thames & Hudson, 2016. With essay by William A. Ewing.

Salt Pans. Göttingen: Steidl, 2016.

Anthropocene. Göttingen: Steidl, 2018. With essays by Jennifer Baichwal, Nick De Pencier, Suzaan Boettger, Jan Zalasiewicz, Colin Waters, Margaret Atwood.

Capra, F. *The Web of Life: A New Scientific Understanding of Living Systems*. New York: Anchor Books, 1996.

Carlson, A. , Lintott, S., ed. *Nature, Aesthetic and Environmentalism: from Beauty to Duty*. Colombia: Colombia University Press, 2008.

Carlson, A. "Appreciating Art and Appreciating Nature". In *Landscape, Natural Beauty and the Arts*, Salim Kemal e Ivan Gaskel (ed.). Cambridge: Cambridge University Press, 1995, 199-227.

"Nature and Positive Aesthetics". *Environmental Ethics* 6, 1995, 5-34.

Crutzen, P. & Stoermer, E. The "Anthropocene". *Global Change Newsletter IGBP*, 41, May 2000, 17-18.

Descartes, R. [1637] *Discours de la méthode*. Paris: Ed. Gallimard, 1966.

[1644] *Principes de la philosophie*. Paris: Vrin, 2009.

- Dewey, John. *Reconstruction in philosophy*. New York: H. Holt, 1920.
Experience and Nature. Chicago, IL and London: Open Court, 1925.
Art as Experience. New York: Minton, Balch & Co, 1934.
- Dias, Isabel Matos. *Merleau-Ponty: une poïétique du sensible*. Mirail: Presses Universitaires du Mirail, 2001.
- Espinosa, Baruch. [1677] *Etica in Spinoza Opera* ed. Carl Gebhardt, II. Heidelberg: Carl Winter, 1972.
- Ética*. [1677] Tradução portuguesa de Diogo Pires Aurélio. Lisboa: Relógio d'Água, 2020.
- Farrier, David. *Pegadas: Em Busca de Fósseis Futuros*. Trad. port. de Marta Dutra Lopes. Lisboa: Elsinore, 2020.
- Fel, Loïc. *L'esthétique verte. De la représentation à la présentation de la nature*. Seyssel: Champs Vallon, 2009.
- Ferreira, M. L. Ribeiro “As Dimensões da Natureza no Pensamento de Espinosa”. In *Desafios Éticos Contemporâneos. Homenagem a Cristina Beckert*, Org. F. Afonso, J. L. Pérez, L. Pereira, M. J. Varandas, M. L. R. Ferreira, S. Escobar, V. Soromenho-Marques. Lisboa: CFUL, 2017, 197-205.
- Hadot, Pierre. *Le voile d'Isis. Essai sur l'histoire de l'idée de nature*. Paris: Éditions Gallimard, 2004.
- Hepburn, Ronald W. “Contemporary Aesthetics and the Neglect of Natural Beauty”. In *Wonder and Other Essays*. Edinburgh University Press, 1984, 9-35. Publicado pela primeira vez in Bernard Williams and Allan Montefiore, eds., *British Analytical Philosophy*. London: Routledge and Kegan Paul, 1966, 285-310.
- “Wonder”. In “Wonder and other Essays. Edinburgh: Edinburgh University Press, 1984, 131-154.

“Trivial and Serious in *Aesthetic Appreciation of Nature*”. In Salim Kemal and Ivan Gaskell, eds., *Landscape, Natural Beauty, and the Arts*. Cambridge: Cambridge University Press, 1995, 65-80.

“Nature Humanised: Nature Respected”. *Environmental Values* 5, 1996, 191-194.

The Reach of the Aesthetic: Collected Essays on Art and Nature.

Hume, David. [1760] *Of the Standard of Taste and Other Essays*. New Jersey: Prentice Hall, 1965.

Kant, Immanuel. [1781] *Critica da Razão Pura*. Trad. port. de Manuela Pinto dos Santos e Alexandre Fradique Morujão. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1994.
[1785] *Fundamentação da Metafísica dos Costumes*. Tradução de Paulo Quintela. Lisboa: Edições 70, 2005.

Lectures on Anthropology. Translated by Robert R. Clewis, Robert B. Loudon, G. Felicitas Munzel, Allen W. Wood and edited by Allen W. Wood and Robert B. Loudon. Cambridge: Cambridge University Press, 2012.

[1797] *Anthropology from a Pragmatic Point of View*. Translated and edited by Robert B. Loudon. Cambridge: Cambridge University Press, 2006.

Lenoble, Robert. *Histoire de l'idée de nature*. Paris: Albin Michel, 1969.

Leopold, A.. *A Sand County Almanac. With Essays on Conservation from Round River*. New York: Balantine, 1970.

Light A./Rolston III, H., ed. *Environmental Ethics. An Anthology*. Oxford: Blackwell, 2003.

Locke, John. [1689] *Two Treatises of Civil Government*. London: J. M. Dent & Sons Ltd., 1970.

Lucrécio. [I. a.C] *Da Natureza das Coisas*. Tradução do latim, introdução e notas de Luís Manuel Lopes Cerqueira, ed. Bilingue. Lisboa: Relógio d'Água, 2015.

Keller, D., ed. *Environmental Ethics. The Big Questions*. Oxford: Blackwell, 2010.

Merleau-Ponty, Maurice. [1945] *Phénoménologie de la perception*. Paris: Galimard, 1985.

Le visible e l'invisible. Paris: Gallimard, 1964.

La Nature. Notes. Cours du Collège de France. Paris: Éditions du Seuil, 1995.

Moreau, Pierre-François. *Espinosa e o Espinosismo*. Trad. José Espadeiro Martins. Mem-Martins: edições Europa-América, 2004.

Prigogine, Ilya and Stengers, Isabelle. [1978] *Order out of Chaos. Man's New Dialogue with Nature*. London/New York: Verso, 2018.

La fin des certitudes. Temps, Chaos e les lois de la nature. Paris: Odile Jacob, 1996.

Rancière, Jacques. *Le partage du sensible. Esthétique e Politique*. Paris: La Fabrique Éditions, 2000.

Rolston III, Holmes. Are values in Nature subjective or objective? *Environmental Ethics*, Charlottesville, v. 4, 1982, 125-151.

“Nature for Real: Is Nature a Social Construct?” In CHAPPELL, T. D. J. (ed.). *The Philosophy of Environment* (Edinburgh: University of Edinburgh Press, 1997). p. 38-64.

Santos, Leonel Ribeiro. “Kant e os Limites do Antropocentrismo Ético-jurídico”. In *Ética Ambiental. Uma Ética para o Futuro*, (org.) Cristina Beckert. Lisboa: CFUL, 2003, 167-212.

Saito, Y. “Appreciating Nature on Its Own Terms in *The Aesthetics of Natural Environments*, Allen Carlson e Arnold Berleant eds. Ontario: Broadview Press, 2004, 141-155.

Soromenho-Marques. V. O Futuro Frágil, Lisboa: Europa América, 1998.

Voltaire. [1764] “Nature: dialogue entre le philosophe e la nature” in *Dictionnaire Philosophique*. Paris: Garnier, 1878. Disponível em:

[https://fr.wikisource.org/wiki/Dictionnaire_philosophique/Garnier_\(1878\)](https://fr.wikisource.org/wiki/Dictionnaire_philosophique/Garnier_(1878))

ÍNDICE TEMÁTICO E ONOMÁSTICO

A

Acontecimento · 8, 56, 69, 89, 90, 91, 92, 94, 95, 99, 100, 101, 114, 119, 120, 121, 130, 131
Actor · 16, 78, 82, 117, 120, 125, 126, 132
Addison, Joseph · 66
Alma · 12, 21, 23, 27, 46, 48, 49, 108, 109, 114, 119, 116, 133
Ambiente humano · 120, 124, 130, 148
Apreciação estética · 14, 42, 54, 55, 56, 58, 131
Aristóteles · 25, 26
Arte · 13, 21, 26, 38, 40, 43, 44, 47, 48, 54, 55, 66, 89, 91, 94, 95, 119, 140
Artificial · 21, 27, 38, 62, 73, 77, 99, 106
Atitude estética · 39, 42, 78, 79

B

Bacon, Francis · 24, 25
Beckert, Cristina · 31, 86, 125
Belo · 40, 56, 63, 64, 65, 72, 109
Brady, Emily · 66, 81, 131, 132
Burke, Edmund · 4, 16, 18, 78, 85, 87, 89, 91, 105, 106, 107, 108, 109, 110, 111, 112, 113, 114, 115, 116, 117, 118, 119, 130

C

Callicott, J. Baird · 14, 41
Campo estético · 15, 44, 48, 55, 56, 119
Carlson, Allen · 14, 41, 42, 58
Ciência · 25, 27, 34, 97
Comprometimento · 36, 48, 52, 54, 55, 58, 72, 76, 77, 78, 115, 117, 129, 149
Contemplação · 40, 41, 42, 48, 77, 79, 80, 81, 89
Continuidade ontológica · 4, 12, 13, 15, 18, 21, 38, 39, 42, 47, 51, 58, 75, 76, 112, 117, 130, 137
Corpo vivido · 51

D

Deleite · 111, 112, 114, 116
Descartes, Renée · 24, 25, 26, 27, 29, 30
Desinteresse · 13, 39, 40, 68, 115, 116, 117
Destrutivo · 123, 128, 129, 137
Dewey, John · 15, 47, 134, 135
Dias, Isabel Matos · 50
Distância · 52, 80, 81, 118, 120
Dor · 17, 45, 69, 79, 81, 100, 107, 108, 109, 111, 113, 114, 115, 116, 117, 119, 121, 129, 131, 133, 144

Dor estética · 8, 16, 17, 105, 106, 128

E

Earth art · 41.

Ecologia · 34, 55, 134.

Emoção · 61, 106, 107, 108, 111, 113, 131, 132

Empatia · 137

Espectador · 16, 55, 62, 69, 78, 79, 80, 81, 82, 117, 120, 122, 125, 132

Espelho de Claude · 40, 41

Espinosa, Baruch · 23, 28, 29, 30, 32, 35, 48, 145.

Estética · 4, 12, 13, 14, 15, 21, 36, 38, 39, 42, 43, 44, 45, 46, 47, 48, 52, 55, 61, 72, 79, 83, 130

negativa · 85, 94, 95, 128, 132, 136

ambiental · 12, 13, 14, 15, 21, 38, 44, 45, 48, 53, 54, 102, 144

da arte · 13, 14, 38, 42.

do comprometimento · 4, 17, 19, 16, 42, 46, 54, 58, 77, 78, 117, 120, 141

da natureza · 13, 14, 38, 40, 41, 42, 43, 45, 59, 61, 72, 73, 75, 77

do cotidiano · 44, 47

Ética · 4, 12, 17, 112, 126

ambiental · 4, 12, 14, 15, 17, 19, 127, 128, 129, 136, 139, 144, 145, 146, 148

Excesso · 15, 16, 17, 61, 62, 70, 73, 74, 83, 85, 88, 92, 111, 112, 113, 123, 124, 125, 128, 130, 129, 132, 135, 137, 146, 148

Experiência · 14, 45, 47, 48, 51, 53, 55, 56

estética · 12, 14, 15, 17, 41, 45, 46, 47, 48, 55, 56, 57, 58, 61, 69, 70, 72, 73, 74, 79, 81, 108, 115, 117, 129, 130, 131, 136, 140, 144, 148

perceptiva · 14, 15, 18, 19, 43, 44, 46, 47, 48, 53, 54, 55, 57, 72, 79, 105, 106, 129, 135, 137, 138, 139, 140, 141, 145, 148

F

Fel, Loïc · 34

Fenomenologia ambiente · 13, 21, 36, 48

da percepção · 42, 53

Finito · 61, 62, 75

Força · 67, 68, 69, 72, 74, 75, 87, 98, 103, 108, 109, 111, 112, 123, 124, 125, 126, 130

Forma · 62, 64, 65, 72, 90

G

Gestalt · 52

I

Ilimitado · 62, 64, 66, 74, 95, 101, 112
Imanente · 31
Indeterminado · 64, 89, 93, 99, 101
Infinito · 30, 31, 67, 69, 70, 82, 86, 87, 88, 91, 93, 94, 110
Informe · 65, 66, 70, 89
Inumano · 16, 75, 95, 96, 97, 99, 100, 101, 102, 103, 113
Irrepresentável · 16

K

Kant, Immanuel · 4, 5, 16, 18, 39, 40, 63, 64, 65, 66, 67, 71, 73, 74, 88, 89, 91, 108, 111, 112, 113, 114, 115, 116, 118, 122,

L

Land art · 76
Leopold, Aldo · 14, 41
Limite · 16, 62, 66, 70, 75, 89, 92, 100
Locke, John · 23, 24, 142
Longino · 61, 69
Lyotard, Jean-François · 4, 5, 16, 18, 85, 87, 89, 91, 94, 95, 96, 97, 98, 101, 102, 103, 113, 118

M

Magnitude · 16, 62, 63, 66, 67, 69, 72, 73, 74, 75, 77, 83, 85, 86, 95, 103, 106, 110, 124, 130, 132, 133, 138
Medo · 12, 68, 69, 108, 109, 111, 117, 119, 121, 123, 135, 137, 148
Merleau-Ponty, Maurice · 15, 47, 48, 50, 51, 53, 97, 130, 138, 146
Modalidades sensoriais · 53
Morte · 82, 99, 106, 108, 111, 113, 114, 119, 131, 132, 148
Mundo vivido · 13, 14, 38, 43, 48, 51, 53, 79, 82

N

Nancy, Jean-Luc · 61
Natureza · 4, 12, 13, 14, 15, 16, 21, 22, 23, 24, 26, 27, 28, 30, 31, 32, 33, 34, 35, 38, 40, 41, 42, 43, 45, 58, 62, 65, 66, 67, 68, 69, 70, 72, 73, 74, 75, 76, 77, 80, 81, 83, 84, 85, 86, 87, 95, 96, 97, 103, 108, 112, 117, 124, 125, 126, 132, 134, 135, 144, 145, 146, 148
 exterior · 23, 24, 132
 inclusiva · 12, 13, 21, 23, 28, 32, 33, 38, 134
 pristina · 22
 vivida · 13, 17, 34, 35, 36, 39, 77
Newman, Barnet · 89, 90, 91

O

Objectivação · 74, 79, 135

Objecto · 4, 12, 13, 14, 15, 21, 22, 23, 24, 26, 27, 30, 33, 34, 35, 38, 39, 40, 41, 42, 43, 44, 47, 48, 52, 55, 58, 62, 63, 64, 65, 66, 67, 69, 71, 73, 75, 76, 77, 81, 85, 87, 89, 90, 91, 93, 97, 103, 105, 107, 108, 109, 110, 111, 112, 113, 114, 115, 117, 118, 119, 120, 123, 124, 125, 126, 130, 131, 132, 133, 138, 146

Ofensa · 85

estética · 105

P

Paisagem · 17, 22, 23, 40, 41, 51, 54, 55, 121, 123, 124, 129, 135, 142

Paixão · 107, 108, 109, 111, 114, 115, 116, 119

Participante · 16, 35, 53, 57, 75, 82, 83, 114, 117, 120, 121, 145

Percepção · 14, 15, 33, 43, 44, 45, 47, 48, 49, 50, 51, 52, 53, 54, 55, 58, 61, 64, 72, 75, 76, 77, 83, 95, 100, 108, 111, 120, 129, 133, 136, 138, 140, 141, 145, 149

estética · 53, 141, 143

sensorial · 48, 53, 54, 85

Perceptual commons 139, 141, 142, 143

Perigo · 68, 74, 75, 78, 107, 109, 114, 115, 117, 119, 120, 121, 123, 125, 132, 148

Poder · 2, 10, 11, 12, 13, 14, 23, 28, 29, 59, 62, 64, 65, 66, 68, 69, 70, 72, 73, 74, 75, 77, 81, 83, 85, 86, 87, 88, 92, 93, 95, 97, 101, 103, 105, 107, 108, 110, 111, 112, 114, 117, 118, 120, 121, 122, 123, 124, 125, 126, 132, 133, 135, 137, 138, 145, 146, 148

Prazer · 39, 45, 63, 64, 65, 67, 69, 70, 78, 79, 89, 100, 111, 113, 115, 119, 132

negativo · 16, 17, 63, 64, 67, 113, 114, 119, 130

positivo · 113, 114

Privação · 16, 81, 86, 93, 105, 106, 113, 114, 129

Q

Quiasma · 35, 50, 51

R

Razão · 15, 24, 25, 27, 39, 57, 62, 64, 67, 69, 70, 79, 86, 88, 89, 94, 95, 99, 100, 101, 105, 108, 109, 111, 132, 133, 136

Rolston III, Holmes · 14, 15, 57, 58

S

Saint Girons, Baldine · 78, 79, 108, 113

Selvagem · 22

Sensação · 52, 53, 66, 90, 109, 113, 123

Sensibilidade · 14, 35, 46, 56, 57, 63, 66, 69, 100, 105, 106, 107, 113, 135

teoria da · 14, 46

Sensível · 45, 46, 50, 54, 66, 67, 69, 70, 77, 86, 90, 100, 106, 111, 115, 117, 139, 140, 141

Sentidos · 14, 15, 26, 39, 45, 46, 47, 52, 58, 67, 81, 97, 99, 107, 109, 110, 111, 113, 149

Separação · 27, 31, 38, 41, 43, 44, 49, 77, 97, 99, 122, 125, 137, 138, 141
Subjetivismo · 57, 58
Sublime · 4, 5, 12, 15, 16, 17, 56, 59, 61, 62, 72, 73, 74, 75, 76, 77, 78, 79, 80, 81, 82, 83, 84, 85, 86, 87, 88, 125, 131, 132, 133
 dinâmico · 63, 66, 67, 68, 80, 86, 125
 matemático · 63, 66, 67, 69, 86,
 negativo · 4, 12, 16, 17, 18, 19, 83, 85, 86, 87, 88, 89, 94, 95, 96, 103, 105, 106, 111, 112, 114, 115, 117, 118, 119, 121, 123, 124, 125, 128, 129, 130, 131, 132, 133, 134, 135, 136, 137, 148, 149
Sublime em
 Burke · 14, 16, 74, 81, 83, 85, 87, 91, 105, 107, 109, 110, 111, 112, 113, 114, 115, 116, 117, 118, 119, 133
 Kant · 16, 62, 63, 64, 65, 66, 67, 69, 70, 73, 74, 79, 81, 82, 83, 84, 85, 86, 87, 88, 91, 105, 112, 115, 116, 118, 125
 Lyotard · 16, 88, 89, 90, 91, 94, 95, 96, 98, 99, 101, 105, 113
Sujeito · 13, 14, 15, 21, 23, 25, 27, 28, 29, 39, 40, 42, 46, 48, 49, 53, 55, 56, 57, 58, 62, 63, 64, 65, 66, 68, 69, 70, 71, 72, 73, 74, 75, 77, 78, 79, 80, 81, 82, 85, 86, 89, 96, 97, 103, 107, 108, 111, 112, 115, 117, 119, 120, 123, 124, 125, 130, 138

T

Tacto · 51
Técnica · 25, 27, 42, 54, 96, 97, 98, 99, 100, 101
Tecnologia · 97, 126, 132,
Terror · 12, 16, 17, 18, 105, 106, 107, 108, 111, 113, 115, 117, 118, 119, 120, 123, 124, 129, 130, 131, 132, 133, 135, 137, 148
Todo · 21, 23, 25, 29, 30, 31, 32, 34, 35, 46, 52, 68, 79, 82, 88, 117, 121, 137, 144, 145
 integrado · 134
Totalidade · 28, 29, 34, 35, 64, 66, 67, 88, 93, 94, 144, 145
Transcendente · 76

U

Unidade · 15, 16, 21, 30, 28, 31, 33, 34, 40, 51, 53, 57, 58, 73, 74, 75, 76, 77, 79, 83, 103, 130, 132, 133, 137, 144
 do ambiente humano · 13, 36, 124

V

Valor · 13, 15, 45, 53, 54, 55, 56, 72, 75, 131, 145, 146
Valoração · 54, 129, 136
Visão · 36, 40, 43, 44, 52, 100, 109
Vulnerabilidade · 16, 17, 19, 74, 75, 77, 82, 83, 120, 125, 132, 133, 137, 138, 144, 148