

O Transcendental na arte contemporânea: estudo de caso sobre a obra Abismo sobre Abismo de Thiago Rocha Pitta

The Transcendental in contemporary art: case study of "Abismo sobre Abismo" by Thiago Rocha Pitta

Rosely Kumm (Graduação - UFES) e **Hugo Bernardino** (Mestrado - UFES)

Resumo: Segundo Immanuel Kant, o conhecimento humano nasce da harmonia entre a sensibilidade e o entendimento. Em seus estudos, buscou designar os limites do conhecimento através de um princípio racional para os fenômenos que ultrapassam a capacidade representacional, que chamou de transcendental. Nesse sentido, o artista brasileiro Thiago Rocha Pitta, dentro de uma variada produção, desenvolveu a obra "Abismo sobre abismo" que proporciona ao espectador uma experiência real de contemplação da natureza, cujo excesso sinestésico, no entanto, supõe um desafio ao entendimento que subjaz o conhecimento, mas estimula a razão. Esta pesquisa visou investigar se o eventual esforço do entendimento pode ser possível de se relacionar ao conceito de transcendental, apresentado por Immanuel Kant.

Palavras-chave: Immanuel Kant. Transcendental. Arte contemporânea. Paisagem.

Abstract: *The text explores the relationship between human knowledge, as articulated by Immanuel Kant, and the work "Abismo sobre abismo" by Brazilian artist Thiago Rocha Pitta. Kant posits that knowledge emerges from the interplay between sensibility and understanding, establishing boundaries for what can be known. Rocha Pitta's work, by providing an immersive experience of nature contemplation, challenges comprehension while simultaneously stimulating reason. This research aims to investigate how this effort of understanding may relate to the transcendental concept proposed by Kant.*

Keywords: *Immanuel Kant. Transcendental. Contemporary art.*

1. Introdução

Definições são essencialmente simplificadoras. Elas carregam a função de reduzir as probabilidades do real no intuito de que possa ser compreendido em seus traços mais simples. Da mesma forma, o termo paisagem é um esforço de reduzir, numa única ideia sintetizada, o irrepresentável da natureza e todos os sentimentos subjetivos que podem afetar o observador diante da experiência sensível de contemplar o espaço. Sua historiografia mostra que se trata de um extenso “projeto de um mundo humano”, o resultado de uma operação mental, uma construção intelectual. É um conceito, fruto de uma ideia.

O primeiro registro de uma expressão com a intenção de unir todas as experiências subjetivas despertadas ao observar um ambiente natural surgiu na China, com a palavra *shanshui*, encontrada nos poemas de Tao Yuanming (365-427) e Xie Lingyun (385-433). Esta primeira menção a cenários refere-se de forma sintetizada à união entre rochas ou montanhas (shan), com água ou rios (shui). Apesar de *Shanshui* ser uma expressão muito generalizada, ela é o início de uma referência emocional para a contemplação do lugar (BARRETO, 2015, p. 70). A força dessa nova palavra e seu conceito tornaram comunicável, parte de um sentimento humano referente à espacialidade que, antes, era apenas contemplação silenciosa e particular, mas reteve algo da carga subjetiva e intransferível desse sentimento.

Paisagem é, em suma, um conceito de natureza, um conhecimento sintético sobre um conjunto de fenômenos, muito mais presente na mente do que no objeto ou na natureza. Segundo o autor espanhol Javier Maderuelo, a paisagem “não é uma coisa [...] tampouco é a natureza”, mas um emaranhado constructo de diversas variáveis sensíveis, psicológicas e afetivas que são elaboradas na mente humana, através dos fenômenos culturais de acordo com o tempo histórico e ambiente específico. Não se trata apenas de um cenário, mas sim, de um palco onde se desenrolam as complexas interações entre o ser humano e o meio ambiente, sendo uma construção cultural que reflete a história, os valores e as práticas sociais de um povo. Além disso, Maderuelo também explora a percepção e representação da paisagem através da arte e do pensamento estético, analisando como as práticas culturais e artísticas podem influenciar na compreensão e apreciação da paisagem.

“(...) el paisaje no es una cosa, no es un objeto grande ni un conjunto de objetos configurados por la naturaleza o transformados por la acción humana. El paisaje tampoco es la naturaleza ni siquiera el medio físico que nos rodea o sobre el que nos situamos. El paisaje es un constructo, una elaboración mental que los hombres realizamos a través de los fenómenos de la cultura (MADERUELO, 2016, p. 17).”

Juntas expressam uma visão de mundo sujeita a uma marca da civilização que vive ou viveu naquele lugar, como um retrato da ação humana sobre o espaço e que faz parte de sua cultura. Nesse contexto, a paisagem urbana se apresenta ao público como um conjunto panorâmico de informações presente na cidade, suficientemente consolidado na opinião pública que representa o acúmulo de incontáveis camadas de significados, sobrepostas pelo tempo no espaço cotidiano. São narrativas culturais que formam um conhecimento sintético de linguagens, presente nas edificações, nas praças, na arte pública e no conjunto de cores que pairam sobre as ruas.

Na história da arte, é possível analisar que a trajetória da ideia de paisagem comunicada ou como suporte de comunicação visual, se estende por várias tendências e vários movimentos históricos que, de acordo com o historiador da arte italiano Giulio Carlo Argan (1909-1992), expressam, pelo menos, duas grandes visões de mundo, cultural e geograficamente determinadas. Uma delas, cujo entendimento do termo paisagem é mais subjetiva e espiritual, sendo marcante, sobretudo na pintura durante o romantismo (ARGAN, 2010, p. 40). Outra, mais objetiva, cujo exemplo remete desde a pintura flamenca de uma paisagem mais descritiva, até o impressionismo (que gerou o neoimpressionismo), com artistas como Georges Seurat (1859-1891) e Paul Signac (1863-1935), que trataram a paisagem com uma abordagem científica que denota mais objetividade.

Segundo a pesquisadora Rosalind Krauss, “o novo é mais fácil de ser entendido quando visto como uma evolução de formas do passado (KRAUSS, 1984, p.129)”. Na perspectiva de análise sugerida pela autora, o período pós-guerra reexaminou o Modernismo e retomou a discussão sobre a paisagem, explorando a relação entre a obra de arte e o seu entorno. A partir da década de 1960, diversas linguagens artísticas surgiram em busca de novas possibilidades de criação que, inclusive, se expandiram para além do espaço do ateliê ou da galeria, se projetando para a natureza e rumo ao espaço da vida.

De acordo com Krauss em “A escultura no campo ampliado”(1984), os artistas passaram a desenvolver propostas que buscassem analisar a percepção humana não apenas da obra em si, mas também do espaço em que o observador se encontra, oferecendo uma experiência imersiva que valoriza a sensibilidade e o pensamento. A exemplo disso, o Minimalismo e a Land Art foram movimentos artísticos que produziram obras que direcionaram para uma dinâmica colaborativa diretamente na paisagem, surgindo tanto nos Estados Unidos, quanto na Europa, expandindo-se para o restante do mundo, até também se propagarem no Brasil.

Apesar disso, o mineiro Thiago Rocha Pitta (1980-) passava as tardes monótonas de sua juventude em Tiradentes – estado de Minas Gerais, onde morava com a família – observando o desenho linear das intempéries em rochas e montanhas perto de sua casa. A fluidez das ações climáticas sobre as formações geológicas fazia com que ele refletisse sobre o movimento contínuo da natureza e as intervenções humanas no espaço durante sua breve permanência. Mais tarde, ao se mudar para Petrópolis, no Rio de Janeiro, frequentou a Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro, como aluno da Graduação, onde, em disciplinas como História da Arte, Desenho e Pintura, teve acesso a diversas teorias e metodologias da arte. A pintura romântica do século XIX e a Land Art – mais provavelmente, as inglesas – causaram forte e decisivo impacto sobre o seu desenvolvimento criativo, sobretudo, naquilo que em ambas caracteriza uma abordagem mais subjetiva da natureza através da arte.

Uma referência clara à sua proximidade com a pintura romântica está na obra “Homenagem JMW Turner” realizada em 2002, onde é possível perceber que “de forma semelhante a este pintor inglês que viveu no século XIX, o artista (Thiago Pitta) se interessa pelas forças da natureza, ainda que o contato com elas seja sempre imiscuído da cultura, do manejo humano, assim como diz em uma entrevista: Eu trabalho com lado cozido, não do cru” (BRITO, 2013, p. 157). Logo, Thiago Pitta trabalha se apropriando de elementos naturais como a chuva, o fogo, água do mar, sal marinho, lenha, e a própria terra, estando sempre conectado com as sutis transformações de seu entorno e tentando transmitir ao espectador essas nuances sutis da natureza.



Figura 1: Thiago Rocha Pitta, “Homenagem JMW Turner”. 2002. Disponível em:
<https://vejasp.abril.com.br/atracao/natureza-franciscana>.

Nesse sentido, a obra “Abismo sobre Abismo”, 2010, é um *site-specific* instalado no limite da cidade de Petrópolis (estado do Rio de Janeiro), sobre um desfiladeiro ao modo de um belvedere que, da mesma forma, revela a influência dos preceitos naturais nas propostas artísticas do artista. Trata-se de uma plataforma que, projetada sobre o vazio, dispõe ao visitante um ponto de vista específico sobre a paisagem. Desta forma, convida a uma experiência inicialmente visual de imersão na paisagem, cujo excesso sinestésico, no entanto, pode impor um desafio compreensivo que transcenda a capacidade representacional dos conceitos.

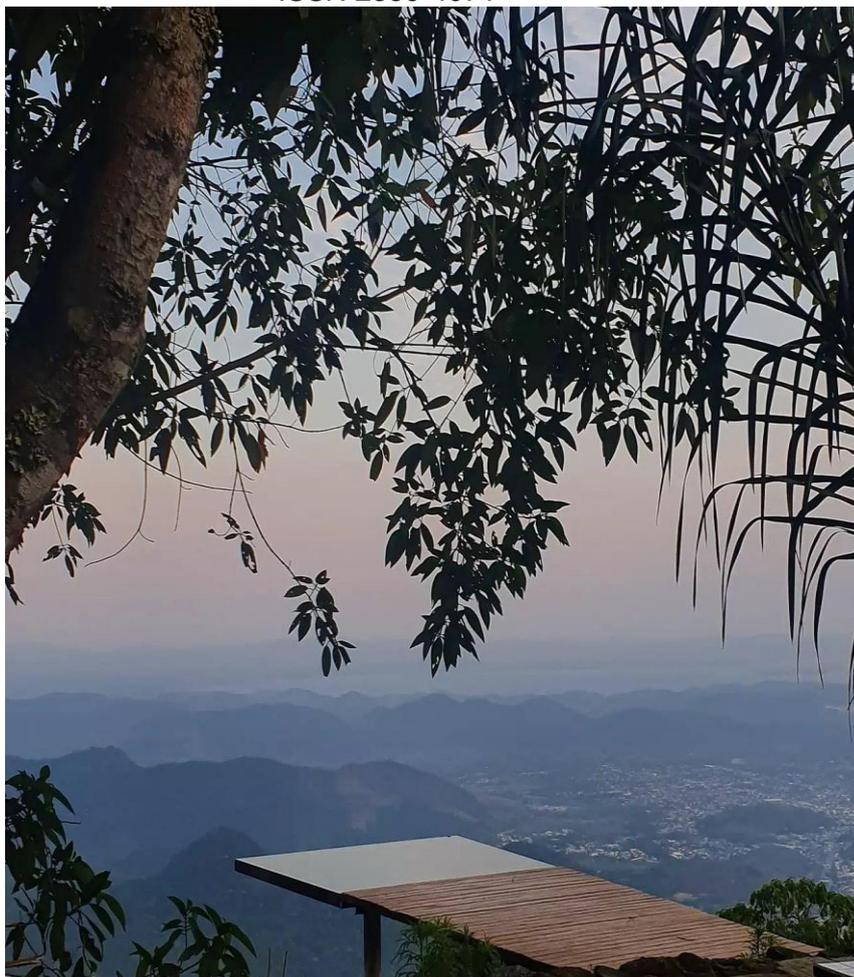


Figura 2: Thiago Rocha Pitta, “*Abismo sobre Abismo*”, 2010. Disponível em:

<https://afundabismo.com/>.

Diante disso, o presente artigo buscou encontrar relações compreensivas e interpretativas possíveis entre a experiência fenomenológica proposta na obra “*Abismo sobre Abismo*” e a ideia de transcendental do filósofo prussiano Immanuel Kant (1724-1804). Esta investigação buscou alcançar seus objetivos através da pesquisa, seleção, reunião, coleta, leitura, fichamento, interpretação e análise de material intelectual constante em bibliografia de origem comprovada: livros, periódicos, teses e outras fontes textuais analógicas e digitais.

O método proposto para a compreensão desta pesquisa exploratória foi o analítico-interpretativo, que visou garantir uma síntese interpretativa suficientemente coerente e precisa, que permitiu considerações conclusivas. Inicialmente, buscou-se contextualizar todo o processo histórico da origem e formação do termo paisagem através da leitura e pesquisa de textos selecionados. Em paralelo aos estudos, foi realizada uma pesquisa sobre História da Arte Contemporânea que potencializou o conhecimento sobre os

principais movimentos artísticos da década de 1960, que, por caminhos variados, influenciaram o trabalho de Rocha Pitta. A etapa seguinte foi aproveitada para aprofundar o conhecimento a respeito dos textos de Immanuel Kant, com enfoque teórico e referencial a do conceito de estética transcendental, apresentado em *Crítica da razão pura* e aplicado em *Crítica da faculdade do juízo* (1790). A pesquisa aprofundada dos textos de Kant foi essencial para relacionar o princípio transcendental na obra “Abismo sobre Abismo” do artista em questão.

2. A ideia de transcendental de Kant

Para o filósofo prussiano Immanuel Kant, o conhecimento humano nasce de uma harmonia entre a sensibilidade, ou seja, a capacidade da mente de reunir os dados múltiplos da realidade objetiva captados pelos sentidos, e o entendimento que é a capacidade da mente de discriminar sinteticamente os dados múltiplos reunidos pela sensibilidade através de conceitos.

“A capacidade de receber representações (receptividade), graças à maneira como somos afectados pelos objectos, denomina-se sensibilidade. Por intermédio, pois, da sensibilidade são-nos dados objectos e só ela nos fornece intuições; mas é o entendimento que pensa esses objectos e é dele que provêm os conceitos (KANT, 1986, p. 61)”.

A sua principal tarefa foi identificar os limites do conhecimento através de três obras fundamentais: *Crítica da razão pura* (1781/7), sobre as formas de conhecimento; *Crítica da razão prática* (1788), a respeito da aplicação moral do conhecimento; e *Crítica da faculdade do juízo* (1790), que aborda a faculdade humana de julgar o gosto a respeito da beleza. Na chamada Primeira Crítica, Kant estabeleceu um princípio racional para os fenômenos que ultrapassam os limites da capacidade representacional da mente, ou seja, o limite dos conceitos, o limite do entendimento. A esse princípio, chamou transcendental. Howard Caygill (1959-), no *Dicionário de Kant*, definiu-o como sendo um “emprego transcendental de princípios imanentes para além de seus limites próprios”; isto é, um emprego do pensamento para além do entendimento (CAYGILL, 2000, p. 312).

Em Crítica da razão pura, Kant descreveu que a imaginação atua no processo de percepção (KANT, 1989, pp.: 296-297). Assim sendo, quando os sentidos coletam dados da realidade, eles chegam à mente de maneira difusa. Cabe à imaginação reuni-los naquilo que chama de sensibilidade em unidades inteligíveis - imagens, que são fundamentalmente formas. Por outro lado, cabe ao entendimento o fornecimento de outras formas, os conceitos, que podem ser inatos da mente, como figuras geométricas, ou constituídos, como nomes. Na medida em que coincidem, imagens e conceitos, sensibilidade e entendimento, gera-se o conhecimento.

Logo, a paisagem deve ser a união de elementos captados pela visão e outros sentidos, reunidos numa imagem, que, num processo mental de combinação e síntese, encontram conceitos que lhes correspondam. Quando essas imagens não encontram correspondência em conceitos, quando o entendimento frustra e não atende à sensibilidade, a experiência parece incompreensível, mas não necessariamente impensável. Sem conceitos do entendimento que correspondam aos dados sensíveis da sensibilidade, a mente, para continuar pensando a experiência, busca adequação em outros conceitos que, segundo Kant, não dependem de quaisquer experiências, de nenhuma referência imanente, como aqueles do entendimento, pois são autônomos e a priori: as ideias da razão. Elas podem antepor-se a uma experiência a princípio muito maior ou muito mais potente do que os limites representacionais dos conceitos do entendimento, porque são, elas próprias, ilimitadas e irrepresentáveis, como liberdade. O processo de pensamento em que uma ideia da razão, como Deus, busca adequar uma experiência “sem nome”, sem “classificação”, sem “figura”, sem representação possível, mas que ainda pode ser pensável pelo ser humano.

Transcendental, em Kant, portanto, não adjetiva algo, uma coisa ou uma espécie, mas para além dessa coisa, substantiva um processo racional de pensamento sobre experiências sempre possíveis, ainda que não imediatamente entendíveis, ou seja, representáveis por um conceito comunicável. Experiências desse tipo, segundo Kant, podem ultrapassar o alcance dos conceitos, do entendimento, de duas formas básicas: na forma matemática (fenômenos cuja escala nenhum conceito de grandeza corresponde, como um horizonte enorme) ou na forma dinâmica (fenômenos cuja potência nenhum conceito de força corresponde, como uma tempestade violenta).

3. O Abismo sobre um Abismo: A paisagem de Thiago Rocha Pitta

A principal tese da crítica de arte e professora da Universidade de Columbia Rosalind Epstein Krauss (1941-) diz que, historicamente, a Land Art se liga ao conceito contemporâneo de escultura, tipicamente minimalista, não se tratando de um objeto estático e espacial, mas sim da busca por uma experiência dinâmica e temporal. Segundo Krauss, a obra minimalista nasce de um núcleo, indefinido, não necessariamente central, e, graças a uma dinâmica progressiva de dentro para fora, tende a se expandir para o seu entorno. Isto é, potencialmente, o trabalho minimalista transcende o campo tradicionalmente fechado e aurático da obra de arte e invade ou compartilha o campo banal das coisas comuns, o espaço aberto da vida, portanto penetrável e percorrível.

Em certa medida, esse novo espaço percorrível, esse “campo expandido” é ambíguo e híbrido, pois já não é somente arte e nem somente vida. Nesse sentido, em seu artigo publicado em 1979, “A escultura no campo ampliado”, Krauss afirmou que a Land Art podia ser descrita como um “duplo negativo”: não é paisagem, nem arquitetura (KRAUSS, 2008, p. 133). Logo a combinação de paisagem e não-paisagem foi explorada por diversos artistas, a exemplo dos norte-americanos Robert Smithson (1938-1973), observável na obra *Spiral Jetty* (1970); e de Michael Heizer (1944-) na obra *Double Negative* (1969). Assim como também, a obra *Abismo sobre Abismo* de Thiago Pitta. Ambas são percorráveis, e oferecem ao espectador uma posição mais ativa na ação apreciativa da obra de arte, estando imerso na experiência.

Toda a produção de Thiago Pitta está marcada pelo interesse do lugar para a obra de arte, o respeito à instância humana e, conseqüentemente, à experiência fenomenológica da percepção, histórica e profundamente vinculada às diretrizes fundadoras da produção minimalista. O conceito de espaço minimal serviu de base para a Land Art dos anos de 1960 e 70, simultaneamente nos Estados Unidos e na Europa, que se caracteriza por explorar possibilidades criativas na natureza, então esteticamente apropriada como suporte, matéria e/ou meio da intervenção artística. “Abismo sobre abismo” faz parte de uma faceta da obra de Thiago Pitta em que ele privilegia o trabalho direto ou indireto com

elementos naturais, como a chuva, o fogo, água (do mar), sal (marinho), lenha e/ou a própria terra (no seu sentido mais amplo de “land”: solo, área, superfície etc.), através de intervenções promovidas diretamente na paisagem, em locais naturais, in situ, no próprio site ao qual o trabalho se refere. Thiago Pitta busca manter a sua proposta artística sempre conectada com as sutis transformações de cada entorno, tentando transmitir ao espectador as variadas nuances do fluxo vital em meio à aparente monotonia da natureza.

A exemplo disso, pode-se destacar a série de pinturas atmosféricas, intitulada “Projeto para uma Pintura com Temporal”, que começou a ser desenvolvida em 2002 em Petrópolis, com subseqüentes realizações em 2008 em Berlim, 2011 em São Paulo e mais (PITTA, 2010, p. 50). Trata-se de uma espécie de pintura que condiciona os efeitos da umidade natural do ambiente sobre um longo tecido de algodão cru (Figura 3). O encontro da água da chuva com materiais orgânicos e minerais dispostos, e a proposital inclinação do tecido, produziram uma pintura que evidencia o movimento da água da chuva, simulando seus efeitos na natureza. Devido à exposição prolongada, a pintura “reage às mudanças climáticas e nunca se estabiliza”, sendo uma pintura que se modifica a cada chuva. Portanto, nessa série é possível observar a intenção do artista em tornar visíveis os movimentos sutis da natureza sobre a paisagem (PITTA, 2010, p. 50). O lento e gradual movimento pela gravidade da água da chuva questiona como a paisagem poderia ser construída como imagem.



Figura 3: Thiago Rocha Pitta, “Projeto para uma pintura com temporal”, 2002.
Fonte: (SCOVINO, s.d., 52).

Um trabalho como esse pode estar historicamente vinculado às *Cosmogonies* (1960-61) de Yves Klein (1928-1962), sobretudo, à série de *Peintures de Le Pluie* (1961), em que Klein poderia, por exemplo, fixar uma tela em branco no teto de seu carro para “registrar” os traços das intempéries, como a chuva, de seu percurso entre Nice e Paris.

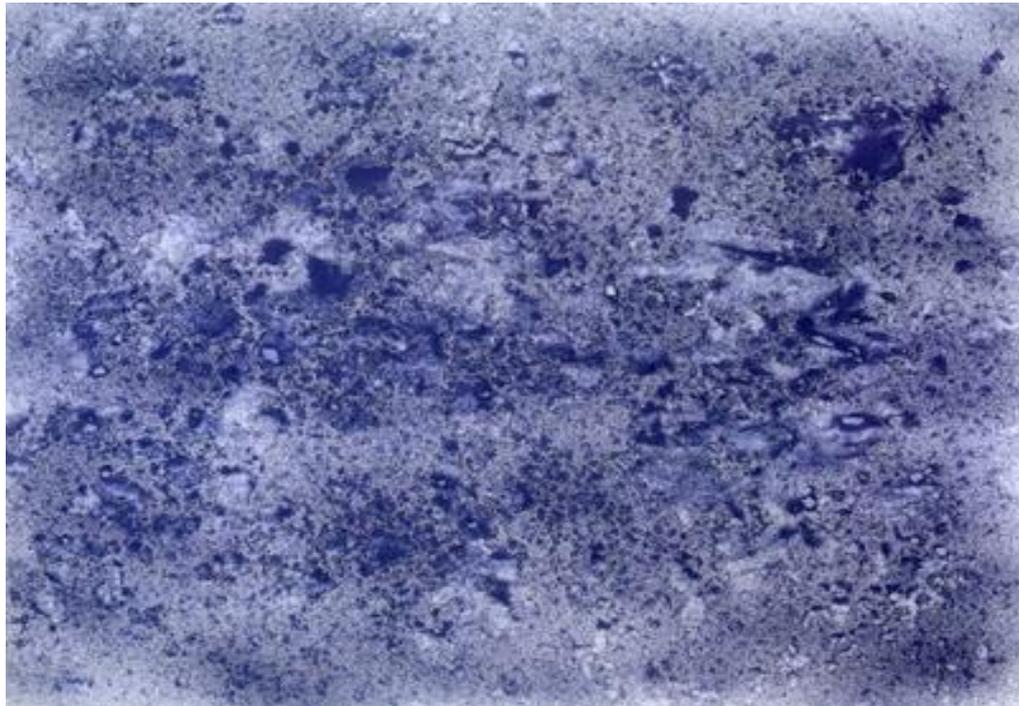


Figura 4: Yves Klein. Série "*Peintures de Le Pluie*" - 1961.

Fonte: <http://www.yvesklein.com/fr/oeuvres/view/16641/cosmogonie-sans-titre/>.

Uma transição histórica provável entre Klein e Pitta pode ser encontrada precisamente no contexto da Land Art, como o *The Lightning Field* (1977) de Walter de Maria, em Quemado, deserto do Novo México, o qual foi claramente projetado para induzir um balé de relâmpagos.



Figura 5: Walter de Maria. “*The Lightning Field*” - 1977 - Quemado, deserto do Novo México. Fonte: https://gagosian.com/media/images/quarterly/light-lightning-wonder-reactions-walter-de-marias-lightning-field/6hdiL_PnEULk_1540x3080.jpg.

Em “Abismo sobre Abismo”, Pitta trabalha para evidenciar as variações das intempéries climáticas, porém, de maneira em que a paisagem esteja livre do suporte, mudando a posição do público de mero espectador, para praticante. Rosalind Krauss descreve em sua tese que a Land Art está relacionada ao conceito contemporâneo de escultura, originalmente minimalista, que busca uma experiência dinâmica e temporal que tende a se expandir para o seu entorno. Logo, a escultura minimalista ultrapassa o espaço da obra de arte, tornando-o penetrável, um novo espaço, um “campo expandido” onde é possível a interação entre arte e vida. Este conceito pode ser observado em “Abismo sobre Abismo” quando o artista constroi, através de sua obra, um campo ampliado e convida o espectador a contemplar a paisagem numa perspectiva que o projete acima do abismo.



Figura 6: Thiago Rocha Pitta. “Abismo sobre abismo”, 2010.
Disponível em: <https://www.casatriangulo.com/pt/artista/52/thiago-rocha-pitta/trabalhos/>.

Retomando as teorias de Kant, os sentimentos são descritos por ele como “a condição subjetiva de um ser finito e sensível compelido constantemente de ultrapassar o seu presente estado e cuja experiência é de um caráter maciçamente derivado dos sentidos”, ou seja, sentimento é um termo que designa a satisfação ou insatisfação que experimentamos com o contato sensível com objetos externos ou internos, que se altera constantemente (CAYGILL, 2000, p. 288). Ainda segundo Kant, uma sensação acontece quando a faculdade de representação é afetada pela presença de um objeto, ou seja, através do estímulo de um objeto, ocorre uma reação específica no sujeito (CAYGILL, 2000, p. 283). Logo, a sensação é determinada *a priori* pelas formas da sensibilidade que são o espaço e o tempo, sendo portanto, não mais qualidades inerentes aos objetos, e sim, condições anteriores à experiência que possibilitam que estas ocorram.

Portanto, em “Abismo sobre Abismo”, o objeto, a estrutura da plataforma construída tal como um belvedere na região montanhosa de Petrópolis, observada por si só, não provoca sentimentos. Porém a experiência de estar sobre a plataforma, no alto do abismo, assistindo a vastidão da paisagem à frente e refletida aos pés por uma lâmina d’água,

provoca sensações que estimulam sentimentos de prazer ou desprazer no sujeito, onde o espectador que percorre a obra de arte é incutido a participar de uma experiência de imersão no espaço que pode lhe proporcionar sensações que ultrapassam o limite do entendimento. Essa experiência pode ser relacionada ao conceito kantiano de transcendental.

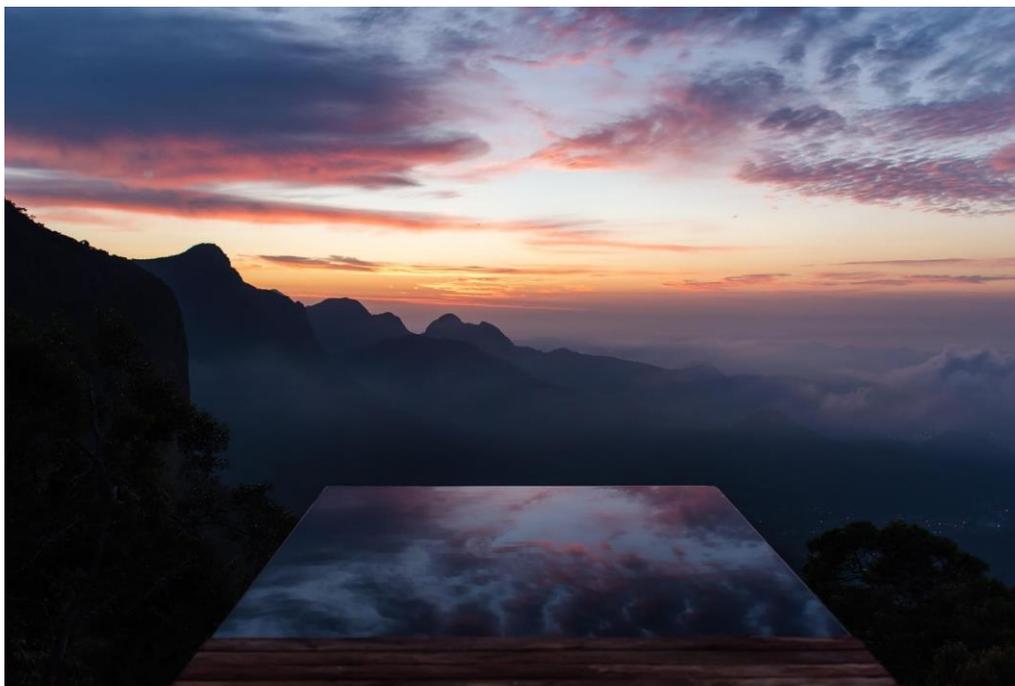


Figura 7: Thiago Rocha Pitta. “*Abismo sobre abismo*”, 2010. Disponível em: <https://www.premiopipa.com/2020/03/thiago-rocha-pitta-agora-e-representado-pela-casa-triangulo/>.

Considerações Finais:

Através da base teórica adquirida no decorrer da pesquisa, conclui-se que é possível relacionar a obra “*Abismo sobre Abismo*”, de Thiago Rocha Pitta, ao conceito de transcendental apresentado por Immanuel Kant. Durante a busca pela conclusão dos objetivos propostos por este estudo, foram observadas e analisadas algumas características que reforçam o desejo do artista de alcançar, através de sua obra, um espaço diferente da experiência cotidiana das pessoas, um espaço que, mesmo de forma

momentânea, transportasse o observador para mais perto da natureza, e assim, mais perto de seus próprios sentimentos, permitindo sua associação ao transcendental kantiano.

Segundo Kant, ao contemplar uma paisagem e defini-la como bela, significa que todos os elementos que compõem essa paisagem são entendidos pelo intelecto e isso causa prazer, mantendo a mente em serena contemplação. No entanto, o belo genuíno causa prazer independente de qualquer função ou predisposição. O belo é espontâneo, desvinculado de qualquer interesse referente a uma demanda. A mente está em harmonia entre o que é visto e o que é entendido pelo intelecto. Ao se referir ao conceito de sublime, descrito na analítica do sublime dentro da Crítica da Faculdade do Juízo, Kant afirma que o belo concorda com o sublime porque ambos promovem algum tipo de prazer e reflexão sobre o gosto, porque “ambos aprazem por si próprios, ambos pressupõem um juízo de reflexão” (KANT, 1989, p. 140). Porém, o belo promove um sentimento de exaltação a vida que pode ser associada a atributos e a imaginação, enquanto o sublime promove prazer apenas indiretamente, sendo mais um sentimento de admiração, ou respeito, pois a atração está unida ao sentimento de inibição momentânea das forças vitais e o excesso sinestésico. O sublime desperta um sentimento alternado entre prazer e desprazer frente à constatação dos limites cognitivos de apreender o incomensurável.

Thiago Pitta, ao desenvolver a obra “Abismo sobre Abismo”, propõem uma experiência reflexiva de contemplação da paisagem que provoca sensações alternadas entre prazer e desprazer porque a imaginação é forçada a experimentar seus limites enquanto instrumento da razão, sendo uma disposição mental estimulada pelo objeto. Logo, a obra promove uma imersão na paisagem natural, cujo excesso sensorial pode ser relacionado ao que Immanuel Kant designou como transcendental. Diante dos resultados obtidos na análise sobre a obra “Abismo sobre Abismo”, de Thiago Rocha Pitta e usando como parâmetro o conceito de transcendental de Immanuel Kant, é possível afirmar que ela apresenta conceitos presentes nas categorias transcendentais, sendo praticável sua análise através da Estética Transcendental.

FAPES. Lattes: <https://lattes.cnpq.br/4579476998031846>. Correio Eletrônico: rosely.kumm@gmail.com.

Hugo Bernardino - Mestrado em Artes Plásticas pelo Programa de Pós Graduação em Artes da Universidade Federal do Espírito Santo (UFES). Bacharel em Artes Plásticas - UFES. Artista Visual e Pesquisador no Laboratório de Extensão e Pesquisa em Artes LENNA/UFES - FAPES. Lattes: <http://lattes.cnpq.br/6934883105393112>. Correio Eletrônico: hugobernardinoufes@gmail.com.

Referências Bibliográficas:

ARGAN, Giulio Carlo. **Arte Moderna: do Iluminismo aos movimentos contemporâneos**. Tradução de Denise Bottmann e Federico Carotti. –2ª ed.– São Paulo: Companhia das Letras, 2010; pp. 11-74.

BARRETO, Waldir. **Paisagem: entre o mundo e a cultura**. Vitória: Revista Farol de Artes Arquitetura Comunicação e Design. n.º. 13, pp.: 69-86, 2015.

BRITO, Ana Carla. **Infrangível e desmesura: duas potências da paisagem**. Santa Catarina: Palíndromo Revista de Teoria e História da Arte; n.º9, pp.: 156-165, 2013.

CAYGILL, Howard. **Dicionário de Kant**. Tradução de Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2000.

KANT, Immanuel. **Crítica da faculdade do juízo**. Tradução de Valério Rohden e Antônio Marques. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2008.

_____. **Crítica da razão pura**. Tradução de Manuela Pinto dos Santos e Alexandre Fradique Morujão. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1989.

_____. **Crítica da Faculdade de Julgar**. Tradução de Fernando Costa Mattos. Petrópolis, RJ: Vozes; Editora Universitária São Francisco, 2016.

KRAUSS, Rosalind. **A escultura no campo ampliado**. Tradução de Elizabeth Carbone Baez. Rio de Janeiro: PUC-Rio: Revista semestral do Curso de Especialização em História da Arte e Arquitetura no Brasil. pp.:87-93, 1984.

MADERUELO, Javier. **El Paisaje: Génesis de un Concepto**. Madri, Abada Editores. 2005.

SCOVINO, Felipe. **Entrevista de Felipe Scovino com Thiago Rocha Pitta**; in: PITTA, Thiago Rocha. *Notas de um desabamento*: Catálogo da exposição na Escola de Artes Visuais do Parque Lage de 24 de julho a 10 de outubro de 2010. Rio de Janeiro: EAV, pp. 35-64, 2010.