



Tomas Farag Martinez De Camillis Santos

**No Eterno Instante
Arquitetura e o Sublime**

Dissertação de Mestrado

Dissertação apresentada como requisito parcial
para obtenção do grau de **Mestre** pelo **Programa de
Pós-Graduação em Arquitetura, do Departamento
de Arquitetura e Urbanismo da PUC-Rio.**

Prof. João Masao Kamita
Orientador

Rio de Janeiro,
Junho de 2021



Tomas Farag Martinez De Camillis Santos

No Eterno Instante
Arquitetura e o Sublime

Dissertação apresentada como requisito parcial
para obtenção do grau de Mestre pelo **Programa de**
Pós-Graduação em Arquitetura da PUC-Rio. Apro-
vada pela Comissão Examinadora abaixo:

Prof. João Masao Kamita

Orientador

Departamento de Arquitetura e Urbansimo – PUC-Rio

Profª. Ligia Saramago

Departamento de Arquitetura e Urbansimo – PUC-Rio

Prof. Ronaldo Brito Fernandes

Departamento de História – PUC-Rio

Rio de Janeiro, 23 de Junho de 2021

Todos os direitos reservados. É proibida a reprodução total ou parcial do trabalho sem autorização do autor, do orientador e da universidade.

Tomas Farag Martinez De Camillis Santos

Graduou-se em Arquitetura e Urbanismo pela PUC-Rio em 2017 com seu trabalho teórico O Lugar do Invisível. Em 2018 publicou seu ensaio Zócalo na revista PRUMO e seu ensaio o muro como habitar na revista #6 Cadernos de Pesquisa da Escola da Cidade, vencedora do Prêmio IABsp. Participou do ateliê da pesquisa Inquérito Portugal. Por três anos colaborou na organização do evento Ser Urbano. Em 2016 seu grupo venceu o Concurso de Idéias 30H. Recebeu em coletivo duas Menções Honrosas no IAB RJ. Colaborou nos escritórios EMAU e EMBYÁ.

Ficha Catalográfica

Farag Martinez De Camillis Santos, Tomas

No eterno instante : arquitetura e o sublime / Tomas Farag Martinez De Camillis Santos; orientador: João Masao Kamita. – 2021.

116 f. : il. ; 30 cm

Dissertação (mestrado)—Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Departamento de Arquitetura e Urbanismo, 2021.

Inclui bibliografia

1. Arquitetura e Urbanismo – Teses. 2. Sublime. 3. Estética. 4. Expressão. 5. Transcendência. 6. Imanência. I. Kamita, João Masao. II. Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro. Departamento de Arquitetura e Urbanismo. III. Título.

CDD: 720

Ao humano. Dos fracassos, o mais belo.

Agradecimentos

À sabedoria e zelo de meu orientador, João Masao, e a todos os professores e professoras que despertaram em mim algo que ainda busco conhecer. Ao carinho de amigas, amigos e família. À Amanda. À minha mãe e seu amor sem limites. Vocês ampliam a minha estreita existência.

O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior — Brasil (CAPES) — Código de Financiamento 001.

Resumo

Farag Martinez de Camillis Santos, Tomas; Kamita, João Masao. **No Eterno Instante: Arquitetura e o Sublime**. Rio de Janeiro, 2021, 116p. Dissertação de Mestrado - Departamento de Arquitetura e Urbanismo, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.

Desde sempre o humano busca contornar sua natureza. No contato com a realidade sua consciência forma-se e não raro descobre o desejo de transcender. Há quem entenda o humano como criatura cindida entre duas naturezas em conflito: a tensão entre a carne e o espírito, entre a mão e a mente. É possível desviar-se do ascetismo e pela estética entender-nos não em oposição mas em dialética, quem sabe, passível de síntese. A concretude como caminho ao etéreo. E assim o humano expressa-se na arte, campo de categorias estéticas. A do Sublime canaliza tal estado de tensão. O Sublime pode ser visto como a tentativa de expressar o inexprimível – não à toa há em suas obras um senso de grandeza, reverência, deslumbre, medo, coragem. Em enormes arquiteturas o humano tenta tocar o além mas o além está fora de alcance, pois se a matéria permite a jornada ela também a limita. O que ele encontra não é a transcendência mas a superação. Na altura vencida ele descobre a real medida de suas capacidades, contornando-se, conhecendo-se. No caminho houve expressão, autenticidade. Estudo a angústia do humano em conflito e suas tentativas arquitetônicas de atingir o Sublime. A Torre de Babel, as catedrais Góticas, a revolução cosmológica, o Romantismo, o indivíduo coibido pela indústria, a regeneração estética, a sociedade do desempenho, o fim da transcendência, as montanhas e seus templos de cristal contemplação. A busca por algo a mais e nossa improvável redenção.

Palavras-Chave

Sublime; Estética; Expressão; Transcendência; Imanência.

Abstract

Farag Martinez De Camillis Santos, Tomas; Kamita, João Masao. **The Eternal Instant: Architecture and the Sublime**. Rio de Janeiro, 2021, 116p. Dissertação de Mestrado - Departamento de Arquitetura e Urbanismo, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.

Humans have always sought to outline their nature. Within the contact of reality our consciousness forms and may find the desire to transcend. We can be understood as a creature split between two conflicting natures: a tension between the flesh and the spirit, the hand and the mind. It is possible to deviate from asceticism and through aesthetics understand ourselves not in opposition but as a dialectical pair perhaps capable of synthesis. Concreteness as a path to the ethereal. And so the human expresses himself through art, field of aesthetic categories. The Sublime is the one that channels this state of tension. The Sublime can be seen as an attempt to express the inexpressible – in its works there is a sense of greatness, reverence, wonder, fear, courage. So in huge architectural structures human tries to touch the beyond but the beyond is not there to be touched, because if matter allows the journey it also limits it. What we find then is not transcendence but overcoming. From the height of the built structure we discover the true measure of our abilities, bypassing ourselves, knowing ourselves. We find expression and authenticity. I study the anguish of the conflicted human and his attempts, through architecture, to reach the Sublime. The Tower of Babel, the Gothic cathedrals, the cosmological revolution, romanticism, the individual restrained in the industrial city, aesthetic regeneration, the society of performance, the end of transcendence, mountains and its temples of crystal contemplation. The search for meaning and our unlikely redemption.

Keywords

Sublime; Aesthetics; Expression; Transcendence; Immanence.

Sumário

1. <i>Introdução</i> A Solidão de Netuno	13
2. A Sombra da Torre Invisível	20
3. O Meio-tom da Inconsciência	36
4. O Peso da Luz	47
5. A Mente das Mãos	64
6. O Templo sem Deus	79
7. Figuras	98
8. Bibliografia	115

Lista de Figuras

- Figura 01. Em *Liber Divinorum Operum*, Hildegard von Bingen.¹
 Figura 02. Em *De Occulta Philosophia*, Agrippa von Nettesheim.
 Figura 03. Em *De Occulta Philosophia*, Agrippa von Nettesheim.
 Figura 04. *Turris Babel*, Athanasius Kircher.
 Figura 05. *A (Grande) Torre de Babel*, Pieter Bruegel o Velho.
 Figura 06. *Paisagem Invernal com Igreja*, Caspar David Friedrich.
 Figura 07. *Tempestade de Neve: Barco à Vapor na Boca do Porto*, J. M. W. Turner.
 Figura 08. *Cenotáfio de Newton*, Étienne-Louis Boullée.
 Figura 09. *Carceri d'Invenzione*, Giovanni Battista Piranesi.²
 Figura 10. Interior da Catedral de Colônia.
 Figura 11. Esculturas na fachada da Catedral de Chartres.
 Figura 12. Grotresco na fachada de Chartres.³
 Figura 13. Fachada da Catedral de Colônia.
 Figura 14. Ornamento na Catedral de Urnes.
 Figura 15. *A fantasmagoria de Robert na Cour des Capucines em 1797*, Étienne-Gaspard Robert.
 Figura 16. *Der Golem: Como ele veio ao mundo*, Carl Boese e Paul Wegener.⁴
 Figura 17. Domo da *Grosses Schauspielhaus*, Hans Poelzig.
 Figura 18. *Tempestade de Neve: Aníbal e seu exército cruzam os Alpes*, J. M. W. Turner.
 Figura 19. Desenhos dos Alpes, *Le Massif du Mont Blanc*, Eugène Viollet-le-Duc.⁵
 Figura 20. *O Mar de Gelo*, Caspar David Friedrich.
 Figura 21. *Alpine Architektur*, cena 01, Bruno Taut.⁶
 Figura 22. *Alpine Architektur*, cena 02, Bruno Taut.
 Figura 23. *Alpine Architektur*, cena 03, Bruno Taut.
 Figura 24. *Alpine Architektur*, cena 04, Bruno Taut.
 Figura 25. *O Pavilhão de Vidro*, Bruno Taut.⁷
 Figura 26. *Alpine Architektur*, cena 05, Bruno Taut.

¹ As figuras 1-3 foram retiradas do livro *Alquimia e Misticismo*.

² Figura retirada do livro *Piranesi: The Complete Etchings*.

³ Figura do fotógrafo Nick Thompson, seu acervo acessível no link <https://www.flickr.com/photos/pelegrino/>

⁴ Figura retirada do filme *Der Golem: Como ele veio ao mundo* de Carl Boese e Paul Wegener.

⁵ Figuras retiradas do livro de Eugène Viollet-le-Duc, *Mont Blanc: A treatise on Its Geodesical and Geological Constitution*.

⁶ Todas as figuras referentes ao *Alpine Architektur* de Bruno Taut foram retiradas do livro.

⁷ Assim como esta, todas as outras figuras desprovidas de nota são de uso público e retiradas da instituição *WikiCommons*.

- Figura 27. *Alpine Architektur*, cena 06, Bruno Taut.
- Figura 28. *Alpine Architektur*, cena 07, Bruno Taut.
- Figura 29. *Alpine Architektur*, cena 08, Bruno Taut.
- Figura 30. *Alpine Architektur*, cena 09, Bruno Taut.
- Figura 31. *Alpine Architektur*, cena 10, Bruno Taut.
- Figura 32. *Alpine Architektur*, cena 11, Bruno Taut.
- Figura 33. *Alpine Architektur*, cena 12, Bruno Taut.
- Figura 34. *Alpine Architektur*, cena 13, Bruno Taut.
- Figura 35. *Alpine Architektur*, cena 14, Bruno Taut.
- Figura 36. *Alpine Architektur*, cena 18, Bruno Taut.
- Figura 37. *Alpine Architektur*, cena 19, Bruno Taut.

*Consuma o meu coração; enfermo em desejo
E atado a decadente animal
Ele não sabe o que é; e reúna-me
No artifício da eternidade.*

*Velejando a Bizâncio¹
W. B. Yeats
Sailing to Byzantium*

*Consume my heart away; sick with desire
And fastened to a dying animal
It knows not what it is; and gather me
Into the artifice of eternity.*

¹ Tradução do autor.

Tudo o que há necessita de um outro para perceber-se. A natureza antes não conhecia-se então rompeu seu corpo em criaturas que se testemunham. O medo instala quando o vazio entre as criaturas tensiona e o humano sente-se só e ameaçado. E então o humano constrói casas. E o que era amparo tornou-se também expressão e o humano aprendeu a fazer templos para tocar o Criador e escapar da realidade. Mas nada havia ali além da escala de seu próprio coração. Pela obra a criatura não ascendeu mas enfim conheceu o que antes guardava oculto sob a pele. Buscava superar a solidão mas foi nela que encontrou-se.

Introdução

A Solidão de Netuno

Pois a arquitetura é dentre todas as artes a que mais ousadamente busca reproduzir em seu ritmo a ordem do universo, que os antigos chamavam de cosmos, isto é, ornado, enquanto parece um grande animal sobre o qual refulge a perfeição e a proporção de todos os seus membros. E louvado seja o Nosso Criador que, como diz Agostinho, estabeleceu todas as coisas em número, peso e medida.

Umberto Eco ¹

Ser imortal é insignificante; exceto o homem, todas as criaturas o são, pois ignoram a morte.

Jorge Luis Borges ²

E um astrônomo será levado pelas ruas e será vestido como um animal, e se levará seus cálculos com ele, rasgados em pedaços, como um feixe de feno.

Soren Kierkegaard ³

•

Em 1846 o matemático Le Verrier estranhou a órbita de Urano. Supôs o empuxo de outro planeta oculto atrás. Dias depois confirmou-se sua existência. O primeiro planeta descoberto por previsão matemática. Algoritmo ao invés de ponto no céu. Seu primeiro nome foi Janos, o Deus dos começos. Pois agora era ele o portal a um cosmos invisível. Mas sua cor azul se impôs e optou-se por Netuno, o Deus dos mares. A solidão de Netuno é ser o único planeta do sistema solar que o olho nu jamais verá. Em calmo oblívio ele flutua. Sua solidão é também o sentimento daqueles que, ao não o verem, sabem-se pequenos. Naquela noite Le Verrier sonhou-se correndo o sistema solar e nas margens de Netuno contemplou a vastidão insondável do cosmos aberto. Mas virou-se e viu o planeta Terra e ali entendeu o poder das coisas pequenas.

•

Desde sempre foi assim. Na aurora da espécie o humano já apoiava-se em ambos os pés e seu penoso crânio dobrava a nuca. Os olhos inebriados na vastidão cósmica não viam o todo salvo inúmeros pingos luzidios e a penumbra atrás. Sua cegueira ampliava-lhe o conforto. Incapaz de notar a imensidão inóspita, entretinha cosmologias de restrição. Mas há algo alienígena no tecido de nossos corações que anseia saber. Não contento com o conforto, buscou o além.

Nos zigurates da Babilônia matemáticos marcavam em tablets de argila a geometria dos eclipses solares e lunares e o arco de Vênus. Depois Pitágoras e seus teoremas compunham um cosmos cujo centro era um fogo essencial, ao redor do qual girávamos. Contornando tudo, ao longe, o sol. Nesse cosmos contido Platão viu o trabalho de um *demiurgo* que impôs ordem matemática ao caos de outrora. As partes servem o todo e ao centro gira o planeta Terra, talvez para que o racional humano contemple o equilíbrio celeste e dele retire lições de conduta. Tor-

¹ ECO, U., *O Nome da Rosa*, p. 41.

² BORGES, J. L., *O Imortal In. O Aleph*, p. 19.

³ KIERKEGAARD, S., *Nabucodonosor In. Stages on Life's Way*, p. 360.

namo-nos todos estudantes dos hábitos esféricos, segundo Platão a mais perfeita das formas. O corpo imitava o cosmos para conquistar um perfeito espírito. Ubíquo no Medievo, o modelo Aristotélico depois propunha um universo composto de camadas esféricas onde céu e terra respondem a diferentes leis, sendo assim separados. As criaturas *sublunares* como nós vivem contingentes na crosta planetária, corroendo-se na entropia. Tudo o que é eterno e necessário guarda-se acima da lua, no primeiro céu, *Ouranos*. E embora nos soubéssemos finitos, toda a criação mantinha-se ao nosso redor. Nosso amparado planeta gozava a honra de ser o centro axial desse finito e harmônico cosmos. No século terceiro antes de Cristo, Euclides compôs a geometria que viria a ser usada por milênios também na arquitetura e Aristarco de Samos descobriu o imenso sol ao centro do cosmos. Mais tarde Eratóstenes de Cirene calcula a circunferência da Terra, dando escala à nossa pequenez. O velho curvado na poeira do mundo medindo a sombra de um graveto e comparando-a à sombra dos templos de Alexandria para deduzir o tamanho de seu ínfimo planeta. Como ele, todos os outros conquistaram o êxtase e o terror da crescente escala cósmica ao pensar os olhos e medir padrões matemáticos nos pontos de luz remota na penumbra. E mais haveria de surgir da boca do infinito.

No medievo as artes eximiam-se de copiar a criação ou de construir ídolos realistas. Optavam por apenas aludir ao Deus infinito mediante imagens simbólicas, pois hereges são os que ousam limitá-lo. Suas catedrais usavam-se de esquemas geométricos e semelhantes à Escolástica para alinharem-se de maneira abstrata à lógica da criação divina. Deus, o grande arquiteto, não raro manejava um compasso nas pinturas dos templos. Mas já é possível ver desenhos como o da santa mística Hildegard von Bingen, que numa visão entendeu o corpo humano como o centro da estrutura divina. (*figura 1*) E no século quatorze figuras em sua maioria anônimas escreviam tratados científicos, como Geoffrey Chaucer e seu *Tratado sobre o Astrolábio*.

Mas foi a Renascença o início do êxtase científico. Copérnico re-introduz de uma vez por todas o sol ao centro e mediante a geometria explica a moção planetária do sistema solar. Outros grandes avanços em medicina. Enquanto construía máquinas para melhor contemplar os astros acima, o humano também caía em si e à lâmina explorava os recessos do seu corpo aberto, espelhando entranhas e estrelas. Desde sempre equiparou-se o corpo humano, *microcosmos*, à Criação, *macrocosmos*, mas na Renascença há uma profusão de tais teorias. Desenhos como os de Agrippa von Nettesheim revelavam a figura humana encerrada em geometria de pentagramas certa vez também apreciados por Pitágoras, que via ali uma relação com o cosmos e a ordem divina. (*figura 2*) “O homem, a obra mais perfeita criada por Deus, possui uma estrutura física mais harmoniosa do que as outras criaturas, e contém em si todos os números, medidas, pesos, movimentos, elementos e todas as coisas, e é a mais sublime obra de arte”, escreve Agrippa, que também traçou relações entre o corpo humano e a arquitetura da Basílica.⁴ (*figura 3*)

⁴ VON NETTESHEIM, A., *De Occulta Philosophia* In. *Alquimia e Misticismo*, p. 431.

Em seu *Homem Vitruviano* também Leonardo Da Vinci uniu o corpo ao cosmos. Seu umbigo o centro de uma operação que viu no humano a ponte entre as formas áureas do círculo e quadrado, pois de todas as criaturas seria a única dotada de elasticidade existencial. A fusão entre arte e ciência viu em Da Vinci seu mais célebre súdito. O científico artista analisava os fenômenos naturais e através da geometria ordenava-os na tela. Da ciência árabe os europeus adotaram a perspectiva. Em parâmetros matemáticos ensinaram a mente a ver profundidade num plano de projeção, agora o locus do intelecto. Antes Giotto já pintava o espaço como ente denso entre figuras, mas agora ele estruturava-se na matemática. A arte já não era alusão simbólica mas uma forma de contornar a matéria do mundo, agora o leito de um Deus imanente. O divino aqui. A Natureza objeto ao redor, analisável pela percepção e entendimento do sujeito. As paisagens pintadas focalizam toda sua potência no olho do espectador, o centro ausente da pintura. O *Belo* ganha contornos visuais e, em vistas imbuídas de qualidades objetivas e geométricas como harmonia, proporção e simetria, era aplicado à arte. Assim artistas como Leonardo, Michelangelo e Rafael corrigiam um mundo tantas vezes absurdo. A perspectiva renascentista não é espelho da realidade, mas seu perfume.

À exemplo de desenhos como os de Agrippa e Da Vinci, arquitetos como Donato Bramante e depois Andrea Palladio buscavam na geometria de suas obras ascender o fortuito humano à perenidade da ordem cósmica. Via lógica silogística costuravam os costumes galáticos à vida terrena. Se há vínculos entre humano e cosmos, então é a arquitetura quem deve assumir o meio termo universal, amparando pessoas e deuses. Dos ideais do corpo perfeito à proporção coesa de volumes construídos à medição das elipses planetárias, a matemática haveria de alinhar o cosmos e o corpo humano, o Deus e seu filho. Christopher Wren, grande astrônomo e arquiteto inglês do século dezessete, escreve: “Figuras geométricas são naturalmente mais bonitas do que figuras irregulares”.⁵ Ao habitante de uma Villa Palladiana, resta aceitar o conselho de Platão e permear-se das formas perfeitas. Numa vida angelical seus hábitos aprenderão os segredos da “ordem harmoniosa”, fazendo de sua morada uma “analogia ao paraíso”, como o disse Colin Rowe. Ele continua: “as leis da proporção eram estabelecidas matematicamente e em todo o lugar difundidas...se tais números governavam os labores de Deus, considerava-se apropriado que os labores humanos fossem similarmente construídos”.⁶ Criava-se um mundo em pantomima onde imita-se os gestos do Criador. Assim a criatura há de ascender. Da carne ao divino.

Pela crença cartesiana numa causalidade mecânica onde se é possível prever os eventos naturais, a frágil criatura busca controlar o que em muito supera-lhe o tamanho. A espécie com o palato ainda perfumado de fruta proibida pretendia dimensionar a criação, quem sabe dominá-la, e assim tocar o Deus. Mas ao promover-se como a medida de todas as coisas, o humano fez apenas encolher o

⁵ WREN, C., *From the Parentalia In. The Mathematics of the Ideal Villa*, p. 2.

⁶ ROWE, Colin. *The Mathematics of the Ideal Villa*, p. 8.

encanto do cosmos ao seu finito coração. Pois é evidente. Em tais diligências havia um desejo ilusório de amparar-se na segurança do controle pois já sentíamos o vulto do descontrole: passávamos por uma série de desilusões coletivas que apenas reforçavam nossa pequenez e inépcia. Enquanto Michelangelo pintava-nos na iminência de tocar o dedo de Deus, Copérnico nos ensinava que tocar o além é sentir na epiderme a finitude de nossa existência física. E a virada cosmológica principiada por ele provaria-se apenas o início dos nossos pesares.

Galileu descobre que a Via Láctea abriga milhões de estrelas. E se os pontos luzidios de outrora eram sóis como o nosso, então de fato o filho do Deus não passa de poeira. Do conforto de um desenho divino cujo centro matemático era o nosso umbigo, lançamo-nos à periferia de um cosmos aberto cuja escala é superior até à nossa imaginação. Talvez nosso planeta não fosse o eixo da criação como sugeriram Platão e Aristóteles, mas mero grão correndo as margens do universo em vendaval galático. Toda a coragem dos medidores de sombra, dos cientistas de cenho cerrado, dos sonhos de Giordano Bruno, dos arquitetos cósmicos, tudo isso para descobrir o vale de nosso desencanto num universo que não se preocupa em aliviar-nos o peito pois não há nada ali senão indiferença, nada, nada para nossos anseios, nada para nossos sonhos, nada. O mesmo recurso que permitiu-nos ordenar a criação também conduziu-nos ao descontrole. Fomos de donos do mundo a “idiotas do cosmos”, segundo Peter Sloterdijk. “Por meio da pesquisa e da tomada de consciência”, ele escreve, o humano “mandou a si próprio para o exílio e baniui-se da segurança imemorial que gozava nas bolhas de ilusão auto-construídas rumo ao sem-sentido, ao desconectado, ao automático. Com auxílio de sua inteligência incansavelmente exploratória, o animal aberto arrancou por dentro o telhado de sua própria casa”.⁷

Como essas coisas se dão. Talvez nossa inteligência seja robusta o bastante apenas para revelar nossa fraqueza. Ou não foi ela agulha a romper a confortável película dos véus divinos? A virtude da ignorância animal inexistente em nós. Somos capazes de pensar a eternidade e isso não nos torna eternos, mas mortais. E de repente nossos deuses pareciam pequenos demais para a nova amplitude. Adotamos outros então, deuses intergaláticos e estranhos pois não feitos à nossa imagem e semelhança: nebulosas, buracos negros, a matéria escura, a relatividade dos espaços-tempos, os multiversos. Órfãos dos antigos deuses e desviados de nosso destino, amargamos a falta de sentido e o absurdo da existência. E como que assustado pela luz, o bicho humano ficou-se perplexo na imensidão. Pela lógica o humano fez do caos, cosmos. Apenas um hiato momentâneo cuja impressão de ordem não tardaria em cessar. E do cosmos voltou o caos.

Como se não bastasse, a Teoria Evolutiva de Darwin revelou-nos não à imagem dos deuses mas dos primatas. E no século vinte torna-se claro a todos, mediante Freud, que o outrora redentor da criação era sequer senhor de si, pois dono de uma mente em eterno conflito consigo. Já no século vinte e um nossa cul-

⁷ SLOTERDIJK, P., *Bolhas: Esferas I*, p. 23.

tura vulgar é incapaz de fornecer respostas significativas ao mistério da vida. O Eu perde-se num frenesi existencial. O colapso do sentido deu luz a uma abundância de estímulos irrisórios que visam apenas entreter e em troca exigem total atenção e energia. A todo instante nos estimulam, impedido o descanso e colonizando o refúgio. O excesso de informação tem levado a psiquê humana, filha de um tempo remoto, à ruína. Exausto, o sujeito sufoca na película rasa de sua frívola existência. Recusa-se à todo devaneio, impedindo o Eu sequer de sonhar. Ele crê expressar-se mas o agora é tão só o multiplicar do mesmo, onde a falta de opção leva-o a desejar apenas o previsto. Como na ilha de Lotos da Odisséia, ilusões irrestritas confundem os contornos da verdade e seu caminho interior eclipsa. A ilimitude de informação envolve-nos em estranho espectro, próximo à distância, familiar mas remoto. Na falta de peso perde-se também o tato. O eu não mais sabe *estar*. Quer contemplar mas esqueceu-se como. Alienado de si num mundo em descarte, é fácil dissociar-se da lentidão e silêncio das coisas reais e doar-se aos rápidos ruídos do tempo atual.

Por todos os lados estamos à revelia de forças hostis. Expulso de seu domínio, a criatura perdida sente pulsando em suas fissuras o amargor da solidão. O antes coeso fragmentou-se e ao redor nada parece se sustentar.

Mas quando tudo ao redor é ruína o alicerce final é o Eu. Aquele que contempla o cosmos pode vir a perceber não apenas a terrível vastidão que lhe usurpou o prestígio, mas também o encanto. O prazer de contemplar a imensidão estelar. De ser pequeno num grandioso universo. Pois ali ele descobre algo vasto em si. Nosso corpo, agora sabe-se, não guarda a marca do cosmos mas apenas a debilidade de criatura assustada. Mas em nosso espírito há algo que atrai-se pela amplitude, pois não de todo alheio à ela. Nos esquivos fluxos do nosso íntimo guarda-se algo estranho, incógnito, algo calado e profundo e desprovido de nome, sedimentado por debaixo de toda a precária estrutura da vida do hominídeo moderno constrangido pela própria existência. Primeiro nos amedrontamos na inevitável vastidão. Depois nos redimimos nela. Dentro, descobrimos a imensa espessura de nosso espírito, morada ampla onde é possível desviar-se do frenesi e sorver um tempo suspenso que é tão só silêncio. Nossa própria amplitude interior, tão desconhecida ao Eu quanto as costas das estrelas. Vemos também de olhos fechados. Das ruínas do antropocentrismo há de brotar uma humildade metafísica que não angustia-se frente ao enigma, mas deleita-se em sua potência.

Nos meandros ocultos de sua existência, o humano poderá descobrir respostas indisponíveis à ele nos arcos dos planetas. Dentro jaz o sentido da vida, não fora. Frente ao excesso de respostas, o Eu deve buscar em si a única que lhe importa. Pois na falta de um guia cósmico ou divino, cabe a cada um desvendar a estranha textura de sua singularidade e compor o sentido de sua própria existência. Na falta do Deus somos nós os juízes de nosso destino. O caos não é um poço mas escada à liberdade. Do ilusório controle cósmico ao real controle de si. Uma profunda experiência, uma mudança de perspectiva. Do desamparo ao auto-ampa-

ro. Tal é o caminho *Sublime*. “Sonhamos com viagens através do todo cósmico: então o universo não está dentro de nós? As profundezas de nosso espírito nós não conhecemos”, escreve o poeta romântico Novalis. “Para dentro vai o misterioso caminho. Em nós, ou em parte nenhuma, está a eternidade com os seus mundos, o passado e o futuro. O mundo exterior é o mundo das sombras. Lança suas sombras no reino da luz”.⁸ No passado os oráculos serviam-se das entranhas de animais para prever o porvir das estrelas. Após Darwin somos nós os animais e usamos o cosmos para desvendar as entranhas de nosso espírito.

Pareço-me num transe sublime e estranho
A meditar em minha separada fantasia,
Minha própria, minha mente humana, que passiva
Agora doa e recebe fugazes influências,
Retendo incessante intercâmbio
Com o claro universo de coisas ao redor.
*Percy Shelley*⁹

Mas do que constituem-se as entranhas de nosso espírito? Há os que entendam o humano como criatura perdida entre duas naturezas em conflito. A tensão entre a carne e o espírito, entre a mão e a mente, entre as faculdades sensíveis e as ideias transcendentais. É possível desviar-se do ascetismo e pela estética entender carne e espírito não em oposição mas como par dialético, quem sabe, passível de síntese. O concreto como caminho ao etéreo. Aos que mediante as coisas anseiam ascender a arte pode revelar o caminho. É através dela que o humano expressa-se. Manipula a matéria do mundo para sob a luz contemplar as formas de seu espírito. Pois nossa vida íntima é inconstante e volátil como o são todas as coisas profundas e desprovidas de dimensão. À todo tempo é preciso tatear, através de grandes obras, a escala do coração humano.

A arquitetura, creio, é de todas as artes a que melhor pode mediar o caminho do Sublime. Como nosso corpo, antes suas estruturas gozavam o estatuto de comunhão ao cosmos. Poderiam ao menos manter a verdade matemática não fosse o advento da geometria não-euclidiana no século dezenove e a Teoria da Relatividade do universo curvo de Einstein. Teria o culto à uma geometria cósmica limitado a expressividade dos arquitetos? Se as ordens geométricas eram guia à moção das estrelas então os delírios de um arquiteto eram tidos como desvios da verdade. Mas as Villas de Palladio não mais representam o espelho da vida celeste. São antes um notório exemplar do engenho humano, assim como tantos outros edifícios desdenhosos de sua áurea geometria. Os *Carceri d'invenzione* de Piranesi, os canais de Veneza, a capela em Ronchamp de Le Corbusier. Com a queda da crença na verdade a estrutura que a representava perde primazia. A arquitetura já não pode espelhar os padrões do firmamento. Mas pode suscitar a atmosfera Sublime,

⁸ NOVALIS, *Pólen: fragmentos, diálogos, monólogos*, fragmento 17.

⁹ SHELLEY, P., *Mont Blanc. Lines Written in the Vale of Chamouni*. Tradução do autor. Versão Original: *I seem as in a trance sublime and strange / To muse on my own separate fantasy, / My own, my human mind, which passively / Now render and receives fast influencings, / Holding an unremitting interchange / With the clear universe of things around.*

a mesma que guardamos informe em nosso espírito. Pois mesmo nos corações onde se perdeu a crença numa verdade ainda mantém-se a ânsia de tocar o além.

Mas o além está ao além. Fora de alcance. Pois se a matéria permite a jornada ela também a limita. O que encontra-se então não é a transcendência mas a superação. Na amplitude descobre-se a real medida de nossa existência. Dos capilares de sua atmosfera talvez brote o impacto estético do Sublime para despertar da letargia aqueles que anseiam as esferas mais significativas da existência. Sob a epiderme sentirão todo o bálsamo da expressão, da autenticidade. Arquiteturas de matemática euclidiana ou não-euclidiana ou mesmo desnudas de pretensões numéricas: seu valor depende não de uma convenção mas na potência de sua autonomia, na forma pela qual ousa exprimir a angústia de se estar vivo num universo cuja mecânica supera o entendimento. Uma arquitetura do desamparo, que acolha o descontrole. Uma arquitetura do Sublime.

Não sou capaz de exprimir a experiência do Sublime sem constrangê-la com palavras. Instante fora do tempo, jornada inviável à tudo salvo o silêncio e a solidão. Posso apenas espantar-me com seus paradoxos. E recontar algumas das tentativas de invocá-la, explorar o espírito de seu porvir, descrever seus artefatos construídos. A Torre de Babel, o misticismo, as catedrais Góticas, a angústia romântica, o sujeito coibido na cidade industrial, a Regeneração Estética, o método Bauhaus e a queda da transcendência, a sociedade do desempenho, as montanhas e seus templos de cristal contemplar. A busca do solitário humano por algo a mais e sua improvável redenção.

Não hemos de cessar a exploração
E o fim de todo nosso explorar
Será chegar onde iniciamos
E conhecer o lugar pela primeira vez.
Através do desconhecido, lembrado portão
Quando os últimos da terra deixados a descobrir
É aquilo que era o começo;
Na fonte do mais longo rio
A voz da oculta catarata
E as crianças na macieira
Não conhecidas, pois não buscadas
Mas ouvidas, entreouvidas, na quietude
Entre duas ondas do mar.
T. S. Eliot ¹⁰

¹⁰ ELLIOT, T. S., *Four Quartets, Little Gidding, Ato V*. Tradução do autor. Versão Original: *We shall not cease from exploration / And the end of all our exploring / Will be to arrive where we started / And know the place for the first time. / Through the unknown, remembered gate / When the last of earth left to discover / Is that which was the beginning; / At the source of the longest river / The voice of the hidden waterfall / And the children in the apple-tree / Not known, because not looked for / But heard, half-heard, in the stillness / Between two weaves of the sea.*

2.

A Sombra da Torre Invisível

E disseram: Vinde, edifiquemos para nós uma cidade e uma torre com seu topo nos céus, que nos dará um nome, para que não estejamos dispersos por toda a face da terra.

Gênesis ¹

Houvesse a trombeta do julgamento soado, eles não poderiam ter tremido mais; ainda assim não sentiram temor, mas prazer.

Herman Melville ²

Das coisas lançadas ao acaso, a mais bela, o cosmo.

Heráclito ³

•

Após incontáveis dias de caminhada o viajante adentrou-lhe a sombra. Mais alguns dias e enfim a avistou. Em anéis concêntricos ela ascendia, suspensa em mais arcos do que era possível contar. O viajante estranhou-lhe a forma. Era circular. Quando criança mostraram-lhe uma imagem da Torre retangular; à qual acostumou-se. Depois veio a entender. Os que sobem a Torre dão-lhe voltas pois também em seus espíritos a moção é de subida ao infinito e de queda ao abismo para ao fim a mente retornar ao início, transformada. A alma é um círculo.

•

Eis a nossa nulidade. Destronados do esquema cósmico, inibidos no descontrole existencial. O desamparo do absurdo, enigmático abismo. Agora sentimos o cosmos refletido nas costas do sol e ruminamos o que nos resta. Que papel exercerei em meio ao imponderável? Talvez a imensidão e o caos guardem a potência de nossa condição. Talvez haja força na fragilidade.

O Sublime. Vejo-o como o temor reverencial do grandioso, do hostil. Diz-se que seu nome foi primeiro usado por Longinus, esteta da antiguidade romana. *Sublimis*. Sua etimologia sugere o ato de *eleva-se ao lintel* — a porta a guardar o limite do impossível. Não nos é dado atravessá-la mas já ao acercar-nos sentimos a gravidade de tudo o que é amplo em demasia. Longinus fala do êxtase de confrontar o desconhecido. “Pois tem muita razão aquele que declarou termos alguma coisa semelhante aos deuses”.⁴ Mas tal dignidade traz também a decepção de descobrir-nos os mais baixos visitantes das alturas. Pois há um desalinho entre a escassez de nossa cognição e a abundância da realidade. Nas margens da experiência tudo é oculto e incógnito. A vastidão entorpece a mente humana, que “tão inteiramente preenchida por seu objeto”, nem ao menos é capaz de “entreter qualquer outro nem, por consequência, raciocinar sobre o objeto que a ocupa”, escreve Edmund Burke, talvez o primeiro grande teórico do Sublime na modernidade.⁵ Os

¹ A Bíblia, Livro do Gênesis, 11:4.

² MELVILLE, H., *Moby Dick*, p. 252.

³ HERÁCLITO, *Fragmentos*, Fragmento 124.

⁴ LONGINO, *Do Sublime*, p. 44.

⁵ BURKE, E., *Investigação Filosófica sobre a Origem de nossas Ideias do Sublime e da Beleza*, p. 65.

olhos das bestas. Um mar em fúria. A infinidade cósmica. O Caos. A falta de sentido. A angústia. A exaustão. Amortecemos raquíticos à imponência de tais gigantes. Em nós há o colapso. Mas também o florir. Em meio ao desespero algo em nós desperta e alarga-nos a espessura do espírito. A real natureza desse câmbio espiritual é inexprimível pois profunda. Mas caímos em nós. E no silêncio do Eu inaugura-se outro tipo de existência.

“Nenhuma outra paixão rouba tão efetiva a mente de todos os seus poderes de ação e de raciocínio como o medo”. Para Burke, notável iluminista, o medo da morte é ansiedade superior à vontade de viver. O Sublime é “a emoção mais forte que a mente é capaz de sentir”, pois “as ideias de dor são muito mais poderosas do que as introduzidas pelo prazer”.⁶ A profundidade analítica de Burke leva-o a empreender “um exame diligente das paixões que habitam nossos próprios corações, que deveria ser efetuado a partir de um exame cuidadoso das propriedades das coisas”.⁷ À ele o Sublime inicia-se através de aspectos físico-objetivos dos fenômenos naturais “que longe de serem produzidos por nossos raciocínios, ocorrem antes deles e passam por nós com uma força irresistível”.⁸ A penumbra, o silêncio, a vastidão, a extrema luz, dentre outras. Tais propriedades então estimulam *paixões* subjetivas e desprazerosas em nossas mentes, como a dor, o perigo, o medo, o terror. “Certas afeições na mente acarretam determinadas alterações no corpo; ou certos poderes e propriedades dos corpos geram uma mudança na mente”.⁹ Uma causalidade que atua nas margens entre o sensível e o supra-sensível onde estímulos físicos acionam estados de espírito. O Sublime de Burke consiste num silogismo, uma cadeia lógica, pois busca certificar-se de que certas qualidades sempre nos afetarão de certas maneiras.

Mas não só de dor faz-se o Sublime, caso contrário seria Tragédia.¹⁰ O Sublime é paradoxal. Floresce em contrastes. No seio da morte palpita a alma da vida. Ao sujeito atônito de terror é ofertada uma saída, vereda ao maior dos prazeres, que não é prazer em si mas o alívio da remoção da dor. Burke chama-o *Deleite*. É preciso esquivar-se do fenômeno para sentir a sugestão do perigo sem de fato sofrê-lo. A *Distância Segura* de Burke. Aquele cujo corpo é açoitado no mar em fúria luta contra a morte no furor da adrenalina. Não há o hiato contemplativo que propicia o Sublime. Apenas quem em terra firme contempla as ondas conseguirá ruminar suas emoções e penetrar nos meandros da reflexão estético-existencial. O Sublime não lhe escapará. Pois imagina o tormento e se alivia por não amargá-lo. Nasce uma serenidade sombreada de terror. “Quando o perigo ou a dor estão muito próximos de nós, eles são incapazes de oferecer qualquer deleite e são simplesmente terríveis”, mas “a certas distâncias e com certas modificações, eles po-

⁶ Id., *ibid.*, p. 52.

⁷ Id., *ibid.*, p. 23-4.

⁸ Id., *ibid.*, p. 65.

⁹ Id., *ibid.*, p. 122.

¹⁰ Na Tragédia o herói amarga a derrota de seu espírito, no Sublime ele pode falhar mas não rende o espírito.

dem ser, e são, deleitosos”.¹¹ Mas talvez Burke seja demasiado fisiológico. Em seu Sublime o humano não supera-se. Sua Distância Segura é o deleite das presas afoitas, felizes ao escaparem às garras do predador.

Tal é a opinião de Immanuel Kant, que ainda no século dezoito debruça-se sobre o Sublime. Kant aceita o esboço geral de Burke: eventos temerosos que mediante Distância Segura antes desamparam em desprazer e depois aliviam. Mas através da teoria cognitiva de sua *filosofia transcendental*, Kant banha o Sublime em espiritualidade. O Sublime Kantiano é emoção subjetiva, experiência fora dos limites da experiência e, creio, o ápice de sua teoria estética. Para entendê-lo será preciso abordar antes o que Kant entende por *transcendental*.

Kant distingue o *transcendental* do *transcendente*. A abordagem metafísica não lhe interessa pois *transcendente*: ocupa-se do que jaz ao além, inacessível à experiência. Do que os nossos estreitos sentidos não apreendem nem nossa escassa cognição compreende. Todas as coisas ocultas que envolvem-nos invisíveis. No verso da vida, incontáveis dimensões desconhecidas. Não nos é dado explorá-las. Kant assume a ignorância e fragilidade humanas. E assim cinde a natureza em duas: aquela à qual não temos acesso, o mundo *Supra-sensível* ou *As Coisas Nelas Mesmas*, e a que conhecemos, o mundo *Sensível* ou as *Aparências*. “Não podemos ter cognição de qualquer objeto como algo em si mesmo”, ele escreve, “mas apenas enquanto um objeto de intuição sensível, ou seja, uma aparência”.¹²

À Kant o mundo conhecido não nos é dado completo, mas moldado por nós. Em processo instantâneo, nossa mente recebe estímulos do mundo *supra-sensível* e manipula-os para compor o mundo *sensível*. É apenas capaz de tal feito pois possui mecanismos cognitivos exclusivos à ela, separados do mundo *supra-sensível* e anteriores à nossa experiência do mundo. “Antes que eu vá à experiência, eu já possuo todas as condições para meu julgamento em conceito”.¹³ À esses mecanismos cognitivos Kant batizou de *Transcendentais*. Neles concentrou sua filosofia. “Eu chamo transcendental à toda cognição que está ocupada não tanto com objetos, mas sim com nosso modo de cognição de objetos na medida em que isso seja possível a priori”.¹⁴ A realidade em Kant, creio, assemelha-se a um diagrama de Venn¹⁵ onde o espaço exclusivo do primeiro círculo é o mundo *supra-sensível* e o segundo é a mente *transcendental*. O lócus intersecto é o mundo *sensível* como o conhecemos. É no toque entre um mundo esfíngico e a mente emancipada que estruturam-se nossas condições de existência. À conta-gotas sorvemos a *matéria* crua da vida e a *formalizamos* mediante nossa atividade mental. Tudo o que vemos ao redor é *representação*, o produto final de um processo que nasce antes num real oculto e depois atravessa nossa mente para enfim ser formado à

¹¹ BURKE, E., *Investigação Filosófica sobre a Origem de nossas Ideias do Sublime e da Beleza*, p. 52.

¹² KANT, I., *Crítica da Razão Pura*, B xxvi.

¹³ Id., *ibid.*, Introdução B, B12.

¹⁴ Id., *ibid.*, B25 / A Priori é tudo que há em nós antes da experiência.

¹⁵ No diagrama de Venn dois círculos sobrepõe-se para criar um conjunto de três partes onde cada círculo possui um espaço próprio enquanto partilham de um trecho central em comum.

nossa volta. “Objetos externos (corpos) são meras aparências, portanto nada mais do que uma espécie de minhas representações”.¹⁶ A representação não é singular ao indivíduo mas partilha de toda a espécie, pois idealmente somos todos dotados dos mesmos sentidos e aparato mental.

A Filosofia Transcendental torna-se não a ascensão ao além, transcendente metafísico, mas o mergulho em nossos próprios mecanismos mentais que possibilitam a experiência do mundo sensível. Em Kant mais importante que a natureza das coisas é como nós as percebemos. Sua teoria é revolução em nosso vínculo com o mundo. “Até agora foi assumido que toda a nossa cognição deve estar em conformidade com os objetos, mas todas as tentativas de descobrir algo sobre eles a priori...em nada deram”. São os objetos que “devem estar em conformidade com a nossa cognição”, não o contrário.¹⁷ E como Copérnico inverteu a ordem cósmica, Kant inverte os alicerces da realidade, posicionando a mente humana no centro de seu próprio cosmos. Não mais entidade passiva a receber um mundo pronto, ela agora molda-o à seu sabor. Kant é força na fragilidade. Não nos é dado conhecer a existência em toda sua profundidade mas ao menos certificamo-nos de sua superfície. Por debaixo corre o imenso silêncio de uma dimensão que nos escapa aos olhos. Tal ideia amedronta pois reforça a imagem do real enquanto salão penumbroso repleto de coisas ao além do reles humano que de joelhos e tremulante ilumina uma aresta qualquer. Mas a aresta não encerra o salão e quem sabe o que espera na escuridão ao lado?

Há momentos em que a dimensão fantasmal rebenta a fina película de nosso dócil real e sua aspereza não é bem-vinda aos fracos de espírito. O processo de formalização do mundo sensível nem sempre é suave. O *supra-sensível* é besta bravia, grande demais à nossa cognição, hostil demais à nossa carne. Em Kant é esse o momento Sublime: quando o humano percebe-se nos limites de sua capacidade representativa. Sentimos a fricção em nosso aparato mental. Longe de ser qualidade de algum objeto, o Sublime seria um afeto subjetivo, uma “disposição mental”.¹⁸ Sofremos o ponto de colapso. Nos limites da experiência há o hálito de tudo que está depois. Mas seu sabor não é apenas medonho. Há algo ali que nos atrai. Surge um desejo de segurar o inexprimível, de desfazer-se de nossa condição finita e sorver o inacessível. A experiência do Sublime: o lintel ao além. Por que entretemos sonhos impossíveis? Seria a nossa essência o negar-se para se buscar no que jaz ao longe? Que delírio nos habita?

Kant chama-o *Razão*. O ápice de nossa transcendentalidade e ponto nodal do desamparo ao qual o humano empenha-se, qual bicho nômade cujo coração não cabe em si e quer conhecer o que tantas vezes é o fruto de sua ruína e quem sabe redenção. É ela o âmago da experiência do Sublime. A Razão é a última das faculdades mentais Kantianas, que subdividem a mente em três: Sensibilidade,

¹⁶ KANT, I., *Crítica da Razão Pura*, A371.

¹⁷ Id., *ibid.*, B xvi.

¹⁸ Id., *Crítica da Faculdade de Julgar*, §26, 256.

Entendimento e Razão. Pela *Sensibilidade*, “objetos nos são dados”.¹⁹ Empírica e passiva, ela recebe os estímulos supra-sensíveis, que são sintetizados pela sub-faculdade da *Imaginação* em imagens compreensíveis, particulares e imediatas: as *intuições*. As intuições são levadas ao *Entendimento*, onde “são pensadas”.²⁰ Racional e ativo, ele compõe *conceitos* que usa para discriminar as intuições, dando-lhes sentido. Assim transforma a “matéria crua das impressões sensíveis”²¹ em “conhecimento empírico”.²² Kant resume: “Nossa cognição surge de duas fontes fundamentais na mente, a primeira é a recepção das representações, a segunda a faculdade de cognizar um objeto através dessas representações... Sem a sensibilidade nenhum objeto nos seria dado, e sem o entendimento nenhum seria pensado. Pensamentos sem conteúdo são vazios, intuições sem conceitos são cegas”.²³

E qual seria o papel da Razão? Na vida cotidiana, a Razão submete-se à Sensibilidade e ao Entendimento, que imersos na concretude existencial governam o nosso juízo rotineiro do mundo, chamado por Kant de *Juízo Lógico-Determinante*. Sob o mando do Entendimento, tal Juízo “pensa o particular como contido sob o universal”. Tudo que vemos é catalogado pelos conceitos prévios do Entendimento. Ele “apenas subsume”, pois “não precisa conceber uma lei por si mesmo”.²⁴ As coisas encaixam-se no humano, que a tudo determina. Há aqui a ânsia de conhecer, de extrair da existência informações e lições de conduta e no Entendimento compará-las.

Mas a Razão não aprecia tais restrições. Alienada da concretude planetária, volta-se às terras últimas do além. Sonha então *Ideias* que ultrapassam nossas possibilidades de experiência. Abstrações de impossível comprovação: Deus, o Infinito, a Eternidade, a Causalidade, o Universo, o Mundo. As chamadas *Totalidades Absolutas*. “As ideias transcendentais serão nada exceto categorias estendidas ao incondicionado”.²⁵ Mas a Razão não possui acesso ao *Supra-sensível*. Ela apenas supõe. Suas Ideias são fruto não de seu avanço ao além mas de sua descida em si. É preciso ter cuidado com suas pretensões, Kant diz. Ela possui “percepção apenas do que ela mesma produz de acordo com seu próprio desígnio”.²⁶ Kant batiza-a de “lógica de ilusão”²⁷: ao tentar “estender a cognição para além dos limites da experiência possível”,²⁸ ela gera um conhecimento que “não pertence à lógica da verdade”.²⁹ Aqueles que seguem-na sem questionar fadam-se à uma “contradição que não pode ser evitada por mais que se tente”, colhendo apenas “teoremas

¹⁹ Id., *Crítica da Razão Pura*, B57.

²⁰ Id., *ibid.*, B29.

²¹ Id., *ibid.*, B1.

²² Id., *ibid.*, A229.

²³ Id., *ibid.*, A51.

²⁴ Id., *Crítica da Faculdade de Julgar*, Introdução, IV, 180.

²⁵ Id., *ibid.*, B436. / As Ideias da Razão são evoluções abstratas dos conceitos do Entendimento.

²⁶ Id., *ibid.*, B xiii.

²⁷ Id., *ibid.*, A293.

²⁸ Id., *ibid.*, B170.

²⁹ Id., *ibid.*, A293.

sofísticos, pelos quais não pode-se esperar nem confirmação nem refutação”.³⁰ A Razão. Vejo-a trágica a pendular entre a potência e a ruína. O horizonte em nosso coração. Por ela ansiamos deitar os olhos nas faces do além e o que encontramos é apenas a dimensão do nosso pesar. “Quão pouca causa temos de confiar na Razão, se numa das mais importantes partes de nosso desejo por conhecimento ela não apenas nos abandona mas até nos seduz com desilusões e ao fim nos trai!”.³¹

Kant assemelha-a à *Torre de Babel*, arquitetura erguida pela “soma total de todas as cognições da razão” na cobiça de construir uma escada ao além. Reuniu-se toda a gente, separou-se os tijolos, empunhou-se as ferramentas. Todos os olhos fixados ao céu cogitando quais “altura e força” bastariam para transpor a película da experiência possível. Durante a construção a Torre tornou-se tamanha que, imagino, podia-se caminhar dias sob sua sombra. Diz a Bíblia que ali todos os povos convergiram e não mais estavam dispersos pois também aprenderam a partilhar a mesma língua. Entendiam-se e nisso iniciou-se a *síntese* de todas as culturas e todas as angústias numa única estrutura, grande fonte de orgulho à humanidade que decerto tocaria os céus. Mas à Kant “descobriu-se, é claro, que...o suprimento de materiais bastava apenas para uma habitação que satisfazia em espaço nossos negócios no plano da experiência e alta o suficiente para inspecioná-la”. O além estava alto demais. E logo o Deus desceu em disfarce e rompeu a língua comum e as pessoas pensavam mas as palavras na boca eram outras. Não mais entendiam-se. Desejávamos tocar o dedo do Deus porém deixamos “cada um construir por conta própria segundo seu projeto”.³² E como que golpeados pela desunião, os reles mortais foram incapazes de salvar a estrutura da ruína. Daí seu nome, Babel. No hebraico, *bavél*, raiz de *bal’lál*: confundir.

No século dezessete o jesuíta Athanasius Kircher julgou-a empreitada impossível. (*figura 4*) Calculou que, ao tocar a Lua, a estrutura de Babel oscilaria o centro de massa planetário, causando cataclismas ambientais. Em 1563 Pieter Bruegel o Velho pintou-a unindo terra, mar e céu, alçando-a assim à condição de *Axis Mundi*. (*figura 5*) Mas o peso de sua imensa estrutura parece demais para o planeta. Sua Torre cresce torta, decadente, deformando o solo como se o chão já falhasse sob os alicerces, e assim justo quando ela toca o céu inicia-se a queda, colapsando no auge da potência. Não surpreendem a esperança e desencanto da Torre de Babel. Parecemos fadados a empreender projetos “arbitrários e cegos” que, à Kant, excedem “nossa capacidade total”.³³ Estamos sempre a buscar o que não se vê: o imutável por detrás da fluidez ao redor. Mas não nos é permitido o caminho ao supra-sensível. Por mais que a espécie tente, o ápice de nossos esforços encerra-se à curta esfera do possível. Pois é a Razão a legisladora de nossos desejos. “Para a faculdade de desejar somente a Razão é legisladora a priori”.³⁴ E

³⁰ Id., *ibid.*, B450.

³¹ Id., *ibid.*, B xv.

³² Id., *ibid.*, A707 / B735.

³³ Id., *ibid.*

³⁴ Id., *Crítica da Faculdade de Julgar*, Introdução, III, 177, nota 11.

assim o humano destina-se a desejar o desconhecido. Acreditar que a Razão representa algo que não a si é ruir os alicerces da Torre, fazendo da outrora escada ao além monumento do colapso. Babel é a alegoria de tal ruína. O que nos resta? Abdicar de tudo que esconde-se aos olhos e assumir vida cética e modesta? Censurar a Razão, retornar às esferas de Aristóteles e ao conforto da cegueira? Teriam os construtores de Babel, caídos na poeira do mundo em meio aos escombros de sua *húbris*, sido vitoriosos?

Talvez seja possível conceber a Torre não como a *Razão*, mas como o *Entendimento*. É dele a tentativa de ordenar a existência numa única estrutura que promete ofertar-nos o domínio da natureza mas que, frente a um poder superior, está fadada ao colapso. E é nessa *queda* que a Razão introduz-se. Ela entretém ideias absolutas pois quer sentir o próprio poder, segundo Kant é por isso que ansiamos o desconhecido, pois “se só fôssemos determinados a aplicar nossas forças quando estivéssemos seguros da suficiência de nossa faculdade para produzir um objeto, elas ficariam em grande medida inutilizadas. Em geral só conhecemos as nossas forças quando as testamos”.³⁵ Mas no cotidiano a submissão da Razão ao Entendimento não lhe permite aplicá-las. É apenas quando a Torre do Entendimento colapsa que ela pode enfim medir-se. Removidos da ilusão de controle, nos atentamos à dimensão de nossa existência, friccionando as faculdades mentais como atiram-se os alicerces prestes a partir, libertando a Razão. *A queda da Torre torna-se o momento Sublime*.

Em Kant há dois tipos de Sublime. O *Dinâmico*, onde entidades hostis de força superior podem liquidar-nos. Assemelha-se ao de Burke, pois evento nocivo do qual é preciso afastar-se para em segurança contemplar seu poderio. Mas Kant favorece o *Matemático*: objetos “absolutamente grandiosos” ao além de qualquer paralelo. Fenômenos inertes porém de escala incontornável. Uma cordilheira, o oceano, o Universo. Seus tamanhos nos impedem de intuí-los. Vejo no Sublime Dinâmico o espanto do Eu levando-o a condensar em si, na urgência do momento. Ao temer ser sobreposto por um poder maior, amarga o interminável agora. Já no Matemático vejo o Eu à deriva dispersando-se na amplitude. Seu corpo ventila e teme perder-se no todo. Ao fim ambos levam o indivíduo a si, iniciando um despertar espiritual.

É no contato com as margens ásperas da vida que o Eu dimensiona sua pequenez, contornando-se enfim. Sua Imaginação é incapaz de apreender a grandeza. “Aquilo que é excessivo para a imaginação é ao mesmo tempo um abismo em que ela teme perder-se a si mesma”.³⁶ A incompletude do fenômeno é *presença sugerindo uma ausência*, o não-estar como forma suprema de estar. O Sublime Matemático é abrupto portal a um mundo feito não a nossos olhos. O assombro não é a ausência, pois o que desconhecemos não amedronta, mas a sugestão da existência de algo que somos incapazes de perceber. Nesse limite existencial dis-

³⁵ Id., *ibid.*

³⁶ Id., *ibid.*, §27, 258.

solvem-se ambas as dimensões. Vemos apenas ausência, as lacunas esquecidas do além. O Sublime invoca o infinito. O Entendimento busca contorná-lo como sabe: através de números, em estimação lógico-objetiva. Mas a matemática não encerra o infinito pois o que é absolutamente grande, escreve Kant, está ao além de qualquer medida.³⁷ Apartados do mundo e apartados de nós mesmos, no Entendimento somos sempre mundanos. E “o Sublime, no sentido estrito da palavra, não pode conter-se em nenhuma forma sensual, mas ao invés concerne às ideias da Razão”.³⁸ É o limite de nossas capacidades sensíveis. Da fricção entre as faculdades surge o desprazer. Falham os alicerces da Torre. Há um único refúgio ao sujeito desamparado: recolher-se em si. Do alto de seu pensar a Razão é convocada. Ela pouco importa-se com o tamanho das coisas. Quer sobretudo conhecer-se, percorrer a extensão de suas próprias Ideias Absolutas. Para isso é preciso uma régua. Nasce novo processo. A Razão comanda a vencida Imaginação para, através das coisas do mundo, medir-se. Do homem à árvore, ao rochedo, à montanha, à cordilheira, ao continente, ao planeta, aos arcos celestes, ao sistema solar, à via láctea... A Razão segue seu arremate na direção do desconhecido, tornando o antes grande, pequeno. Conquistamos o prazer de “estimar como pequeno, em comparação com as ideias da razão, tudo aquilo que a natureza, como objeto dos sentidos, contém de grande para nós”.³⁹ No Sublime “a própria incapacidade do sujeito revela a consciência de uma faculdade ilimitada dele, e a mente só pode julgar esteticamente a última através da primeira”.⁴⁰ Em seu íntimo o sujeito descobre que *o desprazer da Imaginação é o prazer da Razão*. Pois o que era “repulsivo à mera sensibilidade” é “atraente” à “ideia racional do supra-sensível”.⁴¹

O êxtase da Razão foi enfim se comparar à natureza e entender-se maior. Através da experiência estética o Eu vem a conhecer os fluxos de seu espírito. No Sublime Matemático ele percorre a vastidão e apropria-se de sua escala inebriante para voltar-se a si e contemplar toda a recém descoberta amplitude de seu íntimo. Apenas sabe ver de olhos fechados aquele que entende a dimensão das coisas vistas de olhos abertos. O mundo e o Eu em constante ciclo. Mas não seria a dimensão sensível filha da Sensibilidade e Entendimento, um constructo de nossas faculdades mentais? A Razão mede-se não contra a natureza em si, que ainda mantém-se ao além, supra-sensível, mas contra a capacidade construtiva das outras faculdades. O Sublime não é duelo do humano contra a natureza, mas do humano contra si. Somos criatura em conflito pois um lado nosso ocupa-se da vigília do sensível enquanto o outro anseia o supra-sensível. É o Sublime o auge dessa divergência. Segundo Kant, o Sublime é o conto em que nossa face animal e condicionada “afunda em insignificância frente as Ideias da Razão”,⁴² nossa face inven-

³⁷ Id., *ibid.*, 248.

³⁸ Id., *ibid.*, §23, 245.

³⁹ Id., *ibid.*, §26, 257.

⁴⁰ Id., *ibid.*, §27, 259.

⁴¹ Id., *ibid.*, §27, 258.

⁴² Id., *ibid.*, §26, 257.

tiva e irrestrita. “Trata-se, com efeito, do sentimento de que possuímos uma razão pura auto-suficiente, cuja superioridade não pode ser tornada intuível senão pela insuficiência daquela faculdade mesma (a Imaginação) que é ilimitada na exposição das grandezas (objetos sensíveis)”.⁴³ Somos um ser em conflito, um bicho de corpo frágil mas que guarda em si a grande força de seu espírito. Nos momentos grandes demais para o nosso lado sensível, esse espírito torna-se soberano. Mas a Razão não aniquila nossa face física. Antes usa seu poder para conduzir-se a mais elevados caminhos, despertando nossa potência total. Pois foi apenas capaz de medir-se ao empregar a Imaginação. A Imaginação sozinha é inábil. A Razão sozinha é delirante, embora superior. Apenas quando a Razão maneja a Imaginação somos capazes de abrir a amplitude do espírito humano, fixando enfim a essência do que somos. Recompõe-se o Eu rompido. Todo ele ascende, não apenas a Razão. Se o desamparo inaugural da experiência Sublime é o desalinho do humano, o estágio final é a síntese do humano em si.

O Sublime inicia-se com o humano em desamparo e percebendo seu conflito essencial. Mas depois torna-se o superar desse conflito através de uma costura interna que potencializa o espírito a uma experiência até então inalcançável.

Os notáveis construtores de Babel atingiram a planície de Sinar e ajoelharam ao chão com as faces ao céu e algo neles lhes pediu que pegassem um punhado de terra. Moldaram-na em tijolos e depois os assaram. Através de uma Torre tensionavam fazer o chão tocar o céu pois dentro de si sentiam também a existência de algo que tocava ambos o pó e o paraíso. Eles não o sabiam mas suas naturezas ansiavam a síntese. Apenas no toque entre elas é possível ao humano medir sua existência então a altura da Torre haveria de dar a real escala de seu espírito. Mas conforme a Torre crescia os construtores apaixonavam-se não pelo céu mas pelo mundo abaixo e então decidiu-se. A Torre seria construída para dominar toda a natureza sob a presença de uma única silhueta. Julgaram que uma vez acima seria possível contornar sob os olhos todas as paisagens do mundo, desvendando os mistérios da natureza. Uma Torre do Entendimento. E certo dia foram todos ao terraço e abaixo viam o mundo tão extenso e suas coisas tão pequenas que tudo lhes fugia da vista. Descobriram a existência do horizonte e com ele entenderam sua própria pequenez cognitiva, sua própria fraqueza sensitiva. Tomados de vergonha perceberam que lhes foi furtada até a fala pois já não entendiam-se. Em pouco tempo as estruturas falhavam e os mortais sabiam da inevitável queda. Temeram o fim mas no cerne do medo havia algo a mais. No colapso de sua *húbris* algo neles despertou. Não havia o que dominar mas apenas amplitude e foi ela quem alargou seus pensamentos. Em seu íntimo agora viam a mesma vastidão que na natureza assustava. Estavam no limite de suas potências, na fundura máxima de seus espíritos onde tudo é inexprimível pois largo demais para palavras. A falta da fala veio a servir bem então. Caíam, mas ao menos agora conheciam-se. Apenas os limitados acessam o Sublime pois só eles superam o contorno de sua potência,

⁴³ Id., *ibid.*, §27, 258.

ao invés do Deus que, potência pura, está fadado a perseguir-se. Talvez tenha sido esse o motivo. Ao ver crescer a Torre o Deus contemplou uma partícula de poeira e entendeu. Desconhecia a dimensão de um instante. Tomado de cólera fragmentou as línguas.

Em Kant há uma profunda relação entre a autoconsciência e a apreensão da realidade. Não intuímos apenas o mundo sensível. Também formalizamos as flutuações íntimas de nosso espírito. Nossos humores, memórias, afetações, emoções — as chamadas *Sensações*, que à Kant assim como os “objetos externos”, são “nada além de representações, a percepção imediata (consciência) da qual é prova suficiente de suas realidades”.⁴⁴ A intuição é espaço-temporal. Ela volta-se para fora e para dentro, em simultâneo. O espaço eu uso para intuir o mundo externo. Não há espaços em mim portanto uso-me do tempo para intuir-me. Em Kant a existência é jogo constante entre objetos ao redor e estados internos. O Eu e o mundo transbordam-se pois “as coisas externas existem tão bem quanto o meu Eu e, de fato, ambos existem no testemunho imediato de minha autoconsciência”.⁴⁵ E como só acesso as aparências das coisas, também conheço-me apenas como aparento ser. Há profundezas em meu espírito que sou incapaz de intuir. Sei-me superficial. Nossa existência se dá nas margens entre o dentro e o fora, entre o Eu e o mundo. Mas no Sublime mergulho-me. Nele, estou não ao além do mundo mas ao além do Eu ao qual acostumei-me. Não transcendendo, mas me sintetizo para transcender-me. Acesso o transcendental em mim.

E nas profundezas de tal mergulho, o que encontro? Do que é constituída a amplitude do espírito? O Sublime em Kant é impessoal. Ele narra o galope da Razão mas não chega a lançar-se nos erráticos corredores do dédalo humano, febril em sua textura onírica e mitológica. E na galeria central, assim como nos sonhos, o Minotauro aguarda o mais leve retinir no piso de lousa. Fortuna então haver a figura de Friedrich Schiller. Original intérprete, conduziu o Sublime de Kant ao campo da arte. Schiller alinha o Sublime sobretudo à dramaturgia. Kant favorece o Sublime *Matemático* (que Schiller chama de *Teórico*), mas Schiller prefere o Sublime *Dinâmico* (chamado por ele de *Prático*). Histórias abrem-nos mundos ativos onde personagens testam-se sob as leis do acaso e do destino, “quando a natureza contradiz as condições nas quais é possível para nós levar adiante nossa existência”, ele escreve.⁴⁶ Nossa finitude, não é fácil aceitá-la.

Havia pouco desde o grande dilúvio. Os escassos humanos restantes construíram a Torre para não mais sofrerem ao sabor da natureza imponderável. Pois somos a criatura que deseja. Segundo Schiller “a vontade é o que caracteriza o humano, a própria Razão não passa de sua regra eterna...por isso mesmo, nada é tão indigno para o homem quanto sofrer alguma violência, pois a violência o anu-

⁴⁴ Id., *Crítica da Razão Pura*, A371

⁴⁵ Id., *ibid.*

⁴⁶ SCHILLER, F., *Do Sublime In. Do Sublime ao Trágico*, p. 22-3.

la”.⁴⁷ No entanto fomos dotados de corpo frágil, numa “infeliz contradição entre o impulso e a capacidade”.⁴⁸ O engenho humano então aprende a sobrepor tijolos para através da arquitetura reivindicar um refúgio dos fluxos naturais. Ali ele reafirma sua vontade e inventa nova vida. Por detrás de grossas paredes, pode o humano repousar. Mas a arquitetura é mero abrigo físico. Schiller antes interessa-se pelo inevitável. Desconfia da Distância Segura como um mero afastar-se geográfico pois há terrores contra os quais não a fuga física nada faz. A perda, a doença, a loucura, o destino, a morte, o absurdo, a falta de sentido. Corrompem a vida por dentro. Contra eles não há refúgio. “Existem infortúnios e perigos contra os quais o homem nunca pode saber-se seguro...O conceito de segurança não pode ser tão limitado a ponto de exigir que nos saibamos fisicamente subtraídos ao perigo”.⁴⁹ Seu Sublime é espectral. Não é o amedronto de coisas externas nem a pungência da dor física mas o assombro de algo nascido dentro de nós. Um profundo mal-estar. Uma angústia existencial consumada ante a presença fantasmagórica de tudo o que nos é inexorável. O desfecho é conhecido a todos: tudo o que você ama será lhe tirado à força, em último suspiro seu corpo cessará, seus rastros no mundo serão esquecidos. Temerária diligência, a vida, pois à tudo a morte toca. A eternidade, mero sonho da Razão, é impossível.

Mas em Schiller há redenção, uma apenas: ao menos é possível superar o medo. Tal é o caminho do Sublime. Como em Kant, seu Sublime não é sobrevivência externa mas superação íntima. Ele escreve: “Grande é aquele que sobrepuja o temível. Sublime é aquele que, mesmo sucumbindo, não teme”.⁵⁰ Pois “não podemos relacionar o sentimento da nossa segurança à nossa existência, e sim aos nossos princípios”.⁵¹ Também Schiller entende o corpo como “algo alheio e externo, que não tem nenhuma influência sobre a nossa pessoa moral”.⁵² Sua estima à transcendentalidade Kantiana permite-o sugerir contra os assombros uma Distância Interna — ou *Moral*. Se guardamos duas naturezas, há refúgio no espírito. Tal espírito é figura indistinta. Não é em exato a alma nem a mente, mas um algo autônomo, um ânimo que há em nós cuja “independência de tudo aquilo que a natureza física pode atingir”⁵³ nos permite exilar-se de nossa natureza física, que refém da vida, teme a morte acima de todas as coisas. O refúgio moral se dá quando o humano “se submete voluntariamente”⁵⁴ à violência que, cedo ou tarde, o assolaria. Pois não há quem escape da morte, do tempo, da falta de sentido. Mas se a eles nos rendemos, superamos o medo. “Sorte dele, portanto, se aprendeu a suportar o que não pode mudar e a abandonar com dignidade o que não pode salvar”.⁵⁵

⁴⁷ Id., *Sobre o Sublime* In. *ibid.*, p. 55.

⁴⁸ Id., *ibid.*, p. 56.

⁴⁹ Id., *Do Sublime* In. *ibid.*, p. 33.

⁵⁰ Id., *ibid.*, p. 39.

⁵¹ Id., *ibid.*, p. 35.

⁵² Id., *ibid.*, p. 38.

⁵³ Id., *ibid.*

⁵⁴ Id., *Sobre o Sublime* In. *ibid.*, p. 57.

⁵⁵ Id., *ibid.*, p. 70.

O real vínculo do Sublime com a morte é, à Schiller, o de aceitação. Caso contrário não ascendemos ao Sublime mas amargamos a Tragédia de padecer como bichos. “A morte, por exemplo, é um desses fundamentos contra os quais só possuímos segurança moral”, ele diz.⁵⁶ Querer prolongar a vida ou empreender a busca da imortalidade, seja física ou espiritual, é tarefa de covardes. Neles, o amedrontado da carne venceu o espírito.

Por detrás das grossas paredes da Torre, vive o humano. Mas se a estrutura resguarda-o de um segundo dilúvio, pouco pode fazer contra as tempestades em seu peito. Ele logo percebe. Há temores contra os quais parede alguma consegue nos guardar. É preciso que o humano construa dentro de si um outro tipo de Torre, invisível, essa sim caminho à liberdade. Uma *Torre Moral*. Desamparado numa arquitetura de tijolos ele busca moldar em seu íntimo a Torre mental que não visa escondê-lo dos temores mas o ascende numa grande busca pela verdade, quer ela exista ou não. Pois é indiferente se “o belo e o bom e o perfeito existem”, escreve Schiller, mas sim se somos capazes de ansiar “que o existente seja bom, belo e perfeito”.⁵⁷ Bem aventurado aquele que não permite às arestas do mundo acanharem seus sonhos. E os construtores sobrepunham tijolos mas dentro deles também erigia-se algo imponente que lhes haveria de ensinar, longe da frágil carne e nas fortes alturas do espírito, a confrontar todos os terrores espectrais. Uma Torre que lhes erguerá o espírito. Ali o humano agirá “como se não estivesse sob quaisquer leis que não as suas próprias”.⁵⁸ E nessa Torre o indivíduo se recolherá para no dédalo de sua existência aprender a confrontar os fantasmas porvir. Tal ventura não é similar a todos. A depender da pessoa, as reservas espirituais são mais ou menos férteis. Sob o mesmo estímulo há os que ascendem ao Sublime e os que sucumbem à Tragédia. Difícil exigir à todos a força de fazer valer nossos doutos princípios. Uma vez manifesto pelo espírito, tudo é real. “A segurança física convém a qualquer um do mesmo modo; a segurança moral, ao contrário, tem por condição um estado de ânimo que não pode ser encontrado em todos os sujeitos”.⁵⁹ Como então auxiliar o singular sujeito em busca de si?

As singularidades acentuaram e a Torre de Babel tornou-se o seio da confusão. Todas as línguas em simultâneo e ouvido algum as decifrava. Talvez fosse a afobada tentativa de suceder a certeza única de outrora, que já colapsava. No *Juízo Lógico-Determinante* o Entendimento visa a tudo catalogar. Ele quer conhecer e extrai da existência lições que lhe sirvam mas pode apenas descrever aparências. À ele a vida não passa de uma série de coisas que ou são reduzidas a conceitos pré-conhecidos ou vanescem desentendidas. Mas há “tão diversas formas na natureza”, que por vezes é impossível ao Entendimento determiná-las.⁶⁰ Não é capaz de interpretar o enigma existencial nem sanar a sua falta de sentido. A vida é com-

⁵⁶ Id., *Do Sublime* In. *ibid.*, p. 35.

⁵⁷ Id., *ibid.*, p. 58.

⁵⁸ Id., *ibid.*, p. 60.

⁵⁹ Id., *ibid.*, p. 34.

⁶⁰ KANT, I., *Crítica da Faculdade de Julgar*, Introdução, IV, 180.

plexa e nebulosa demais. Em Kant nem sempre a natureza é “um sistema apreensível pela faculdade humana de conhecimento”. Por vezes é impossível desvendar seu sistema ordenador. Pode ocorrer “que a diversidade e a heterogeneidade dessas leis, assim como as formas da natureza que lhe são conformes, fossem infinitamente grandes e nos dessem um agregado caótico bruto, sem o menor sinal de um sistema”.⁶¹ O todo conhecido é apenas representação nossa. A ordem ali presente talvez seja a que nós colocamos para não perder o rumo em meio à vertigem das coisas desentendidas. E há momentos em que a mente, mero ponto dentro da constelação existencial, depara-se com coisas que lhe revelam sua pequenez.

A busca por controle trouxe-nos o descontrole. Ruíram as antigas verdades e o cinismo da sociedade atual admite como inviável o retorno ao amparo de outrora. Estamos em *queda*, desprovidos de uma resposta convincente ao enigma da existência. Dormimos sobre o amparo estrutural da ilusão da verdade e despertamos com suas rachaduras alargando. Pois seu peso era, como a Torre, insuportável. A amplitude intolerável nos desvelou uma existência muito mais complexa do que esperava-se. Houve o colapso da Torre do Entendimento. Mas com o colapso da ordem vigente surge a chance de construir outro tipo de estrutura.

Schiller assume postura similar à de Kant mas à ele a *confusão* pode servir ao Sublime e “impulsionar o ânimo”. Pois o campo do Sublime é o dissenso. Os que buscam ordenar o milagre da existência, “sempre pretendendo dissolver em harmonia a sua audaciosa desordem”, agem sob o amparo do Entendimento, seu lado sensível. E assim “não podem sentir-se bem num mundo no qual o colérico acaso parece governar”. Mas “caso renuncie à pretensão de organizar esse caos sem lei de fenômenos segundo uma unidade do conhecimento, ele ganha abundantemente”. E assim o caos “torna-se um símbolo mais adequado à razão pura, que encontra apresentada exatamente nessa selvagem dissociação da natureza a sua própria independência das condições naturais. Pois quando se retira de uma série de coisas toda ligação, obtém-se o conceito de independência”. E conclui: “a liberdade, com todas as suas contradições morais e seus males físicos, é um espetáculo infinitamente mais interessante, para ânimos nobres, do que o bem-estar e a ordem sem liberdade, quando as ovelhas seguem em paciência o pastor, e a vontade auto-dominante se rebaixa a uma peça servil no mecanismo de um relógio”.⁶²

Segundo Kant, “os conceitos da natureza, que contém a priori o fundamento de todo conhecimento teórico, baseiam-se na legislação no Entendimento. Já o conceito de liberdade”, que à ele contém em si todas as práticas incondicionadas do humano, “baseia-se na legislação da Razão”.⁶³ Sob seu mando surge outro tipo de Juízo, que efetua a transição “do domínio dos conceitos da natureza ao domínio do conceito de liberdade”.⁶⁴ E o humano que visava contornar a natureza sob seu

⁶¹ Id., *ibid.*, Primeira Introdução, IV, 209.

⁶² SCHILLER, F., *Sobre o Sublime* In. *Do Sublime ao Trágico*, p. 67-8.

⁶³ KANT, I., *Crítica da Faculdade de Julgar*, Introdução, III, 176.

⁶⁴ Id., *ibid.*, Introdução, IV, 179.

conhecer pode, entre os escombros de sua falha, aprender a se libertar de tal diligência. Eis o *Juízo Estético-Reflexivo*, convocado nos momentos de dúvida onde o Entendimento é incapaz de formar conceitos. Nele não há resolução. É a queda da presunção lógica de ser possível à tudo saber. Seu impacto não é lógico mas *unifica a experiência no tempo suspenso do momento estético*. À Kant nele não há pensamento mas intuição subjetiva que “compreende o sucessivo num instante”⁶⁵. Na intuição estética não há a vontade de se informar nem intermédio do raciocínio, mas apreende-se o objeto total como fim em si. É na força desse momento onde, afirmado o não-saber, abordamos o mundo de maneira indeterminada, sem a pretensão de extrair-lhe algo. Kant chama-o *interesse desinteressado*. Não aplica-se conceitos às coisas mas cria-se novos conceitos a partir de coisas desconhecidas à mente. Suas leis são contingentes pois criadas mediante uma reflexão do singular, subindo “do particular da natureza até o universal”.⁶⁶ É a Razão a guia do processo pois é ela quem pensa de forma livre. Ela ativa a Imaginação, que na esperança de qualificar o objeto enigmático colhe o arcabouço mental do indivíduo e recompõe outras imagens. *Ficções sensórias*. Mas não consegue qualificá-lo. O objeto se revolve em nossa mente, ativando-a.

No Sublime o *Juízo Estético-Reflexivo* aciona-se com a mais intensa das volições. A grande queda do Entendimento é o êxtase da Razão, que no abalo subjetivo expande-nos o espírito pois quer somente se espantar com a grandeza. Ela aceita a incompletude. O estupefato esteta sente o agora alargando. Em sua espessura lateja a urgência do instante. Ali, no revolto desamparo do Sublime, é ele quem na falta de certezas deve parir sentido à existência, amparando-se. A Imaginação conduzida pela Razão torna-se não um carimbo de conceitos prévios mas faculdade propositiva. A imagem que escapa ao Entendimento abre-se em novo batismo. E unida à Razão, a Imaginação toca-lhe a testa para em seu bálsamo banhar de sentido o absurdo da vida. O desamparo, se bem manejado, dá luz à liberdade. Do caos, autonomia. O despertar da potência poética.

Muito do que vemos é mero reconhecer. Convenções, externas ou íntimas, nos ensinaram a percebê-las como tal. Toda noite é igual. A mesma lua e ao redor as estrelas sob os mesmos arcos. Mas a proximidade é também cegueira. Em tudo que julgamos conhecer guardam-se outras potências ocultas por detrás do conceito criado. O agora é prisioneiro das experiências de outrora, pois plasmado sob um nome na taxonomia do Entendimento. Mas caso o sujeito atente-se não ao que numa noite é similar às outras mas ao que nela é singular a si, à todos os pequenos milagres do momento presente, poderá vê-la como pela primeira vez. Pois todo evento o é. Único. Liberta-se o agora do jugo do passado. A vida é ensaio que não sustenta-se. Esboço incessante, débil e quebradiço e ornado de minúcias que apenas o mais suave dos olhares é capaz de captar. Para então vanescer. Como argila na chuva. No *Juízo Estético-Reflexivo* aprende-se a ver as coisas sob outro olhar,

⁶⁵ Id., *ibid.*, 259.

⁶⁶ Id., *ibid.*

apenas “para refletir sobre a natureza”⁶⁷ do ato em questão. Desnuda-se as coisas de nome pois é a estranheza que força-nos a inventar.

Pela dramaturgia, Schiller leva às últimas instâncias o imaginar ativo de Kant. Ele dá-se sob duas formas: a *Contemplativa* e a *Patética*. Em ambos o imaginar é acionado por algum evento Sublime. Na *Contemplativa* o fenômeno é passivo e não chega a ameaçar-nos o corpo. No repouso o espectador imagina o curso narrativo. Primeiro seu embate com a hostilidade, depois sua eventual supremacia moral ou submissão física. “São objetos temíveis tão logo a faculdade da Imaginação os relacione ao impulso de conservação; e eles se tornam sublimes tão logo a Razão os aplique para suas leis mais altas”.⁶⁸ Nesse fantasmal teatro só há um títere, solitário a tecer fantasias sob o véu de sua mitologia pessoal. É o campo da *auto-ficção*, onde “quase tudo depende de uma atividade própria do ânimo”.⁶⁹ O espectador é o herói, o monstro, o medo, a vitória ou o fracasso. É ele todo o seu mundo. O Sublime é sigiloso. Não há real comum, é experiência pessoal de impossível comprovação, e altera apenas o íntimo do sonhador. Em Schiller ele torna-se o canto do indivíduo, de tudo que lhe é particular. Afetado fundo no sumo da *auto-ficção*, ele acessa a seiva onírica de seu espírito, e quem sabe? Talvez ao fim venha a questionar o estatuto do real.

A capacidade de sentir o Sublime “se encontra em todos os seres humanos, mas a semente dessa capacidade se desenvolve de modo desigual e precisa ser auxiliada pela arte”, escreve Schiller,⁷⁰ pois “por ser apenas imaginado, ele permite que o princípio autônomo em nosso ânimo ganhe espaço para afirmar sua absoluta independência”.⁷¹ O exercício poético é mais que mero encanto. A arte é adâmica. Mede a vida e ao invés de drená-la arranca dela novo mundo. O criar sentido. Quando o mundo nascia as coisas careciam de nome e lá estava Adão mas ao nomear os animais ele não lhes escavou a essência. Inventou-os pois ali escolheu como os veria. A boa obra é o nome, não a coisa. É autônoma o bastante para transforma-la, a envolvendo de sentidos construídos porém mais reais pois filhos dos anseios humanos. A arte faz de um mundo outrora finito jardim inesgotável sempre fértil de novas vidas. O impacto estético inaugura sinergia entre o imaginar do artista e os devaneios do espectador, nos ensinando a significar a existência caótica. Para isso é preciso lançar-se ao dédalo do Eu. Ninguém além de mim pode desvendar a minha experiência. Sou eu quem deve tornar-se o errôneo Adão de meu mundo particular, numa *auto-ficção* que não encerra-se em convenções mas que é uma amálgama muito mais ambígua e inventiva.

A liberdade é glória aos que sabem manuseá-la. Talvez por isso almejamos a vastidão. Uma vez “cercado por suas formas grandiosas”, escreve Schiller, o humano “não suporta mais aquilo que é pequeno em seu modo de pensar”. A am-

⁶⁷ Id., *ibid.*, 181.

⁶⁸ SCHILLER, F., *Do Sublime In. Do Sublime ao Trágico*, p. 42.

⁶⁹ Id., *ibid.*, p. 41.

⁷⁰ Id., *Sobre o Sublime In. Do Sublime ao Trágico*, p. 64.

⁷¹ Id., *ibid.*, p. 71.

plitude “arranca seu espírito da esfera estreita do real e da prisão opressora da vida física”.⁷² Pois a “grandeza relativa fora dele é o espelho em que ele avista o absolutamente grande dentro de si. Sem temor, com um prazer horripilante, ele se aproxima agora dessas imagens terríveis de sua faculdade da Imaginação, mobilizando intencionalmente toda a força dessa faculdade para apresentar o sensível-infinito”.⁷³ A amplitude nos conduz a grandes pensamentos quando nos libertamos da pretensão do controle. Pois não é possível fugir do Eu e aquele correndo os olhos pelo fora faz apenas cair em si. Nas costas do horizonte, eis a tessitura de seu estranho coração. O Sublime trata bem os que aceitam o descontrole inevitável à espécie que não cessa de explorar. Depois há o recolhimento, o auto-controle, a autenticidade, a expressão.

E dos caóticos escombros de Babel ergueram-se os construtores e seguiam desentendendo-se mas sorriam. Descobriram em seus íntimos algo maior que a Torre, desperto no silêncio do Eu. Aliviados tanto da necessidade de dominar os arredores quanto do peso de uma estrutura única, podiam lançar-se às terras ermas do mundo não para buscarem a Verdade mas para cada um fabricar em solidão suas próprias respostas. Ali sim eles descobrirão se a vida sucede-se numa superfície de relações expectáveis ou se a existência é composta num outro tipo de matéria que alça homens e mulheres a demiurgos de seu assombroso destino. E então os construtores da torre entenderam que o Deus não os puniu, mas presenteou-lhes uma queda.

⁷² Id., *ibid.*, p. 66.

⁷³ Id., *ibid.*, p. 65.

3

O Meio-Tom da Inconsciência

Longe destes miasmas mórbidos
Torna-te puro em atmosfera mais alta.

Charles Baudelaire ¹

Tudo que é bom no mundo vem de dentro e portanto lhe vem de fora, mas só relampeja através.

Novalis ²

Os sentimentos que mais doem, as emoções que mais pungem, são os que são absurdos — a ânsia de coisas impossíveis, precisamente porque são impossíveis, a saudade do que nunca houve, o desejo do que poderia ter sido, a mágoa de não ser outro, a insatisfação da existência do mundo. Todos estes meios-tons da consciência da alma criam em nós uma paisagem dolorida, um eterno sol-pôr do que somos.

Fernando Pessoa ³

•

Thomas Chatterton suicidou-se em seu pequeno sótão. Numa vida sufocada em banalidades nunca descobriu-se mas veio a conhecer a boca da letargia que o engoliu. No momento da morte sua vista falhava. Via tudo incompleto e nas lacunas ele podia expandir-se oceânico. Sonhou ser um ilustre imperador que sob o jugo de seu cetro unificou todos os povos do mundo. A titânica extensão de seu império lhe escapava o entendimento. E súbito seus olhos encurtaram nas paredes do quarto, o frágil corpo trêmulo e a alma escorrendo para outro lugar. E em morte descobriu jamais ter vivido, toda a sua vida um sonho sob portas fechadas. Alienado de si, quase não soube qual dos suspiros foi o último. Morrer foi como acordar.

3.1

De um ponto solto em meio ao vácuo explodiu o vômito de vida. Inumeráveis feixes de potência consumindo-se num frenesi galático em estágios fazendo emergir o todo. Primeiro o tempo e o espaço, a luz e a gravidade, os átomos e os astros, a geologia e os oceanos, a fauna e flora. A natureza compreende em seu dorso tudo o que há. Por suas veias corre a seiva da existência e em seus meandros coagula-se em vertiginosos seres a vontade de viver, a força surda e inconcebível que previne o universo de sucumbir. E no entanto a própria natureza desconhece-se. Inconsciente de si, necessitou encontrar algum caminho ao auto-conhecimento. Condensando tal desejo ela então atingiu o ápice de sua capacidade criadora: a mente humana.

Para Friedrich Schelling, filósofo romântico da virada ao século dezoito, a consciência humana é o pináculo existencial da natureza, seu maior produto, sua mais fértil criação. Não à toa batiza a Natureza de *pré-história da consciência*.

¹ BAUDELAIRE, C., *Spleen e Ideal, Enlevo*. In: As Flores do Mal, p. 37. Tradução de Maria Gabriela Llan-sol. Versão Original: *Envole-toi bien loin de ces miasmes morbides; / Va te purifier dans l'air supérieur*.

² NOVALIS, *Pólen: fragmentos, diálogos, monólogos*, fragmento 2.

³ PESSOA, F., *Livro do Desassossego*, aforismo 196, p. 205.

Apenas através da mente consegue a natureza observar-se. O humano é criatura limítrofe e solitária na existência pois dotada não só de corpo mas de espírito. Afasta-se do todo e volta-se à ele para de fora testemunhá-lo. Faz-se *sujeito* a observar a natureza, o *objeto*. Segundo Schelling, somos nós a autoconsciência planetária. “A Natureza deve ser o Espírito feito visível, o Espírito a Natureza Invisível”.⁴ De certa maneira Schelling visa superar Kant pois emancipa a natureza do estatuto de representação humano, imbuindo-a de concretude real.

Mas não basta abrir os olhos e testemunhar os arredores. É preciso conjurar experiência de ordem mais profunda. Há um monismo na filosofia romântica que entende a existência física como fragmentária. Tudo o que há são lascas de uma dimensão anterior, superior, onde tudo é uno e não há nem contornos nem vazio pois tudo partilha da infinitude. O *Absoluto*. A natureza que não tarda em manifestar-se múltipla quer apenas regressar à unidade. O humano é filho da natureza portanto em seu espírito lateja o mesmo passado e o mesmo anseio. Há essa simbiose pois em ambos há o Absoluto, permitindo ao Eu voltar a si e ali fechar o ciclo de desunião e redimir a existência. “A história como um todo”, escreve Schelling, “é uma revelação progressiva e auto-revelatória do Absoluto”.⁵ É preciso traçar nessa estranha topologia duplo curso, em simultâneo externo e interno: lança-se ao mundo ao passo que mergulha em si, sintetizando ambos os campos da criação, ascendendo tudo ao infinito. Tal íntima vereda abre-se mediante não à lógica, mas à *Intuição Estética*. Influenciada por Kant, essa *Metafísica Estética* é o tônus do Romantismo. E aquele versado na sutil arte de fechar os olhos pode quase escutar os fiapos da tessitura planetária correndo-lhe o íntimo. Somos nós os olhos da natureza e no entanto vemos melhor de olhos fechados.

Esse culto romântico à interioridade foi herdado sobretudo de Jean-Jacques Rousseau. À Gerd Bornheim em seu *Filosofia do Romantismo*, “essa interiorização da natureza permite, segundo Rousseau, um mergulho na própria interioridade humana, um alargamento da humanidade do homem” levando-o a uma espécie de *volúpia cósmica*.⁶ Numa das cartas enviadas à seu confidante Malesherbes, Rousseau relata-lhe uma experiência similar à abordada por Schelling. “Da superfície da terra elevava as minhas ideias a todos os seres da natureza, ao sistema universal das coisas, ao ser incompreensível que abarca tudo. Então, perdido no espírito dessa imensidão, não pensava, não raciocinava; não filosofava, Sentia-me — sentia-me com uma espécie de voluptuosidade; oprimido com o peso deste universo, abandonava-me com arrebatamento à construção dessas grandes ideias. Amava perder-me com a imaginação no espaço. Sufocava-me com o universo e gostaria de lançar-me ao infinito”.⁷

⁴ SCHELLING, F., *Ideas for a Philosophy of Nature*, p. 42.

⁵ Id., *System of Transcendental Idealism*, p. 211.

⁶ BORNHEIM, G., *Filosofia do Romantismo*, In. *O Romantismo*, p. 81.

⁷ ROUSSEAU, J. J., *Terceira carta a Malesherbes*, In. *Filosofia do Romantismo*, p. 81.

E então o romântico fecha os olhos. Seu corpo é casa onde dorme o *Absoluto*. O todo há enfim de conhecer-se. Todas as voltas da vida desde os primórdios ensaiando esse momento.

E nada ele vê.

Em seu interior há uma grande fenda impedindo-o de se conhecer, rompendo sua natureza interior e inibindo sua ascensão ao Absoluto. Foi a cidade e sua mentalidade burguesa que o cindiram. Entre brutas arquiteturas orvalhadas pelo suor da mecânica performance dos trabalhadores, foi-lhe usurpado o sentido existencial de uma vida autêntica, furtado foi o convívio com a natureza. Alienado de si e sentindo sua fissura alargar, o romântico sufoca. De sua janela ele vê covardes caminhando as ruas com suas mentes saturadas de banalidades numa auto-hipnose de não ver, cavando lapsos na outrora farta memória do hominídeo, agora esquecido de facear o céu e ponderar sua pequenez. Ao romântico a vida comum é farsesca. Seus dogmas não são verdades mas convenções que educam-nos em mentiras para manter os alicerces da ilusão. O Romantismo surge na Alemanha em fins do século dezoito como reação aos ideais clássicos do Iluminismo francês: a revolução industrial e a lógica científica, mas sobretudo a crença no poder da Verdade, à ordem racional dela derivada e do progresso aos que dela acercam-se. À época a Alemanha era região dilacerada por Napoleão e desprovida de grandes centros. Seu passado luterano deu luz ao pietismo, que estimulava o recolhimento íntimo e a meditação espiritual.

“O caráter dos moradores da cidade se volta tantas vezes para mesquinhas, definhando e murchando, enquanto o sentido dos nômades permanece aberto e livre, como o firmamento sob o qual ele se encontra”.⁸ Creio ter sido Friedrich Schiller quem deu urgência e contorno ao pessimismo romântico com a cultura moderna que, “longe de nos por em liberdade, apenas desenvolve uma nova carência a cada força que forma em nós”.⁹ A Utilidade e o entendimento a tudo segmentam. “Rompeu-se a unidade interior da natureza humana e uma luta funesta separou as suas forças harmoniosas”.¹⁰ Voltados à matéria externa e não aos fluxos internos, expurgamos o encanto da existência. A mente fragmenta e o cansaço domina os humanos, agora incapazes sequer de sonhar. “Eternamente acorrentado a um pequeno fragmento do todo, o homem só pode formar-se enquanto fragmento”.¹¹ E assim apaga-se a singularidade do indivíduo, impedindo-o de expressar o que há dentro. O romântico sentia-se como a borboleta de Goethe, que quando jovem via nas práticas científicas dos entomologistas o culto ao cadáver. Em redes removiam as borboletas do milagre da vida para piná-las no laboratório, tornando um lindo animal em carcaça inócua, desconhecendo-a. Pois quem não vê os golpes da luz sobre as asas da borboleta em vôo jamais conhecerá a sutil singularida-

⁸ SCHILLER, F., *Sobre o Sublime*, In. *Do Sublime ao Trágico*, p. 66.

⁹ Id., *A Educação Estética do Homem*, p. 34.

¹⁰ Id., *ibid.*, p. 36.

¹¹ Id., *ibid.*, p. 37.

de de sua existência num mundo onde é possível partilhar do êxtase de se estar vivo. Sob o pino de uma cultura rasa, o romântico sente sua vitalidade desvanecer e sua identidade rompendo.

Mas a cultura moderna não rompeu o humano. Sempre estivemos cindidos. Schiller ecoa Kant. Abrigamos no íntimo duas díspares condições: a *sensível* e a *espiritual*, que à Schiller formalizam-se em nosso íntimo como forças antagônicas: o *Impulso Sensível* é a força da sensibilidade e o *Impulso Formal* a força espiritual. O *Impulso Sensível* nos impele à concretude do mundo externo, onde vivemos seu tempo sucessivo. “Atuando somente por mero desejo, ele nada mais é que mundo...o mero conteúdo informe do tempo”.¹² Somos finitos, singulares, passivos, presentes. Ele “acorrenta ao mundo sensível o espírito que se empenha mais alto, e faz voltar aos limites do presente a abstração que marcha livremente para o infinito”.¹³ Já o *Impulso Formal* nos impele à abstração do mundo interno, onde vivemos o tempo suspenso de nossas ideias. As marés do mundo não mais nos influenciam. O “Impulso Formal parte da existência absoluta do homem ou de sua natureza racional, e está empenhado em pô-lo em liberdade...afirmar sua pessoa em detrimento de toda alternância do estado”.¹⁴ Somos infinitos, ativos, eternos. O Impulso Sensível deixa-se atravessar pelo momento e na sua fugidia dimensão abriga-se, o Formal apanha o momento e espreme dele a eternidade. O Sensível internaliza no Eu o mundo, o Formal exterioriza o Eu ao mundo. O Sensível é necessidade fora de nós, o Formal é necessidade em nós. O Sensível está “demasiado baixo para o todo”, o Formal “demasiado alto para o individual”.¹⁵

Ambos revezam-se na repressão do sujeito que deseja libertar-se. Ao estimulá-las a pólos opostos, a cultura moderna faz apenas alargar a ferida do Eu que se desconhece. Não à toa no Romantismo o *inconsciente* emerge. É preciso conhecê-lo. Johann Georg Hamann foi um dos primeiros grandes românticos. Após um despertar espiritual, passou a escrever que para conhecer a existência é preciso vivenciá-la. Ao se aprofundar nas singularidades ao redor o humano cai também em si. A ciência e a lógica impõe suas categorias gerais à vida, abstraindo as coisas, equalizando o antes diverso e singular e portanto especial, e afastando o humano do mundo. E assim também o humano afasta-se de si e se aliena de seu destino, pois “só o conhecimento de nós mesmos, essa descida aos infernos, nos abre o caminho da divinação”, ele escreve.¹⁶ Um estranho ser somos nós. Limítrofe criatura, híbrido entre deuses e bichos, sem casa salvo a que deve, de alguma forma, construir para si. Como, pergunta Schiller, “reconstituiremos a unidade da natureza humana, suprimida por esta oposição originária e radical?”.¹⁷ Schiller não é asceta nem hedonista. Não acredita em reprimir impulsos. O humano é ente

¹² Id., *ibid.*, p. 57.

¹³ Id., *ibid.*, p. 60.

¹⁴ Id., *ibid.*

¹⁵ Id., *ibid.*, p. 39.

¹⁶ HAMANN, J. G., In. *Filosofia do Romantismo*, p. 82.

¹⁷ SCHILLER, F., *A Educação Estética do Homem*, p. 63.

duplo e é em ambos os seus corações que bate o segredo de sua solitária existência. “Sem forma não há matéria, sem matéria não há forma”.¹⁸ Devemos procurar o ser absoluto pelo determinado e o determinado pelo absoluto. É através do corpo, não apesar dele, que o outrora cindido Eu alcança o espírito e unifica-se.

Assim como Schelling, para Schiller é na *Experiência Estética* que o Eu encontra tal estímulo, pois apenas nela o sujeito é estimulado por completo. “Todos os outros exercícios dão à mente uma aptidão particular, somente a estética o conduz ao ilimitado...nossa humanidade manifesta-se com pureza e integridade, como se não houvera sofrido ainda ruptura alguma pelas forças exteriores”.¹⁹ A experiência estética, mediante o que Schiller chama de *Beleza*, surgiria quando um determinado fenômeno estimula-nos a uma espécie de *jogo* na veloz “variação entre os dois princípios, em que ora domine a forma ora a realidade”.²⁰ O câmbio é tamanho que leva-os a transbordarem entre si, tornando possível vislumbrar, na sincronia das camadas, lapsos de infinitude. Vemos o além na carne das coisas e a carne das coisas no além. Tal experiência não é linha ascensional mas círculo a girar, espiral em nosso espírito dissolvendo limites, fusionando naturezas, conjugando “ao impulso pela forma e pelo absoluto o impulso pela matéria e pelos limites”.²¹ E agora abre-se à nós uma *janela de liberdade* pois os dois senhores que se revezavam em nosso controle passam a suprimirem-se numa “disposição intermediária, em que a mente não é constrangida nem física nem moralmente, embora seja ativa dos dois modos”.²²

Uma janela apenas pois enquanto seres também físicos não nos é dado acessar a Beleza em toda a sua exuberância e imaterialidade, a *Beleza Ideal*, à Schiller o produto mais puro. Qualidade nem sensível nem formal, nem corpo nem ideia, nem objeto nem sujeito, ela apoia-se no “equilíbrio mais perfeito de realidade e forma. Este equilíbrio, contudo, permanece apenas uma Ideia, que jamais pode ser plenamente alcançada pela realidade”.²³ Flutua nas etéreas dimensões do Absoluto. Podemos vivencia-la somente quando materializada na carne do mundo, apreensível pelos sentidos: a *Beleza na Experiência*. Em tudo o que acessamos há concretude, contorno a expulsar o infinito. Fadados à marginal existência entre o físico e o espiritual, sempre insurgiremos contra os impulsos através das fissuras libertárias que a experiência estética nos abre. O Eu luta contra o que julgava ser seu para em lapsos vislumbrar o oculto coração de sua pessoa. Dentro dele pulsam paisagens não de todo distintas das que envolvem seu corpo. Não será capaz de caminha-las. O Absoluto é o infinito por excelência, inesgotável. A síntese final é diligência nobre porém impossível. Essa inviabilidade lhe suscitará uma aguda nostalgia, uma letárgica melancolia de entender-se inacessível, de abrigar

¹⁸ Id., *ibid.*, p. 63, nota.

¹⁹ Id., *ibid.*, p. 105.

²⁰ Id., *ibid.*, p. 79.

²¹ Id., *ibid.*, p. 93.

²² Id., *ibid.*, p. 98.

²³ Id., *ibid.*, p. 79.

ausências. Mas ao menos sua breve experiência despertou-lhe para outras formas de viver, agora para sempre marcadas nas sinapses da memória.

“É pela beleza que se vai à liberdade”,²⁴ diz Schiller. É ela nossa “segunda criadora”.²⁵ Voltamos ao estágio de mórula, de zero, pré-nascimento, pura potência, pois a “sensibilidade e razão são simultaneamente ativas e por isso mesmo suprimem mutuamente seu poder de determinação, alcançando uma negação mediante uma oposição. Essa disposição intermediária, em que a mente não é constrangida nem física nem moralmente, embora ativa em ambos os modos, merece o privilégio de ser chamada uma disposição livre”.²⁶ E dessa disposição livre nasce um terceiro estágio, chamado por Schiller de *Impulso Lúdico*, síntese da união dialética entre ambos os impulsos primários e que inebria o espírito de uma ambiência anárquica. Num ensaio de liberdade, o Eu ergue-se coeso, autêntico, espontâneo. “Não consiste na exclusão de certas realidades, mas na inclusão absoluta de todas, não é limitação, mas infinitude”.²⁷ Desnudo de dogmas sociais, da mentalidade burguesa, dos impulsos de sua carne, dos desejos de seu espírito, ele usufrui o néctar de uma nova existência onde, em simultâneo “no estado de repouso e movimento máximos”, surge “aquela maravilhosa comoção para a qual o entendimento não tem conceito e a linguagem não tem nome”.²⁸

Para Schiller a experiência estética pode ser *suavizante* ou *enérgica*. Creio serem as categorias do *Belo* e do *Sublime*. O Belo acalma o homem tenso desprovido de dedução abstrata. O Sublime energiza o homem apático de mente reflexiva. A experiência estética “assim reconduz, segundo sua natureza, o estado limitado ao absoluto, tornando o homem um todo perfeito em si mesmo”.²⁹

É a experiência do Sublime, espectro formador de seu tempo, que buscavam os letárgicos românticos. Cindidos pela modernidade, sofriam o *mal du siècle*: a desilusão do *tedium vitae*. Recolhidos em pequenos sótãos sonhavam em quebrar o relógio e respirar a doçura de um tempo em suspenso, onde pode-se cerrar os olhos, sorver o bálsamo de uma vida caída em si e sonhar. Às metrópoles é impedido o acesso a tais reinos de encanto mas não à arte. Através do Sublime ele há de explorar-se sob outra ordem de estímulos estéticos.

Qualquer a sua missão, a brisa suave pode vir
a nenhum mais grato que eu; escapado
da vasta cidade, onde eu há muito sofri
um peregrino descontente: agora livre,
livre qual um pássaro para assentar-me onde quiser.
William Wordsworth ³⁰

²⁴ Id., *ibid.*, p. 24.

²⁵ Id., *ibid.*, p. 102.

²⁶ Id., *ibid.*, p. 98.

²⁷ Id., *ibid.*, p. 88.

²⁸ Id., *ibid.*, p. 77.

²⁹ Id., *ibid.*, p. 83.

³⁰ WORDSWORTH, W., *The Prelude: Book First: Childhood and School-time*. Tradução do autor. Versão Original: *whate'er its mission, the soft breeze can come / to none more grateful than me; escaped / from the vast city, where i long had pined / a discontented sojourner: now free, / free as a bird to settle where i will.*

3.2

Caso se fique muito perto, o olho necessita de algum tempo para completar a apreensão, desde a base até o topo; e as primeiras partes sempre desaparecem parcialmente antes que a imaginação tenha captado as últimas, de modo que a compreensão nunca é completa. O mesmo pode servir para explicar a estupefação, ou um certo tipo de embaraço, que, segundo se conta, abate o espectador quando ele entra pela primeira vez na Igreja de São Pedro em Roma.

Immanuel Kant ³¹

Filho do homem,
Não podes dizer, ou supor, pois sabes apenas
Uma pilha de imagens partidas

T. S. Eliot ³²

Os que anseiam vislumbrar o infinito podem apenas colher lascas. Não à toa há uma qualidade lacunar em muitas obras de arte românticas. O gênio romântico “não se prende às aparências, mas através delas atinge as coisas em si, as Ideias presentes na mente divina [da Natureza], revelando-as na obra de arte como testemunho do Absoluto”, escreve Bornheim.³³ Tal arte transcende o dualismo sujeito-objeto pois visa acessar o que há de comum a ambos: o Absoluto. Segundo John Ruskin, romântico vitoriano, tais artistas seriam gênios clarividentes de técnica precisa, de “imaginação vigorosa e entusiasmo fiel”,³⁴ capazes de invocar o infinito. “Treinado à perfeição, sua mente calma, consistente e poderosa, a visão que vem à ele é vista em espelho perfeito, sereno, e em consistência com os poderes racionais”.³⁵ Domina sua arte e não deixa-se levar pela deriva de “humores repentinos e ataques de fantasia errática”.³⁶ Ao dormir, flutua em “sonhos divinos... o profundo, vivo sonho que Deus envia, com uma sacralidade nele, como na morte, a reveladora de segredos”.³⁷ Tal artista, filho digno de Hermes morador das margens, pautará muito do que Ruskin considera ser a grande arte capaz da *Contemplação Sombria*. Lembro-me do furor de Michelangelo: o artista orvalhado pelo sopro divino, impelido ao labor. Não à toa Ruskin menciona-o como artista do Sublime, nomeador do inominável. Não trata-se de invenção: a imaginação, grande faculdade do gênio, não é sinônimo de criatividade para Ruskin, mas sim prática de apreender e representar a “profunda verdade”.³⁸

Nas pinturas do romântico alemão Caspar David Friedrich costuma haver uma amplitude insondável contemplada por figura solitária. Por detrás da atmosfera turva pode-se entrever trechos de edifícios, estruturas de silhueta lacunar cuja

³¹ KANT, I., *Crítica da Faculdade de Julgar*, 252.

³² ELIOT, T. S., *O Enterro dos Mortos* In. *A Terra Devastada*. Tradução do Autor. Versão Original: *Son of man, / You cannot say, or guess, for you know only / A heap of broken images*

³³ BORNHEIM, G., *Filosofia do Romantismo*, In. *O Romantismo*, p. 104.

³⁴ RUSKIN, J., *Renascença Grotesca* In. *As Pedras de Veneza*, §LXIV.

³⁵ Id., *ibid.*, §LX.

³⁶ Id., *ibid.*, §XLIX.

³⁷ Id., *ibid.*, §LX.

³⁸ Id., *ibid.*, §LI.

imagem total não é possível reter. Por vezes ruínas cujas ausências tornam seu tamanho incontornável senão pela potência da imaginação. “O valor estético da ruína combina a desarmonia, o eterno devir da alma em luta consigo, com a satisfação da forma, a firme circunscrição da obra de arte”, escreve Georg Simmel.³⁹ Quando não ruínas, talvez enormes catedrais Góticas, monstros fantasmais flutuando na neblina. Como em sua *Paisagem Invernal com Igreja*, onde há uma analogia formal entre um pinheiro e as brumosas torres da catedral, quem sabe aludindo à relação metafísico-estética entre as coisas do mundo, a expressão humana e o divino. (figura 6) “A pintura de Friedrich corresponde”, escreve Robert Rosenblum já no século vinte, “de súbito a uma experiência familiar ao espectador do mundo moderno na qual o indivíduo é confrontado pela imensidão esmagadora e incompreensível do universo, como se os mistérios da religião tivessem deixado os rituais da igreja e sinagoga e fossem realocados no mundo natural. Há quase a qualidade de uma confissão, onde o artista...explora sua relação com os grandes desconhecidos, transmitido através das humilhantes infinitudes da natureza”.⁴⁰

Em suas obras, assim como em J.M.W Turner, (figura 7) há uma busca à abstração pois apenas ela é capaz de aludir o infinito ao invés de contorná-lo em figuras ou símbolos. “Mestres como Friedrich e Turner podiam projetar uma aura de mistério que começava a caminhar em reinos sobrenaturais”, escreve Rosenblum.⁴¹ O Sublime alinha-se à iconoclastia. A Razão Kantiana maneja o pincel. Tensiona-se as faculdades mentais, pois a abstração nega ao Entendimento a aplicação de seus conceitos, levando a mente ao Julgamento Estético-Reflexivo e portanto à Imaginação Produtiva. Mas que não pode ser expressado não impede o gesto expressivo. Estimula-o. O mesmo anseio de expressar o inexprimível domina tanto o artista quanto o espectador, que esforça-se para contornar a vastidão quase abstrata de suas pinturas. A tensão ao tentar tocar a face do infinito através da finitude, ao invocar o tempo eterno através de instantes. Pois aos românticos a natureza não segue lógica inteligível. É antes entidade fluida e imprevisível. Como pode o sujeito reter algo que não cessa de alterar-se e cujos ciclos são demasiado amplos para as elipses de sua mente? Tudo é mero vislumbre ao escorrer-nos os dedos. Pois nada é. Tudo está sendo. Incluso os cursos de nosso íntimo. E o que será é insondável pois os caminhos do universo são ilegíveis à nós, analfabetos existenciais. Tal *angústia romântica* simboliza-se na *Rosa Azul* de Novalis. Flor quimérica cujas pétalas, quando tocadas, nos dispersam no Absoluto. Momento impossível. Mas o que resta-nos senão as diligências absurdas? E o artista segue a busca. A esfinge em seu espírito é invencível mas é preciso tentar expressá-la. O que resta é mais um passo. A virtude de seguir quando tudo ao redor é inviável, sem vitória, sem chegada, sem alívio. Apenas assim ele conseguirá, quem sabe, segurar lascas de sua própria existência. O calmo contemplar é à eles

³⁹ SIMMEL, G., In. *Melancolia e Arquitetura*, p. 43-4.

⁴⁰ ROSENBLUM, R., *Modern Painting and the Northern Romantic Tradition*, p. 14.

⁴¹ Id., *ibid.*, p. 20.

sinônimo da morte pois somente ao alinhar-se à volúpia pode o artista buscar expressá-la. Sobretudo Turner acentua esse elusivo instante do presente liquidado entre passado e futuro.

Ao contrário de Schiller, Kant não creditava à arte acesso à experiência do Sublime. Via-o presente no contato com a natureza. Mas na arquitetura, creio, é possível explorar ambos em seus próprios termos: tanto o Sublime Artístico de Schiller quanto o Sublime Matemático-Natural de Kant.

De todas as artes a arquitetura é a que mais atua na carne do planeta. Ela modula a relação do sujeito com a existência ao redor, engajando seu corpo e fazendo do outrora mero espectador um habitante. Envolto nos cômodos onde se passa grande parte da epopéia humana, ele notará que a estética dos ambientes inebria seu espírito, despertando-lhe certos afetos. Amparo e desamparo em simultâneo, talvez. Pois o artefato construído atua no limiar entre o espaço interno e o mundo aberto de uma forma não de todo alheia às relações entre o íntimo do indivíduo e as externalidades afora. Pode portanto conduzir o sujeito, como diria Hamann, ao auto-conhecimento. Na arquitetura manipula-se as intempéries, os elementos. Seja no lugar onde suas obras situam-se ou nas vistas enquadradas de suas aberturas — talvez grandes fenômenos à distância segura — seja no manuseio não só de pedra, barro, madeira, ferro, vidro mas também de luz, espaço, silêncio, vento, umidade, temperatura, criando assim uma ambiência propícia aos grandes sentimentos. Mas no Sublime é preciso mais: a presença de uma ausência, de algo que é intangível e capaz de acionar o que é intangível em nós.

Schiller aborda as obras de Virgílio, Homero, Ossian, Shakespeare, Tácito. Através do uso de artifícios como o silêncio, o vazio, a solidão, tais autores conjuram entidades que “despertam um sentimento de terror ou ao menos intensificam tal impressão”⁴² sem perder-lhes a potência pois indefinidas sob a névoa do mistério e do oculto. A boa arte do Sublime sabe habitar o meio termo entre o concreto e o abstrato. Ao invés de apenas aludir ao imensurável em palavras, na arquitetura é possível invoca-lo como qualidade ambiental e no entanto mantê-lo ausência. Alarga-se o limite entre o mensurável e o imensurável, tornando-o espessura passível de habitar. Entre o corpóreo o abstrato, entre mortais e deuses, entre arte e natureza, entre ficção e realidade, entre amparo e desamparo. O ambiente colhe o que lhe convir de ambos, sintetizando-os em amálgama semelhante ao jogo estético de Schiller. Vejo na arquitetura o veículo exemplar da educação estética, da ascensão espiritual do sujeito.

A arquitetura do Sublime simula transcender os limites físicos, como fazem os fenômenos incompletos do Sublime Matemático de Kant. Nessa imensidão Sublime há medo. A mente, no desejo de preencher as lacunas, “entrega-se ao voluntário jogo da fantasia”. O indefinido “fornece à faculdade da imaginação um espaço livre de jogo e tensiona a expectativa de algo temível que está por vir”.⁴³

⁴² SCHILLER, F., *Do Sublime In. Do Sublime ao Trágico*, p. 44.

⁴³ Id., *ibid.*, p. 44.

Se o Sublime Contemplativo de Schiller é a *auto-ficção* estimulada, então ao moldar a atmosfera da vida humana a arquitetura atinge-lhe o ápice: conduz afetos para expandir a consciência de seus habitantes.

Mas há muito mais que medo nessa experiência. Há sobretudo o êxtase de perder-se no infinito. Frente à vastidão e ilimitude ficamos, segundo Burke, “encolhidos à pequenez de nossa própria natureza e somos de certa forma aniquilados”.⁴⁴ Pois “aos olhos, não sendo capazes de perceber os limites de muitas coisas, elas parecem infinitas e produzem os mesmos efeitos que produziriam se fossem realmente infinitas”. Segundo ele há dois conceitos que “constituem o infinito artificial”:⁴⁵ a *Sucessão* e a *Uniformidade*. Quando combinados, ambos criam um padrão que a mente julga estender-se ininterrupto ao eterno. Muitos dos templos pagãos da antiguidade, com suas formas oblongas e grupos de pilares, assumiam tal atmosfera. “Podemos também derivar o efeito grandioso dos corredores de muitas de nossas antigas catedrais”.⁴⁶ No entanto a *Vastidão* deve ser bem trabalhada mediante sua *Magnitude*. Burke alerta que “os projetos que são vastos apenas por suas dimensões são sempre sinal de uma imaginação comum e medíocre. Nenhuma obra de arte é grande, exceto quando produz ilusões”.⁴⁷ Há também o que Burke chama de *Magnificência*, onde a aparente desordem contribui a uma “riqueza e profusão de imagens que deixam a mente tão deslumbrada”.⁴⁸ A arquitetura pode estimular nossa cognição a apreender o que não está lá, suspendendo o Entendimento e libertando a Imaginação que, sob o desígnio da Razão, assumirá pavorosa e encantadora potência.

Enquanto Burke escrevia sobre a experiência estética, Étienne-Louis Boullée desenhava seus *Cenotáfios*. Imensas estruturas que não à toa eram templos fúnebres: espaços liminais entre vida e morte, corpo e espírito, o aqui e o além. Seu *Cenotáfio de Newton* é espaço escultórico pois imensa esfera fechada aludindo talvez ao espaço clássico do Panteão. Em seu desenho há uma sensação de equilíbrio e repouso, de contorno e completude. (*figura 8*) O círculo é figura que conduz o olhar de volta ao início. E todavia há nele o emprego da escuridão e amplitude que turvam os limites do ambiente, tornando-o infinito. Não à toa também é uma ode à Isaac Newton, que no século dezessete provou mediante a matemática que os mesmos teoremas explicam o fruto rompido do galho e os arcos planetários. Mortais e deuses abrigados sob o mesmo cosmos e sujeitos às mesmas leis, qual espectadores e estrelas sob o domo de Boullée.

Nas gravuras de Giovanni Battista Piranesi acentua-se o senso de incompletude. Suas ruínas evocam enormes monumentos de um passado remoto e glorioso porém incapaz de resistir à soberania do tempo. Decerto influenciaram os românticos. “Nada mais resta. Ao redor a decadência do destroço colossais, sem limi-

⁴⁴ BURKE, E., *Investigação Filosófica sobre a Origem de nossas Ideias do Sublime e da Beleza*, p. 75.

⁴⁵ Id., *ibid.*, p. 79-0.

⁴⁶ Id., *ibid.*, p. 81.

⁴⁷ Id., *ibid.*, p. 82.

⁴⁸ Id., *ibid.*, p. 84.

te e vazio”, haveria de escrever Percy Shelley.⁴⁹ Já no retrato de edifícios completos Piranesi cortava-lhes o corpo pelo enquadramento ou cobria-lhes certas partes com outras arquiteturas para simular infinitude. Assumimos a posição de um sujeito ao aproximar-se do gigante. Em suas vistas de espaços internos não raro o ambiente prolonga-se eterno seja pelo enquadramento curto ou por uma perspectiva infundável. Em seus *carceri d'invenzione* escadas, imensos corredores e salões desdobram-se num fluxo incessante ao além margem, compondo um dédalo que o espectador visita não com os olhos mas com a mente. Seu tamanho total torna-se a escala do imaginar. (*figura 9*) E se a própria faculdade da Imaginação Ativa em Kant, através do Juízo Estético-Reflexivo, compõe novas imagens através de retalhos de memórias, então talvez as gravuras de Piranesi lhe sejam análogas pois compõe cenas fantásticas mediante estruturas existentes de Roma.

Mas antes de todos esses houve as *catedrais Góticas*. Nelas a nostalgia romântica viu o símbolo estético-filosófico de uma outra sorte de existência. Nas catedrais o espaço não é escultórico mas um fluxo ascensional desprovido de contorno sempre em busca do infinito. (*figura 10*) Ali há a presença latente do intangível, mas como culto não à penumbra e sim à luz. Edmund Burke alude em seu livro à “uma luz que, exatamente por seu excesso, transforma-se numa espécie de escuridão”. Vemos na luz uma delineadora mas o banho de luz é capaz de cegar. Ele turva os limites das coisas, removendo-as da coerção do corpo e dissolvendo a tudo sob o abraço do éter. Em vislumbres, a infinitude. “A extrema luminosidade...destrói todos os objetos, e assim assemelha-se à escuridão em seus efeitos”. E portanto “apesar da natureza oposta de ambas, elas são levadas a coincidir em sua produção do Sublime”.⁵⁰

⁴⁹ SHELLEY, P., *Ozymandias*, In. *The Complete Poetry of Percy Bysshe Shelley: Volume Three*, p. 326. Tradução do autor. Versão Original: *Nothing beside remains. Round the decay / Of that colossal Wreck, boundless and bare.*

⁵⁰ BURKE, E., *Investigação filosófica sobre a origem de nossas ideias do Sublime e da Beleza*, p. 85-7.

4

O Peso da Luz

Arquitetura Gótica pode ser descrita como uma mania por construção sem rumo; pois nela não há objeto direto, não há objetivo prático: ela é meramente subserviente ao desejo de expressão artístico. E sabemos qual é o seu objetivo: é o anseio pela absorção numa atividade não-sensual, mecânica da maior potência.

Wilhelm Worringer ¹

É difícil para a mente do homem quando a obra de seu irmão é tão sublime que ele pode apenas curvar a cabeça em adoração.

J. W. Goethe ²

A contemplação da beleza ou do terrível. Temos sede de ambos.

John Ruskin ³

•

O abade queria mais luz. No hálito áureo do Deus eu hei de perder-me, dizia. Para sustentar o sopro divino ele e seus construtores ergueram um altíssimo templo todo suspenso em inovadora estrutura em geometria divina. Como se o próprio Deus empunhando um compasso o tivesse feito. Tudo para escorrer o peso da luz. Ou seria, pontuou o mestre pedreiro, a luz acima que levanta a estrutura? E mesmo após erigido o templo, o abade nunca teve a certeza de sentir na luz o sabor divino.

4.1

Primeiro ele vê. Da poeira do chão ergue-se a catedral como os altos muros da cidade prometida de Nova Jerusalém. “E eu, João, vi a santa cidade, que de Deus descia do céu”.⁴ Eis aqui o tabernáculo onde Deus e humanos habitarão. Assim como a santa cidade, a fachada da catedral abriga os “doze apóstolos do Cordeiro”,⁵ e as três portas do sol poente.⁶ E o muro da cidade estava adornado com todo tipo de “pedra preciosa”.⁷ São quase esculturas abstratas, tais pedras. Como luz petrificada, por vezes translúcida. Então talvez João não tenha visto a Nova Jerusalém, mas a entreviu em intuição. Pois olhos apreendem apenas contornos e o que é divino não limita-se. No livro do Apocalipse os adoradores de imagens chama-se idólatras e são irmãos de feiticeiros e mentirosos e como tais arderão no “lago de fogo e enxofre, que é a segunda morte”.⁸

E no entanto nas fachadas das catedrais Góticas não há pedras preciosas mas um imenso arranjo de figuras esculpidas. Toda uma paisagem iconográfica de santos de corpos esguios e monstros em estranhas combinações e folhagens flo-

¹ WORRINGER, W., *A Arte Gótica*, p. 107.

² GOETHE, J. W., *On German Architecture* In. *Collected Works: Essays on Art and Literature*, p. 6.

³ RUSKIN, J., *Renascença Grotesca* In. *As Pedras de Veneza*, §XLIII.

⁴ *A Bíblia, Livro do Apocalipse*, 21:2.

⁵ Id., *ibid.*, 21:14.

⁶ Id., *ibid.*, 21:13.

⁷ Id., *ibid.*, 21:19.

⁸ Id., *ibid.*, 21:8.

rescendo em pináculos. (*figuras 11 e 12*) “Ela lembra a folha caída das nuvens ao santo apóstolo, repleta de bestas limpas e sujas”, escreve Goethe.⁹ Séculos atrás tais ídolos seriam inconcebíveis à teologia cristã, nascida na penumbra iconoclasta das catacumbas até no século quatro ser prestigiada como religião oficial do poderoso império romano. Extraídos das sombras e enfim venerados à luz, era necessário aos cristãos um novo espaço de culto. Escolheram a tímida basílica romana. De fato sua austeridade é estranha para quem acostumou-se a ver catedrais Góticas. Mas em seus primórdios a teologia cristã louvava apenas o vazio e a ausência. O Deus judaico-cristão é uno, infinito e indivisível. Condensá-lo em pedra é incorrer na heresia de limitá-lo num contorno espacial e expô-lo à entropia. E Deus é o dono do tempo, não seu súdito. Ele é não o contingente, mas o eterno atrás. Ao humano não é dado duplicar a criação e roubar a alma das coisas através de cópias, como feiticeiros e ilusionistas.

E ainda assim sempre haverá os que anseiam expressar a devoção ao impossível. Que pode o frágil humano fazer frente ao Absoluto senão dar forma à sua angústia e deslumbre? Como poderia o devoto permitir-se tal tentativa sem incorrer no erro da idolatria? Sim, a escultura é corpo no mundo, mas ainda há artes que limitam-se às superfícies, sem nunca adentrar o espaço. Se trabalhada de forma propícia, a imagem pintada ou talhada pode cultivar uma estética irreal, esquemática, alegórica: não copia a criação ou concretiza deuses, mas alude a eles, nas alturas. E também há a necessidade de educar analfabetos nas palavras do senhor. Foram eternizadas as palavras do Papa Gregório Magno, século seis: “As pinturas podem fazer pelo analfabeto o que a escrita faz pelos leitores”. Foi dado o primeiro passo artístico de um povo que aprendera a ser asceta.

No século cinco talhou-se nas portas da Basílica de Santa Sabina, Roma, todo tipo de motivo bíblico, comum à arte do outro lado do Mediterrâneo que viria a ser conhecida como Bizantina. Seu aspecto é inverossímil. Não trata-se de forma, mas de conteúdo. É preciso vê-las através, como portas. Representam as cenas não como teriam acontecido mas enquanto eventos divinos fora do nosso imperfeito real. Pois a história bíblica é composta de milagres em si inesgotáveis, ecoando na paisagem difusa do espírito humano, longe do decadente real. São como palavras na Bíblia, coisas em si desimportantes que aludem a algo inexprimível. Não há cores nos relevos das portas mas caso houvessem é provável que seu fundo fosse dourado, aludindo à luz divina, como as paredes das Igrejas Bizantinas. Heresia pintar o espaço, copiar os talhos de luz. A cor é lembrança da iluminação que deita sobre os que crêem.

Os quinhentos anos da primeira era cristã provaram-se tempo o bastante para que, nos mosteiros e conventos e também nos artesãos, o apreço à arte ganhasse fôlego e prestígio. De ascetas à estetas, então. Portanto agora voltamos ao século doze e na fachada da Catedral de Chartres vemos todo tipo de escultura cujo grau de expressão inexistia na arte Bizantina. (*figura 11*) Se séculos antes os

⁹ GOETHE, J. W., *On German Architecture* In. *Collected Works: Essays on Art and Literature*, p. 3.

antigos gregos e romanos foram tidos como idólatras pois louvavam o corpo de suas perfeitas esculturas ao invés dos deuses invisíveis, eles agora inspiravam as obras cristãs. Na fachada é possível perceber-lhes a solene castidade intocada por detrás da erosão. Mas o corpo dessas esculturas é esbelto demais. Sua anatomia alongada não é similar à nossa pois pauta-se no fluxo de forças vertical dos pilares onde ancoram-se. Em seu vir-a-ser há mais do que o desejo de imitar. Há também o anseio de expressar algo intangível. E de fato o estado de espírito das catedrais Góticas é o da *ascensão*. Um alongar-se acima para em torres e pináculos arranhar o arco cósmico. (figura 13) As esculturas do apogeu Gótico equilibram-se entre o alegórico da arte Bizantina e o mimético da arte Clássica. Nem abstração conceitual nem concreto naturalismo.

Já no século dezenove o romântico John Ruskin escreveu, ao comentar a arte Gótica, que a boa obra emancipa-se do objeto que representa, equilibrando-se na fronteira entre o real e o imaginário, entre abstração e mimesis. O bom artista revela o oculto. Nega-se dogmas artísticos em prol da expressão artística. “O arranjo de cores e linhas”, escreve Ruskin, “é uma arte análoga à composição de música, e totalmente independente da representação factual. Uma boa coloração não transmite necessariamente a imagem de nada além de si mesma...não consiste nessa imitação, mas nas qualidades e relações abstratas”.¹⁰ As esculturas na fachada de Chartres possuem as mesmas qualidades liminais da própria arquitetura, Sublime morada formada no desejo de transcender ao supra-sensível através do sensível, equilibrando assim o terreno e o perene. Tais esculturas, escreve Erwin Panofsky cem anos após Ruskin, de “aparência natural embora ainda não-naturalista”, anunciavam que “a alma do homem, embora imortal”, não poderia existir desprovida de um corpo mortal. “Uma planta florescia enquanto planta, não enquanto imagem da ideia de uma planta”.¹¹

Talvez então seja possível argumentar que a arte Gótica buscou não mais expressar a face do criador, mas o espírito da criatura. Na pedra da catedral o artesão funda uma esfera íntima onde é possível expressar-se. Nela Ruskin viu um antídoto à tirania industrial de seu tempo, que oprimia trabalhadores nas grandes metrópoles. O artesão gótico corre a pedra em cinzel. Ali inventa todo tipo de criatura, pois a “imaginação fantástica”, escreve Ruskin, “é um dos elementos chefe da mente do Gótico Norteno”.¹² Muitas vezes erra. Não há problema. Errar é o caminho do acerto e a arte é o campo do experimento. “Nenhuma arquitetura pode ser verdadeiramente nobre sem ser imperfeita”.¹³ Quem esculpe à perfeição é o operário industrial, que desperdiça-se “na finura de uma teia...na exatidão de uma linha”.¹⁴ Alienado de si, não é capaz de confrontar o insondável no qual o artesão

¹⁰ RUSKIN, J., *A Natureza do Gótico* In. *As Pedras de Veneza*, §XXVII.

¹¹ PANOFSKY, E., *Arquitetura Gótica e Escolástica*, p. 5.

¹² RUSKIN, J., *A Natureza do Gótico* In. *As Pedras de Veneza*, § XVI.

¹³ Id., *ibid.*, §XXII.

¹⁴ Id., *ibid.*, §XIII.

gótico mergulha, onde há angústia e desejo de superação. A arte Gótica é, em essência, o formalizar desse anseio transcendente.

Wilhelm Worringer escreve, já no século vinte, que “sua natureza essencial é muito mais a do impulso incansável, e em sua busca por repouso pode encontrar nenhuma satisfação que não seja de estupefação”,¹⁵ e continua: “a todo tempo ele [o artesão] apenas encontra-se ao perder-se, ao superar-se, e desse dilema brota tanto sua grandeza quanto sua tragédia”.¹⁶ Sua arte é rude pois filha do Sublime, que à Ruskin “na medida em que é estreitado e quebrado por inconsistências da capacidade humana, torna-se grotesco”.¹⁷ Em Ruskin o temor frente ao inexprimível não raro traduz-se em imagens que denotam nossa incapacidade de contornar o Absoluto. Tal é a alma do Grotesco: “um encurtamento do poder, ou da vontade, da contemplação, e uma conseqüente distorção da terrível imagem”.¹⁸ Portanto os grotescos “em parte nos degradam pelo seu terror instintivo e paralisante, em parte nos enobrecem ao levar nossos pensamentos a habitar o mundo eterno”.¹⁹

Para desvendar o enigma da existência, o artesão volta a si. Há nele, segundo Ruskin, uma qualidade oracular. Ele entrevê mais do que os outros são capazes de discernir. À ele o acesso ao além é mais largo. Sob a carne de seu coração espelha-se o que também oculta-se nas costas das nuvens. Em seu espírito há beleza, mas também medo, trauma, terror. Escreve Ruskin: “O bem sucede ao mal como o dia sucede a noite, mas também o mal ao bem. Gerizim e Ebal, nascimento e morte, luz e trevas, céu e inferno, dividem a existência do homem”.²⁰ O humano flutua entre dois abismos e busca aliviar-se na fachada da catedral, onde entre santos e bestas ele expressa todo o drama de sua vida íntima, articulando a angústia existencial que tal amplitude ontológica lhe fadou.

Mas como contornar tais sentimentos inefáveis? Imprime-o uma apatia. Sua mente quer vaguear, distrair-se. Ele então arrisca traços, golpeia a pedra, testa formas, mistura espécies, crispa semblantes, molda gestos. Num estado mental lúdico entre o lúcido e o fantástico, o artesão joga com seu imaginar pois somente assim ele conseguirá expurgar as criaturas contra as quais “ele guerreia diariamente”, escreve Ruskin: “Ele não pode deixar de dar-lhes sua parte em seu trabalho”.²¹ Na fachada jaz o que Worringer chama de “o poderoso mundo da sensibilidade medieval, dilacerado por extremos e capaz de esforços sobrenaturais de energia”.²² A perigosa elasticidade existencial do filho de Deus. O sagrado e o profano convivem na obra mas jamais sintetizam-se. Polarizam-se, como é a dualidade do espírito humano. Os monstros são corpo sem alma. Os Santos, almas em

¹⁵ WORRINGER, W., *A Arte Gótica*, p. 70.

¹⁶ Id., *ibid.*, p. 115.

¹⁷ RUSKIN, J., *A Natureza do Gótico* In. *As Pedras de Veneza*, §LXII.

¹⁸ Id., *ibid.*, §LIX.

¹⁹ Id., *ibid.*, §LXVI.

²⁰ Id., *ibid.*, §XLII.

²¹ Id., *ibid.*, §XLVI.

²² WORRINGER, W., *A Arte Gótica*, p. 167.

pedra. O Dionisiaco e o Apolíneo. O Grotesco e o Belo. Ambos expressão. Na fachada vemos em simultâneo as duas margens do nosso espírito, ambas as nossas naturezas e suas pulsões. Nos contornamos.

Lembro-me de Friedrich Schiller e sua crença na estética como síntese das pulsões da carne e do espírito. É em preciso nessa experiência metafísica que os românticos apostam como o libertar de sua angústia existencial. Há os que vêm na composição do estatuário as qualidades de um drama, personagens no palco a encenar contos preventivos. Nesse teatro ritualiza-se o pecado: através das esculturas os fiéis são levados a contemplar as criaturas ocultas ao além dos limites conhecidos, sejam sob a pele ou nas margens de um mundo cuja lógica é inapreensível à mente humana. Há aqui uma ponte à outra teoria de Schiller, seu Sublime Patético, onde não apenas revela-se a hostilidade mas encena-se seu poderio. Ao espectador é possível sublimar o sentimento, doar-se à catarse. Pois excluída a ameaça real, potencializamos a contemplação. Ruskin, assim como Schiller, reitera a arte como caminho possível na modulação da distância segura necessária ao Sublime. Talvez o melhor dos caminhos. Ele escreve: “Nada parece-me mais notável do que o leque de magnificência cênica pela qual a imaginação assusta-se, em miríades de instantes, quando o perigo real é comparativamente pequeno; de modo que a máxima impressão de admiração seja produzida na mente de todos”.²³

A catedral Gótica não exprime a face de Deus, mas a tentativa humana de tocá-la. Para isso é preciso sintetizar toda a fachada num pináculo de potência. Não se trata de destruir os monstros em nós, e sim de sublimá-los. Mas para que o sensível toque o supra-sensível é preciso mais do que uma arte figurativa, que pode apenas encaixar o insondável em nossa pequenez. De certa forma, havia verdade no veto bizantino: a figura nunca pode exprimir o Absoluto. Haveria então outra forma de buscar o Sublime na catedral?

4.2

Eu apenas elevei a vastidão arbitrária em proporções harmônicas.

J. W. Goethe ²⁴

Os sentidos exultam ante coisas bem proporcionadas, já que estas se lhes assemelham; pois também o sentidos são uma espécie de razão, assim como qualquer força cognitiva.

Tomás de Aquino ²⁵

Não só de figuras fazem-se as catedrais Góticas. Há todo um vocabulário arquitetônico ordenado sob trama geométrica. Sendo Gótica, tal harmonia busca manifestar a transcendência mas não mais a partir de figuras e sim da matemática. Há muito a geometria era vista como ponte ao sagrado pois sua abstração é propícia à tudo que é inexprimível. O sagrado esconde-se nos números pois são intangíveis e

²³ RUSKIN, J., *A Natureza do Gótico* In. *As Pedras de Veneza*, §XLI.

²⁴ GOETHE, J. W., *On German Architecture* In. *Collected Works: Essays on Art and Literature*, p. 6.

²⁵ DE AQUINO, T., In. Erwin Panofsky, *Arquitetura Gótica e Escolástica*, p. 27.

nas figuras geométricas pois são harmônicas. À arquitetura foi dado o privilégio de convocar o Deus, pois seus planos e volumes não visam interpretá-lo mas abrir um espaço onde ele pode habitar. A matemática, quando metafísica, torna-se abrigo propício ao divino. Há um anseio transcendente na geometria Gótica, que usando-se de círculos, quadrados e triângulos angula o corpo arquitetônico à ascendência, segundo Worringer “direcionando mil energias ao mesmo objetivo”: o infinito.²⁶ “Quão mais a alma desenvolve um sentimento por proporção...cuja harmonia fundamental podemos explicar mas cujos mistérios podemos apenas sentir, aonde o divino gênio dança em beatas melodias”, escreve Goethe, “mais essa beleza penetra a mente para que ambos pareçam terem originado como um”.²⁷ E dali o jovem romântico extraía não um culto nostálgico à fé católica mas o apreço à angústia da transcendência e a ânsia do Absoluto.

No século doze esse grande gesto de rigor mecânico está presente não só na arquitetura. É típico de outro campo do pensamento: a filosofia Escolástica. A “heróica tentativa de solucionar o conflito entre a fé e a razão”, segundo Panofsky.²⁸ Mas em sua tentativa de aplicar argumentos lógicos à explicação divina em essência supra-lógicos, a Escolástica nunca seria capaz de “produzir provas diretas para as questões da fé”, mas apenas “ilustrar e explicar” tais questões através de similitudes — analogias.²⁹ Estando os milagres da fé fora da trama causal do mundo, não é possível ao intelecto humano prová-los. A Escolástica pode no máximo deduzir a existência de uma lacuna ontológica sem a qual seria impossível ao humano conceber a existência de nosso universo.

Há um esquematismo nos textos escolásticos que interpreta a obra como um sistema de partes a serem articuladas para melhor proveito e clareza. Surge uma noção mais sofisticada de composição. O que é proporcional e harmônico é agradável ao olhar, fixando-se mais fundo na mente humana. “Se falta proporção”, escreve Goethe, “nenhuma quantidade de ornamentação externa compensará”.³⁰ E assim como os cânticos medievais compunham-se num intervalar de tempos musicais, “as artes plásticas foram articuladas por meio de uma divisão sistemática e exata do espaço”, o que segundo Panofsky “conduziu a uma ‘clareza em nome da clareza’ no conceito funcional da arquitetura”.³¹ Edifícios eram o harmonizar de elementos principais e detalhes secundários. Os grupos de figuras nas fachadas Góticas são compostos “segundo um esquema rígido e bastante uniforme, que explicita o conteúdo narrativo”.³² O comum é o tímpano Gótico segmentar-se em três níveis cada qual ocupado por estatuário de modo que os condenados, os eleitos e ressurrectos separem-se. Os apóstolos situam-se nos painéis laterais do

²⁶ WORRINGER, W., *A Arte Gótica*, p. 166.

²⁷ GOETHE, J. W., *On German Architecture* In. *Collected Works: Essays on Art and Literature*, p. 9.

²⁸ PANOFSKY, E., *Arquitetura Gótica e Escolástica*, p. 3.

²⁹ Id., *ibid.*, p. 19.

³⁰ GOETHE, J. W., *On German Architecture* In. *Collected Works: Essays on Art and Literature*, p. 8.

³¹ PANOFSKY, E., *Arquitetura Gótica e Escolástica*, p. 28.

³² Id., *ibid.*

portal, acima das doze virtudes e dos doze vícios”.³³ O *princípio de transparência* escolástico transfere-se também às fachadas que revelam o espaço interno do templo. A fachada oeste da catedral é tripartida: representa o corte transversal da nave interna, composta de espaço central e duas galerias. Pela composição imagética da catedral vê-se que “todo o conjunto do conhecimento cristão” é ordenado, onde à cada coisa é dado o devido lugar.³⁴ A própria estrutura arquitetônica respeita tal anseio de síntese, pois foi-se desnudando de elementos desviantes, como o excessivo número de torres, muitas vezes até sete, e a galeria interna, comum no período românico. “Portanto olhamos com prazer as seções das estruturas Góticas cuja beleza parece derivar da simetria e proporção do todo em relação às suas partes e das partes entre elas”, escreve Goethe.³⁵

Também toda a construção dá-se numa lógica fractal de repetição progressiva dos mesmos elementos, desde as menores unidades até os amplos espaços. Segundo Panofsky “a estrutura de todo o sistema” devia ser inferida “a partir de um único pilar”.³⁶ Arcos ogivais formam abóbadas nervuradas onde as nervuras de quatro pilares cruzam-se, criando triângulos de lados comuns às abóbadas vizinhas, no que Panofsky chama de *homologia*. Sua variação é “no máximo igual à que a natureza reserva aos indivíduos da mesma espécie”.³⁷ Pois no mundo não há estranhos e cada humano carrega em si a lembrança de seu irmão e assim por diante numa gaguejante progressão cuja potência é de uma complexidade infinita. Todos possuímos em nós a capacidade de sermos qualquer outro, seja por genética ou influência e no entanto somos apenas quem somos. O finito dentro do infinito, contornado. Mas do contorno nasce a autenticidade de ser quem se é e por isso os elementos da arquitetura devem “realçar sua identidade”.³⁸ Participam do todo mas jamais camuflam-se nele. É possível divisá-los. No Gótico são as partes que compõe o todo. Ali, como diz Goethe, os trabalhos individuais de artistas conformam partes que, mediante a alma do arquiteto, “emergem e crescem em conjunto num todo eterno”.³⁹ E no frescor matinal o jovem Goethe estendeu os braços frente à Catedral de Estrasburgo e ali sentiu “as vastas, harmônicas massas animadas por incontáveis componentes. Como nos labores da eterna natureza, até a última fibra, tudo é forma. Quão leve o imenso edifício voa ao ar, tudo é como filigrana feito à eternidade”.⁴⁰

Tudo isso faz da construção um todo coeso e indivisível, como devem ser os argumentos lógicos que visam vislumbrar o milagre divino, expressando por meio da razão o inefável mistério da existência. Tudo o que não é imprescindível

³³ Id., *ibid.*, p. 29.

³⁴ Id., *ibid.*, p. 31.

³⁵ GOETHE, J. W., *On Gothic Architecture* In. *Collected Works: Essays on Art and Literature*, p. 10.

³⁶ PANOFSKY, E., *Arquitetura Gótica e Escolástica*, p. 35.

³⁷ Id., *ibid.*, p.34.

³⁸ Id., *ibid.*

³⁹ GOETHE, J. W., *On German Architecture* In. *Collected Works: Essays on Art and Literature*, p. 4.

⁴⁰ Id., *ibid.*

é descartado. Isso é realmente racionalismo, escreve Panofsky.⁴¹ No Gótico tudo exerce uma função no conjunto de forças que exprimem o anseio humano de transcender. Sua austeridade racional não é só utilitária ou econômica, mas serve a um ideal estético-espiritual. “Não trata-se nem de ‘racionalismo’ no sentido puramente funcionalista, nem de ‘ilusão’ no sentido da moderna estética da arte pela arte. Trata-se de algo que poderíamos chamar de ‘lógica visual’”, diz Panofsky.⁴² Tal lógica pretende manifestar o espírito Gótico nutrido na angústia das tarefas impossíveis para não apenas tensionar-se acima mas também inaugurar um espaço que expresse seu estado de espírito. Para Panofsky “o escolástico exigia um máximo de expressividade”.⁴³ E assim como a fachada com suas criaturas dantescas exprimia o cindido espírito humano, também os elementos da arquitetura deveriam ser uma “auto-análise” que revelava seu vir-a-ser.

Ruskin alude à Milton e Dante, cuja poesia inicia-se sob normas como simetria, harmonia, proporção, ritmo. Mas de dentro da estrutura matemática irrompe a potência artística. Suas palavras trabalham a tensão de em simultâneo aceitar e negar a estrutura. Há também esse equilíbrio assimétrico no Gótico, que respeita a composição geométrica mas não esgota-se nela, antes floresce de dentro dela também para negá-la. “A grande arte”, escreve Ruskin, “seja expressando-se em palavras, cores, ou pedras não diz a mesma coisa vez e vez de novo; que o mérito da arquitetura, como em qualquer outra arte, consiste em dizer coisas novas e diferentes”. Pois à Ruskin a monotonia repetitiva torna-se virtude apenas quando palco para a variação. “Monotonia em certa medida, usada para valorizar a mudança...é tão essencial na arquitetura quanto em todas as outras composições”.⁴⁴

“A tendência de deleitar-se em fantásticas e ridículas, assim como Sublimes imagens, é um instinto universal da imaginação Gótica”, escreve Ruskin.⁴⁵ E assim como o artesão que dedica-se a inventar grotescos acaba por deslumbrar-se com o processo artístico da expressão, incorrendo no que alguns chamariam de idolatria, também no fundo o escolástico apaixona-se por seus próprios malabarismos intelectuais. Sua prática torna-se um deleitar-se na própria moção do pensar bestialógico que, segundo Worringer, “ultrapassa a ocasião de sua atividade, tornando-se a revelação autônoma de um movimento do pensar abstrato, isento de propósito”.⁴⁶ Tão delicada é a trama dedutiva, seus ornamentos poéticos e estrutura lógica. O humano acaba admirando-se não só com o mistério divino mas também consigo mesmo, sua natureza carnal estupefata frente à potência do espírito. O processo torna-se uma reza, um mantra cíclico elevando-se em seu perpétuo vir-a-ser. O humano não transcende pois à ele é negado o supra-sensível,

⁴¹ PANOFSKY, E., *Arquitetura Gótica e Escolástica*, p. 37.

⁴² Id., *ibid.*, p. 42.

⁴³ Id., *ibid.*, p. 43.

⁴⁴ RUSKIN, J., *A Natureza do Gótico* In. *As Pedras de Veneza*, §§XXVIII e §XXXVII.

⁴⁵ Id., *ibid.*, §LXXII.

⁴⁶ WORRINGER, W., *A Arte Gótica*, p. 170-1.

mas ao menos ele transcende-se. Sua energia vital dissolve-o numa outra e melhor existência. É esse o jogo perpétuo da besta angelical que cultiva sua própria autonomia de buscar, em desmedida ambição, o impossível. “Ela aspira a um mundo acima do atual, acima do sensual”, escreve Worringer. “Ela usa esse tumulto de sensações para erguer-se fora de si. É apenas nessa intoxicação que ela experencia o êxtase da eternidade. É essa exaltada histeria que, acima de tudo, é a marca distinta do fenômeno Gótico”.⁴⁷

Na catedral há para Worringer essa mesma “loucura metódica, o mesmo caos deliberado”.⁴⁸ Toda sua arquitetura é costurada numa tapeçaria de linhas qual sistema venoso costurando elementos entre si. Capilares de pedra nascem do chão e fasciculam colunas e flexionam-se em arcos ogivais e cruzam-se em abóbadas e rendilham-se nas janelas para sustentar os vãos e as vidraças. Há um êxtase em sua trama. “O transcendentalismo gótico, que, nascido de um vago, confuso dualismo”, escreve Worringer, “pode apenas encontrar apaziguamento e libertação em estados de histeria, em excitação convulsiva, em *pathos* esgotado”.⁴⁹ E assim a catedral Gótica torna-se lócus do Sublime. Segundo Goethe foi o próprio gênio que desceu ao arquiteto Gótico e lhe disse: “Erga-a aos céus para que voe como uma imponente e ampla árvore do Senhor. Com seus milhares de galhos e milhões de ramos e tantas folhas quanto areia à beira-mar, ela há de proclamar à terra a glória do Senhor, seu mestre”.⁵⁰

Tudo condensa nas torres, talvez o grande símbolo humano da transcendência. Nelas sintetizam-se todas as “energias individuais que jogam e cansam-se no exterior”, escreve Worringer, e continua: “Como uma apoteose transfigurada da transcendência gótica, as torres põe o toque final à todo o edifício. Em lugar algum a ‘auto-intoxicação por formalismo lógico’ do gótico é mais puramente expressa do que aqui, mas também em lugar algum está o sobre-lógico, transcendente efeito desse labor lógico de multiplicação estampado com tal caráter monumental e convincente”.⁵¹ Todos os fluxos vitais da fachada juntam-se sob o delgado corpo da agulha e daí são expelidos ao infinito firmamento.

Mas não só na Escolástica é possível encontrar o ventre do desejo histórico e deleite ornamental Gótico. O Gótico é a abundante convergência de uma série de culturas, como a árabe. A arte Nórdica é uma dessas influentes culturas, pois filha milenar dos povos escandinavos do mar Báltico, incluso os germânicos do norte, a dita Pomerânia. Nas paredes da Igreja nórdica de Urnes, século onze, há ornatos talhados onde uma grande besta, uma cobra e uma fita costuram-se em sofisticada tapeçaria cuja trama fractal induz ao infinito. (*figura 14*) Em seu início a arte Nórdica não passava de um entrelaçar abstrato de linhas em simples padrões. À Worringer já havia ali um “modo de expressão sobre-orgânico”, uma

⁴⁷ Id., *ibid.*, p. 79.

⁴⁸ Id., *ibid.*, p. 101.

⁴⁹ Id., *ibid.*, p. 171.

⁵⁰ GOETHE, J. W., *On German Architecture In. Collected Works: Essays on Art and Literature*, p. 5.

⁵¹ WORRINGER, W., *A Arte Gótica*, p. 167.

“vitalidade, uma busca, um tumulto incansável”⁵² cujo caráter metafísico virá a ser potencializado no século sete a partir da inclusão de motivos mais complexos e semi-figurativos onde feras e faixas em estranhas mutações entrelaçam-se e confundem seus contornos. Nas hastes dos seus navios, nos seus pratos de prata, nas esporas de ouro, nos cálices, lâminas, baús, cata-ventos, sepulturas. Em todos os objetos da vida cotidiana nórdica havia uma geometria entrelaçada de anatomias cambiantes, criaturas zoomórficas, feras cômicas e temíveis, arranjos florais, figuras humanas. “O *pathos* de movimento presente nessa geometria vitalizada” escreve Worringer, é “um prelúdio à matemática da arquitetura Gótica — força nossa sensibilidade a um esforço anormal”.⁵³

Anormal pois no Gótico há essa inquietude espiritual, um desamparo no mundo que alimenta o anseio ao supra-sensível. Primeiro na arte Nórdica e depois na Gótica supera-se o padrão geométrico para gerar uma volúpia sinuosa, incansável, transmutando linhas em animais espasmódicos que, como as esculturas góticas, são semi-naturais, dinâmicos, e logo serão absorvidos pelo todo para depois transformarem-se em outra coisa. Sob o desenho de nós e enlaces a linha abstrata inebria as formas das coisas, deformando-as no limiar de uma existência intangível. “Tudo torna-se estranho e fantástico”, escreve Worringer. Ele continua: “Por detrás da aparência de algo espreira sua caricatura... uma estranha-familiar, espectral existência, e portanto todas as coisas tornam-se grotescas”.⁵⁴ Não à toa os grotescos góticos são retratos de figuras em metamorfose. Há um pensamento mágico que tece semelhanças entre coisas antes díspares. Mas é preciso que o fluxo do ornamento mantenha-se entre a concretude e a abstração, às vezes formando criaturas, às vezes dissolvendo-as em linhas. É o pensar humano encontrando caminhos entre as coisas do mundo. Tal manuseio acerca-se do que virá a ser, no século dezenove, o pensamento monista Romântico, crente na supra-dimensão do Absoluto, onde tudo é uno. Escreve Novalis: “Posso mostrar todas as imagens, posso conjurar com a mágica da fantasia a afinidade química das coisas mais díspares”.⁵⁵

As revoluções da linha Nórdica condensam uma energia que podem libertar ao mundo ou envolvê-la a si, continuando o ciclo, expandindo-o *ao infinitum*, assim como no Gótico pode-se coagular a energia nas torres e depois lançá-la acima ou revolvê-la num ciclo de eterna moção. Ambas são fractais. Multiplicam-se os módulos para imbuir a obra de um teor tautológico ilimitado, e portanto Sublime. “Seu movimento dissolve-se no infinito”, escreve Worringer.⁵⁶ Na arte Nórdica “as formas animais estão fundidas a um movimento de linha independente”, já no Gótico “as estátuas estão fusionadas a um movimento arquitetônico in-

⁵² Id., *ibid.*, p. 41.

⁵³ Id., *ibid.*, p. 42.

⁵⁴ Id., *ibid.*, p. 82.

⁵⁵ NOVALIS In. *O Romantismo*, p. 287.

⁵⁶ WORRINGER, W., *A Arte Gótica*, p. 154.

dependente, do maior poder expressivo”.⁵⁷ Não há início ou fim, centro ou rumo ou ponto de descanso. Há apenas o inabalável ímpeto no “anseio de resolver-se numa intensa atividade de um tipo não-sensual, espiritual e, em sua direta exaltação, libertar-se do sentimento de servidão à realidade”, escreve Worringer.⁵⁸ Lembro-me de um dos ensaios de Goethe sobre arquitetura Gótica: “se ele parece rapsódico e errante, é talvez desculpável quando tenta-se expressar o inexprimível”.⁵⁹ Na arte Nórdica estão presentes muitas das qualidades que Ruskin viu no espírito Gótico: a selvageria na força das linhas, a variedade de padrões e figuras, o naturalismo presente na fauna e flora, o grotesco das criaturas deformadas pela moção da fita, a redundância fractal que repete incessante os motivos. A natureza da arte Gótica mantém a catedral em constante fluxo, revolvendo-se sem fim em enlaces e córregos de energia e ali também o romântico encontra, no século dezenove, um leito à sua angústia de movimento, um anseio de exprimir o infinito que todavia é fadado ao fracasso desde o início mas que não pode deixar de acontecer pois a tentativa, a jornada, o movimento são tudo o que temos.

Nos Celtas do mar Negro a arte Nórdica encontrou notável leito. Há uma página dos Evangelhos de Lindsfarne, século sete, que parece prever grande parte da futura alma Gótica. Aqui a arte Nórdica emprega sua Sublime expressividade a um tema católico. Há uma grande cruz e tanto dentro quanto fora de sua figura há uma intrincada tapeçaria de dragões e serpentes e faixas costurando-se num padrão variável. Um grande gesto cristão estrutura a tessitura mas também seduzimo-nos a contemplar as minúcias dos nós nórdicos, assim como nas catedrais há o corpo edificado e seu sistema venoso-escolástico mas também nos demoramos nos santos e grotescos, folhagens e rendilhados. Como diz Worringer, no Gótico “não apenas nos perdemos na infinidade do grande, mas também na infinidade do pequeno. A infinidade do movimento que é expressado macrocósmico na estrutura do todo expressa-se também no microcosmos dos menores detalhes do edifício”.⁶⁰ Uma imponência não tanto pela escala mas pela exuberância de detalhes. Na Catedral de Estrasburgo Goethe partilhou de tal sensação. “Minha alma inundou-se num sentimento de imensa grandeza que, porque consistia de milhares de detalhes em harmonia, eu pude saborear e desfrutar, mas de forma alguma entender e explicar. Dizem ser assim com as alegrias do céu...minha alma foi tocada pela calma divina do espírito”.⁶¹

⁵⁷ Id., *ibid.*, p. 64.

⁵⁸ Id., *ibid.*, p. 45.

⁵⁹ GOETHE, J. W., *On Gothic Architecture* In. *Collected Works: Essays on Art and Literature*, p. 14.

⁶⁰ WORRINGER, W., *A Arte Gótica*, p. 168.

⁶¹ GOETHE, J. W., *On German Architecture* In. *Collected Works: Essays on Art and Literature*, p. 6.

4.3

E ouvi uma grande voz do céu, que dizia: Eis aqui o tabernáculo de Deus com os homens, pois com eles habitará, e eles serão o seu povo, e o mesmo Deus estará com eles, e será o seu Deus... E nela não vi templo, porque o seu templo é o Senhor Deus Todo-Poderoso, e o Cordeiro.

Livro do Apocalipse ⁶²

Qual ser vivo, dotado de sensibilidade, não ama, mais do que a todas as manifestações prodigiosas do amplo mundo que o circunda, a Luz plena?

Novalis ⁶³

No corpo da catedral há exuberância imagética, há abundância matemática. No entanto ambas podem somente aludir ao que não está ali. A ausência essencial chamada Deus. Mediante sua sagácia o humano busca enlaçar o divino ao longe. Mas no espaço interno da catedral há uma atitude de outro tipo. A arquitetura Gótica não se dá apenas na tectônica dos elementos físicos mas sobretudo no espaço ali manifesto. Uma expressiva vitalidade como um impulso afluente no esforço de tocar o infinito. “Os sentidos humanos intoxicam-se numa mística que não é desse mundo”, escreve Worringer.⁶⁴ E talvez na catedral não hajam grandes arestas pois a fluidez energética lhe poliu o corpo. Como pedra em rio. “O espaço Gótico é desenfreada atividade. Sua nota não é da solenidade ou repouso; é incontestável. Ensurdecer-se dessa maneira pelo *fortissimo* da música espacial atende por inteiro a necessidade gótica em sua luta por libertação”.⁶⁵

Se é possível estudar o corpo da catedral pela Escolástica, também pode-se entender seu espaço interno a partir de outro campo teológico: o Misticismo. “Ao invés da exaltação intelectual na qual o sentimento religioso da escolástica buscou salvação”, escreve Worringer, “vemos no misticismo um êxtase emocional tornando-se a medida da experiência religiosa”.⁶⁶ O Misticismo não visa alcançar o Deus fora, mas encontrá-lo dentro. “Misticismo é nada mais que a divindade da alma humana, pois é pelo fato da alma ser divina que consegue ver Deus”.⁶⁷ Pois ao Misticismo o Deus é inalcançável pela razão, incontornável por figuras, insondável pela matemática. “O veículo do divino conhecimento” torna-se a experiência direta pessoal, não mais a ser buscada em “abstrações intangíveis”, mas no “foco do próprio ego, no espelho da contemplação íntima”.⁶⁸ Segundo Panofsky a mística remete “o indivíduo à percepção individual dos seus sentidos e de suas experiências psíquicas”, tendendo a “expansão de seu ego ao infinito, já que crê na entrega da alma humana a Deus”, anulando a “linha divisória entre o finito e o

⁶² A Bíblia, Livro do Apocalipse, 21:3 e 21:22.

⁶³ NOVALIS, *Hinos à Noite*, p. 23.

⁶⁴ WORRINGER, W., *A Arte Gótica*, p. 159.

⁶⁵ Id., *ibid.*

⁶⁶ Id., *ibid.*, p. 173.

⁶⁷ Id., *ibid.*, p. 175.

⁶⁸ Id., *ibid.*

infinito”.⁶⁹ Um elogio à subjetividade mediante a negação da existência das coisas universais em prol das individuais.

No íntimo da catedral inverte-se o fluxo: Deus não é aludido, mas convocado à atmosfera imediata do espectador, agora protagonista no drama de sua própria vida. Ele sente na própria pele a amplitude cósmica, o esplendor de tudo aquilo que não se explica. Pois o templo é a morada do Deus e Ele habita-o em Luz. E a luz não possui contorno nem corrói, é o ápice do etéreo e insondável que ainda conseguimos sentir e portanto a portadora do divino. Ela caminha pelo cosmos e enfim habita o espaço erigido em seu louvor, inebriando o ambiente e dando início à experiência estética. Nós a sentimos, a inspiramos, ela ilumina os abismos de dentro e afina nossa pele e logo sentimo-nos dissolvendo no hálito divino, como as linhas abstratas fazem às figuras na arte Nórdica. “Pois o que chamamos de espiritual é apenas a intensificação e refino do sentimento sensível até ele atingir a esfera do supra-sensível”.⁷⁰ Dentro do templo o solitário Eu sente em si o Sublime. Nas fachadas ele viu a partilha coletiva da vida íntima de todos nós, mas no espaço de dentro ele sentiu o drama em seu íntimo. Não há figura nem palavra que traduza tal momento. “Receba-a”, escreve Goethe, “beleza celeste, mediadora entre deuses e humanos”.⁷¹

Foi o pródigo abade Suger quem talvez tenha vislumbrado primeiro a tamanha potência da luz. Em Paris no início do século doze, Suger dedicou-se à construção do que é considerada a primeira catedral Gótica. A Basílica de Saint-Denis. O abade sonhava com uma experiência estética até então inexistente, mas não de todo alheia à vivida pelo apóstolo João nos cristais da Santa Cidade de Jerusalém, cuja luz do templo era “semelhante a uma pedra preciosíssima, como a pedra de jaspé, como o cristal resplandecente”.⁷² O abade lia seu relato no livro bíblico do Apocalipse, *apokálypsis*: a revelação das coisas antes ocultas. Passou também a questionar os viajantes que visitaram a imponente igreja de Agia Sophia, no coração de Bizâncio. Logo viu que sua luz não era o banho extasiado que também tomou João mas ambiente pintado em dourado, mera alusão simbólica à luz que lá não havia. Construída em grandes abóbadas suspensas em arcos romanos sobre massivos pilares, desprovia-se de amplas janelas para receber a luz. Na catedral de Suger não haveria alusões, mas a própria luz manifesta no espaço. Não mais apontaria de baixo o além, mas convocaria-o ao chão.

Há séculos já havia não longe dali imensas igrejas de pedra construídas no estilo Românico. Assim como Agia Sophia, espessos pilares sustentavam arcos em semi-círculo, conferindo à estrutura uma aparência robusta e desprovida de grandes janelas. Mas nelas havia algo inexistente em Agia Sophia: seus construtores. Os normandos eram povos nórdicos assentados no litoral francês próximo à Paris

⁶⁹ PANOFISKY, E., *Arquitetura Gótica e Escolástica*, p. 10-1.

⁷⁰ WORRINGER, W., *A Arte Gótica*, p. 173.

⁷¹ GOETHE, J. W., *On German Architecture In. Collected Works: Essays on Art and Literature*, p. 10.

⁷² *A Bíblia, Livro do Apocalipse*, 21:11.

e, como na página dos Evangelhos de Lindsfarne, suas igrejas fusionavam o espírito nórdico com temas e tipologia cristãos. O ímpeto transcendente da arte Nórdica talvez tenha levado a igreja Românica a uma série de inovações técnicas que legaram-lhe altura e leveza, favorecendo o advento Gótico. Não mais colunas maciças, capitéis, arcos romanos e abóbadas de berço, mas esbeltos pilares, arcos ogivais de desenho islâmico, abóbadas nervuradas. No lado externo, os contrafortes antes apoiados no corpo do edifício afastaram-se e à ele se conectaram por arcobotantes. Todos esses elementos estruturais já existiam em construções de outros estilos, épocas e lugares. Mas foi a tenacidade de Suger, aliado aos “mais experientes artistas de diversas partes”⁷³ por ele contratados que na Basílica de Saint-Denis convergiu-se um todo coeso hoje tido como o estilo Gótico onde, nas palavras de Suger, a beleza magnânima da igreja não é obscurecida.⁷⁴

E o sóbrio templo Românico tornou-se esqueleto em pedra desprovido de epiderme, segundo Worringer “livre de toda toda massa supérflua”.⁷⁵ Enfim capaz de sustentar o enorme peso da luz. Pois se já não haviam paredes mas pilares podia-se cobrir as lacunas com uma majestosa película de vitrais coloridos, tingindo a atmosfera de luz divina. “Toda a perspicaz produção lógica exercida pelos construtores góticos”, segundo Worringer, “no final serve apenas a objetivos sobre-lógicos”.⁷⁶

O abade possuía suas influências filosóficas. Talvez a maior fosse Pseudo-Dionísio, o Areopagita, que chamava Deus de “a luz super-essencial”, “o Sol invisível”, “o Pai das luzes”, e seu filho o Cristo de “o primeiro esplendor”, pois *revelou* seu Pai ao mundo. Não à toa o altar da catedral faceava o leste para banhar-se à primeira luz, símbolo do Cristo e seu Segundo Advento. Segundo o Areopagita, a luz divina banha todas as coisas do mundo, conferindo-lhes forma e cor. E se tudo partilha da essência do Deus é através das coisas que o conhecemos. Suger, decerto, não é asceta. É antes um esteta. O humano “não precisa envergonhar-se de depender de sua percepção sensória e imaginação sensivelmente controlada”, escreve Panofsky. “Ao invés de virar as costas ao mundo material, ele pode esperar transcendê-lo ao absorvê-lo”. E assim todas as coisas “tornam-se símbolos do imperceptível, um trampolim no caminho aos céus”.⁷⁷ Também escreve Worringer que “o que chamamos de espiritual é senão a intensificação e refino do sentimento sensível até ele alcançar a esfera do supra-sensível”.⁷⁸ *A experiência estética como ascensão espiritual*. Diz Goethe: “o frágil esteta para sempre sentirá a vertigem na presença de seu colosso, robustas sensibilidades te entenderão sem intérprete”.⁷⁹

⁷³ PANOFSKY, E., *Abbot Suger on the Abbey Church of St. Denis and Its Art Treasures*, p. 57.

⁷⁴ Id., *ibid.*, p. 73.

⁷⁵ WORRINGER, W., *A Arte Gótica*, p. 156.

⁷⁶ Id., *ibid.*, p. 152.

⁷⁷ PANOFSKY, E., *Abbot Suger on the Abbey Church of St. Denis and Its Art Treasures*, p. 127-8.

⁷⁸ WORRINGER, W., *A Arte Gótica*, p. 173.

⁷⁹ GOETHE, J. W., *On German Architecture* In. *Collected Works: Essays on Art and Literature*, p. 3.

Nas portas da Basílica de Saint-Denis há relevos em bronze no tema da Ascensão, quando Jesus foi enfim convocado por Deus a abandonar o reino terrestre e ocupar seu lugar por direito no reino dos céus. Quarenta dias antes Jesus havia amargado a *via crucis* e a própria cruz e percebera com nitidez a sua incerta natureza. Perdido nalgum ponto entre homem e Deus, não era nenhum. Ali tornou-se o ser mais solitário de toda a criação. Mas foi sua fraqueza que abriu-lhe o caminho da Ascensão, pois quem não caminha a terra não compreende a subida aos céus. Talvez tais reflexões corram a cabeça de quem demora-se nos relevos. Ele pode entretê-las à minúcia mas ainda assim será mero espectador levado a imaginar uma experiência que não é a sua. Preso ao Sublime Contemplativo de Schiller, limita-se à estreiteza de sua inventividade e empatia.

Caso adentre a arquitetura ele há de virar protagonista, pois o que era antes alusório torna-se experiência vivida. Ele sentirá na pele o êxtase da luz colorindo-se nos vitrais, transmutando suas imagens em algo ilimitado, brilhante como os cristais da Nova Jerusalém prometida, como se o próprio Deus inspirasse aquele mesmo ar que perfuma os pulmões do fiel em sentimentos inexprimíveis. Segundo Worringer, uma “mística intoxicação dos sentidos que não é desse mundo”.⁸⁰ Um espaço tão largo. Quase não entende-se como a catedral cabe no mundo. Ele sente os veios mais tênues de sua alma estimulados numa filigrana tão sutil que a força de seu entendimento não consegue pinça-la. Nesse *Tempo Suspenso* o mundo dos homens cessou de urrar, soa só o sussurro inteligível do Deus quem sabe a citar o Apocalipse. “E a cidade não necessita de sol nem de lua, para que nela resplandeçam, porque a glória de Deus a tem iluminado, e o Cordeiro é a sua lâmpada”.⁸¹ Quantas vezes, diz Goethe, sob a “luz gentil da manhã, enquanto fundia as incontáveis partes em massas unas, meus olhos suavizaram da busca intensa. Agora estava tudo diante de minha alma, simples e grande, e eu, tomado em êxtase”.⁸²

O comum é ver na luz o oposto do Sublime. Pois se a escuridão dissolve as coisas no infinito, então a luz as delimita, contornando tudo que à noite não tem fim. Mas a Revelação aqui é sobre vivenciar uma luz tão forte e espectral que ela acaba por turvar o mundo concreto para revelar outro, supra-sensível. Como a luz na alegoria platônica da Caverna, que estonteia os sentidos num jato de lucidez. O Areopagita diz que o universo é “criado, animado e unificado pela perpétua auto-realização” do ser supremo, que a tudo ilumina.⁸³ Então aos sentidos do mortal iluminado na catedral é revelada a inefável lógica da perpétua auto-realização do Deus. “Apenas nesse *pathos* que elevou-o acima das limitações mundanas”, escreve Worringer, “nessa intensificação em êxtase que culminou na aniquilação do Eu que ele poderia vivenciar o estupor da eternidade. Seu dualismo interno for-

⁸⁰ WORRINGER, W., *A Arte Gótica*, p. 159.

⁸¹ *A Bíblia, Livro do Apocalipse*, 21:23.

⁸² GOETHE, J. W., *On German Architecture In. Collected Works: Essays on Art and Literature*, p. 6.

⁸³ PANOFSKY, E., *Abbot Suger on the Abbey Church of St. Denis and Its Art Treasures*, p. 126.

çou-o...à transcendência”. E continua: “é o mesmo sentimento vertiginoso criado pela complexidade caótica do ornamento nórdico”.⁸⁴

Mas tal experiência é sequer sombra. Somos como Goethe, “incapaz de reconciliar as contradições colidindo-se sua alma”.⁸⁵ O êxtase mantém sua força por menos de instantes. Pois a catedral Gótica não é Nova Jerusalém nem nós o Cristo. Somos a criatura cindida, o bicho divino, cambiante entre ambas as naturezas. Worringer, num surto de otimismo, escreve que nas catedrais a luz dissolve a pedra, transcendendo-a. “Toda a expressão do Gótico foi alcançada *apesar* da pedra. Sua expressão não derivou do material mas pela sua negação, através de seu desmaterializar”. Mais: “É evidente que a pedra aqui foi em inteiro liberta de seu peso material...Desmaterializar a pedra é espiritualizá-la”.⁸⁶

Não creio ser esse o efeito da luz Gótica. A pedra nunca dissolve-se por completo. Sob as lascas iridescentes do elã divino ela adquire outro tom, mais espectral, mas jamais desnuda-se da matéria. Como também o faz a nossa carne. O mortal em júbilo jamais desabita o corpo. Se o pudesse, faria. Ascenderia como o fez Cristo, seguiria a moção da própria arquitetura e nela levitaria num uníssono sem fim, rompendo o telhado, em alturas onde mortal algum chegou. Mas ele não pode. Sem um corpo ele deixa de ser humano, e a transcendência não é o transmutar em outra existência, mas justo o encontro da humanidade dentro. Não à toa há labirintos nos pisos das Catedrais, simbolizando a jornada meditativa que o Eu empreende para dentro de si, onde há luz. O labirinto não é caminho em espiral pois em diversos momentos o sujeito tangencia o dentro e depois afasta-se dele, num fluxo oscilante à semelhança de nossas naturezas que sob a luz divina tremulam no anseio de síntese. Até que ela ocorre, enfim. O sujeito chega ao centro, onde há desenhada uma rosa de seis pétalas, segundo Panofsky uma forma centrípeta “cujas extremidades apontam para dentro”.⁸⁷ No momento Sublime o Eu cai em si para numa tomada de consciência encontrar o caminho da dissolução ao todo, mas tal esplêndido momento é senão curto hiato logo perdido, e também o sujeito deve retirar-se do labirinto pelo mesmo caminho de ida, e enfim regressar à vida. O espaço da catedral abre corredores em nós e por ali acercamos o infinito. Em simultâneo dentro e fora, a natureza ao redor converge no íntimo do Eu, como também acreditavam românticos como Fichte ou Schelling.

E assim talvez o fiel entenda que a luz não apenas desce à pedra mas também nasce dela, mostrando-lhe um caminho que ela nunca poderá percorrer. Assim como nós, a catedral mantém-se no tênue limiar. Da cripta à torre, da terra ao céu, da pedra à luz, dos monstros aos santos, da “poeira da terra” ao “alento da vida” há nela uma espessura que aciona mas também contorna a moção do Sublime. Ela busca explodir acima mas apenas alcança certa altura. E quando olhos

⁸⁴ WORRINGER, W., *A Arte Gótica*, p. 159-60.

⁸⁵ GOETHE, J. W., *On German Architecture* In. *Collected Works: Essays on Art and Literature*, p. 8.

⁸⁶ WORRINGER, W., *A Arte Gótica*, p. 106.

⁸⁷ PANOFSKY, E., *Arquitetura Gótica e Escolástica*, p. 52.

conseguem, mesmo sob o banho de luz, discernir os contornos da arquitetura, ela é como a Torre de Babel colapsando do alto de seu desejo. Toda catedral Gótica é ruína pois segundo Goethe é sua “incompletude que nos recorda da insuficiência humana na tentativa do colossal”.⁸⁸ Tudo o que temos são os mais belos fracassos. Filhos de Ícaro, a altura nos é tóxica. Mas é o espaço invencível entre nós e a terra prometida que mantém-nos no Sublime drama de sermos quem somos. É pela falha que a luz adentra e no fundo do Eu descobrimos o que sempre esteve ali, oculto. Não conseguimos transcender o mundo das coisas mas através das coisas conseguimos transcender-nos. Suger entendeu o meio-termo. Em linda passagem escreve o que sente em sua Basílica de Saint-Denis: afasto-me “de todas as preocupações externas, e valiosa meditação me induz a refletir, transferindo aquilo que é material àquilo que é imaterial, à diversidade das virtudes sagradas: e então parece que estou a habitar uma estranha região que nem existe em inteiro no lodo da terra nem em inteiro na pureza do Firmamento”.⁸⁹ Também nas portas da Basílica o abade escreveu, ao lado da Ascensão de Cristo, um pequeno poema: “a estúpida mente ascende à verdade através daquilo que é tangível e, ao ver tal luz, ressuscita-se de sua antiga asfixia”.

•

Na Renascença o pensar e o fazer separam-se e o advento do arquiteto teórico é senão uma na série de mudanças que viriam a apartar o artesão do intelectual. Mas se no humano alarga o conflito entre espírito e corpo, a sociedade da qual faz parte estará também cindida entre operários e burgueses. O apreço e resgate da herança Gótica não é de mais valia somente aos românticos alemães e ingleses mas também à todos por eles influenciados. A filosofia estética de figuras como John Ruskin será guia a artistas da virada ao século vinte. Desde William Morris e seu *Arts and Crafts* até Gropius e a *Bauhaus* haverão nítidas alusões às catedrais, sua ânsia espiritual e suas qualidades expressivas. Pois delas tais artistas colherão a força necessária para seguir o confronto com a Revolução Industrial e a opressão do humano. À eles a catedral retornará, assombrosa, magnífica, terrível, sua silhueta por entre a névoa do tempo passado como as brumas de uma mente em obli-vio. Mas já não só espaço de fé. Também símbolo secular.

⁸⁸ GOETHE, J. W., *On Gothic Architecture* In. *Collected Works: Essays on Art and Literature*, p. 12.

⁸⁹ PANOFSKY, E., *Abbot Suger on the Abbey Church of St. Denis and Its Art Treasures*, p. 65.

5

A Mente das Mãos

A ciência, que força os membros inanimados da máquina a agirem como autômatos por sua construção, não existe na consciência do trabalhador, mas atua sobre ele através da máquina como poder estranho.

Karl Marx ¹

Ruskin e Morris na Inglaterra, van de Velde na Bélgica, Olbrich, Behrens e outros na Alemanha, e enfim a Deutscher Werkbund, todos buscaram e enfim encontraram a base da reunião entre artistas criativos e o mundo industrial.

Walter Gropius ²

•

Após certo tempo ele veio a apreciar a máquina. As voltas lustrosas em seus membros de ferro indiferentes à tudo que não a perpétua moção. Mas jamais chegou a saber o que era a pequena peça que tantas vezes com o seu auxílio produziu. E na Grande Exposição contemplou toda a abundância de coisas e não soube qual delas havia feito. Tantos estímulos e tudo parecia remoto, assim como remotas eram as pessoas ao redor, assim como remoto era o seu semblante no espelho de moldura chinesa. À noite sonhou uma exposição onde os objetos admiravam e manuseavam as pessoas das estantes, todas similares pois haviam-nas produzido em série nas fábricas.

5.1

Talhos de luz irradiam o Palácio de Cristal. A Grande Exposição de 1851 foi a aurora industrial. Crisálida do mundo moderno, no palácio mais de seis milhões de visitantes partilharam de uma fartura circense que prometia à humanidade uma vida de maravilhas: máquinas de fax e móveis chineses, daguerreótipos e barômetros de sanguessugas, instrumentos musicais e carruagens de elefantes, borrachas e prensas hidráulicas, dentes de cerâmica e pernas de madeira. Ali pareciam convergir as novas forças criativas do planeta. Era como se um motim houvesse despedido a arquitetura de seus ornamentos para depois vendê-los como utensílios. Pois o corpo do Palácio de Cristal resume-se a uma estrutura padronizada de um módulo de arco em semicírculo compondo finas arcadas de ferro e um grande domo romano acima, como a metade de uma rosácea desprovida de simbolismo. Também as catedrais possuíam um rígido sistema estrutural mas sobre seu corpo fixava-se todo tipo de ornamento, dando vida e variando a outrora árida estrutura. Em seus vitrais havia um êxtase de cor. Já no palácio as luzes parecem-me pálidas. No Palácio de Cristal não há ornamentos nem vitrais pois quem construiu-lhe não foi uma guilda de artesãos livres mas o monótono marchar da indústria. E no entanto antes fosse sua aridez apenas filha da máquina. Pior: também mãos humanas moldaram o ferro. Mãos que aprenderam a imitar não os anseios da mente mas a mecânica da máquina. Se a catedral Gótica foi pioneira no uso de inovações estrutu-

¹ MARX, K., *Grundrisse*, p. 930.

² GROPIUS, W., In. BANHAM, R., *Theory and Design in the First Machine Age*, p. 280.

rais para ampliar o banho de luz, então o Palácio de Cristal guarda-lhe o ímpeto tecnológico mas não a essência.

Pois a indústria é o lar do consumismo superficial, dos objetos de péssima qualidade e da servidão do homem à máquina. Assim pensou William Morris, que quando criança foi levado pelos pais à Grande Exposição porém, diz-se, optou por não entrar. Dentro de alguns anos, inspirado pelas teorias de Augustus Pugin, John Ruskin e Karl Marx, Morris criará o movimento *Arts and Crafts*. Seu objetivo é a humanização do trabalhador fabril. Ao aliar teoria estética a ativismo social, Morris busca unificar o campo das artes rompido entre as *Belas Artes* e as *Artes Decorativas*. As Belas Artes eram filhas da vida contemplativa. Não cultivavam “utilidade” pois seu intuito era o livre jogo estético como formador do intelecto. Lembro-me de Lorde Henry Wotton:³ o burguês perspicaz desviado do mundo, alienado em sua própria riqueza, ocioso a contemplar as coisas ao redor, pequenas flores sob o sol e faces de meninos bonitos. Aqui, artistas pensam. Já as Artes Decorativas eram filhas da vida ativa. Ao operário não é dado educar-se, seu labor sufoca o devaneio. As fábricas mecanizam-lhe o corpo na produção incessante de objetos banais embora úteis à vida comum. Aqui, artesãos trabalham. A divisão das artes estimula a desigualdade.

É preciso fusionar pensamento e ação. Como Ruskin, Morris deseja unir estética e utilidade e dar luz a um novo personagem. À partir dele florescerá nova sociedade. O *artista-artesão*, ou *designer*. Os papéis de parede de Morris evocam a composição de fauna e flora Góticas, e também a linha Nórdica, mas há nelas uma vagarosa moção, como flores na água. Poucas décadas depois arquitetos como Victor Horta, Henry Van de Velde e Charles Rennie Mackintosh, expoentes do *Art Nouveau*, desenhavam edifícios em austeras fachadas mas com delicados aposentos de ornamentos em ferro moldado, vidro colorido, planos em cerâmica e concreto curvo. A qualidade sinuosa de suas obras permeava o cotidiano num tipo de moção sutil, jovial, dissolvendo o *Fugere Urbem* romântico nas residências cosmopolitas. “Van de Velde, um entusiasta das idéias de Morris, visa a transformar o arabesco em ‘linha expressiva’, verticais e horizontais ainda conservam o estilo simbólico de ascensão espiritual e de efusão naturalística”, escreve Giulio Carlo Argan.⁴

A vida íntima ondulava lenta e graciosa ao lado de ninfas e insetos, folhas e flores, unicórnios e aves, como nas obras de artesãos Góticos, cuja alma já precipita-se ao reinado da máquina, permeando o estrato social de imaginação artística. Mulheres de pele luzidia sob as jóias de René Lalique compunham arranjos florais nos vasos de Émile Gallé. O valor dessas obras “não mais é dado pelo seu tamanho ou qualidade do diamante”, escreve Jacques Rancière, mas pelo “gênio artístico que as compôs”.⁵ Muito espera-se de suas mente fabulesca e hábeis mãos.

³ Personagem *alter ego* de Oscar Wilde em seu romance *O Retrato de Dorian Gray*.

⁴ ARGAN, G. C., *Walter Gropius e a Bauhaus*, p. 38.

⁵ RANCIÈRE, J., *Aisthesis: Scenes from the Aesthetic Regime of Art*, p. 136.

Ele pode usar máquinas, contanto que seja o soberano a conduzir o processo do início ao fim. Se no Romantismo a arte não era um fim em si mas um meio de expressão do artista angustiado, aqui essa tradição estabelecia-se não apenas “para decorar os salões de moças elegantes”, segundo Ranciére, mas para serem “incorporados em sua vida, e acompanhá-las em seus eventos”.⁶

De todas as artes era a arquitetura a mais propícia à *Regeneração Estética*. O culto à *Gesamtkunstwerk*, a Obra de Arte Total do romântico Wagner, viria a impregnar os sonhos dos arquitetos. Uma obra que, como as catedrais Góticas, não só ampara mas expressa, arranjando em sua estrutura todos os campos da arte, condensando em seu corpo todos os meios de expressão disponíveis ao nosso espírito. Inúmeros *artistas-artesãos* convergindo seus inventos numa singularidade espacial que é o umbral a um mundo onde o tecido do coração humano é costurado num coletivo de indivíduos autênticos.

A tradição de Ruskin e Morris convergiu na *Deutscher Werkbund*, instituição fundada por Hermann Muthesius em 1907 para reunir artistas e produtores industriais, aguçando o tônus da indústria alemã no cenário global. Dela participaram arquitetos como Van de Velde, Bruno Taut, Hans Poelzig, Walter Gropius, Peter Behrens e Mies Van der Rohe. Muthesius escreve: “mais alto que a matéria é o espírito; mais alto que função, material e técnica, está a Forma. Esses três aspectos materiais podem ser impecavelmente manuseados, mas se a Forma não o for, ainda viveríamos num mundo bruto”.⁷ Muthesius buscava aliar-se à indústria mas não confundia-se quanto à hierarquia da relação. Máquinas são instrumentos do espírito humano. É a arte quem deve conduzir o processo fabril. A *Forma* é uma “brilhante conquista da arte humana, como o templo grego, as termas romanas, a catedral gótica e o salão principesco do século dezoito”.⁸

A *Forma* de Muthesius era o desabrochar histórico de um sonho em comum. A geometria enquanto ordenadora de uma arquitetura-tipo, uniforme. Não à toa escreveu que “mais do que em qualquer outra arte, a arquitetura anseia o típico... nós admiramos as obras de tempos passados que marcharam na estrada da homogeneidade”.⁹ E portanto na exposição de 1914, Muthesius e Van de Velde protagonizaram, segundo o historiador Kenneth Frampton, “uma cisão ideológica”, onde o primeiro defendia a forma normativa, *Typisierung*, e o segundo o “desejo de forma, *Kunstwollen*, expressivo e afirmado individualmente”.¹⁰

Mas depressa demais as trincheiras da Guerra cortaram os campos e por quatro anos a Europa sequer suspirou. Em 1919 Gropius e Taut estreitam relações no grupo *Abeitsrat für Kunst*. Gropius reitera seu compromisso com o que chamou, numa clara alusão à catedral Gótica, de *Zukunftskathedrale*: a Catedral do Futuro. Ali arquitetura, escultura e pintura se unirão. O Palácio de Cristal foi ca-

⁶ Id., *ibid.*, p. 135.

⁷ MUTHESIUS, H., In. BANHAM, R., *Theory and Design in the First Machine Age*, p. 73.

⁸ Id., *ibid.*

⁹ Id., *ibid.*, p. 75.

¹⁰ FRAMPTON, K., *História Crítica da Arquitetura Moderna*, p. 139.

paz de criar um edifício cuja tecnologia, com sua estrutura em ferro e cortina de vidro, foi o avanço natural do Gótico. Porém carecia de seu espírito. Os arquitetos modernos ainda haveriam de conciliar indústria e expressão: uma nova *Gesamtkunstwerk*. Poucos meses após, Taut funda a *Die Gläserne Kette* — a Cadeia de Cristal. Meia dúzia de arquitetos correspondendo-se em cartas desenhadas ou escritas “a breves intervalos de tempo, informalmente e à medida que seu espírito o leve a fazê-lo”. Por escrito confessam seu anseio a uma arquitetura subjetiva e “não-repressiva”,¹¹ onde haveria uma estima à imaginação autoral e à expressão plástica da forma. Hans Scharoun escreve: precisamos criar do mesmo modo que o sangue de nossos ancestrais levantou ondas de criatividade. Nas correspondências Taut chama-se *Glas*, Gropius *Mass*, Finsterlin *Prometh*. Taut, o *Vidro*: à época o demiurgo das *Cidades de Cristal*, templos de vidro nos Alpes. Gropius, a *Massa*: incansável defensor de uma arquitetura da contingência, para do mundo o artista colher sua autenticidade. Finsterlin, o *Prometeu*: o que oferta fogo para fazer de macacos, homens. Independem as divergências entre eles. Há em todos esse didatismo. É a arte quem desperta e conduz o espírito humano.

Pois no pós-guerra a sociedade alemã, em especial a burguesia, torna-se enferma, insalubre, letárgica e melancólica. Antes julgava-se predestinada, segundo Argan, “às grandes tarefas históricas, ao renascimento da ‘alma alemã’” e agora via-se humilhada pelo desvelar da guerra perdida.¹² Dissociada de si, abalava-se num “abandono inerte àquele ritmo oscilante de desespero e exaltação que caracteriza a obra de seus prediletos: a música de Wagner tanto quanto o pensamento de Nietzsche e a poesia de Hofmannsthal”.¹³ Pendular entre os pólos do espírito humano decerto serve tanto ao Sublime quanto ao Romantismo latente na fala de Argan. A aflição existencial alemã desse período assemelha-se ao *tedium vitae* e à paranóia do romântico que, em seu pequeno sótão de ar abafado, acredita-se exaurido por um mundo repleto de rivais invejosos de sua omissa potência. A cada arquiteto restava decidir. Sua prática mergulharia nos meandros assombrados do estado de espírito alemão para nas sombras facear seus fantasmas ou buscaria espantá-los num bramido salubre?

O cinema expressionista alemão da década de vinte especializou-se em filmes de suspense e terror. Histórias como *O Gabinete do Dr. Caligari* onde um psiquiatra hipnotiza um paciente sonâmbulo a cometer assassinatos, ou *Metrópolis* que retrata operários explorados por máquinas buscavam entender a psicossfera alemã através de alegorias. Como contos de fadas. Já no século dezessete havia-se desenvolvido a *lanterna mágica*, que à luz de uma vela sobre placas de vidro projetava amplas imagens no ambiente. Tal ferramenta foi descrita no mesmo século por Athanasius Kircher como sórdido encantamento capaz de induzir pessoas que, estupefatas frente ao poderio da figura de um demônio, cometeriam crimes. Desde

¹¹ Id., *ibid.*, p. 141.

¹² ARGAN, G. C., *Walter Gropius e a Bauhaus*, p. 19.

¹³ Id., *ibid.*

o início a *lanterna mágica* cultivou na mente humana o apreço pelo terror. Na virada ao século dezenove os salões europeus recebiam espetáculos de *fantasmagoria* onde ilusionistas de renome como Étienne-Gaspard Robert e Phylidor assombravam espectadores. (figura 15) Em ambiente escuro o uso de imagens monstruosas, sons, odores, fastio e até drogas instituía experiência estética capaz de turvar as margens entre o real e o fictício, tecnologia e magia, o mundano e o sobrenatural. Testavam talvez os limites da Distância Segura na experiência Sublime pois toda nova tecnologia possui o poder de espantar a psiquê e expandir os limites do real que ela havia estipulado para si.

Nada disso perdeu-se na tecnologia moderna do cinema e a fita celulóide, há os que dizem, é a *Gesamtkunstwerk* por excelência. Nela reúnem-se espaço, tempo e som. Seus cenários eram campo perfeito para testar o alcance da arquitetura enquanto arte à parte do estatuto do real. Sob o encanto da ficção podia-se compor mundos com a audácia dos que exploram o espírito humano desnudos do dever de também amparar-lhe o corpo. Decerto foi Hans Poelzig seu mais prolífico arquiteto. Dentre outras coisas Poelzig compôs o cenário do filme *Der Golem*, uma história sobre um rabino que para salvar o ameaçado povo judeu de Praga cria um enorme monstro de pedra. Poelzig construiu nada menos do que toda uma vila de arquitetura contorcida, disforme, como se a angústia social esculpisse a pedra em espirais de um Gótico torturado, labiríntico, angular. Ao longo do filme há um local recorrente e ao seu fundo é possível ver o assombroso vulto de uma catedral Gótica. (figura 16) A arquitetura como símbolo ao que não se vê. Há aqui um profundo teor Romântico e é preciso apenas pensar em histórias como *A Queda da Casa de Usher* de Edgar Allan Poe para invocá-lo.

Sua obra mais emblemática, o enorme teatro *Grosses Schauspielhaus*, não pertence ao cinema. Mas guarda muitas das qualidades do *Der Golem*. Seus espaços cavernosos assemelham-se às grutas rugosas do filme. Atravessando-os, milhares de pessoas chegariam ao átrio central, seus assentos ao redor do palco. (figura 17) Acima, uma vertiginosa cúpula. Sua vasta superfície revestida de ornamentos alveolares em chapas de metal evocando muqarnas islâmicas, como uma “Caverna das Estalactites”. E embora seus ornamentos invoquem o mesmo zodíaco de influências e atmosfera das catedrais Góticas, seu desenho afasta-se de seu ilimitado fluxo ascensional. Lembra antes o esculpir do espaço clássico, sempre em repouso, estável. O desenho da cúpula é quase um Panteão. E quando acesa, a abóbada de Poelzig brilhava nos padrões de constelações cósmicas. Estrelas eternas como o céu *Ouranos* das esferas cósmicas de Aristóteles. Abaixo do arco celestial, nossa fugaz existência *sub-lunar* converge-se no palco onde encenam histórias de reis e heróis e ladrões, todos eles nada mais que pó chispando no sopro insano de nossa breve existência. Também Nietzsche acreditava num cosmos fechado. Sua teoria do *Eterno Retorno* supunha um embaralhar contínuo da matéria, fadando todos os eventos à eterna repetição. Mas no cosmos de Poelzig há respiro. Como no Panteão, ele perfura-o no zênite. Uma grande clarabóia no topo da cúpula.

la, porta ao além, abismo invertido. Talvez a obra esteja a nos dizer. Há espaço para desviar-se do destino.

Imagino-me entregue ao desamparo da cúpula. Em minha pele o peso de uma amplitude umbrosa que parece retratar a agonia existencial alemã. Como se os fantasmas sociais esculpissem em gritos o espaço teatral onde a arte buscará assimilar o momento em alegorias. Wassili Luckhardt, ao comentar a obra de Poelzig, disse que “sobretudo quando se lançavam luz contra os pequenos projetores em cada extremidade, o resultado é a impressão de uma certa dissolução e de infinito”.¹⁴ Lembra o *Cenotáfio* de Boullée. Também Frampton descreve sua obra como uma “luminosa e cintilante dissolução da forma e do espaço”.¹⁵ Um sentimento Sublime, portanto. O naturalismo do *Arts and Crafts* e *Art Nouveau* era pitoresco, belo. Sua ternura silvestre compunha as paisagens bucólicas da vida íntima. Mas o desvelar da guerra modulou o otimismo de verdes campos em um penhasco de desalentos. E agora adentramos os Sublimes espaços de uma arquitetura ofegante. Mantém-se o apreço à expressão artística mas sob tons melancólicos, trágicos. Não ninfas e flores, mas monstros e vertigem.

5.2

Embora loucura, há método aqui.

Shakespeare¹⁶

Sem dúvida, nós vivemos o espaço infinito na medida em que participamos do Todo, mas só podemos dar forma ao espaço com meios limitados. Percebemos o espaço com todo o nosso indizível Eu, com a alma, com a inteligência, com o corpo, e lhe damos forma com todos os nossos órgãos corporais. Através da intuição e da energia metafísica que absorve do Todo, o homem descobre o espaço imaterial da aparência e da visão interna, dos fenômenos e das criações ideais; intui as relações entre seus meios representativos, entre as cores, as formas, os sons e, com eles, dá forma concreta a leis, números, medidas. Mas esse espaço da intuição exige realizar-se no mundo material; a matéria é dominada pelo cérebro e pela mão...No espaço artístico, todas as leis do mundo real, espiritual e intelectual encontram uma solução simultânea.

Walter Gropius¹⁷

No ano em que Poelzig conclui seu teatro, Walter Gropius funda a Bauhaus. Gropius almeja sanar a crise psíquica alemã através de uma arte que supere a alienação ao reafirmar um *estar no mundo*. Contra a bÍlis negra de um Romantismo letárgico, Gropius emprega uma teoria que parece-me aludir a um tipo mais ativo de Romantismo: a *Vontade Incarnada*. Não impressiona. O Romantismo alemão sempre guardou em si contradições o bastante para alimentar lados opostos, afinal ele próprio sempre esteve cindido.

“Ruskin e Morris já haviam proposto a matéria como dado original da experiência, em contraposição ao conceito clássico de natureza” que pautava-se na

¹⁴ FRAMPTON, K., *História Crítica da Arquitetura Moderna*, p. 143.

¹⁵ Id., *ibid.*

¹⁶ SHAKESPEARE, W., *Hamlet, Ato II Cena II*. Tradução do autor. Versão Original: *Though this be madness, yet there is method in it.*

¹⁷ GROPIUS, W., In. ARGAN, G. C., *Walter Gropius e a Bauhaus*, p. 52-3.

contemplação, escreve Argan.¹⁸ Pois à ele quem contempla aliena-se do mundo, reforçando a primazia não só da consciência do sujeito sobre a matéria do objeto como também da mente que pensa sobre as mãos que fazem. Os que presumem “haver superado e transcendido a própria matéria”,¹⁹ ele escreve, absorvem as coisas e sob sua poética pessoal, seu peculiar estado de espírito ou convenções seguidas, as deformam, desnudando-as de suas singularidades. Típico à aristocracia e sua fixação pelo decadente *ancien régime*. E portanto Gropius, sucessor de Ruskin e Morris, oporia-se à contemplação.

Gropius escreve: “o espírito dominante de nossa época é já reconhecível embora sua forma não esteja definida. A antiga cosmovisão que previa o ego em oposição ao universo perde prestígio. Em seu lugar nasce uma idéia de uma unidade universal na qual forças em oposição existem num estado de equilíbrio absoluto”.²⁰ Sua fala alude a um Romantismo que vê na oposição entre ego e universo abismo a ser superado através do poder da consciência em encontrar semelhanças entre as coisas, superando obstáculos e sintetizando o que antes era tido como outro. Lembro-me de Schelling, filósofo romântico que entendia a consciência não como entidade à parte mas como filha da natureza e sua eventual redentora pois haveria de, cedo ou tarde, sintetizar a tudo mediante a experiência estética.

À Gropius não há diferenças entre a mente e o mundo. Tanto nossas ideias quanto as coisas ao redor partilham da mesma matéria, da mesma origem. Ideias possuem forma, cor, som pois se dão não após a experiência mas dentro dela, já no profundo perceber das coisas ao redor. Gropius escreve que “formas e cores ganham sentido apenas quando relacionam-se com nosso Eu interior”.²¹ Quem mergulha na contingência estará em simbiose com a realidade, numa existência onde os fatos da mente e os fatos do mundo misturam-se. É no jogo entre ambos que o artista compõe suas obras. Ele adquire uma tal intimidade com o mundo que já não é possível separar suas ideias das coisas. E sabe que os deslizes de seus dedos na cerâmica e as voltas dos fios no tear costuram também a forma de seus pensamentos. “O artífice convive com a matéria, aprende a conhecê-la trabalhando-a, transforma-a, torna-a sensível ao seu mundo afetivo e imaginário”, escreve Argan.²² Não mais ele depende de uma epifania divina. O artista não é um personagem na história de Deus mas ele próprio faz da vida a matéria prima de seu destino. Não trata-se mais de desejo da forma ou forma normativa pois agora tudo resume-se a um método, um modo de fazer. Gropius não pretende construir sobre a realidade. Quer antes construir a própria realidade. Sua arte não supera o real mas intensifica-o. Suas obras, nódulos de vida onde propõe-se novas hipóteses existenciais, aflorando consciências. “O artista não domina nem interpreta a realidade” escreve Argan, “mas organiza-a e a revela inserindo-se nela com a raciona-

¹⁸ ARGAN, G. C., *Walter Gropius e a Bauhaus*, p. 43.

¹⁹ Id., *ibid.*

²⁰ GROPIUS, W., In. BANHAM, R., *Theory and Design in the First Machine Age*, p. 279.

²¹ Id., *ibid.*, p. 281.

²² ARGAN, G. C., *Walter Gropius e a Bauhaus*, p. 56.

lidade que é característica do seu ser enquanto humano”.²³ E continua: “Trata-se agora de um espaço que se constrói com a própria vida”.²⁴

Em suas obras o artista busca dar forma à infinitude primeva, onde tudo sintetiza-se. Mas ele só pode moldar o “exíguo fragmento de realidade no qual cada um de seus atos se cumpre”, escreve Argan.²⁵ Ele está sempre no aqui e agora e conhece nada além de suas próprias experiências. Suas obras tornam-se o manifestar de sua finitude e de seu anseio de buscar o infinito. E embora ele esteja limitado ao próprio corpo, na vida os instantes distinguem-se e as coisas mudam e o Eu transforma-se, pois se muda o mundo muda também seu pensar. De obra em obra o artista constrói-se, em objetos expandindo a fronteira da existência. O acúmulo de experiências possíveis. O foco já não é o produto mas “o processo pelo qual a consciência constitui o real em formas sempre novas, resultantes de uma rede cada vez mais ampla de inter-relações e de um acervo de experiências cada vez maior”, escreve Argan.²⁶ Nesse eterno *vir-a-ser* o artista faz-se argila e todos os derradeiros momentos de sua vida ele transforma em obra pois apenas assim realiza-se. É através *do finito que induz-se o infinito*: a ilimitada exuberância da vida que nunca cessa de mudar. As diferenças entre as suas obras em sucessão sugerem uma progressão capaz de manter-se ao infinito.

Penso nos detalhes das catedrais Góticas, onde havia a profusão dos mesmos elementos variados em minúcias para sugerir o infinito divino através da progressão das diferenças. Também nelas a *angústia romântica* encontrou símbolo. O mortal que anseia expressar o Absoluto mas pode fazê-lo apenas mediante coisas efêmeras. É labor inviável e o romântico o sabe mas ele não abandona-o pois não há nada ao humano senão dedicar-se a empreitadas impossíveis. Mas em Gropius não há só angústia, também resolução. Não só sacrifício, também prazer. Pois o romântico ansiava a transcendência então atentava-se ao intransponível vazio entre ele e o infinito. Já Gropius busca a *imanência* das coisas e caminha de costas, atento ao acúmulo de experiências nas sucessivas obras. Nesse eterno galopar dos instantes o artista vive e faz de suas obras degraus a nenhum lugar em específico pois o objetivo é a altura vencida e não a chegada. Tal é a arte por excelência dos mortais pois apenas eles entendem o peso de um instante. E como cada mortal limita-se ao seu fragmento de realidade, é preciso imbuir à arte uma atmosfera de coletividade onde unem-se as experiências para potencializar a construção da consciência.

Não à toa o nome *Bauhaus* foi concebido, segundo Frampton, evocando as *Bauhütte*: oficinas de artesãos medievais. “Criemos uma nova guilda de artesãos, sem as distinções de classe entre artesão e artista”, disse Gropius.²⁷ Pois os artesãos Góticos esculpiam suas ideias através dos golpes do cinzel na pedra. A mente

²³ ARGAN, G. C., *ibid.*, p. 33.

²⁴ *Id.*, *ibid.*, p. 75.

²⁵ *Id.*, *ibid.*, p. 83-4.

²⁶ *Id.*, *ibid.*, p. 30.

²⁷ GROPIUS, W., In. FRAMPTON, K., *História Crítica da Arquitetura Moderna*, p. 147.

e as mãos em simultâneo. “Não há diferença essencial entre o artista e o artesão”, escreve Gropius. “O artista é o artesão elevado a um poder maior. Em raros momentos de iluminação, liberto pela vontade consciente, a Graça do Céu pode florescer seu artesanato em arte. Uma base em manufatura é essencial a todo artista”.²⁸ Juntos, os artesãos faziam da catedral a cosmovisão de toda a gente que nela acreditava. Ali sobre as tímidas casas todas as artes uniam-se como o ápice das potências humanas. Para curar uma sociedade alienada é preciso de força central e a catedral Gótica costumava condensá-la. A *Obra de Arte Total*, a *Gesamtkunstwerk* de Wagner, o mesmo que Argan julgou como uma das fontes do “abandono inerte” alemão. “Juntos, vamos conceber e criar o novo edifício do futuro” escreve Gropius, “que um dia se erguerá para o céu a partir das mãos de um milhão de operários, como o símbolo cristalino de uma nova fé”.²⁹ Mas onde a catedral coagulava em si a potência humana, Gropius quer capilarizar o fluxo vital, tornando a arte uma experiência ubíqua na vida cidadina. Do outrora estupecato banho de luz nascem raios solares que iluminam os pequenos e constantes instantes da existência, fazendo dos singelos fatos da vida potentes experiências estéticas. Desde os talheres até a estrutura da casa e depois aos desenhos das vias públicas e o traçado de continentes.

“A primeira proclamação da Weimar Bauhaus”, escreve Reyner Banham, “possui em sua capa uma xilogravura de Lyonel Feininger mostrando...uma catedral Gótica encimada por luzes em farol”.³⁰ No manifesto Gropius escreve que “o edifício completo é o objetivo final das artes visuais...Arquitetos, pintores e escultores precisam reconhecer mais uma vez a natureza de edifícios como entidades compostas. Apenas então suas obras serão permeadas com aquele sentimento arquitetônico que perdeu-se”.³¹ A arquitetura volta a ser a maior das artes. Sua estrutura é o próprio erigir do espírito humano pois somente ela “intervém em todos os momentos e atos da existência; intermedeia e condiciona as relações vitais do homem com a realidade”, conduzindo-o a um estado mental desnudo de convenções ou preconceitos, ensinando-o os novos hábitos da lúcida existência, sendo assim a “síntese das experiências da realidade e o fim último de todas as artes”, escreve Argan.³² O espaço que ela abre é pura potência, o fecundo portal a outras formas de existir.

Tal crença teve em seu primeiro sacerdote o professor Johannes Itten. “As perdas terríveis e os acontecimentos horríveis da primeira Guerra Mundial” escreveu, “levaram-me a concluir que havíamos chegado a um ponto crucial de nossa civilização científico-tecnológica. Precisamos contrabalançar nossa pesquisa científica e nossa especulação tecnológica, ambas voltadas para o exterior, com um

²⁸ Id., In. BANHAM, R., *Theory and Design in the First Machine Age*, p. 277.

²⁹ Id., In. FRAMPTON, K., *História Crítica da Arquitetura Moderna*, p. 147.

³⁰ BANHAM, R., *Theory and Design in the First Machine Age*, p. 267.

³¹ GROPIUS, W., In. *ibid.*, p. 277.

³² ARGAN, G. C., *Walter Gropius e a Bauhaus*, p. 52.

pensamento e uma prática voltados para nosso interior”.³³ Se a ciência e tecnologia anulam o humano em prol de um conhecimento objetivo, é dever do artista afirmar o elã vital do espírito e equilibrar ambas as forças. A guerra é o êxtase da externalidade. Cabe à arte harmonizar a vida. Itten compôs o curso introdutório da escola, ou *Vorkurs*, talvez a essência do método Bauhaus. “Todo novo estudante sobrecarrega-se numa massa de informação acumulada que ele deve abandonar antes de conquistar uma percepção e conhecimento que são seus”, escreveu.³⁴ O estudante desnuda-se dos dogmas sociais para conquistar um estado de mórula, pura potência. Esse apreço a uma pureza existencial é típica do Romantismo. A criança é seu símbolo. Desatenta às normas sociais, intocada por normas, pura vontade, sempre imersa na concretude do instante. No romance *Lucinde*, prestigiado no século dezenove, o escritor Friedrich Schlegel usa como o exemplo de vida livre o personagem de um bebê chamado Wilhelmine.

“O curso pretende libertar o poder criativo do estudante, imbui-lo de um entendimento dos materiais da Natureza”.³⁵ Itten emprega o termo *Natureza*, que no mesmo século de *Lucinde* era usado não apenas como menção ao mundo mas também ao espírito das coisas, incluso o humano, criando uma ponte etimológica entre tudo que há. Pois nas coisas palpitam auras que o artista aprenderá a evocar. Itten menciona que o estudante deve possuir um “sentimento” pela madeira. “Ele deve também entender sua relação com outros materiais, combinando e compondo-os para tornar a relação aparente... Essa instrução pretende permitir ao estudante perceber as relações harmônicas e diferentes ritmos e expressar tal harmonia pelo uso de um ou vários materiais”.³⁶ Itten crê na similitude entre todas as coisas, comum também ao pensamento mágico presente no Medievo, na alquimia, e manifesto nas catedrais. O artista exprime o fio invisível que à tudo costura, um tear eterno entre a mente e o mundo, contornando assim a existência humana.

Paul Klee, outro grande professor da Bauhaus, possui similar interesse: “Para o artista a comunicação com a natureza permanece a condição mais essencial. O artista é humano, ele mesmo natureza; parte da natureza dentro do espaço natural”.³⁷ Em processo contínuo o artista articula os arredores para fazer florescer outra paisagem. Uma história similar ao desenho de Klee, que costumava narrá-lo como primeiro um ponto depois uma linha e ao fim, volumes. Formas surgidas de dentro de um ponto como são as formas das obras que do humano florescem. “É Klee quem adverte que a ‘qualidade’ não é um valor constante, ou uma ‘forma’ perfeita”, escreve Argan, “mas um valor que cresce e amadurece no tempo interno da existência humana: o produto de uma longa meditação sobre a aventura interior, o fruto da mais pessoal, singular e não repetível das experiências humanas”.³⁸

³³ ITTEN, J., In FRAMPTON, K., *História Crítica da Arquitetura Moderna*, p. 150.

³⁴ Id., In. BANHAM, R., *Theory and Design in the First Machine Age*, p. 278.

³⁵ Id., *ibid.*

³⁶ Id., *ibid.*

³⁷ KLEE, P., *Paths of the Study of Nature* In. *Pedagogical Sketchbook*, p. 7.

³⁸ ARGAN, G. C., *Walter Gropius e a Bauhaus*, p. 86.

Sob a influência de Itten “estudantes da Bauhaus envolviam-se no estudo de místicos medievais como Eckhart, e disciplinas espirituais do oriente como o Mazdaznan, Tao e Zen”, escreve Banham.³⁹ Não surpreende seu interesse pelo Mestre Eckhart, ilustre místico dominicano do século treze que via Deus não oculto após as nuvens mas em nós. Os leitos, *grund*, divino e humano são o mesmo, ali tudo é uno e indistinto mas também “acima de nomes e é inefável”.⁴⁰ Um abismo silencioso, *abgrund*, guarda a divindade dentro. É preciso explorá-lo. “Quando Deus fala à alma ambos são um, mas logo esse estado de união desaba e segue-se a divisão. Quão mais alto ascendemos em conhecimento, mais nos unificamos à Ele”, escreve o Eckhart.⁴¹ Através do labor o humano exprime-se e acerca o divino, pois assim sua “natureza mais baixa é incapaz de compreender a obra que sua natureza mais alta performa em seu poder exaltado. Todas as criaturas anseiam ecoar Deus em suas obras, mas podem apenas revelá-lo um pouco”.⁴² Sua teologia apofática lembra muito a arte do Sublime e não à toa faz parte da cultura Gótica depois acolhida e secularizada por filósofos românticos como Fichte e Schelling, crentes de encontrar o caminho ao *Absoluto* no íntimo humano.

Vejo em Gropius uma relação subversiva com a angústia romântica, similar ao Misticismo, mas se há nele uma proximidade com filosofias medievais ela pende mais ao Nominalismo, creio. Os nominalistas negam “a existência de universais e reconhecem apenas as coisas individuais”, escreve Erwin Panofsky.⁴³ O Nominalismo é teoria irmã do Misticismo de Mestre Eckhart, ambos presentes na filosofia das antigas catedrais. Escreve Panofsky: “Tanto a mística como o nominalismo remetem o indivíduo à percepção individual de seus sentidos e de suas experiências psíquicas; o *intuitis* é um conceito muito empregado”. O Nominalismo “mira a multiplicidade das coisas individuais e dos processos psicológicos”, levando, como o Misticismo, “à anulação da linha divisória entre finito e infinito”. Mas enquanto o místico “tende antes à expansão de seu ego ao infinito...o nominalista tende a entender o mundo das coisas como infinito”.⁴⁴ Não pretendo reduzi-los a um debate teológico medieval, mas em 1923 Itten afasta-se da Bauhaus e talvez haja aqui uma verdade quanto à diferença entre ele e Gropius. Enquanto o expressionismo de Itten buscava englobar ao espírito o mundo das coisas para alimentar uma *transcendência*, Gropius via o artista como articulador de um mundo em sua essência infinito em possibilidades, sendo assim *imanente*. Itten queria mudar o indivíduo, Gropius o mundo.

Também como o século doze e seus contrafortes e arcos ogivais, o século vinte é momento paradigmático à técnica. Avanços industriais prometiam transformar as dinâmicas da vida humana. Ao artista que pensa no mundo, nada mais

³⁹ BANHAM, R., *Theory and Design in the First Machine Age*, p. 279.

⁴⁰ ECKHART, *Selected Writings*, Sermão V.

⁴¹ Id., *ibid.*, Sermão IV.

⁴² Id., *ibid.*, Sermão V.

⁴³ PANOFSKY, E., *Arquitetura Gótica e Escolástica*, p. 9.

⁴⁴ Id., *ibid.*, p. 10-1.

natural que apropriar-se de novas ferramentas. “A Bauhaus acredita que a máquina é o médium moderno do design e busca acordar-se com ela”, escreve Gropius.⁴⁵ A diferença entre o artesão medieval e o designer é apenas o estatuto tecnológico de suas épocas. O mestre de obras medieval era polímata versado em todos os aspectos das catedrais e servia-se dos avanços tecnológicos para moldar o mundo de seu tempo. Também o designer domina a cadeia de produção e serve-se da tecnologia para potencializar o processo artístico. Em estúdios de pintura, escultura, vidraçaria, tecelagem, o estudante aprendia a moldar os materiais à mão para somente depois versar-se nos meandros industriais, pois seria “loucura lançar um talentoso aprendiz direto à indústria sem a preparação num ofício”.⁴⁶ Máquinas ampliam o possível mas também escravizam quando a mão que as manipula não é guiada por mente liberta. “Enquanto a economia e a máquina permanecerem como fins em si mesmas em vez de meios para liberar cada vez mais do peso do trabalho mecânico, as energias do espírito, o indivíduo continua escravo”.⁴⁷

No contexto de produção industrial a Bauhaus associa-se ainda mais a linhas puras e formas geométricas. A matemática nunca esteve distante da arte e também a estética das catedrais Góticas articulava-se na geometria das formas essenciais. Círculo, quadrado, triângulo para pautar não apenas sua estrutura mas também a dimensão dos espaços, expressando a harmonia entre o corpo humano e a ordem cósmica. Mas a Bauhaus é imanente e nela a arte abstrata visa não tocar o oculto mas revelar a dinâmica do agora. Como a mente e o mundo constroem-se também a arte abstrata revela seu vir-a-ser através das formas essenciais, tornando-se processo cristalizado.

A Bauhaus é culto ao dinamismo, à concretude, à síntese. O fugaz agora. Em seu Balé Triádico, o professor Oskar Schlemmer condensa o cenário no vestuário dos dançarinos que em gestos animam o antes estático e remoto. É a moção do artista sintetizando-se à contingência. Não há divisa entre público e platéia, o palco dissolve-se na existência comum. Também os papéis de parede de Schlemmer não mais representam cenas mitológico-idílicas como no *Arts and Crafts* mas atraem a atenção à si, à sua textura e porosidade — *fakturas* abstratas, cuja expressividade reúne-se na superfície da obra. A silhueta lateral das cadeiras de Marcel Breuer é linha na tangente da inexistência, adensando-se apenas quando usadas. Até a luz é convocada ao mundo, pois é “quase fisicamente amalgamada às paredes, que a absorvem, refletem-na, difundem-na e a refratam”, escreve Argan: “a luz tende a tornar-se estrutura espacial”.⁴⁸ Também “o novo espírito arquitetônico tem como bandeira a superação da inércia”, escreve Gropius.⁴⁹ Não mais vale o “senso de gravidade típico e determinante da antiga forma arquitetônica”. Prefere-se as linhas horizontais pois elas correm o mundo ao invés de fixar corpos

⁴⁵ GROPIUS, W., In. BANHAM, R., *Theory and Design in the First Machine Age*, p. 281.

⁴⁶ Id., *ibid.*

⁴⁷ GROPIUS, W., In. ARGAN, G. C., *Walter Gropius e a Bauhaus*, p. 17.

⁴⁸ ARGAN, G. C., *Walter Gropius e a Bauhaus*, p. 68-9.

⁴⁹ Id., *ibid.*, p. 76.

no espaço. Ao invés da simetria que acentua o eixo central de um corpo em repouso clássico, uma assimetria formal e rítmica alude a um corpo compondo-se. As paredes não pesam. São películas moldáveis ao mover-se do habitante. Não há aberturas por onde contempla-se o mundo de fora, acentuando a divisão, mas o próprio plano é janela abrindo-se ao jardim. “O ideal formal da nova arquitetura é a grande vidraça”, escreve Argan, “que é ao mesmo tempo vazio e cheio, superfície e profundidade, exterior e interior”.⁵⁰ Se nas catedrais os vitrais pintavam o espaço sagrado suspendendo-o do mundo humano, na Bauhaus os vidros são transparentes justo para vanescerem os limites.

5.3

Prefiro não, disse lenta e respeitosamente, desaparecendo tranquilo.

Herman Melville ⁵¹

Uma tal sociedade...não quer e não pode erguer os olhos do próprio trabalho para contemplar o tranquilizante espetáculo da natureza nem conhece outro meio de salvação que não seja um fazer cada vez mais comprometido...Só assim esse ‘fazer’ não mais será expiação de uma culpa original, mas um positivo conhecer e construir, *Gestaltung*.

Giulio Carlo Argan ⁵²

Gropius cultivou o Romantismo mas optou por desnudar-lhe de sua metafísica *transcendente*. Antes o labor expressivo dotava-se de uma angústia que ansiava expelir-se ao além. Já na Bauhaus o labor é *imanente* e não à toa em arte abstrata, onde renuncia-se aos símbolos tão caros aos românticos, aos expressionistas. Pois neles se mantém a crença de que o sentido das coisas *transcende* seus corpos físicos. Em Gropius a arte abstrata não alude ao além mas a si própria, numa auto-reflexão manejando o mundo sensível sob formas geométricas. Pois Gropius é o *Mass*, o príncipe da matéria, e entre charretes e ruas de terra batida o artista já não sonha com reinos ermos de fadas e monstros. Antes enlaça o real em rédeas conduzidas uma pelas mãos e outra pela mente. Não mais é preciso desviar-se do áspero presente. Se a realidade é pura construção, melhor forja-la. Eis o artista demiurgo da contingência. Ele acelera a vida como antídoto à letargia, fecha as portas a outras dimensões e recusa à tudo que escapa, à toda ficção, todo devaneio. Não há cosmos pois tudo é mundo. Não há *fora* pois tudo é *dentro*.

Mas passados cem anos, o antídoto amargou em veneno. Vem à cabeça a epidemia de dança de 1518 em Estrasburgo. De início a dança poderia ter sido um libertar das convenções do corpo mas todos seguiram dançando por dias a fio até morrerem de exaustão. A atualidade absoluta tornou-se tirania. O mundo de hoje é frenético e mastiga o indivíduo, asfixiando-o na velocidade tecnocrática. Sem autenticidade, o Eu dissocia-se num mundo cuja velocidade é muito superior ao tempo de seu espírito. “Nossos corpos e identidades assimilam uma superabun-

⁵⁰ Id., *ibid.*, p. 83-4.

⁵¹ MELVILLE, H., *Bartleby o Escrivente*, p. 36.

⁵² ARGAN, G. C., *Walter Gropius e a Bauhaus*, p. 83-4.

dância de serviços, imagens, procedimentos e produtos químicos em nível tóxico e muitas vezes fatal”, escreve Jonathan Crary.⁵³ Se o que hoje existisse fosse ainda a aceleração de Gropius então manteria-se o charme do artista visionário mas o que temos é apenas a ilusão do dinamismo. Na Bauhaus o artista compunha obras para em sucessivo acumular experiências. Hoje o próprio real é descartável e nossas experiências são renovadas por outras semelhantes para manter o indivíduo num agora insuperável. “A novidade está na renúncia absoluta à pretensão de que o tempo possa estar acoplado a quaisquer tarefas de longo prazo”.⁵⁴ A Bauhaus assumiu a *imanência* e aboliu a *transcendência*. E assim auxiliou as forças que fizeram do *dentro* um antro de sufoco ao sujeito.

E a redenção do *fora* é ver-se refúgio. Quem contempla isola-se da matéria do mundo e sujeita as mãos à mente, suspeitava Argan que, todo músculos, via em Gropius o êxito do ativo mundo moderno contra a inércia clássica e seu prosaico *ancién regime*. Mas nem ele nem Gropius previram que nos anos porvir a clausura do mundo objetivista constrangeria o coração humano a inférteis velocidades. E o contemplar enfim torna-se ato vital. Não o tempo ocioso das *Beaux-Arts* contra o qual insurgiu-se a Regeneração Estética, mas um tempo em suspenso onde a imaginação ativa-se e empreende a maior das ações: molda o mundo a seu sabor no despertar do espírito idiotizado. No contemplar o Eu cai em si e dentro descobre o caminho da *transcendência*, que nos desvia do contingente. Pois quem transcende não foge de si mas mergulha-se. No vasto mel de nosso íntimo podemos nos embalsamar em tempo mais lento, onde habitam vastidões similares ao *fora* cósmico. O seio da transcendência, o *fora essencial*. Tal é a essência do Misticismo, do Romantismo, do *Sublime*. Dentro jaz o *fora*, que cava mais o dentro. Nesse ciclo o Eu encontra-se.

Mas o pensamento de quem ancora-se na matéria das coisas mal alcança as arestas do conhecido. Em seu casulo *imane*nte o Eu respira o próprio hálito. Em sua vida tudo é familiar e apenas lhe palpita a pele. Como gotas de chuva no oceano do espírito. Assim ele jamais vislumbrará as correntes ocultas de seu coração. Por isso em segredo ele anseia um grande raio que rompa o espelho d’água de sua existência e enterre-o abismo abaixo. Fortuna então haver o terror. O espanto das coisas estranhas, do não-ser, do outro. Alteridades que nos lançam ao desconhecido e cujo contato revela-nos o *fora*. No abalo Sublime o sujeito virá a conhecer o outro lado de sua própria existência. Nas coisas imensas ele verá a amplitude de seu pensar, o *fora* externo lhe abrirá o *fora* interno. E verá a real escala de seu espírito. Em tal solidão o instante não corre. Cristaliza-se em espessura que o sujeito sente pulsar como as próprias veias da eternidade. O *tempo suspenso* é o ventre de seu renascer.

O que ele precisa é de um espaço propício. Filho de um mundo fluido, seu coração palpitante anseia a quietude da rocha por onde o tempo escorre lento. A

⁵³ CRARY, J., 24/7: *Capitalismo Tardio e os Fins do Sono*, p. 19.

⁵⁴ Id., *ibid.*

arquitetura articula tal atmosfera. Em seus espaços silentes nossa solidão essencial sobe à pele. Pois criados por alguém dotado de autenticidade e expressão e capaz de manipular a matéria sensível com fins supra-sensíveis, de suscitar na aresta a presença do infinito, de despertar no tempo a sensação de eternidade, de estimular no desamparo da pele o caminho do amparo interior. Por alguém que não limita-se à sua pequena fração de realidade mas que anseia pelas coisas ao além de sua sintonia, imprimindo-as num único ponto do espaço. Por alguém que tenha empreendido a jornada de auto-conhecimento. De um Eu ao outro, uma obra que floresça na esfera da relação inter-pessoal. Como sussurro epifânico. O que ele precisa é o artista do Sublime. Tal artista não guia multidões nem gira a roda do progresso. Quer somente aliviar as próprias angústias. Quem visa desvendar-se há de confrontar o desconhecido. Pouco podem-lhe auxiliar a opinião pública e seus dogmas, que apenas exprimem o exprimível. Mas nas obras selvagens do Sublime há uma força que confronta e desordena pois alveja o inexprimível. Uma arte que não esculpe o coletivo mas invoca o indivíduo ao espanto.

6

O Templo Sem Deus

Devo ter contornado algumas depressões irregulares que me pareceram pedreiras; ofuscado pela grandeza da Cidade, eu a julgava próxima. Por volta da meia-noite, pisei, erichada de formas idolátricas na areia amarela, a sombra negra de seus muros. Uma espécie de horror sagrado me deteve.

Jorge Luis Borges ¹

— Em tais momentos eu estava sempre tomado por uma grande angústia. Às vezes, também, eu pasmava a encarar as geleiras ao meio dia, sozinho, a meio caminho do cume da montanha, cercado por imensos pinheirais resinosos. Na crista da rocha, um castelo medieval em ruínas; lá embaixo, ao longe, a nossa pequenina aldeia, tenuemente visível; muita claridade solar; amplo céu azul. E um terrível silêncio. Então eu sentia que alguma coisa estava subjugando-me e ficava imaginando que se fosse andando sempre, até bem longe, sempre para diante, até alcançar aquela linha onde o céu e a terra se encontram e se tocam, então, lá sim, é que eu acharia a chave do mistério. Lá é que eu veria uma vida mil vezes mais rica e turbulenta do que a nossa. Sonhava com uma grande cidade, como Nápoles, por exemplo, cheia de palácios, ruídos, bramidos e vida.

...

— Isso tudo é filosofia. O senhor é um filósofo e, quem sabe? Talvez tenha chegado aqui para ensinar.

Fiódor Dostoiévski ²

Deus é o não dito, ele murmurou a mim numa noite em St Malo, bebendo, antes de dormir, uma taça de Bénédictine.

John Berger ³

•

A cordilheira do Alpes é o ápice topográfico da Europa Ocidental. Seu cume chama-se Mont Blanc e atinge quase cinco mil metros de altitude. O grupo liderado por Horace-Bénédict de Saussure escalou-o em 1760. No regresso em meio a uma inesgotável nevasca alguns dos alpinistas viram em sonho os domos de uma arquitetura ou morada celeste de algum tipo. Em seus templos de vidro palpitavam corações de carne macia e sabor doce. Os alpinistas acordaram sentindo-se ociosos por detrás das costelas. Convenceram-se de sua existência. Não mais foram vistos.

•

Em 1812 William Turner concluiu sua obra *Tempestade de Neve: Aníbal e o seu exército atravessam os Alpes*. (figura 18) O pintor deslumbrou-se com a coragem e delírio do general cartaginês que cruzou o Alpes com milhares de homens e dezenas de elefantes para guerrear com os romanos. Turner posicionou a obra de 1,5 por 2,5 metros rente ao chão, à altura do observador. Os ávidos incautos juravam. Bastava aproximar-se da cena para sentir o hálito gélido das montanhas. De retinas secas o espectador virava a face e então lia ao lado, na parede, a frase escrita pelo pintor: *Aníbal esteve aqui*. Há uma abstração expressiva, uma expansão disforme na obra de Turner que evoca o desorientar, a volatilidade de uma existência sensível em meio a imensos fenômenos e as sensações que tal embate desperta.

¹ BORGES, J. L., *O Imortal* In. *O Aleph*, p. 12.

² DOSTOIÉVSKI, F., *O Idiota*, p. 81.

³ BERGER, J., *The Red Tenda of Bologna*, p. 34.

Há lacunas, sem dúvida, pois os débeis sentidos captam apenas relances do infinito ao redor. A vertigem como um negar da onisciência. Turner enfoca o que há de intangível: luz, cor, espírito, energia, força, emoção.

Tais histórias entusiasmasavam jovens românticos a lançarem-se à cordilheira cuja altura vertiginosa parece fundir o divino e o mundano, o cosmos e a crosta planetária, o além e o aqui, o sonho e a vigília. O vento flauteia os picos de calcário e canta a coragem dos que ousam habitar o lintel do desconhecido. Pensadores como John Dennis, Thomas Burnet, Horace Walpole, Thomas Gray, Lord Shaftesbury e Joseph Addison quase padeceram de terror, fadiga e vertigem. E quem sabe encanto? Na virada ao século dezoito, via-se nas montanhas paisagem implacável de extremos perigos onde, segundo John Dennis, “caminha-se literalmente na margem da destruição”. Ao sentir nas bordas dos pés a brisa do abismo, o viajante disse viver “um maravilhoso horror, uma terrível alegria, e ao mesmo tempo que me deleitava infinitamente, eu tremia”.⁴

Apenas nas margens é possível à vida questionar. No áspero véu do mundo aberto, longe do engenho da espécie e seu escrutínio utilitário, o humano poderá deseducar-se. Ali o horizonte das ideais se estende até onde vai a geografia das paisagens e na amplitude não reprime-se a vastidão em nosso espírito. As montanhas suscitam tais insurreições. Nelas encontra-se algo precioso: o *tempo suspenso*. Nas altitudes cósmicas da cordilheira em meio ao silêncio e à solidão humanos exploram a real medida de seu tamanho e na pequenez talvez o encanto do absurdo não lhes escape. Nossos olhos fugazes testemunham na geologia o estagnar dos milênios. O alpinista caminha sobre os fósseis de criaturas vivas quando o mundo ainda era jovem e os humanos sequer um lapso nos éons porvir. Somos sopro, fortuito devaneio no dinamismo evolutivo. Diz Friedrich Schiller: “Dá ao mundo em que ages a direção do bem, e o ritmo calmo do tempo trará a evolução. Tu lhe terás dado essa direção quando, ensinando, tiveres elevado seus pensamentos até o necessário e eterno”.⁵ No topo do mundo com os pés sobre as nuvens já não se vê abaixo. A amplitude turva o real pois nem mesmo o horizonte consegue alçar-se a tal altura. Também dentro de si já não há onde segurar-se. O espírito aprofunda-se indistinto e àquele que cai em si não é ofertado garantias senão o espanto frente à vertigem. Quem sabe ali enfim se terá o vislumbre de uma existência unificada, uma síntese final, anterior à cisão do indivíduo.

Mas não só românticos buscaram-na entre lagos e rios, vales e encostas, cavernas e ravinas, neblinas e penhascos. As montanhas são morada de Santos anacoretas e monges imortais cujo exílio é o alimento do espírito. Quem os vê orando sob os ecos das galerias talvez testemunhe o Sublime formando-se no íntimo alheio. E não raro o ávido aventureiro, seja ele Santo ou romântico, vislumbra as terríveis silhuetas de monstros. Aos destemidos, o ápice da castidade é a perigosa diligência de caçar dragões em montanhas. Cavaleiros cristãos e santos

⁴ DENNIS, J., In. SCHAMA, S., *Paisagem e Memória*, p. 449.

⁵ SCHILLER, F., *A Educação Estética do Homem*, p. 49.

guerreiros costumavam escalar terrenos desconhecidos para no fio do aço atravessar o peito da besta, exorcizando a paisagem ao louvado Deus e à toda a sua prole. Do alto de seu hábil corcel, São Jorge golpeia em lança a cabeça do dragão que exigia sacrifícios humanos, restaurando a ordem da existência como Deus a concebeu. Nessa cena há símbolos importantes. O cavalo domado é forte e gracioso e representa a humildade, a solicitude, a nobreza, a harmonia, a ordem, a beleza. O dragão ocidental é robusto também mas não possui as virtudes equinas, sendo tratado como monstro demente e selvagem. Filho das sombras, sua vontade é desfigurar as leis da criação, instaurando o caos no coeso mundo do Senhor. Vem à mente também a história em que o deus Apolo habitante das nuvens golpeia o dragão Píton, sua nêmesis ctônica, besta subterrânea. “A terra não te quereria, mas também a ti, colossal Píton, te gerou então. Serpente desconhecida ainda, era o terror dos povos agora criados, tal a porção de montanha que presidia”, escreve Ovídio. Das lagoas de argila abaixo da terra veio a Píton ocupar a montanha de Parnasso, o *Axis Mundi*, a casa do Deus. Ali Apolo buscou-a e no arco alongou seus graciosos braços para em sua carne caótica cravar “mil dardos, quase esgotando a aljava”.⁶

Mas talvez corpos de dragões guardem textura menos material e mais psíquica. Assim como os monstros também nós somos criaturas híbridas. Mas enquanto guardamos no íntimo nossa natureza cindida, os monstros revelam-na no corpo disforme. E a simbologia da luta entre Apolo e Píton ganha mais claros contornos. Besta do submundo e formada no contraste entre fogo e água, a Píton amargava em sua envergadura a distensão existencial que também Apolo sentia. E o deus celeste a aniquila como o Eu reprime as terríveis pulsões de seu inconsciente. Como o Santo degola os demônios de seu espírito. Mas aquele que recalca os próprios impulsos não virá a conhecer-se e a tarefa de abater bestas é fútil pois na penumbra da mente elas renascem. No Medievo e no Romantismo há um apreço pelos monstros. Seus corpos deformes não são afronta à criação mas pináculo de potência onde é possível ver a exuberância da inventividade divina. Aos que abraçam o descontrole os monstros são oráculos, mostrando o antes oculto. As criaturas desviantes são as únicas capazes de ruir os alicerces do real. Se hoje somos todos bastardos sem lugar num mundo de produção acelerada, é nas suas margens entre monstros e montanhas que abre-se a redenção. Mas não para matá-los. Para contemplá-los sob o sol. Ao invés da lâmina, luz. A alteridade possibilita o auto-conhecimento. O caos como força a ser sintetizada e não reprimida.

Petrarca talvez tenha sido o primeiro alpinista a dar notícia de sua ventura. No século quatorze o então jovem poeta subiu o Monte Ventor e o que encontra não é uma bela vista mas introspecção. O desejo veio-lhe ao ler que Filipe da Macedônia subiu os Haemus Mons, hoje as montanhas dos Balcãs, e “viu dois mares, o Adriático e o Negro”. Seria uma alegoria de alguém que no topo da montanha viu-se sob nova perspectiva, contemplou ambos os impulsos e sintetizou-se? Tal

⁶ OVÍDIO, *Metamorfoses*, Livro I, v. 437-41.

dualidade repete-se ao longo do relato. Ao buscar um companheiro de viagem, Petrarca decepcionou-se com seus amigos cujas constituições ocupavam sempre extremos e nunca o equilíbrio. E como alguém que encontra a resposta em si, convidou o próprio irmão, que durante a subida ascende pelo “caminho direto pela encosta” enquanto Petrarca perde-se por uma vereda “mais fácil que na realidade descia”. Estaria seu irmão incorporando o *Impulso Formal*, que deseja ascender, e Petrarca o *Impulso Sensível*, que anseia enraizar? Após certa altura, Petrarca transfere seus pensamentos de “coisas corpóreas ao imaterial”. E a subida da montanha torna-se alegoria à busca pela vida abençoada. Tais pensamentos “estimularam tanto corpo quando mente em maravilhoso grau”. Custou-lhe tal clareza pois “as moções do corpo são óbvias e externas enquanto as da alma são invisíveis e ocultas”. No cume, assombrou-se com “a qualidade do ar e o efeito da grande vista”. E os céus da Itália ocuparam-lhe não a vista mas a mente. Petrarca conduz então belíssimas reflexões sobre sua incapacidade de reprimir os desejos carnis. Pois ele vinha sentindo nos últimos anos os “dois adversários” que “travavam guerra no campo de seus pensamentos”. Seguirá amando-os, mas de coração pesado. “Oderei-os se puder; senão, amarei contra minha vontade”. Aqui também não se reprime monstros. E enquanto “erguia a alma, como havia feito o corpo, a planos superiores”, decidiu abrir sua cópia das *Confissões* de Santo Agostinho. Leu: “E os homens se maravilham com as altitudes das montanhas e as ondas imensas do mar e a vasta extensão dos rios e o circuito do oceano e a revolução dos astros, mas não atentam a si mesmos”. As montanhas não nos dão a escala do mundo mas a escala de nossa própria existência, de nossas potências mentais e da amplitude de nosso espírito. E então o viajante pensou em silêncio sobre como buscamos “fora o que deve ser encontrado dentro”. E o cume da montanha pareceu-lhe pequeno frente ao “alcance da contemplação humana”.⁷

A montanha é *Axis Mundi*, eixo terrestre celestial. Qual escada ao além, habitam-na os que anseiam transcender. Mas o além não é tangível a dedos humanos. O Sublime não é provação física mas moção íntima. Os pés do alpinista levam-no a vislumbrar a paisagem de sua própria intimidade, acessando alturas e desvendando em seu espírito criaturas que não julgava possíveis.

Ao fim, Apolo contempla a carcaça da besta. Sobre ela fundará nova cidade, Delphos, onde dormirão os oráculos que prevêem o porvir pela água ondulante e o sussurro das folhas. Também Cadmo, outro herói grego, funda Tebas sobre o dorso de um dragão. A serpente de Marte. Dela colheu os dentes e na terra semeou-os e do pó brotaram homens que logo inimizaram-se. Seriam os impulsos da criatura? Restaram cinco e foram esses os que seguiram Cadmo na aurora da nova Pólis.⁸ Também os santos guerreiros, uma vez exorcizada a paisagem, erguiam templos de louvor ao Deus. Monastérios construídos sobre o cadáver de dragões como os sonhos manifestos da criatura mágica ali enterrada. Entre vistas e abis-

⁷ PETRARCA, *Ascent of Mont Ventoux* In. *Selections from the Canzoniere and Other Works*, p. 11-21.

⁸ OVÍDIO, *Metamorfoses*, Livro III, *Cadmo e Tebas*.

mos sem fim a celeste altitude leva o monge a entreter aspirações religiosas. Na pele e no espírito ele sente o advento do Absoluto.

Poderiam ser pólis Góticas? Era comum relacionar a geologia das montanhas à arquitetura das catedrais. No ar tênue os sentidos desorientam e em golpes de ótica confunde-se pináculos de pedra com torres, deslizes rochosos com ruínas antigas, fendas de gelo com frias galerias, largas cavernas com naves centrais, cristais de gelo sob a luz com as cores dos vitrais. John Ruskin cita que como as paisagens do norte, seus “severos” edifícios são “rudes e selvagens” pois construídos por “naturalistas” fascinados pelo desejo de transferir à pedra “as formas naturais”. E assim sua arquitetura “emergiu em maciça e montanhosa força, bloco sobre bloco no entusiasmo do monge e na força do soldado; e apertada e estancada em pavorosas paredes, capazes de enterrar o anacoreta em escuridão”. As escolas do Gótico criaram a “folhagem venosa, franjas espinhosas, os nichos sombrios”, e em alturas destemidas os pináculos e torres enviam “resolutas perguntas ao céu”. Ele continua: “o ornamento gótico destaca-se na autonomia espinhosa, e gélida fortaleza, projetando-se em coágulos e congelando em pináculos; aqui iniciando em monstro, ali germinando em flor, lá entrelaçando-se em galho”. Por isso segundo Ruskin há uma “irmandade de montanha entre a catedral e os Alpes”. A arquitetura Gótica seria um espaço de cura a “homens de verdadeiro sentimento” que “anseiam fugir das cidades modernas para cenários naturais”.⁹

Também Viollet-le-Duc encantou-se com as semelhanças entre os Alpes e a arquitetura Gótica. Restaurava a catedral de Lausanne enquanto habitava as margens do Mont Blanc. Em seus desenhos abstraía as formações geológicas em estruturas geodésicas. (*figura 19*) O arquiteto via ali não os espasmos de um deus epilético mas construções de lógica compreensível, traduzível à geometria. Num “trabalho metódico de análise”, pretendeu construir “um mapa topográfico exato” da região, da “disposição das rochas cristalinas e das terras que as compõe”, mas também de “seu modo de formação e as causas de sua ruína”. Lamentava que a “extrema pureza do ar nas alturas...é frequentemente causa de erros”. O olhar humano é ilusório “em meio àquelas solidões onde nada indica a escala...e onde a transparência do ar suprime quase inteiramente a perspectiva aérea”. Sua abordagem, creio, é a antítese da experiência Romântica. Turner e Ruskin abraçavam a volúpia estética do desnorteio sensível como a iminência do Absoluto, frente ao qual somos pouco mais que nada. Já Viollet entende-a como barreira ilusória à boa prática científica. Seu intelecto desencanta a criação: “Na verdade, nosso globo é apenas um grande edifício cujas partes têm uma razão de existir; sua superfície afeta formas ordenadas por leis imperativas e seguidas de acordo com uma ordem lógica”.¹⁰

⁹ RUSKIN, J., *A Natureza do Gótico* In. *As Pedras de Veneza*, §VII, §LXIII, §LXX, §LXXVII, §LXXIV, §VIII, §XXX.

¹⁰ VIOLLET-LE-DUC, E., *Mont Blanc: A treatise on Its Geodesical and Geological Constitution*, Introdução, p. 1-13.

Embora contrastantes, Ruskin e Viollet-le-Duc entendem ser possível reunir a geologia dos Alpes e arquitetura Gótica numa paisagem do Sublime. Ambos os lugares parecem invocar a mesma estética do infinito. Mas enquanto as catedrais adornam-se de figuras religiosas, as montanhas guardam um teor de abstração mais apazível aos românticos que buscavam uma experiência religiosa desprovida da iconografia tradicional. No Absoluto tudo é indistinto e uno e portanto a arte figurativa já não faz sentido. Dragões e grotescos, santos e cruces. Talvez os monstros sejam impulsos assimiláveis e o Deus, energia sem fim. Como abordar a experiência religiosa sob novos ícones? Como fusionar o encanto de um mundo inesgotável com a geometria arquitetônica? Como erigir templos em louvor a deus algum?

Em 1919 o arquiteto Bruno Taut também lançou-se às alturas alpinas pois era esse o sítio de sua nova obra: *Alpine Architektur*. Consiste numa série de trinta ilustrações em cinco atos: *Casa de Cristal*, *Arquitetura das Montanhas*, *A construção Alpina*, *Construção de Terra* e *Construção da Estrela*. “A arquitetura apenas ergue se emergir de uma história”, escreveu.¹¹ Suas construções são templos de cristal evocando tanto o corpo das catedrais Góticas quanto a anatomia das formações rochosas. Estruturas de luz nos cumes das montanhas para através da cor encontrar outros acessos ao divino que não a simbologia cristã. “Parece-me que o mais importante”, escreveu Adolf Behne no mesmo ano, “é construir uma Casa de Deus ideal”.¹² Nos templos de cristal há uma síntese entre a mentalidade medieval e a mimesis da paisagem natural. Não só o lugar onde situam-se mas suas próprias estruturas suscitam uma religiosidade iconoclasta, onde a experiência transcendente é buscada não no cristianismo mas na natureza.

Desde o Romantismo questionava-se a iconografia cristã e o norte protestante voltou-se à natureza na busca de novos templos seculares para abrigar deuses mais abstratos. A arquitetura Moderna hoje tida como Expressionista, do qual Taut faz parte, evocava em suas estruturas biomórficas formações rochosas como as encontradas nos Alpes, acidentes geológicos em cujo dinamismo entrópico encena-se o grande drama humano. Como na pintura *O Mar de Gelo*, *Das Eismeer*, de Caspar David Friedrich. (figura 20) Os destroços de um navio perdido numa infinita paisagem glacial de pináculos de pedra assemelha-se não apenas à pungência encontrada na arquitetura Gótica, porém mais ainda ao hibridismo mineral dos edifícios da *Alpine Architektur*. As catedrais Góticas, a geologia dos Alpes, as pinturas de Caspar David, as Cidades de Cristal, o aspecto ríspido de minerais como o quartzo, a cenografia de filmes expressionistas como o *Gabinete do Dr. Caligari* e até o *Monumento aos Mortos em Março* de um jovem Walter Gropius compõe o zodíaco de obras dos que exploraram outras camadas de fazer artístico.

Mas Taut não apenas apresenta-nos estruturas fantasiosas para inaugurar nas montanhas espaços de transcendência. Revela-nos, creio, uma narrativa. Uma

¹¹ TAUT, B., *Die StadtKrone*, p. 61.

¹² BEHNE, A., *ibid.*, p. 141.

jornada em busca de algo ao além. Conforme passam as páginas e os olhos percorrem os desenhos, afundamos nos passos e sonhamos os anseios de um peregrino talvez fugido da cidade. Há aqui uma tentativa de imbuir mais à arquitetura que o pensamento espacial. Também o dramático, ou o que Schiller chamou de o *Sublime Patético*, de *Pathos*, afeto, onde há um personagem sofrendo sublimes provas. A arte da ficção oferta aos mortais um lócus de catarse e sublimação, onde amargamos as desventuras e os desprazeres do herói e almejamos suas vitórias como se fôssemos nós ali, e de fato o somos, tantas vezes e de tantas outras formas. Histórias Sublimes mobilizam nosso espírito, nos treinam ao terror e ao encanto de existir e nos ensinam a sonhar.

No sopé da montanha o peregrino vê um lago. (*figura 21*) Ao centro, uma torre de vidro. Seus pilares banhados em prata sustentam uma coroa de cobre folheado à ouro ascendendo tremulante. Ainda nota-se ao seu redor ondulações no espelho d'água. Teria ela estado submersa à espera do peregrino? Ao lado da torre há aguda encosta de pilares brilhantes. Em meio à paliçada desvelam-se íngremes escadas. Subidas difíceis, escreve Taut. No topo o peregrino vê um vale de riacho selvagem. (*figura 22*) Atravessa-o na ponte e ao lado das águas ele cruza sucessivos arcos de vidro colorido que sobre suas costas unem ambos os lados do desfiladeiro. “Suas cores vão brilhando e adensando até no trecho mais estreito onde o vale fecha-se numa grade de arcos de todas as cores”.¹³ Após a represa multicolor há mais escadas. Ele as sobe. E ao fim avista. A imponente Casa de Cristal. (*figura 23*) Sobre o largo rio no vinco da geologia, sua arquitetura vitral brilha em padrões de cristal sob o sol. Seus arcos sobrepõe-se como a cauda de um dragão em meio a terraços e pináculos tortuosos. Nos platôs pousam aeronaves.

Também em 1919 Taut escreve seu livro *Die StadtKrone*, a *Coroa da Cidade*. Nele concebe uma nova pólis que libertaria as pessoas da “desesperança e feiúra de uma existência materialista”, filha das cidades e sua condição caótica. Como disse o poeta Paul Scheerbarth, talvez sua maior influência, “o paraíso, morada da arte” tornou-se “o inferno, morada dos ambiciosos”. Antes as cidades organizavam-se ao redor de templos e catedrais, grandes construções metafísicas que “derivavam-se dos mais elevados pensamentos: fé, Deus e religião”, escreve Taut. A tessitura de tais cidades é “em preciso a estrutura interna do humano e seus pensamentos”, de tudo que sentíamos “conectado com nosso mais íntimo ser: uma arquitetura do espírito”. A anatomia existencial do povo espalhava-se na pólis, manifestando nas construções a hierarquia de seus sonhos. Mas se antes eram os ritos religiosos e a imagem de Deus o foco da vida, agora a secular sociedade constrói apenas cidades acéfalas, desprovidas de centro espiritual. Há escolas, banhos, livrarias e sim, são confortáveis, mas neles não é possível realizar nossas verdadeiras necessidades. Dissolvem-se como “neve sob o sol”.¹⁴

¹³ Todas as citações feitas durante as andanças do peregrino podem ser encontradas nas respectivas figuras.

¹⁴ TAUT, B., *Die StadtKrone*, pp. 52-4 e p. 56.

“Ainda hoje é preciso ser como nos tempos passados, quando a mais alta estrutura na cidade era um edifício religioso a representar a coroa da cidade. Em todos os tempos gravitamos à casa do Deus para expressar nossos mais profundos sentimentos sobre a humanidade e o mundo”. No entanto os humanos já não cultuam como antes. As igrejas espalham-se tímidas nas bordas das cidades e sua iconografia já não nos sustenta pois apreciamos outra espiritualidade. Mas não é possível acreditar que o “sentido mais profundo da vida tenha dissipado-se”. Talvez ele ainda pulse em “todas as pessoas que esperam sua ressurreição, sua radiante transfiguração e cristalização em magníficos edifícios. Sem religião não há cultura ou arte”.¹⁵ É preciso sugerir uma nova experiência religiosa.

Feliz então o arquiteto que percebe haver um outro tipo de anseio tão fundo em nossa psiquê. Taut chama-o *Pensamento Social*. O desejo de sentir-se “uno, em sólida união com toda a humanidade”. Agora já não é “preciso espelhar-se no velho. Com orgulho conhecemos nossos próprios desejos e inclinações que diferem inteiramente do passado”, quando haviam catedrais, acrópoles, pagodas. Não é preciso imitá-los. Em sua cidade Taut desenha bairros residenciais com fartos jardins e parques abertos à natureza ao redor. No centro, um grupo de quatro edifícios artísticos e comunitários: a ópera, o teatro, um grande centro social e um pequeno hall de encontros. Pois é nos altares da expressão e do pertencimento que o indivíduo moderno ajoelha-se. Os teatros e cinemas atraem todas as almas que choram “por algo superior, pelo elevar-se ao além da existência cotidiana”. Também os eventos comunitários cativam os que visam “educar-se através da comunidade, para sentir-se uno com seus contemporâneos como um humano dentre outros”. Neles o “espírito e a alma elevam-se e amadurecem”.¹⁶

Mas não são esses edifícios a cabeça da pólis. Ao centro e acima surge outra estrutura, desprovida de função ou propósito, uma “maravilhosa sala alcançada por escadas e pontes”. Pois se o utilitarismo segmenta a existência e fragmenta indivíduos, os edifícios utilitários enfeitam a atmosfera do materialismo que profana a profundidade da vida. Não é a tecnologia, mas a estética a formadora de homens e mulheres. À Taut é apenas sob o abrigo de uma arquitetura desprovida de função que a experiência estética é possível, pois ela não propõe-se uma ferramenta a um objetivo especial, mas estimula o habitante em sua totalidade, todo ele à todo momento, deitando-o nas dimensões mais profundas da vida, unindo-o, libertando-o. “Emanando do infinito, a luz é capturada no ápice da cidade. Ela se estilhaça e brilha nos painéis coloridos, arestas, superfícies e concavidades da Casa de Cristal. Essa casa torna-se a portadora de sentimentos cósmicos, uma religiosidade que permanece em silêncio reverente...nesse espaço, um andarilho solitário encontra a pura bênção da arquitetura”.¹⁷

¹⁵ Id., *ibid.*, pp. 58-9.

¹⁶ Id., *ibid.*, p. 59, p. 55, p. 62, p. 67.

¹⁷ Id., *ibid.*, p. 69.

Houve um tempo em que a iconografia religiosa serviu ao espírito, mas após a abertura do cosmos e a morte de Deus ela não mais basta. Se é impossível pintar a face do Deus talvez seja aconselhável mantê-lo símbolo, emblema aberto e inesgotável alegoria. E portanto a Coroa da Cidade torna-se construção aberta. É catedral Gótica feita toda vidro, seus vitrais alargando-se até consumir todas as pedras, até tudo antes opaco tornar-se translúcido e abstrato, pois despiu-se dos adornos e grotescos e gárgulas e imagens santas e narrativas bíblicas. Guarda-se apenas o banho de luz transbordando tudo em etérea atmosfera, uma ausência que todos os cidadãos são levados a preencher como lhes convier ao espírito. “De uma perspectiva espacial, arquitetura é nada mais que o trazer luz. O vidro é a própria luz, e a arquitetura de madeira e pedra sempre ansiou a luz, então a ‘arquitetura de vidro’ é nada mais que o último elo”, escreve Taut.¹⁸ À ele antes valia construir um grande templo sem mensagem ou ensino nítido mas cuja ambiência faz do antes longínquo, tangível. Pois o vidro é dentre todos os materiais o que mais acerca-se do etéreo. Ele mantém as arestas difusas, os planos imprecisos, a forma nebulosa à espera senão dos desejos do povo então da luz correndo o cosmos para tornar-se espaço sob o domo vítreo, “penetrando a Casa de Cristal que reina acima da cidade qual diamante brilhando no sol como o sinal da mais alta serenidade e paz de espírito”.¹⁹

Mas não apenas o “andarilho” encontra ali sua bênção. Da casa de cristal a luz banha toda a cidade em feixes cósmicos, cores radiantes sobre os “mercados anuais e as feiras das igrejas”, sobre os espelhos d’água e jardins, sobre os amantes na relva e na faca do homicida, sobre o suor nas costas e as dobras da gordura, e os dorsos dos carros e os trilhos dos trens. A cidade passa a “brilhar e vibrar em todas as cores e materiais, metais, pedras preciosas e vidro em todas as posições e espaços, onde quer que o jogo entre luz e sombra o provoquem”. A presença do astro é tangível. Toda a gente suspende-se no instante e o espírito parece desviar-se da carne para acessar as margens de outro mundo. Não houve-se palavra ou nota que for, tudo silêncio. Tudo inerte à espera do além. “A tarefa final da arquitetura é ser quieta e por todo o tempo estar afastada dos rituais cotidianos. Aqui a escala das exigências práticas silencia-se, similar à torre da Catedral”. A Casa de Cristal “torna-se o condutor de sentimentos cósmicos, uma religiosidade que, em reverência, permanece silenciosa”. E a outrora cinzenta cidade ilumina-se por dentro, do âmago de sua estrutura. Enfim “todo o mundo das formas está livre do encanto do real”.²⁰

A todos a luz banha mas o Sublime é solidão. Viverão o momento cada um nos recônditos do espírito onde a harmonia total com o outro é impossível. Vejo na Casa de Cristal um monumento à autenticidade do indivíduo. Mas não a cidade que ela coroa. Se o pensamento social de Taut é por ele descrito como a “liberdade

¹⁸ Id., *Glass Architecture* In. *Glass! Love!! Perpetual Motion!!!*, p. 119.

¹⁹ Id., *Die StadtKrone*, p. 69.

²⁰ Id., *ibid.*, pp. 66-9.

contra toda forma de autoridade”, sua pólis apresenta-nos o oposto pois fundada num monismo Romântico que a tudo visa sintetizar, unificando diferenças e corrigindo desvios sob o enlace de um desenho urbano mono-cêntrico e homogêneo, clarificado quando Taut explicita seu desejo de “unificar o anseio e esperanças das pessoas de uma comunidade”.²¹ Inumeráveis peitos e todos sob o latejo de um único coração de cristal, todos os corpos banhados em única luz. Como há o indivíduo de expressar-se num lugar onde suas pulsões são projetadas? Taut relaciona as cidades ao corpo humano e eu de fato vejo a sua como um de nós. Conflituosa, contrastante, pois seu coração apresenta-nos um caminho mas ao redor seu corpo dá-lhe as costas. Há aqui também uma clara divergência com a teoria de Gropius, que desejava descentralizar as cidades em inúmeras experiências estéticas entrelaçadas à vida comum, na escala do indivíduo.

Taut entendia que o culto religioso nas grandes cidades havia afastado-se da magnífica liturgia para íntimos rituais, da grande catedral a templos secretos espalhados pelas ruas da cidade. “Assim como a Igreja, a ideia de Deus perdeu-se na nova cidade. Não reivindico que a vida religiosa diminuiu em intimidade, mas sim que dissolveu-se em menores e menores canais. A reza comum e liturgia perderam seu poder unificador...como se a espiritualidade tenha-se retirado para a quieta câmara do indivíduo”.²² Mas talvez o desvio seja força. Taut abandona sua cidade hierárquica mas mantém a Casa de Cristal, reconduzindo-a a outras paisagens nas margens do mundo e subvertendo-a para não mais impor mas atrair, não pólis mas templos gravitando todos os que anseiam o encanto e o terror das terras ermas onde a vista não alcança. À eles lançam-se, solitários.

O peregrino sobe as escadas e entre estranhas formações rochosas adentra a Casa de Cristal. (*figura 24*) Seu corpo agradece a calidez do ar. O súbito silenciar lhe é estranho. Já não há o sibilar do vento glacial nem o grunhido das bestas nem o ruído das máquinas. Só luz e silêncio. A falta de som avoluma-se no vasto espaço envolto por altos pilares de vidro que acima sustentam em arcos de vidro um enorme diamante zenital. A luz o atravessa multiplicando-se caleidoscópica e a solenidade de toda a cena não lhe escapa. Há na luz um senso de infinito. A amplitude é embriagante e o peregrino senta-se nos degraus nas margens do cômodo. Percorrendo a altura com os olhos ele vê varandas panorâmicas e uma galeria de música que logo rompe o silêncio numa “fina música orquestral”. Não há ali “coisas úteis”, estão todas sob os terraços onde assenta-se o templo — o porão. Elas devem “aparecer o menos possível”. O peregrino agora move-se pelo espaço e por vezes vê “grandiosas pinturas e esculturas cósmicas”. No entanto quão mais caminha menos as encontra. “Aquilo que deve ser tornado visível é visto cada vez menos, já que não pode harmonizar-se com os sentimentos avassaladores do mundo, se o foco está no indivíduo e no específico”. E nos hiatos entre as imagens de paisagens cósmicas, o peregrino sente algo lhe arremetendo o peito, algo que não

²¹ Id., *ibid.*, p. 58.

²² Id., *ibid.*

pretende habitar obras de arte pois não permite-se exprimir pelo engenho humano. “Essa Casa de Cristal não é uma ‘coroa’, e certamente não uma ‘Coroa da Cidade’”, escreve Taut nas margens da figura. Pois ele “não tem o direito de dispor o Mais Sublime, o Vazio acima de uma cidade. Arquitetura e o vapor das cidades permanecem em antítese irreconciliável. A arquitetura não permite-se ser ‘usada’. Nem para Ideais. Todo pensar humano deve silenciar-se quando a Arte e o Deleite em Edifícios falam — bem longe de fundições e barracas”. A mudança de ótica do arquiteto que um ano antes havia projetado uma pólis. Longe das hostilidades mundanas das cidades, o peregrino sente-se habitando um outro tipo de assentamento humano que mais parece diamante surgido do ventre da montanha pela ação de cataclismas tectônicos ou talvez templo manifesto pela intervenção de um demiurgo translúcido. Ao fim do salão, sob um enorme grupamento de arcos vítreos, há um portal circular. O peregrino segue sua jornada.

Já em 1914 Taut havia construído seu *Pavilhão de Vidro*. (figura 25) Parte da exposição Deutscher Werkbund, nele havia um domo prismático em duas camadas de vidro. A externa de folhas finas e translúcidas, a interna de espessos ladrilhos em diversas cores. Por fora o domo adotaria um timbre de uniformidade enquanto sua camada interna tingiria o espaço de dentro numa iridescência espectral. Ele estruturava-se sobre pilares dispostos em anel e fechados numa parede circular de blocos de vidro, tudo assentado numa alta base de concreto. Ao centro uma considerável escada conduzia os visitantes ao espaço interno. Mesmo longe já lia-se as frases de Scheerbart cravadas na construção. “Sem um palácio de Cristal, a vida transforma-se em fardo”, “O vidro introduz nova era”, “O vidro colorido acaba com o ódio”. Ao entrar no pavilhão, o mundo externo turvava e no silêncio duas curvas escadas simétricas subiam a lados opostos mas atingiam o mesmo destino, o domo. Ali todo um espectro de cores inebriava o ambiente. Azul, verde, amarelo e enfim um branco cremoso, a cor síntese de todas as outras. Desviado da concretude urbana, o visitante ascendia, seu corpo dissolvendo num instante estético com vislumbres de infinitude pois já não mais era possível discernir limites. Assim como as cores também o Eu progredia a um estágio indistinto onde tudo é síntese. O visitante então descia por outras escadas e voltava ao andar inicial, agora em seu interior. Ainda mais distante do mundo externo, sua atenção voltava-se à cascata d’água no centro do ambiente. Ali as superfícies cobriam-se de azulejos de múltiplas matizes refletindo a luz descendo do domo por uma abertura zenital. A água da cascata brilhava dourada. Aos lados haviam degraus e o visitante descia-os e a escuridão assentava. O anel de concreto impedia o acesso à luz a não ser ao fim do trajeto numa gruta violeta. Aqui, segundo Taut, “a beleza das imagens relembra o espectador de sua infância”. Ele continua: “conquistamos crianças, lançadas nesta vida fria e sem alegrias por meio de jogos. Nosso edifício é jogo”.²³ Há em sua fala um forte teor Romântico, semelhante ao presente nos *Vorkurs* da Bauhaus. As crianças são frágeis e ignorantes aos caminhos da lógica, são

²³ Id., *Glass Architecture* In. *Glass! Love!! Perpetual Motion!!!*, p. 121.

instintivas e livres de convenções e ociosas. Por não conhecerem nomes vêm a tudo pela primeira vez, deslumbrando-se a todo instante por um mundo imponente. É um dos caminhos da arte suscitar a criança dentro do espectador através do jogo estético. Aquele que passa pelo Sublime é despido de todas as suas pretensões de poder e conhecimento e volta a ser criança.

Taut disse que seu pavilhão fora projetado dentro do espírito de uma catedral Gótica.²⁴ Sem dúvida seus vitrais induzem uma dissolução Gótica, e também há o mesmo culto à cor e ao desvio do mundo. O próprio circuito do Pavilhão parece obedecer à moção vertical do Sublime, onde o espectador vai do centro ao alto do domo cósmico, êxtase da dissolução em luz, e depois às grutas de seu próprio espírito onde brilha o íntimo sussurro da água, o júbilo do recolhimento. Também as catedrais Góticas possuem um baixo centro de massa. Seu início é mais pedra e acima descortinam-se os vitrais. Basta levantar os olhos para embriagar-se na luz como narrativa de ascensão. Pode-se ver o Pavilhão como um radicalizar esquemático da catedral, abaixo opaco e acima translúcido, abaixo cripta e acima torre, abaixo caverna e acima pináculo. Foi nas cavernas há quase cinquenta mil anos que a sacralidade humana iniciou. Ali nas gargantas do mundo em meio à penumbra e ao silêncio pudemos esquecer o real e inventar outro tipo de existência. Nos abrimos à abstração e ao culto das coisas intangíveis. Em pinturas rupestres expressávamos nossa ponte com algo incompreensível.

Sinto o coração das *Cidades de Cristal* pulsando no domo vítreo do *Pavilhão de Vidro*, e portanto vejo-o como prólogo aos templos situados nos cumes dos Alpes. Pois o Pavilhão alude à jornada do peregrino, condensando-a num microcosmos. E embora à ele falte a amplitude, também nele o Eu desvia-se da cidade, há uma escalada onde declives tornam-se degraus, há os templos vítreos no alto e uma experiência que foge à descrição, pois vivida na fundura do Eu onde as palavras não alcançam e a lógica não legisla. A montanha é justo o *Axis Mundi* pois encerra tanto a caverna quanto o pináculo em seu corpo, a cripta e a torre, conectando os reinos inferiores e superiores. Dos monstros aos astros então.

Do alto de uma formação rochosa o peregrino viu correr um leito de nuvens cobrindo o mundo salvo os cumes das montanhas. (*figura 26*) Na cúpula nevada de uma alta ribanceira contemplou a audácia de uma estrutura de arcos de vidro verde esmeralda que não amparavam o corpo mas estimulavam o espírito. O momento era propício à exploração cósmica pois os astros alinhavam-se em altura. De um lado da estrutura o sol em todo seu esplendor e do outro a lua em forma de foice. Continuou. Adiante avistou nos cumes das montanhas paliçadas de cristal e no vale entre elas um profundo lago ornado com flores de vidro. (*figura 27*) As pétalas eram imensas e coloridas e encerravam corredores concêntricos. O peregrino os percorreu até atingir o lago e seu corpo preencheu-se de um temor latente ao perceber a escuridão das águas gélidas mas as flores flutuantes atenuaram o terror. A noite caiu e as paredes de pétalas brilhavam e as paliçadas acima eram

²⁴ FRAMPTON, K., *História Crítica da Arquitetura Moderna*, p. 139.

como faróis de luz difusa. O *Vale das Flores*, veio a saber. Sua luz translúcida produzia “múltiplos efeitos tanto para quem anda nos vales quanto para quem viaja no ar”. Ao acercar-se de uma das paliçadas entendeu-a pirâmide de pilares e ali atrás encontrou uma ponte “gradeada em vidro” que vencida um precipício cuja altura turvou seus sentidos. (*figura 28*) Lá embaixo o peregrino via tão só o fio ondulante de um rio e uma floresta de pinheiros sobre os sopés das montanhas. Após a ponte sentou-se e ao levantar a cabeça viu a *Montanha de Cristal*. A luz. Tantas noites dormindo sob o arco dos planetas. O espetáculo de um imenso cume “talhado e envidraçado em múltiplas formas cristalinas” transfixou-o. Entorpecido no instante, todos os seus pensamentos perderam-se como as névoas que serpenteavam a montanha à frente, e o peregrino pensou contemplar a sua própria inexistência momentânea.

Scheerbart disse: “esperamos novos milagres da tecnologia e química”.²⁵ Mas de forma alguma é o vidro milagre recente. Há quatro mil anos humanos já forjavam-no na Mesopotâmia e no Egito. Escreve ele que “a influência particular produzida pela luz filtrada no vidro colorido era bem conhecida dos antigos sacerdotes da Assíria e Babilônia” e foi apenas “através de Bizâncio” que as “lanternas de vidro colorido” ocuparam as Igrejas, gerando os vitrais Góticos. “Portanto, não devemos nos surpreender que eles nos dêem uma sensação especial de solenidade”.²⁶ Viemos a entender bem a estrutura do vidro, e na Sereníssima República de Veneza moldamos belos vitrais cujas cores à John Ruskin tanto encantaram, “tão lindo em suas formas que preço algum é demasiado para ele”.²⁷ Tanto Ruskin quanto Scheerbart celebravam-no e também censuravam o vidro translúcido e descolorido que hoje cobre tantos austeros edifícios em nossas metrópoles, o vidro do mundo fluido de Gropius. Mas do vidro translúcido também criamos lentes de telescópios e microscópios que aproximam eventos antes ocultos ao campo perceptivo, ofertando-nos a sublime experiência de testemunhar na retina o peso insuportável de planetas distantes ou a profundidade vertiginosa de nosso ecossistema subcutâneo.

No Medievo alquimistas viam no vidro o símbolo da transmutação entre as coisas da natureza. Ao criarem-no vislumbravam a existência da *prima materia*, massa vital presente em todos os elementos permitindo ao alquimista costurar todas as coisas. Pois que outra explicação surgiria do método de se misturar areia, sílica, calcário, sais minerais, potassa e óxidos metálicos, todos opacos, e deles fazer vidro, ao menos que em cada um houvesse um timbre de transparência cuja astúcia humana fez florir? É o vidro uma das pontes entre a matéria e o etéreo. Nas mãos ele assemelha-se a um sólido e nos olhos a um fluido. Adquire tal composição pois é líquido super-aquecido e logo resfriado. Num átimo percorre toda a amplitude dos climas, do calor do magma ao frio cósmico, cristalizando em si

²⁵ SCHEERBART, P., *GlasArchitektur*, §CX.

²⁶ Id., *ibid.*, §CVII.

²⁷ RUSKIN, J., *A Natureza do Gótico* In. *As Pedras de Veneza*, §XX.

ambos os pólos, dual como nós. E também como nós associa-se tanto ao submundo quanto aos céus, às bestas ctônicas e aos anjos espectrais, à carne e à mente, à penumbra do espírito e aos anseios de iluminação. Vejo-o como o símbolo da Experiência Estética de Schiller, que visa sintetizar os nossos impulsos sensível e formal num novo Eu, mais transparente a si. E no cerne da experiência dá-se o jogo Kantiano ininterrupto entre as faculdades mentais — macio quando Belo, áspero quando Sublime — que frente a um objeto inesgotável não tem outra saída senão revolvê-lo indefinido, estimulando o Eu a conceber novas respostas, novas imagens, nova vida.

O peregrino desceu pela montanha e grandes ganchos construídos na encosta rochosa serviram-lhe bem. (*figura 29*) Sentava-se neles para descansar. Abaixo atingiu um vale de neve densa cobrindo-lhe a cintura e à sua pele o frio perturbou mas nela também anunciaram-se os volumes de uma nova pólis. Cidades condensam ao redor de si um tipo de perturbação atmosférica e nessa em específico convergia uma ambiência com peso próprio, como ar híbrido. Ao avistá-la a face do peregrino orvalhou e ele entendeu. Um vale com pórticos de rica arquitetura em colunas de vermelho rubi e muitas varandas e terraços e telhados e balaustradas de vidro. E das fendas das estruturas inúmeras quedas d'água como suas vísceras liquefeitas. (*figura 30*) Todas conduzindo-se a uma cachoeira central segmentada em diversos níveis, em pontes e casas e espelhos d'água e escadas e alpendres, todo um rio articulado em brilhante arquitetura como piscinas suspensas. Dos poros da pólis brotava também vapor “para o estudo da formação de nuvens”. Transpiravam como casas de banho em polvorosa e que tipo de criaturas ali perfumam-se? E o vapor tingia-se de todas as cores, espectral subindo e transmutando-se como as almas de gigantes amorfos até fugir de vista nas alturas.

Scheerbart apreciava as estufas dos jardins botânicos mas a esses “imponentes palácios de cristal, de toda forma, falta cor”. À ele a luz colorida era capaz de “produzir uma nova forma de calidez”, não só calor mas afeto, ampliando os espaços cerrados da cidade com a força dos astros. Imaginava o esplendor de um planeta revestido em joias de brilhantes e esmaltes, a luz em gordos talhos dissolvendo superfícies. “Não mais os humanos precisarão contemplar o paraíso celeste” pois o próprio firmamento terá tocado o chão. Há uma imagética em sua visão que muito lembra os anseios do Abade Suger em sua catedral Gótica, pois através do estudo descritivo da Nova Jerusalém no livro do Apocalipse visava inaugurar um pedaço de céu no chão da terra. Scheerbart não era afeito à nostalgia mas mantinha um apreço pelas catedrais Góticas e seus ornamentos. Via nelas o *prelúdio* à arquitetura de Cristal. “Toda a arquitetura de Cristal parte da idéia da catedral Gótica, sem a qual a arquitetura de cristal seria inimaginável”. À ele, já no Medievo havia o desejo do vitral absoluto mas não o “ferro apropriado para tal construção”.²⁸ Através do correto uso da cor é possível animar objetos comuns com outro tipo de aura, como se os víssemos pela primeira vez, tornando tímidos

²⁸ SCHEERBART, P., *Glasarchitektur*, §III, §XIII, §XVIII, §LXVI, §XIX.

cômodos em verdadeiras catedrais. Sob a luz bem empregada dissolve-se também o sujeito vislumbrando enfim tudo aquilo que dentro de si escondia-se na penumbra. Scheerbart possui essa obsessão em iluminar a tudo, tratando o que é escuro como um mal a ser expurgado da face da vida.

No ano de 1914 escreveu seu influente ensaio *GlasArchitektur* em 111 fragmentos, talvez influenciado por autores românticos como Novalis, que também escreviam em aforismos. Dedicado à Taut, o livro apresenta-nos sua visão de metrópoles ainda porvir. Aeroportos de cristal de onde saem veículos aéreos como pontos de luz no céu noturno iluminado pela cidade abaixo com suas torres luminosas e terraços escalonados e vistas panorâmicas. No solo mercados de cristal, fábricas de cristal, restaurantes e sanatórios de cristal como jóias ou faróis anunciando um futuro onde todos os filhos da terra terão sua justa dose de luz. Nos mares há outras cidades de arquiteturas flutuantes também de cristal separando-se e agrupando-se ao sabor das marés, iluminando o espelho d'água de rios e lagos e também atravessando o mar aberto. Abaixo ainda mais torres de vidro agora construídas no fundo do mar. E embora “muitos ainda o considerem uma quimera”, também as montanhas dos Alpes haveriam de cristalizar-se. “E no dia em que a navegação aérea dominar a noite, as montanhas da Suíça também brilharão com cores vivas à noite, graças à arquitetura de vidro”. Ao fim da fantasia ele alerta: “seguramente tudo isso soa como fantasia utópica, mas não deveria ser”.²⁹

Antes, em 1913, escreveu o romance utópico *Lesabéndio*, passado no planeta Pallas onde alienígenas de olhos telescópicos fumam erva-bolha em prados de cogumelos. Um astrônomo visionário decide construir torre cristalina de imensa altura para em seu topo fusionar ambos os lados de uma estrela cindida e assim acessar o segredo da vida. Ao atingir o cume da torre, Lesabéndio transforma-se em algo além, sintetizando-se ao cosmos. Há aqui todo um zodíaco de símbolos afins. Cogumelos são desde sempre usados em rituais epifânicos de iluminação e podem ou matar ou renascer quem os ingere, sendo assim fendidos entre o diabólico e o sagrado. Representam as coisas que já proliferam no invisível e materializam pela ingestão, como talvez o etéreo coagulando em luz colorida sob um domo de vitrais. A estrela cindida alude à condição partida do Eu, que brilha mais forte quando unificado ao Absoluto do momento Sublime. Sua torre ressoa na história da Torre de Babel e ambas apresentam-nos o desejo humano de buscar se encontrar em todos os lugares que estão ao além de seu alcance, pois há algo estranho dentro de nós que impele o peito ao desconhecido. Mas enquanto em Babel os humanos ruíram na arrogância de querer tocar o céu, na história de Scheerbart a empreitada é oportuna. Pois Scheerbart acredita na redenção através da estética, nas virtudes da arquitetura, e mais: no poder do vidro. Em sua história humanos são criaturas corrompidas e violentas. Já os Pallasianos são pacíficos e gozam da boa liberdade. Os “bons selvagens” de Rousseau. Também são andrógynos, alusão talvez ao mito de Platão, onde no passado os humanos eram seres de torsos esféri-

²⁹ Id., *ibid.*, §CVIII, §L, §LVIII.

cos, quatro braços, quatro pernas e duas faces que no auge de sua pretensão escalararam o Monte Olimpo para confrontar os deuses. Zeus os cindiu. Somos nós as criaturas separadas, metades em busca da parte perdida, nostálgicos, românticos, peregrinos.

Houve um dia em que o peregrino despertou sob a força do sol. No cume da montanha um estridente templo de vidro vermelho eclipsava o astro febril. (*figura 31*) Nutria-se de seus raios. Sua forma lembrava uma flor e as pétalas eram pináculos pontudos, três delas apartadas do corpo da construção, mais embaixo na montanha perfurando seu declive nevado. Delas subiam três caules que fixavam-se ao templo, quem sabe corredores de algum tipo. E contemplou o vir a ser da estrutura e julgou-o “tremendamente difícil e cheio de sacrifícios, mas não impossível”. Ao lado do peregrino mais acima no platô haviam flores de outro tipo, menores e de vidro azul e amarelo e por mais que esticasse o corpo seus dedos não as alcançavam. Flores ilusórias, as *rosas azuis* de Novalis. Taut escreve em seu *Alpine Architektur*: “Devemos sempre saber e desejar o inacessível para que o alcançável tenha sucesso. Somos meras sementes nessa terra e temos lar apenas no superior, na absorção e subordinação”.³⁰ Num “vale entre montanhas de bordas cristalinas” o peregrino alcança *A Catedral de Pedra*. (*figura 32*) Toda a arquitetura sob o abrigo de uma abóbada de vidro, alveolar como pulmão de cristal constricto na geologia e estruturado em duas fileiras de pilares: a externa em blocos sobrepostos e a interna lapidada em losangos. Tudo de vidro. Nas montanhas em ambos os lados do vale rentes ao portão principal ele vê entalhadas as fachadas de catedrais, “suas naves esculpidas na rocha e continuadas em cavernas e grutas. A Catedral e seus corredores estão repletos da luz fresca do dia. Mas à noite é ela quem ilumina as montanhas e o firmamento”. Assim como no andar inferior do *Pavilhão de Vidro*, aqui Taut suscita a imagem da caverna. Uma ambiência de reclusão embora não de todo obscura. Pois mesmo no ventre da montanha Taut ainda celebra as virtudes da luz.

Difícil comentar as nuances atmosféricas de seus desenhos, mas parece-me não haver em suas *Cidades de Cristal* um apreço à penumbra. Suas fantasias são repletas de holofotes e edifícios luminosos, um Sublime fúlgido como são as catedrais Góticas. Mas a estrutura dos templos de cristal é composta de vidro e ferro enquanto a das catedrais Góticas é vidro e pedra. Os eixos de ferro dos templos de Taut parecem-me sempre delgados, por vezes inexistentes. É o êxtase técnico que permite ao vidro engolir todas as superfícies. Já o corpo das catedrais é uma grande massa de rochas, a depender do ângulo de visão chega a ocultar-se os vitrais. Na catedral o momento do iluminar torna-se o jogo entre o material e o imaterial, entre carne e espírito, entre céu e terra, sem jamais ocupar um dos extremos pois o oscilar entre ambos é justo a condição humana. Ali espacializa-se o drama íntimo do Eu em conflito. Já nos templos de Taut parece não haver o pólo material, pois muitas vezes não há corpo construído a ser dissipado em luz. Também a luz perde

³⁰ TAUT, B., *Alpine Architektur*, desenho 21.

força pois já não se testemunha seu poder de tingir a aura das coisas mundanas. Seu desenho *Catedral de Pedra* é a primeira alusão, mesmo que latente, às potências da penumbra.

Perto de Glarus o peregrino percorre florestas com rochas em cristais lapidados lisos e brancos cintilando por debaixo das copas das árvores, suas folhas como lascas de prata. (*figura 33*) Avista montanhas com os mesmos cristais nos vincos da geologia. Nos vales segue em corredores pontuados por fileiras de ganchos em concreto branco, vidro fosco vermelho rubi nas pontas, como se caminhasse no maxilar calcificado de uma criatura gigante há muito morta. Ele sobe a montanha de Grindelwald toda cravejada de espinhos de ferro do tamanho de edifícios e no cume descansa sob o brilho insuportável de uma imensa esfera de vidro. Uma buzina meteorológica. (*figura 34*) Numa ponte ele cruza um rio de águas calmas e por uma noite dorme na cidade aos pés do monte Rosegone, onde no cume há uma superestrutura de vidro, um colossal domo romboidal. (*figura 35*) Ali ele desentendeu seu contorno físico, e quando o arco solar banhava-o pensou ser centelha perdida na textura leitosa do ar colorido. Dias depois ele desceu um edifício escalonado em terraços escavados onde pousavam aviões e espectadores deslumbravam-se em “espetáculos de ar, balão, luz e água”. Da segurança dos terraços podiam contemplar a força das intempéries e a fragilidade humana. Do amparo da arquitetura torna-se mais fácil contemplar o desamparo essencial de todas as frágeis criaturas do mundo. Nos próximos dias foi farta a penumbra. Muitas noites escuras desprovidas do alento de um cristal em brilho. O peregrino atravessou uma área por onde caminhou fantasmal como se alma alguma houvesse habitado aquela paisagem salvo ele. Há um leito de escuridão pulsando por debaixo da película geológica. Em suas lacunas, fendas e abismos, crevasses, cavernas e grutas ele revela seu corpo penumbroso à espera da queda do sol quando deslizará ao mundo externo e na noite engolirá o peregrino.

Edmund Burke escreve que um objeto pode tornar-se impactante, e assim Sublime, através do contraste. “Para que a transição seja completamente impressionante, precisamos passar da luz maior para a maior escuridão que seja consistente com os usos da arquitetura. A noite a regra é invertida”. Se à noite o peregrino adentra um domo de luz, tal contraste é atingido.³¹ Mas é possível pausar o interesse fisiológico de Burke para ver tal contraste de maneira mais espiritual, ou narrativa. Diferente das catedrais Góticas, não há penumbra nos templos de cristal. Mas tal dialética se dá, creio, no caminho para alcançá-las. (*figura 36*) Em meio a deformidades geológicas sob o arco das estrelas sente-se o hálito da penumbra logo a ser suspensa pelas luzes dos templos. As sombras dos templos não são as suas mas a própria paisagem das montanhas, fazendo da arquitetura lapsos de luz em meio à penumbra, ambos Sublime. Após a escuridão potencializa-se o êxtase da luz. Antes do *Fiat Lux* é preciso da penumbra. Não visita-se as Cidades de Cristal apesar os Alpes, mas por causa deles. A jornada do peregrino é alter-

³¹ BURKE, E., *Investigação filosófica sobre a origem de nossas ideias do Sublime e da Beleza*, p. 87.

nância contínua entre luz e sombra, estratificando a dialética das catedrais Góticas no contraste entre os Alpes e os templos de cristal. E mesmo sob o abraço do vidro prismático ainda persistem lascas de penumbra sob o seu peito. O infinito é inesgotável e quem busca exprimi-lo sente o amargor do que permaneceu obscuro pois não é possível dizer. E assim Taut pergunta-nos: “Mas como poderia-se descrever, mesmo que em alusão, o que pode-se apenas construir?”³²

“Que seja iniciado um plano”, ele escreve, na “mais alta cadeia dos Alpes, do Mont Blanc ao Monte Rosa acima da planície italiana, no arco interno da cordilheira — aí a beleza deve estar”. Estaria Taut escondendo-se nos Alpes? Incapaz de responder às urgências do real, o arquiteto recolhe-se de quatro ao escritório. À ele restou fantasiar, imaginando impossíveis estruturas em terras ermas, qual demiurgo de aquarelas utópicas. Mas vejo em suas Cidades de Cristal não a covardia e sim a angústia de desenhar uma saída espiritual aos traumas da época. Taut desenha-as um ano após o fim da primeira guerra, cuja técnica criou trincheiras, projéteis e canhões, “artefatos assassinos” segundo Taut, fazendo correr “o sangue de milhões”. No mesmo ano Gropius funda a Bauhaus sob a égide de uma técnica de espiritualidade imanente para acelerar as veias inertes do povo alemão. “A tecnologia é sempre servo”, escreve Taut. “Querer algo útil e conveniente sem aspiração superior é enfadonho”.³³ Gropius concordava. Mas suas obras contrastam. Gropius é o arquiteto da contingência e Taut o da fuga às montanhas. E eis que ao longo do século vinte o acelerar de Gropius tornou-se exaustivo. Na sociedade do desempenho torna-se possível voltar aos templos de Taut sobre outra ótica.

No Medievo a experiência do Sublime talvez fosse inseparável da devoção cristã. E no século dezenove os românticos nórdicos queriam deseducar-se das cidades e lançavam-se ao mundo selvagem, buscando o Sublime não em Deus mas na natureza, num maniqueísmo entre urbano e rural. Entendo as Cidades de Cristal de uma forma menos dualista, mais dialética. Nem a experiência religiosa, nem a fuga nostálgica dos românticos, nem a pólis acelerada de Gropius. E de certa forma condensam todas. Pois vejo-as como templos de peregrinação. Um hiato espiritual. Ali, nos veios da montanha, o indivíduo sufocado no tempo atual virá a conhecer um lugar de contemplação, onde seu espírito acalma-se em caminhos mais profundos. As Cidades de Cristal não contêm as asperezas das metrópoles mas uma atmosfera estética capaz de suprir outra ordem de anseios. Viver nos lábios do abismo entre domos de luz colorida é experiência mais lenta e silenciosa. Sorver um cotidiano inebriado pelo Sublime é de fato transformador. E após a jornada o peregrino volta às cidades, algo dentro de si transformou-se, algo cuja chama ele saberá canalizar para moldar o cenário ao redor. E assim talvez não mais os humanos matem-se como porcos na lama nem desgastem-se até o colapso interno mas aprendam a ver, estejam os olhos fechados ou abertos.

³² TAUT, B., *Die StadKrone*, p. 69.

³³ Id., *Alpine Architektur*, desenho 16.

Nos contos de fada não raro há montanhas de vidro por onde erram o mundano e o perene nos dorsos de criaturas mágicas. Também ali caminham os que empreendem a árdua viagem do auto-conhecimento pois apenas longe de tudo familiar pode o peregrino encontrar o que jaz só em si. Imerso num mundo cujo colapso do sentido gerou tantas nulas respostas, para se conhecer é preciso apartar-se do fluxo. Nesse lugar onde nada parece se mover ele pode notar no arco cósmico os longos ciclos dos signos de seu espírito. Sob a queda do sol ele atinge o cume do Monte Rosa. (*figura 37*) Uma enorme “redoma em estrutura de vidro, arcos e cristais”. As coisas calavam e o ar rosáceo suspenso à espera. Prestes a alinhar-se atrás da estrutura, o sol escorre no céu. O peregrino atravessa o lintel do portão e a luz é unânime. Seu corpo tão débil. Ao redor lâminas quebradiças insulam luzes cósmicas. Algo nele desperta. Os olhos fechados inebriados na vastidão. Desde sempre foi assim.

7 Figuras



Figura 01. Em *Liber Divinorum Operum*,
Hildegard von Bingen.

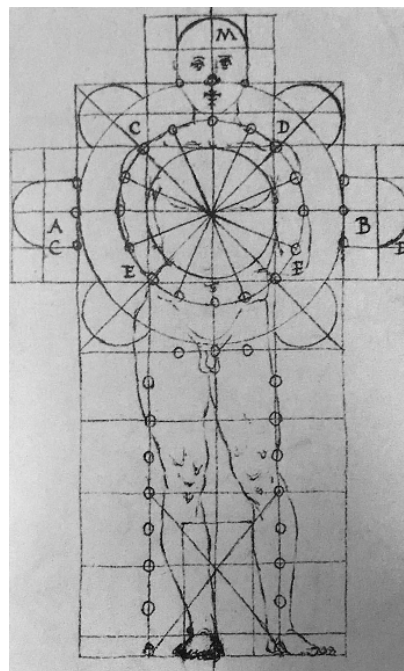


Figura 03. Em *De Occulta Philosophia*,
Agrippa von Nettesheim.

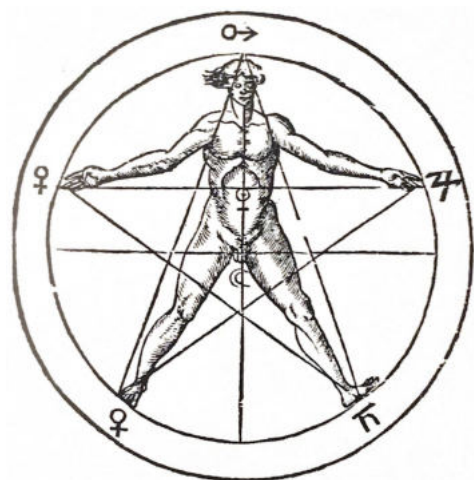


Figura 02. Em *De Occulta Philosophia*,
Agrippa von Nettesheim.

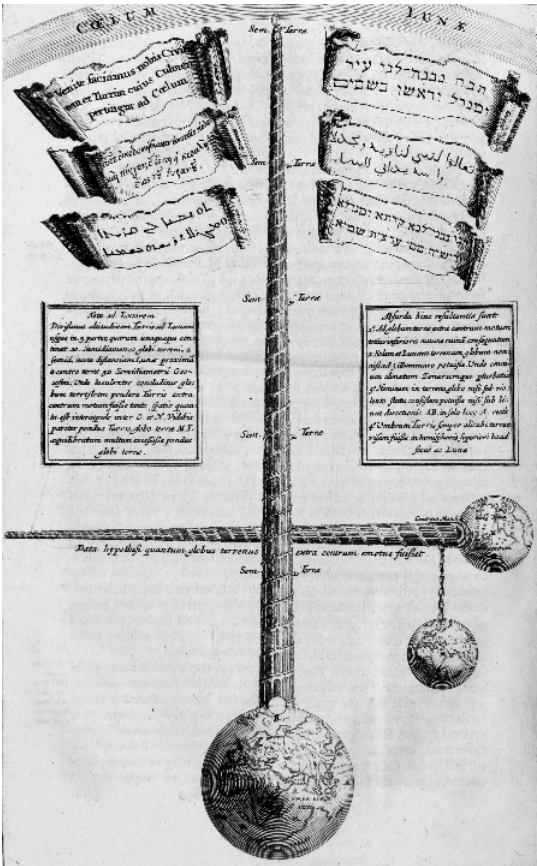


Figura 04. *Turris Babel*, Athanasius Kircher.



Figura 05. *A (Grande) Torre de Babel*, Pieter Bruegel o Velho.



Figura 06. *Paisagem Invernal com Igreja*, Caspar David Friedrich.



Figura 07. *Tempestade de Neve: Barco à Vapor na Boca do Porto*, J. M. W. Turner.

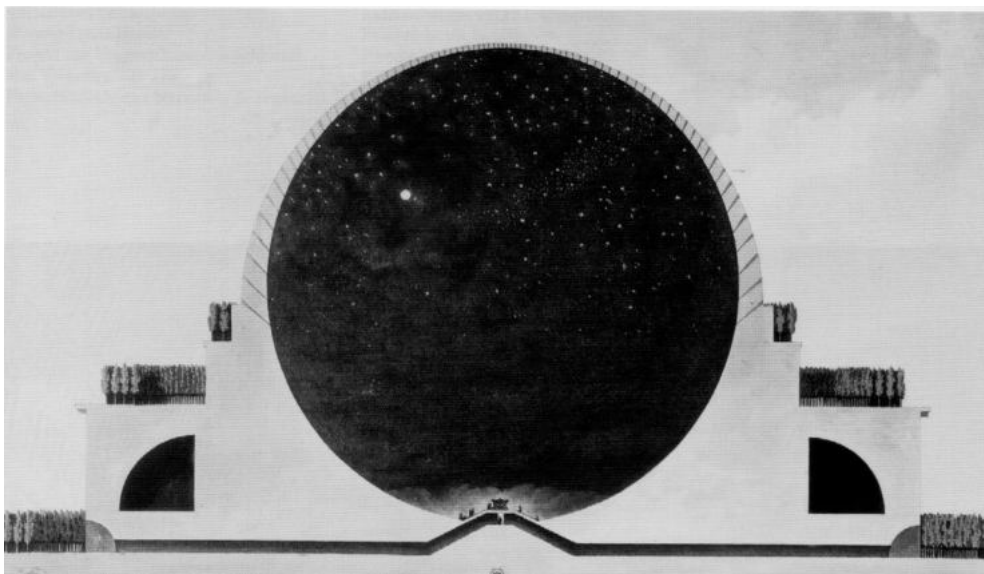


Figura 08. *Cenotáfio de Newton*, Étienne-Louis Boullée.



Figura 09. *Carceri d'Invenzione*, Giovanni Battista Piranesi.



Figura 10. Interior da Catedral de Colônia.



Figura 11. Esculturas na fachada da Catedral de Chartres.



Figura 12. Grotresco na fachada de Chartres.



Figura 13. Fachada da Catedral de Colônia.



Figura 14. Ornamento na Catedral de Urnes.



Figura 15. *A fantasmagoria de Robert na Cour des Capucines em 1797*, Étienne-Gaspard Robert.



Figura 16. *Der Golem: Como ele veio ao mundo*, Carl Boese e Paul Wegener.

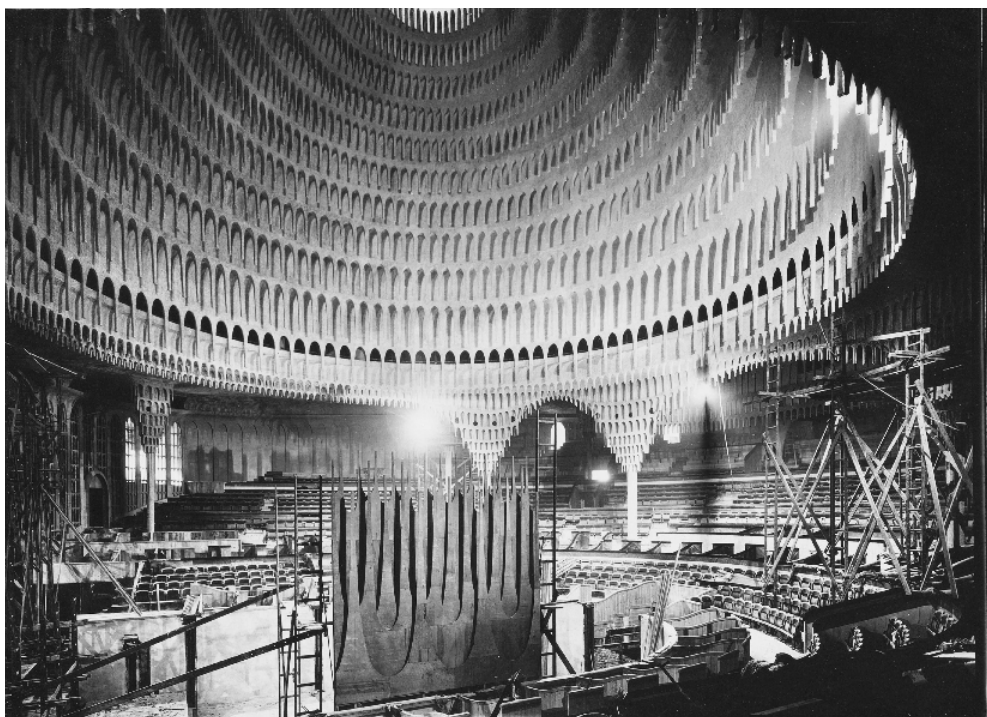


Figura 17. Domo da *Grosses Schauspielhaus*, Hans Poelzig.



Figura 18. *Tempestade de Neve: Aníbal e seu exército atravessam os Alpes*, J. M. W. Turner.

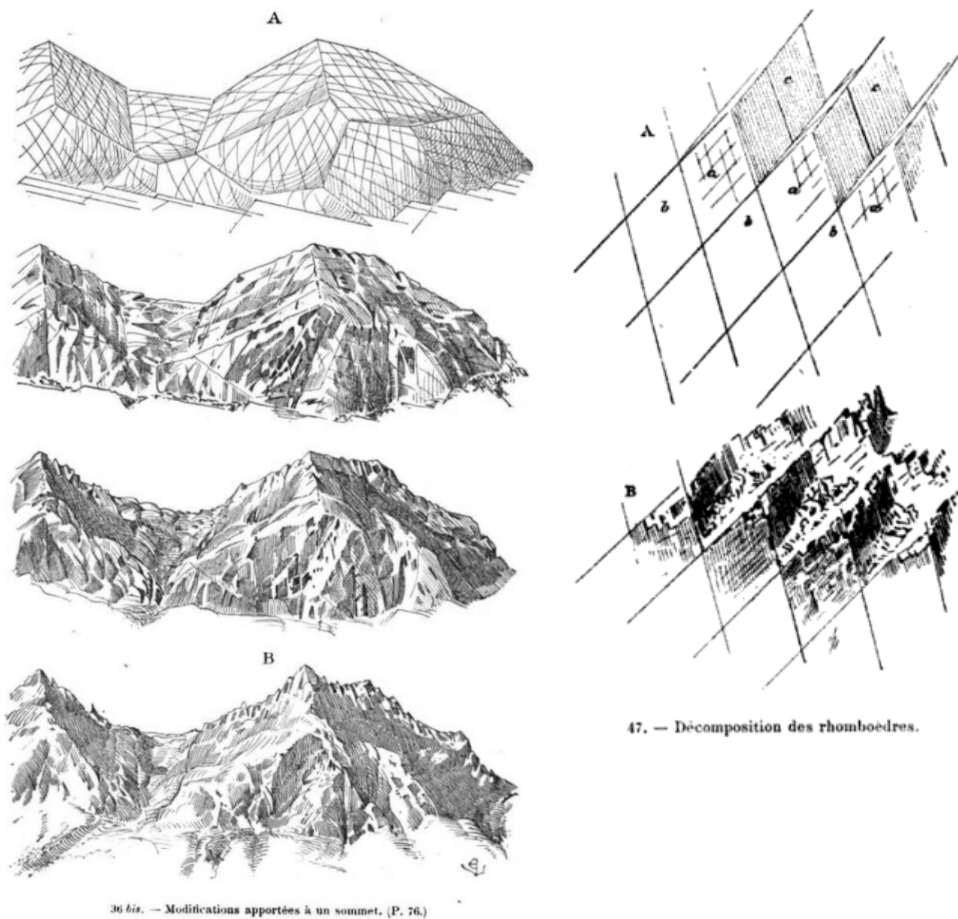


Figura 19. *Desenhos dos Alpes, Le Massif du Mont Blanc*, Eugène Viollet-le-Duc.



Figura 20. *O Mar de Gelo*, Caspar David Friedrich.

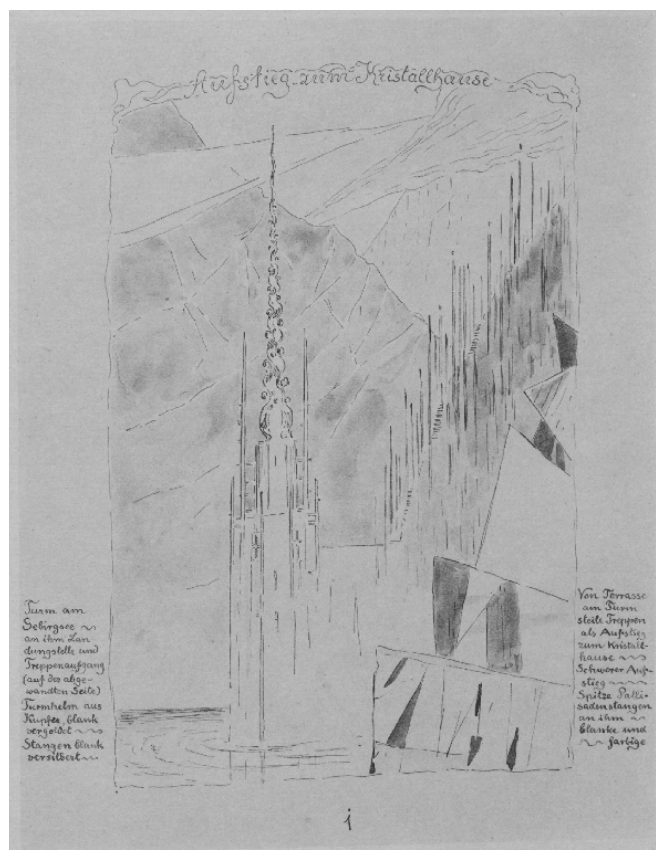


Figura 21. *Alpine Architektur*, cena 1, Bruno Taut.

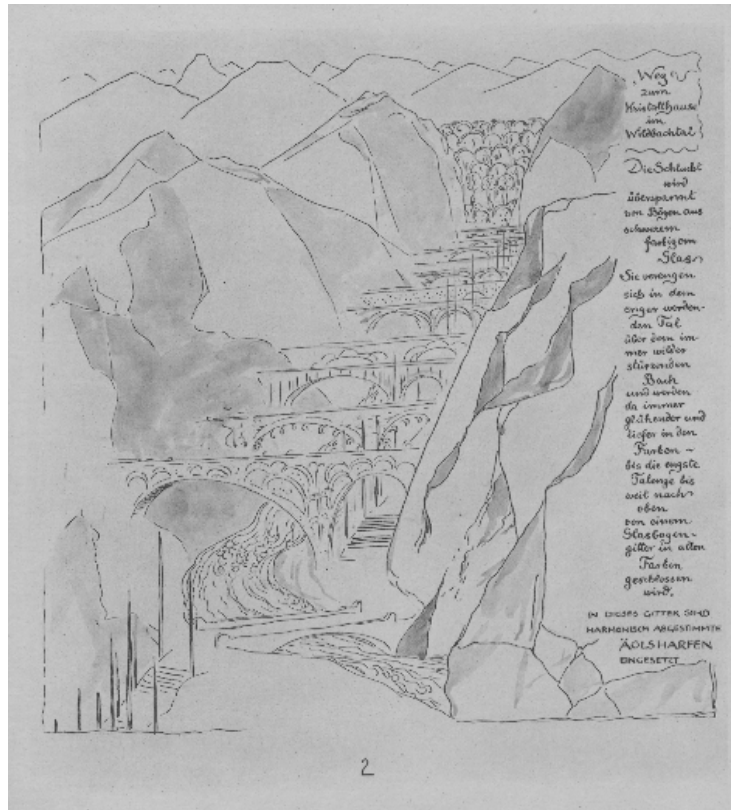


Figura 22. *Alpine Architektur*, cena 2, Bruno Taut.

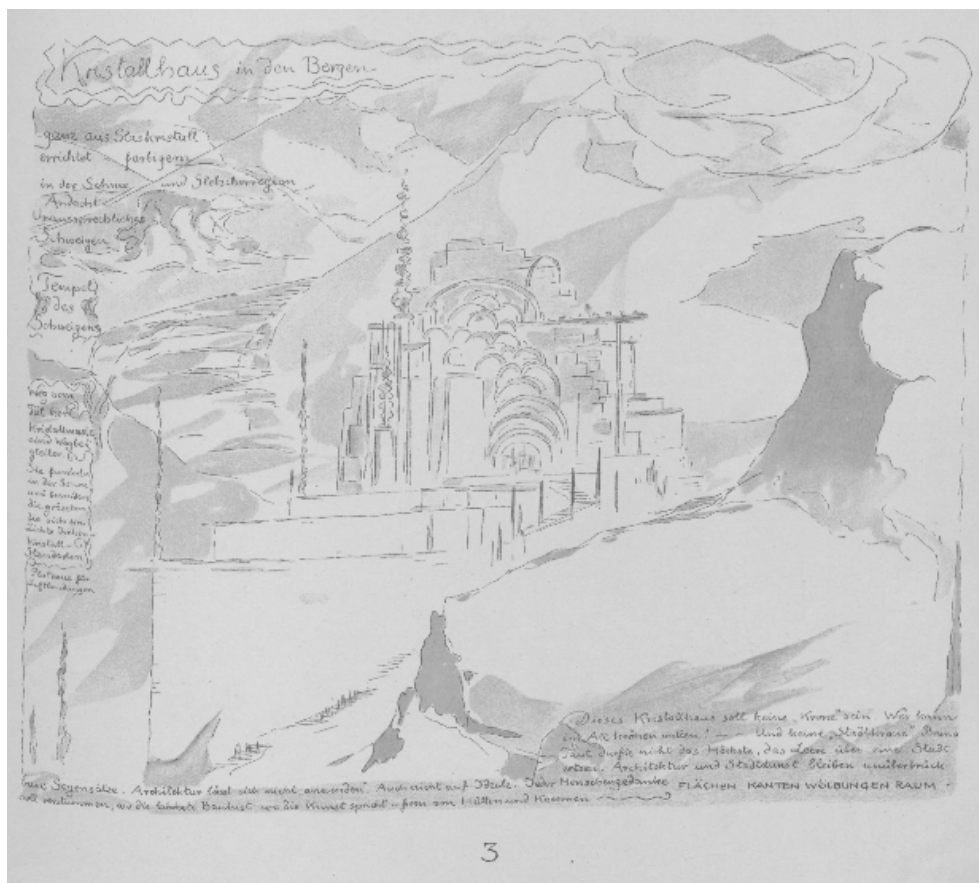


Figura 23. *Alpine Architektur*, cena 3, Bruno Taut.



Figura 24. *Alpine Architektur*, cena 4, Bruno Taut.



Figura 25. *O Pavilhão de Vidro*, Bruno Taut.

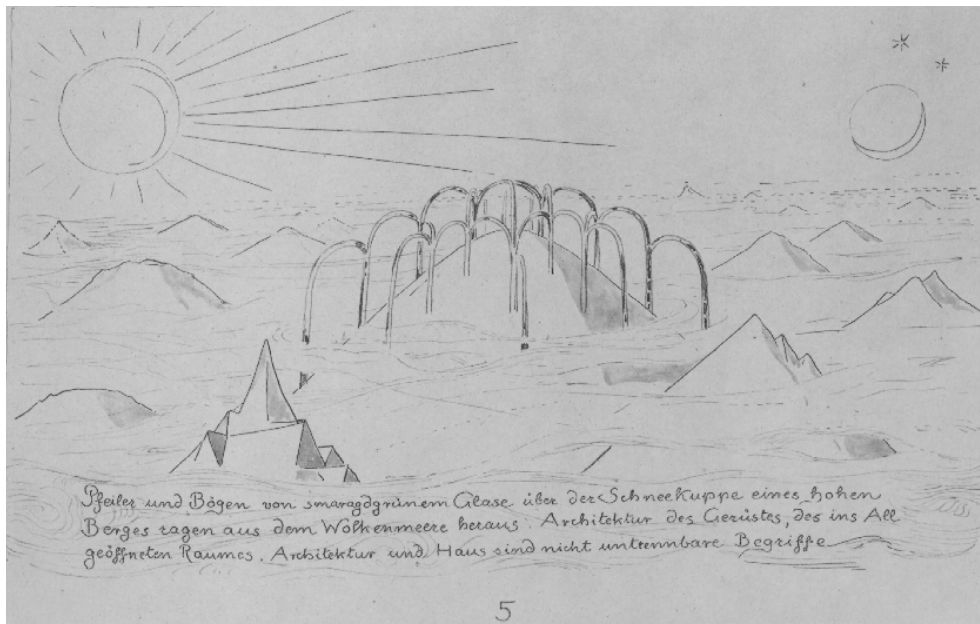


Figura 26. *Alpine Architektur*, cena 5, Bruno Taut.

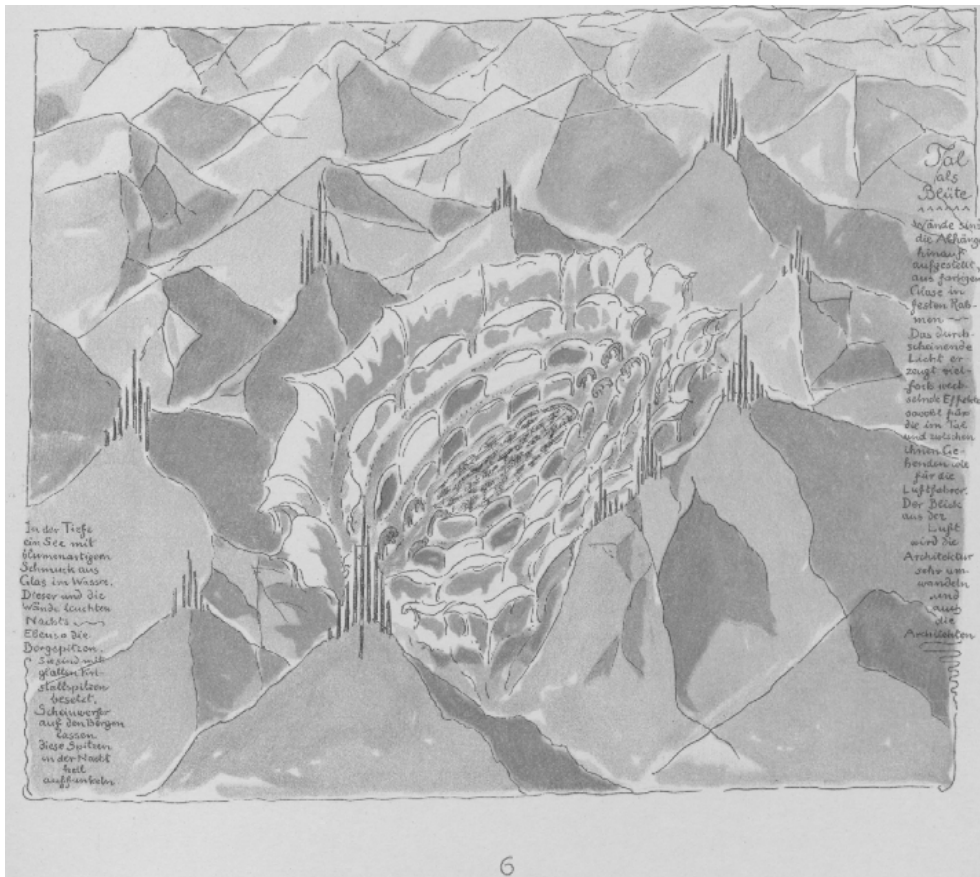


Figura 27. *Alpine Architektur*, cena 6, Bruno Taut.

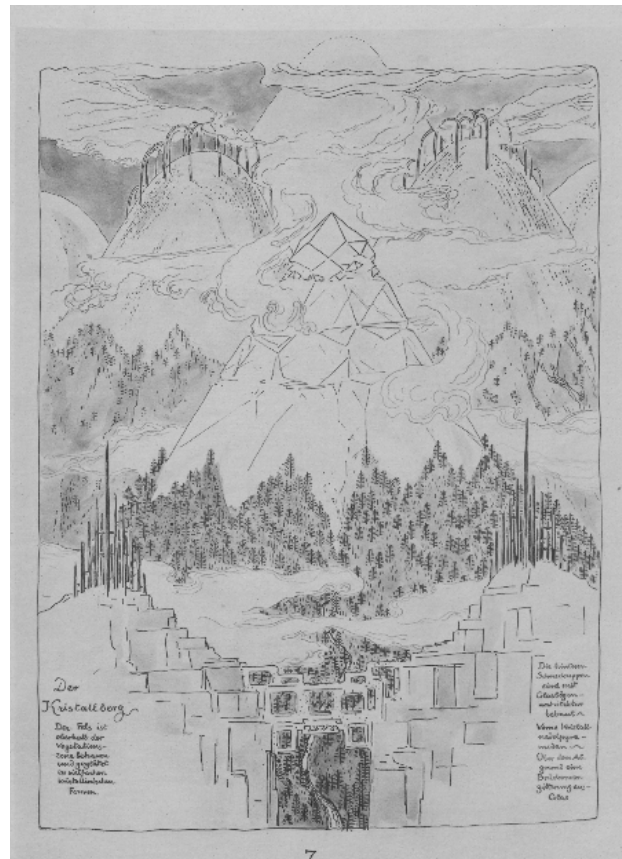
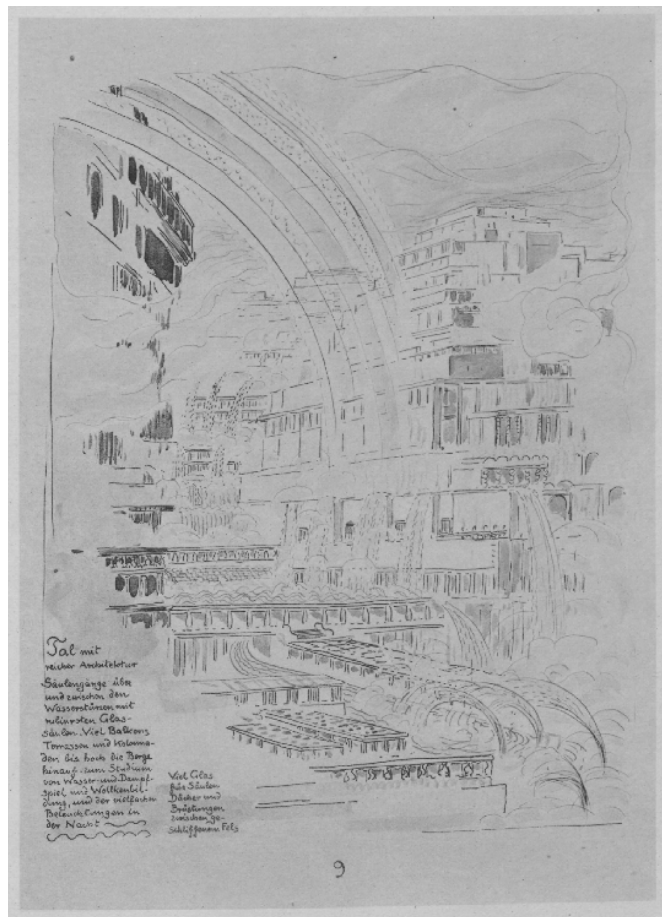


Figura 28. *Alpine Architektur*, cena 7, Bruno Taut.



Figura 29. *Alpine Architektur*, cena 8, Bruno Taut.

Figura 30. *Alpine Architektur*, cena 9, Bruno Taut.Figura 31. *Alpine Architektur*, cena 10, Bruno Taut.

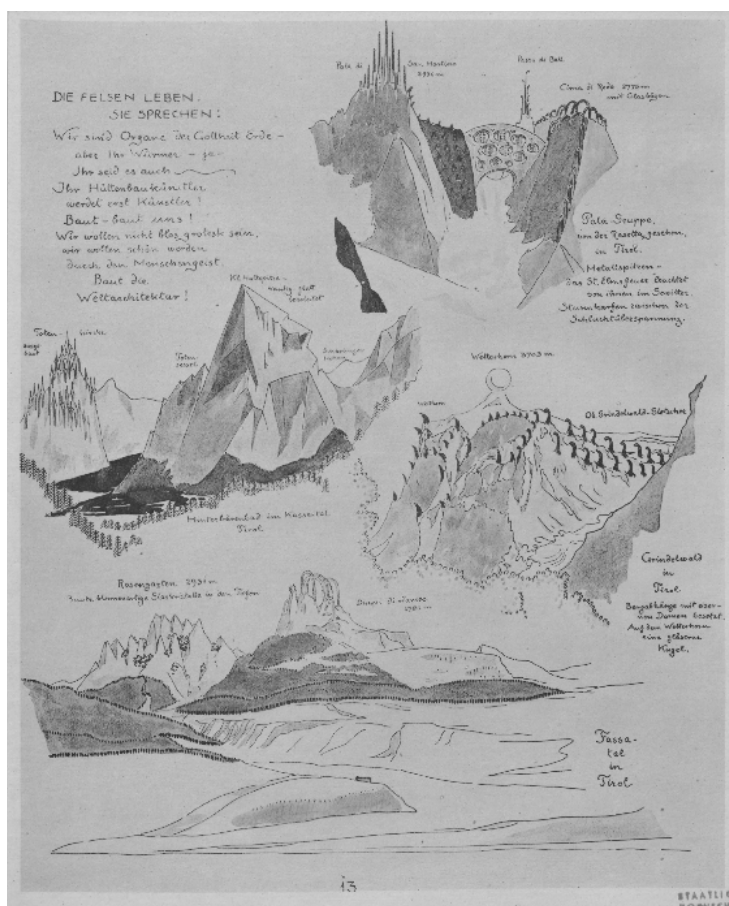


Figura 34. *Alpine Architektur*, cena 13, Bruno Taut.

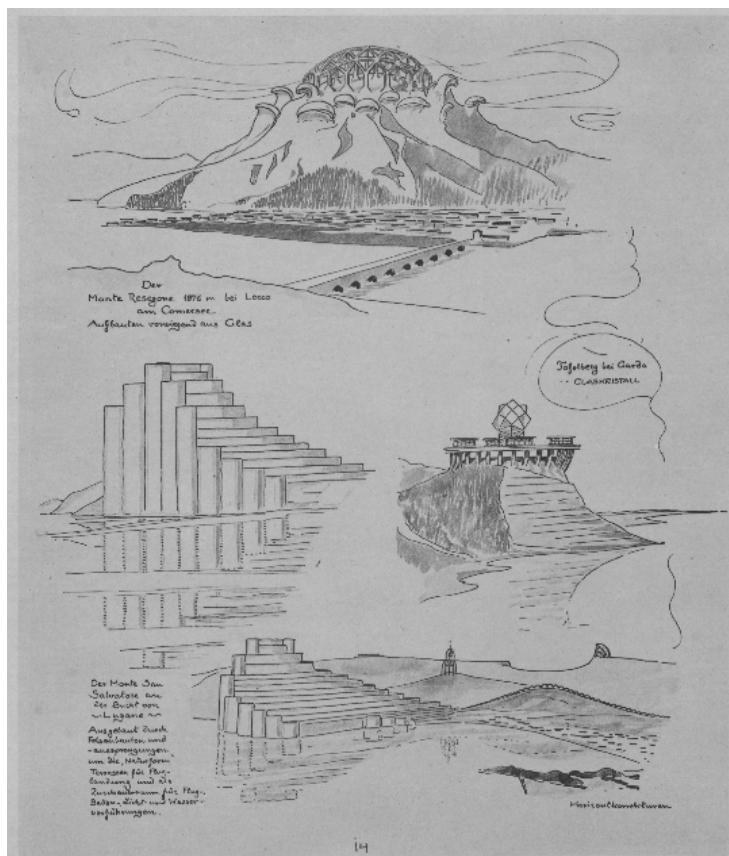


Figura 35. *Alpine Architektur*, cena 14, Bruno Taut.

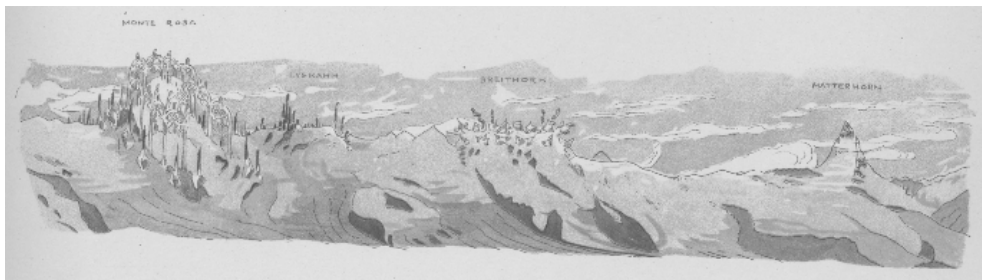


Figura 36. *Alpine Architektur*, cena 18, Bruno Taut.



Figura 37. *Alpine Architektur*, cena 19, Bruno Taut.

8

Bibliografia

- ARGAN, Giulio Carlo. **Arte Moderna**. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.
- _____. **Walter Gropius e a Bauhaus**. Rio de Janeiro: José Olympio, 2005.
- BANHAM, Reyner. **Theory and Design in the First Machine Age**. Cambridge: The MIT Press, 1989.
- BAUDELAIRE, Charles. **As Flores do Mal**. Lisboa: Relógio D' Água Editores, 2003.
- BERGER, John. **The Red Tenda of Bologna**. London: Penguin Books, 2007.
- BERLIN, Isaiah. **The Roots of Romanticism**. New Jersey: Princeton University Press, 2013.
- BORGES, Jorge Luis. **O Aleph**. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.
- BORNHEIM, Gerd. **Filosofia do Romantismo**. In: GUINSBURG, J. **O Romantismo**. São Paulo: Perspectiva, 2013.
- BÍBLIA. Português. **Bíblia Sagrada: Livro do Gênesis e Livro do Apocalipse**.
- BURKE, Edmund. **Investigação filosófica sobre a origem de nossas ideias do Sublime e da Beleza**. São Paulo: EDIPRO, 2016.
- CALVINO, Ítalo. **As Cidades Invisíveis**. São Paulo: Companhia das Letras, 2014.
- CRARY, Jonathan. **24/7: Capitalismo tardio e os fins do sono**. Ubu Editora: São Paulo, 2016.
- ECO, Umberto. **O Nome da Rosa**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1983.
- ELIOT, T.S. **Poemas / T.S. Eliot**. São Paulo: Companhia das Letras, 2018.
- FICACCI, Luigi. **Piranesi: The Complete Etchings**. Köln: TASCHEN, 2016.
- FRAMPTON, Kenneth. "História Crítica da Arquitetura Moderna". São Paulo: Martins Fontes, 1997.
- GOETHE J. W. **Collected Works: Essays on Art and Literature**. New Jersey: Princeton University Press, 1994.
- GOMBRICH, E. H. **A História da Arte**. London: Phaidon Press, 2006.
- GUINSBURG, J. **O Romantismo**. São Paulo: Perspectiva, 2013.
- HERÁCLITO DE ÉFESO. **Heráclito: fragmentos contextualizados**. São Paulo: Odysseus Editora, 2012.
- HUGO, Victor. **Do Grotesco e do Sublime**. São Paulo: Perspectiva, 2019.
- KAHN, Louis. **Essential Texts**. New York: W.W. Norton & Company, 2003.
- KANT, Immanuel. **Crítica da Faculdade de Julgar**. Petrópolis, RJ: Vozes, 2016.
- _____. **Critique of Pure Reason**. Cambridge: The Cambridge Press, 1998.
- _____. **Prolegômenos: A qualquer Metafísica futura que possa apresentar-se como ciência**. São Paulo: Estação Liberdade, 2014.
- KLEE, Paul. **Pedagogical Sketchbook**. New York: Frederick A. Praeger, 1953.
- KIERKEGAARD, Soren. **Fear and Trembling**. Londres: the Penguin Group, 2003.
- _____. **Stages on Life's Way**. New Jersey: Princeton's University Press, 1991.
- LONGINO. **Do Sublime**. São Paulo: Martins Fontes, 1996.
- MARX, Karl. **Grundrisse**. Rio de Janeiro: Boitempo Editorial, 2011.
- MEISTER ECKHART. **Selected Writings**. London: Penguin Books, 1994.
- MELVILLE, Herman. **Moby Dick**. London: Everyman's Library,
- _____. **Bartleby, O Escrevente**. São Paulo: Grua Livros, 2014.

- MORLEY, Simon. **The Sublime: Documents of Contemporary Art**. Cambridge: The MIT Press, 2010.
- NOVALIS. **Pólen: Fragmentos, diálogos, monólogo**. São Paulo: Editora Iluminuras, 2001.
- _____. **Hinos à noite**. São Paulo: Editora Sebo Clepsidra, 2019.
- OVÍDIO. **Metamorfoses**. São Paulo: Editora 34, 2017.
- PANOFSKY, Erwin. **Abbot Suger on the Abbey Church of St. Dennis and its Art Treasures**. New Jersey: Princeton University Press, 1979.
- _____. **Arquitetura Gótica e Escolástica**. São Paulo: Martins Fontes, 2012.
- PESSOA, Fernando. **Livro do Desassossego**. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.
- PETRARCA. **Ascent of Mount Ventoux**. In: *Selections from the Canzoniere and Other Works*. New York: Oxford University Press, 2008.
- RANCIERE, Jacques. **Aisthesis: Scenes from the aesthetic regime of Art**. London: Verso, 2013.
- _____. **O Inconsciente Estético**. São Paulo: Editora 34, 2019.
- RONNBERG, Ami. e MARTIN, Kathleen. **The Book of Symbols: Reflections on Archetypal Images**. Köln: TASCHEN, 2010.
- ROSENBLUM, Robert. **Modern Painting and the Northern Romantic Tradition**. New York: Harper and Row, 1975.
- ROWE, Colin. **The Mathematics of the Ideal Villa and Other Essays**. Cambridge: The MIT Press, 1976.
- RUSKIN, John. **As Pedras de Veneza**. Disponível em “Gutenberg Project”, gutenberg.com.
- SEIXAS LOPES, Diogo. **Melancolia e Arquitetura**. Lisboa: Orfeu Negro, 2016.
- SCHAMA, Simon. **Paisagem e Memória**. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.
- SCHEERBART, Paul. **La Arquitectura de Cristal**. Valencia: CajaMurcia, 1998.
- _____. **Glass! Love!! Perpetual Motion!!! A Paul Scheerbart Reader**. Chicago: University of Chicago Press, 2014.
- SHELLEY, Percy. **The Complete Poetry of Percy Bysshe Shelley: Volume Three**. Baltimore: The John Hopkins University Press, 2012.
- SCHELLING, Friedrich. **Ideas for a Philosophy of Nature**. New York: Cambridge University Press, 1995.
- _____. **System of Transcendental Idealism**. Charlottesville: University Press of Virginia, 2001.
- SCHILLER, Friedrich. **A Educação Estética do Homem**. São Paulo: Editora Iluminuras, 2017.
- _____. **Do Sublime ao Trágico**. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2016.
- SLOTTERDIJK, Peter. **Esferas 1: bolhas**. São Paulo: Estação Liberdade, 2016.
- TAUT, Bruno. **Alpine Architektur**. Hagen: Folkwang Verlag, 1919.
- _____. **Der Weltbaumeister**. Hagen: Folkwang Verlag, 1920.
- _____. **Die Auflösung der Städte**. Hagen: Folkwang Verlag, 1920.
- _____. **Die Stadkrone**. Jena: Eugen Diederichs, 1919.
- VIOLLET-LE-DUC, Eugène. **Mont Blanc: A treatise on Its Geodesical and Geological Constitution**. London: Sampson Low, Marston, Searle & Rivington, 1877.
- WORRINGER, Wilhelm. **Form In Gothic**. London: Alec Tiranti, 1964.
- YEATS, W. B. **A terrible beauty is born**. London: Penguin Random House, 2016.