

MESTRADO EM ESTUDOS LITERÁRIOS, CULTURAIS E INTERARTES  
ESPECIALIZAÇÃO EM ESTUDOS ROMÂNICOS E CLÁSSICOS

# **O Natural além do humano**

## **A natureza enquanto objeto de representação do Sublime**

**Joana Ferreira de Araújo Oughdoud**

2023



Joana Ferreira de Araújo Oughdoud

# **O Natural além do humano**

## **A natureza enquanto objeto de representação do Sublime**

Dissertação realizada no âmbito do Mestrado em Estudos Literários, Culturais e Interartes, orientada pela Professora Doutora Marta Isabel de Oliveira Várzeas.

Faculdade de Letras da Universidade do Porto

2023

Joana Ferreira de Araújo Oughdoud

# **O Natural além do humano**

## **A natureza enquanto objeto de representação do Sublime**

Dissertação realizada no âmbito do Mestrado em Estudos Literários, Culturais e Interartes, orientada pela Professora Doutora Marta Isabel de Oliveira Várzeas.

Membros do Júri

Professor Doutor (escreva o nome do/a Professor/a)

Faculdade (nome da faculdade) - Universidade (nome da universidade)

Professor Doutor (escreva o nome do/a Professor/a) Faculdade (nome da faculdade) -  
Universidade (nome da universidade)

Professor Doutor (escreva o nome do/a Professor/a) Faculdade (nome da faculdade) -  
Universidade (nome da universidade)

Classificação obtida: (escreva o valor) Valores

*A meu filho, Noah.*

*Que não lhe falte inspiração para saber o que toca a sua alma.*

## Sumário

Declaração de honra.....	7
Agradecimentos.....	8
Resumo .....	9
Abstract .....	10
Introdução .....	12
1. Peri Hypsous e Longino.....	15
1.1.Tradição do sublime .....	15
1.2. Sublime e a experiência do sagrado .....	17
1.3. Autores sublimes .....	20
1.4.Fontes Naturais de <i>hypsos</i> .....	21
2. A autonomia da arte e da estética.....	23
2.1.Renascimento .....	24
2.2. O iluminismo .....	26
3. Estética Moderna.....	29
3.1.Joseph Addison .....	29
3.2.John Baillie .....	32
3.3.Alexander Gerard .....	34
3.4.Edmund Burke .....	34
3.5.Immanuel Kant .....	36
3.5.1. Concepção Kantiana de Estética .....	37
3.5.2. Características do juízo de gosto .....	38
3.5.3. Juízo estético puro .....	38
3.5.4. Juízo estético desinteressado .....	38
3.5.5. O conceito de belo .....	39
3.5.6. O belo, o belo e o agradável .....	40
3.5.7. O conceito de belo e suas características de teleoformidade e universalidade .....	40
3.5.8. O conceito de Sublime .....	41
3.5.9. O sublime matemático e o sublime dinâmico .....	43

3.6. Schiller e Schopenhauer .....	46
4. Romantismo e paisagem .....	49
4.1. Artistas românticos .....	51
4.1.1. Caspar David Friedrich .....	57
Conclusão.....	65
Referências Bibliográficas.....	67

## **Declaração de honra**

Declaro que a presente dissertação é de minha autoria e não foi utilizada previamente noutro curso ou unidade curricular, desta ou de outra instituição. As referências a outros autores (afirmações, ideias, pensamentos) respeitam escrupulosamente as regras da atribuição, e encontram-se devidamente indicadas no texto e nas referências bibliográficas, de acordo com as normas de referenciação. Tenho consciência de que a prática de plágio e auto-plágio constitui um ilícito académico.

Porto, 16 de setembro de 2023

Joana Ferreira de Araújo Oughdoud

## **Agradecimentos**

Agradeço a meu pai pelo exemplo e incentivo à leitura; a minha mãe pelo exemplo de determinação e apoio incondicional; ao meu companheiro pelo respeito e sacrifícios; a meu filho pelo amor e paciência; a minha orientadora Professora Doutora Marta Isabel de Oliveira Várzeas, pela dedicação e consideração; e a mim mesma por ter chegado até aqui.



## **Resumo**

Este trabalho se propõe explicar porque a natureza foi objeto de representação do sublime nas artes visuais do artista Caspar David Friedrich, do século XVIII, e qual a relação que teria a natureza - enquanto objeto de representação do sublime - com o tratado *Do Sublime*, de autoria atribuída a Longino, no século I, uma das primeiras referências de que se tem conhecimento a tratar sobre o assunto. Para tal, iremos procurar entender o processo de autonomização da arte; analisar a repercussão da autonomia da arte na relação artista e obra; e revisitar o desenvolvimento dos conceitos sobre a estética desde o *Do Sublime*, representando a literatura e retórica do século I, até à *Crítica da Faculdade do Juízo*, obra de Immanuel Kant publicada em 1790.

**Palavras-chave:** Sublime; Natureza; Religiosidade.

## **Abstract**

This work aims to explain why nature was the object of representation of the sublime in the visual arts of the artist Caspar David Friedrich, from the 18th century, and what relationship nature - as an object of representation of the sublime - would have with the treatise *On the Sublime*, authored by Longinus, in the 1st century, one of the first known references dealing with the Sublime. To this end, we will: understand how the autonomy of art was conceived; analyze the repercussion of the autonomy of art on the relationship between artist and work; and revisits the process of constructing concepts about the aesthetics of art from Do Sublime, representing the literature and rhetoric of the 1st century, to the Critique of the Faculty of Judgment, a work by Immanuel Kant published in 1790.

**Key-words:** Sublime; Nature; Religiosity.

*“All authentic art is conceived at a sacred moment and nourished in a blessed hour; an inner impulse creates it, often without the artist being aware of it”*

David Caspar Friederich

## Introdução

Em tempos atuais, o Sublime, enquanto categoria estética, é um conceito complexo. Sua aplicação teórica é tão vasta e seus objetos são tão diversos que podem abranger os domínios da retórica, da literatura, da filosofia, da psicologia ou da arquitetura. Sua conceituação abrange mais de dezoito séculos de história, desde as primeiras formulações na Antiguidade Clássica até à reflexão contemporânea sobre a pós-modernidade. De facto, o campo da teorização da estética e da arte encontra no sublime uma fonte de debate inesgotável e em constante transformação.

Longino consolidou-se como o autor que iniciou o primeiro movimento da conceituação do sublime no século I d.C., embora a ampla repercussão do texto só tenha ocorrido no século XVI com a tradução francesa de Boileau. Este autor, por sua vez, ao esclarecer, entre outros pontos, que a sutil diferença na interpretação longiniana do sublime relativamente ao tratamento que este havia recebido na retórica estava não na persuasão, mas no êxtase, favoreceu a compreensão do texto tornando-o acessível pela perspectiva crítica, reconhecendo em Longino a figura brilhante e vanguardista muito além da retórica clássica. No século XVIII, quando o campo da estética começa a se configurar, filósofos como Burke, Kant e Schiller colaboram na discussão sobre a temática do sublime e buscam conceituá-la dentro desta categoria. Mas o debate acerca do sublime parece estar longe de se esgotar. No campo da fotografia contemporânea, por exemplo, a temática do sublime e natureza, marcada por conceitos novos como o de *anti-sublime*<sup>1</sup> e *anthropocene*<sup>2</sup> sublime é atrelada à problemática da crise climática, na qual artistas expressam impressões sobre o homem e a natureza do século XX e XXI: *“there was an awareness of what human beings have done to the natural world”*<sup>3</sup>. O conceito de sublime parece acompanhar a constante transformação do homem e como este integra a arte nas sociedades contemporâneas.

---

<sup>1</sup> “Anti-sublime (...) showed nature as something being occupied or consumed, a view that has lasted into our own century” (Chayka, 2017).

<sup>2</sup> “The Anthropocene is the increasing mainstream term for the geologic era of human dominance over the environment, marked in 1950 by the first nuclear tests and the proliferation of plastic pollution that might outlast humanity itself” (Idem).

<sup>3</sup> Alison Smith apud Chayka, 2017).

O século XVIII constitui um marco indelével no processo de conceitualização do sublime e da sua repercussão nos territórios da estética moderna, da teoria literária e da história da arte. Estudos como *On the Pleasures of the Imagination*<sup>4</sup> (1712), de Joseph Addison; *An Essay on the Sublime* (1747), de John Baillie; *An Essay on Taste* (1759), de Alexander Gerard; *A Philosophical Enquiry into the Origin of Our Ideas of the Sublime and the Beautiful* (1757), de Edmund Burke; *Elements of Criticism* (1761), de Henry Home e Lord Kames; *Essays on the Nature and Principles of Taste* (1790), de Archibald Alison; *Treatise of Human Nature* (1740), de David Hume, tiveram importante papel no desenvolvimento de questões filosóficas conceituais acerca do Sublime e da Estética. Mas foi em 1791, ao publicar *Crítica da Faculdade do Juízo*, que Immanuel Kant, tendo bebido da fonte dos que o antecederam, contribuiu por sua vez, para a conceitualização da experiência do sublime e do belo e para a formação do juízo do gosto que, fundamentados nos planos filosófico e metafísico, marcaram significativamente o curso das discussões sobre o tema, criando paradigmas de pensamento que resistem desde o século XVIII.

No entanto, dentro desta diversidade de perspectivas nos deparamos, por vezes, com a ideia de que, ao longo dos séculos, o conceito de sublime pode ter se tornado excessivamente abrangente, perdendo seu significado essencial e passando de categoria estética central no século XVIII a conceito irreconhecível ou irrelevante nos dias atuais, relegado à história da estética romântica.

Não é nosso objetivo avaliar a qualidade do conceito de sublime diante das transformações ao longo dos séculos; mas, antes, procurar acompanhar o seu percurso desde a Antiguidade até ao séc. XVIII, para entender a relação entre este sublime de matriz clássica, teorizado e romantizado, e aquele representado nas telas dos artistas categorizados como pintores do sublime. Para isso restringimos o campo de análise às obras de Caspar David Friedrich (1774-1840). Qualquer estudo da obra deste autor deve passar pela consideração, ainda que breve, de toda aquela reflexão teórica contemporânea sobre o sublime. Por outro lado, como essa reflexão não teria tido lugar

---

<sup>4</sup> Texto integrante de coletânea de trabalhos chamada *The Spectator*, conhecida como a primeira teoria de gosto desenvolvida.

sem o conhecimento da obra de Longino (séc. I d.C.), autor do primeiro tratado *Do Sublime* que chegou até nós, é igualmente necessário dar conta dessas raízes históricas, tentando perceber como o tratado antigo desencadeou as ideias posteriores acerca deste assunto.

Para nos aproximarmos de um entendimento sobre a motivação do artista romântico na escolha da temática do sublime e da natureza como objeto representativo desta categoria estética, precisaremos, pois, em primeiro lugar, entender o modo como o legado de Longino na conceituação do sublime foi sendo recebido desde a primeira edição da obra no séc. XVI; em seguida, procuraremos mostrar como o próprio processo de autonomização da arte e a sua relação com o estatuto do artista podem enquadrar-se neste contexto da reflexão teórica sobre o sublime; e, por fim, nos concentraremos no que a estética da arte nos explica sobre a conexão da natureza e do sublime.

# 1. Peri Hypsous e Longino

O tratado *Do Sublime*, atribuído a Dionísio Longino e composto, ao que parece, no séc. I d.C.<sup>5</sup> foi desconhecido durante muitos séculos, emergindo apenas na Renascença Italiana, quando novas tecnologias de impressão e o interesse pela leitura dos textos antigos movimentaram a circulação de cópias bem como posteriores publicações em línguas europeias. A *Editio Princeps* de 1564, feita por Francesco Robortello, teve larga difusão na Europa, mas custou mais um século para que em 1674, com a publicação em francês por Nicolas Boileau-Despréaux, o tratado se tornasse conhecido amplamente (Refini, 2012: 35). No entanto, acredita-se que a grande repercussão da edição francesa se deveu não apenas ao alcance do texto por um maior número de pessoas, mas sobretudo, ao prefácio do autor da tradução que muito influenciou a interpretação posterior da noção de sublime.

## 1.1 . Tradição do sublime

Por muito tempo, *Do Sublime* foi visto como peça única e isolada na crítica antiga. Por se desconhecer a genealogia das ideias defendidas por Longino, surgiu entre pesquisadores modernos o interesse por rastrear uma conexão entre a doutrina de *Do Sublime* e seus predecessores, para que assim fosse possível identificar como Longino se encaixaria na tradição filosófica, crítica e retórica grega e romana antigas.

No artigo *The Sublime without Longinus*, James I. Porter (2016) apresenta uma série de argumentos, através dos quais comprova como a categoria do sublime era relevante nos trabalhos de um grande número de autores gregos e romanos, anteriores a Longino. Neste estudo, Porter rejeita exatamente a suposição que afirma que o conceito formal do sublime não poderia ter preexistido a Longino ou Cecílio de Calacte<sup>6</sup>, e que teriam esses dois juntos, canonizado, se não cunhado, o termo sublime como categoria crítica.

---

<sup>5</sup> Sobre as incertezas acerca da autoria e da data de composição do tratado vide Várzeas, 2015: 11-13.

<sup>6</sup> Cecílio de Calacte: autor do séc. I d.C. sobre cuja vida e obra pouco se sabe, mas que terá escrito um tratado perdido sobre o mesmo tema.

Em discordância com Boileau, Porter (2016: 75) argumenta que Longino representa uma longa linha de predecessores, principalmente do âmbito da retórica, que, com exceção de Cecílio em maioria permaneceram anônimos - como são muitos acadêmicos ainda atualmente -, porque “we have simply lost the thread of these earlier conversations and the intimate connection they share with many of the concerns of Longinus’s essay”. Segundo o estudioso, “*Longinus does not make a radical break with antiquity from within antiquity, nor does he presage a modernity to come. On the contrary, he is obeying antiquity’s deepest and earliest impulses*” (Porter, 2016: 82).

O que Porter defende é que as suposições que surgiram com o prefácio de Boileau sobre residir em Longino a origem do conceito do sublime foram simplesmente suposições criadas em um momento que antecede as pesquisas aprofundadas sobre a genealogia das ideias apresentadas por Longino:

*Longino (...) is best seen as a collecting point for multiple strands of reflection about sublimity in antiquity, which renders his treatise a complex amalgam of multiple and often contradictory forces. Together these make up the prehistory of the Longinian sublime* (Porter, 2016: 75).

O autor completa que não sendo o sublime um elemento raro e isolado na crítica literária da antiguidade, há no tratado de Longino, aspectos inovadores que se destacam do conceito corrente da tradição. Ao se apropriar do termo *hypsos* e estendê-lo a um novo sentido, um sentido que se aproxima do terreno filosófico, Longino o “rebatiza” em certos aspectos sem, contudo, romper completamente com referências às noções estéticas preexistentes. Para Longino, o sublime não era uma categoria estética. É, nas palavras de Porter, o fenômeno da “experiência do construir mundos além dos limites do pensamento e imaginação”.

Embora possamos aceitar o argumento de que a genealogia na qual Longino está inserido representa uma tradição, nada no fato de não ser inédito invalida a riqueza, a complexidade e a elegância da sua obra, como o próprio Porter assegura:



*The sublime pervades much of antiquity; it has simply been hiding in the light. This is not to deny the significance of Longinus. He is significant, to 'us' – as a belated witness to the traditions of the sublime thinking in antiquity that he inherited but in no way influenced, and as a brilliant writer who knew well how to bring out their deepest logic (Porter, 2016: 75).*

São a inteligência e a profundidade dos conhecimentos de Longino impressos na escrita extremamente sofisticada e de múltiplas camadas que consolidam mérito ao filósofo por si mesmo.

## **1.2 Sublime e a experiência do sagrado**

Na antiguidade clássica, especialmente na literatura e filosofia grega e romana, a linguagem religiosa era parte do discurso eloquente e era empregada frequentemente para descrever e evocar o divino, buscando transmitir ao texto qualidades como grandiosidade, transcendência e admiração.

Textos como as epopeias de Homero e as tragédias gregas usavam regularmente o recurso de linguagem composto por elementos religiosos para descrever situações específicas e poderosas como a intervenção dos deuses, a adoração divina e os rituais sagrados. A linguagem utilizada para descrever esses elementos era carregada de imagens e metáforas que evocavam a grandiosidade e a imponência do divino com o objetivo de provocar no público a admiração e reverência diante do fato narrado. A linguagem religiosa era um meio de se transmitir a grandiosidade e a transcendência divina nos textos da Antiguidade.

O teólogo e filósofo alemão Rudolf Otto, em sua obra publicada em 1917, *O Sagrado: O Irracional na Ideia do Divino e sua Relação com o Racional*, trabalho de significativa influência no estudo da religião e espiritualidade, aborda a experiência do sagrado e sua expressão verbal. Ele argumenta que a experiência do sagrado é marcada por uma qualidade singular que ele chama de "numinosa". Essa qualidade é descrita como uma sensação da presença divina, algo que escapa ao domínio do intelectual, e caracterizá-la é um desafio porque a linguagem é limitada diante da magnitude daquela

experiência transcendente e portanto, não possui capacidade de a expressar plenamente .

Para Otto, a linguagem que procura dizer o sagrado recorre a símbolos, imagens poéticas e metáforas que beiram o limite da compreensão racional como tentativa de descrever o inefável e o misterioso do divino, ou seja, como tentativa de aproximar-se do inexprimível, contudo, permanece uma tentativa imperfeita de comunicar e transmitir essa experiência.

Buscando uma conexão entre Otto e Longino, vemos que ambos autores têm a linguagem aproximativa e simbólica como lugar comum, seja para descrever uma vivência religiosa no caso de Otto, seja para descrever um discurso sublime, referindo-me a Longino. No caso deste último, tal linguagem é empregada para provocar no receptor a experiência do êxtase através força, poder e magnitude representados nos elementos existentes na natureza. Portanto, a linguagem metafórica de Longino, que é comum à expressão do sentimento religioso do assombro, do temor, do êxtase, não é - no contexto sublime - utilizada para buscar uma conexão ou vivência religiosa, como abordada por Otto, e sim, como recurso metafórico propriamente dito para provocar uma experiência artística nos limiares da literatura com fins de comoção.

Sobre a linguagem metafórica de Longino, Várzeas (2015) explica que se trata de um recurso utilizado pelo autor para descrever um fenômeno para o qual não possui vocabulário técnico. Mas, muito além de carência lexical, o uso de metáforas é para o autor uma opção discursiva, mas isso não necessariamente caracteriza o texto sublime por si só. Isso porque, como colocado pela pesquisadora, “o sublime não é redutível a preceitos técnicos, e muito menos definível por meio da linguagem formalizada da retórica” (2015: 20).

Sendo, portanto, o verdadeiro sublime literário um fenômeno de difícil conceituação e discernimento, o autor reconhece que *a capacidade de ajuizar sobre composições literárias é o resultado final de uma longa experiência* (6.1). Por isso tem razão Brady quando diz que Longino não apresenta um conceito claro do que seja sublime, mas elabora um sistema de premissas e as situa no campo das qualidades éticas

(Brady, 2013: 12), ou seja, ele prefere falar dos sinais que permitem distingui-lo e reconhece-lo:

“nenhuma coisa pode ser grande se o desprezá-la for sinal de grandeza (7.1); quando algo que é ouvido muitas vezes por um homem inteligente e com cultura literária não dispõe a alma à grandeza de sentimentos, nem deixa no pensamento matéria para reflexão que vá além do que foi dito... isso então não poderá ser o verdadeiro sublime... (7.2); o belo e verdadeiro sublime é aquilo que agrada sempre e a todos” (7.3) (apud VÁRZEAS, Dionísio Longino. Do Sublime, 20).

Em busca de uma delimitação do que seja o verdadeiro sublime, Longino enfatiza a linguagem como faculdade natural do homem e a literatura como veículo para “sair de si”, para alcançar a “mente de Deus” e tudo que é vasto e magnífico nos remete ao contexto divino: “a natureza (...) implantou nas nossas almas uma paixão irresistível por tudo que é sempre grande e mais divino do que nós” (35.2). Assim, os homens anseiam por coisas grandiosas, e estas são, no mundo, representações divinas:

(...) por isso, o universo inteiro não é suficiente para a medida da contemplação e do pensamento humanos, nas muitas vezes os nossos pensamentos saem dos limites daquilo que nos rodeia; e se alguém pudesse observar a vida de todos os ângulos depressa saberia quanto mais vale em tudo o que é extraordinário, o que é grande, o que é belo, e saberia para que fim nascemos (35.3).

(...) Daí que, levados por uma espécie de instinto natural, não nos espantemos – por Zeus! – diante dos pequenos rios, ainda que sejam cristalinos e nos sejam úteis, mas diante do Nilo, do Danúbio ou do Reno e muito mais ainda do Oceano. E não ficamos assombrados com a pequena chama que acendemos, ainda que a sua luz se mantenha pura, mas com as do céu, embora muitas vezes escureçam; nem a achamos mais digna de espanto do que as crateras do Etna, cuja erupção faz subir das profundezas rochas e montanhas inteiras que vem das entranhas da terra (35.4). Em suma, direi que o útil e necessário está ao alcance dos homens, mas o extraordinário é o que espanta sempre (35.5).

Segundo Várzeas (2015:22), o sublime longiniano é, portanto:

(...) assombroso extraordinário porque capaz de dar um vislumbre do impossível, do que está além da medida humana, do que *sai dos limites daquilo que nos rodeia* (35.3). Esse é o sublime para Longino: a grandeza que, na sua perspectiva, nenhuma outra arte, senão a literária, pode criar, pois só a linguagem, enquanto *faculdade natural do homem ligada à própria alma* (39.3) pode ser trabalhada de modo a aproximar-se do que está acima do humano (36.3).

### 1.3 Autores sublimes

Para ilustrar como a linguagem poderia despertar no leitor ou ouvinte uma experiência transcendente, capaz de causar admiração e arrebatamento, Longino elencou trechos de autores que considerava sublimes. Embora os fragmentos pertençam a autores diversos - como figuras de linguagem, metáforas, variedade de vocabulário e imagens poderosas -, que visam evocar uma resposta emocional intensa no receptor.

Debrucemo-nos sobre dois exemplos:

Em Homero, Longino destaca a imensidão, as grandes distâncias e o inesperado na jornada, há uma sublimidade no imensurável espaço entre o céu e a terra (9.4); o cósmico intervalo que os cavalos dos deuses cruzam (9.5); a intensidade da batalha dos deuses (9.6). Vemos nessa sequência de recortes uma ligação muito intensa entre a sublimidade e a religiosidade presentes em Homero.

No exemplo do livro do Gênesis, Longino destaca a súbita criação da luz: “disse Deus, o que? Haja luz, e houve luz; haja terra e houve terra” (9.9).

Em resumo: vemos em Homero uma especial relação entre divindade e sublimidade retratadas na narrativa permeada por deuses, cavalos e batalhas (Jonge, 2012: 278); e no Gênesis, testemunhamos o poder originário no ato divino de tudo criar, algo que não só ultrapassa as forças humanas, como as antecede.

E são esses trechos exemplos de alguns dos atributos do sublime literário que para Longino só pode ser alcançado pela linguagem - faculdade humana - ao serviço de um propósito maior: a transcendência.

*(...) deve dizer-se, além de muitas outras coisas, que na arte se admira a correção absoluta mas nas obras da natureza a sublimidade, e o homem é, por natureza, dotado de linguagem. Nas estátuas, como eu dizia, o que está cima do humano(36.3).*

Jonge (2012), explica que para Longino, além dos impressionantes fenômenos da natureza, as palavras e frases podem igualmente ser “altas” ou “elevadas” a ponto de elevar tanto o autor quanto a audiência num movimento vertical ascendente, ou seja, o poeta pode inspirar-se, elevar-se através de uma linguagem religiosa e conduzir os receptores a uma experiência sobre-humana - a experiência do sublime:

*Since that which is “high” or elevated” supersedes the normal and usual, hypsosis is frequently described as something “superhuman”. Both writer and reader frequently described in religious language, the former as inspired”, the latter as being in a state of ekstasis. A central passage is On the sublime 36.1, where Longinus points out that “writers of genius are above all mortal range”. And he adds the following famous words: “Other qualities prove their possessors men, sublimity lifts them near to the mighty mind of God” (Jonge, 2012: 276-277).*

Ao elencar trechos de diferentes autores em seu tratado, Longino busca provar a existência do sublime na literatura, identificar suas características e sua capacidade de elevar as emoções e o pensamento. Ele usa esses exemplos como evidências de que o sublime é uma qualidade do poeta que consegue aproximar-se da mente de Deus e que essa habilidade, por fim, pode ser aprendida. Para esclarecer, ele define o que chama de *as cinco fontes do sublime*.

#### **1.4 Fontes naturais de *hypsos***

São cinco as fontes do sublime:

1. Grandeza de pensamentos e emoções (9-15): trata-se de uma grandeza inata, um dom e não algo adquirido, e que deve ser nutrido permitindo ao autor aceder a ideias nobres de conteúdo moral elevado. O autor para ser sublime, deve se ocupar em aprender de onde vem o sublime e o que é grandioso em qualquer discurso sublime,

que pode ser ‘um texto nu’ mas certamente não ausente de elevação: “o sublime é o eco da grandeza interior” (9.1).

2. Intensidade emocional: é quando a escrita tem o poder de despertar emoções fortes e profundas no leitor. Eles podem evocar admiração, temor, assombro ou entusiasmo, estimulando a resposta afetiva.

3. As figuras (16-29): recursos de escrita usados artisticamente para produzir efeitos diferentes dos habituais, que favorecem a criação de climax e momentos sublimes: figuras de juramento, hipérbato, a súbita mudança de voz verbal (Várzeas, 2015: 24, 67).

4. Nobreza de expressão (30-38): vê-se a ênfase na íntima ligação entre pensamento e expressão. Há o cuidado com a escolha das palavras, mas neste ponto trata-se uma construção que agrega recursos de linguagem e vocábulos solenes e grandiosos, os quais, conjugados e na medida certa, contribuem para o sucesso do propósito. “(...) é preciso que a arte traga auxílio à natureza, pois a associação de ambas talvez resulte em perfeição” (36.4).

5. A composição (39-43): Ritmo, cadência, melodia, são termos colocados pelo autor nesse tópico para tratar da alquimia da combinação das palavras: “(...) a composição, sendo uma espécie de harmonia no campo da linguagem – faculdade natural do homem que está ligada à própria alma e não apenas ao ouvido – põe em movimento vários tipos de palavras, de pensamentos, de ações, de beleza, de melodias – tudo coisas que nascem e se desenvolvem conosco -; pela combinação e variedade dos seus sons, transporta a emoção do orador para as almas dos ouvintes, fazendo-os participarem dela”(39.3).

Para Longino, o texto sublime não pode ser isento de técnica, mas sua perspectiva inovadora, que valoriza a linguagem como faculdade natural do homem enquanto critica as normatizações literárias que pouco valorizam os conteúdos éticos, o leva a desbravar um caminho que favorecerá ao sublime reclamar o estatuto de arte, reconhecendo, no entanto, a retórica como o ponto de partida (Várzeas, 2015:18).

## 2. A autonomização da arte e da estética

Historicamente, a arte tem suas origens no contexto do sagrado. As representações pictóricas e, em geral, a criação de objetos artísticos foram, durante muito tempo, um meio de ligação entre o mundo terreno e o transcendente. Ao longo da Idade Média, na Igreja Católica, as pinturas e objetos desempenharam um papel importante na representação de histórias bíblicas e das vidas de santos, especialmente porque seus fiéis eram majoritariamente analfabetos. Na vida aristocrática, ser proprietário de pinturas e objetos artísticos conferia legitimidade de poder e distinguiu os nobres da restante população.

Nesta época, marcada teologicamente pela ideia de Deus como único criador e do homem como criatura, a criação artística autónoma era inconcebível, visto que criar era um privilégio de Deus. Santo Agostinho, nas *Confissões* (2021), ao discutir a natureza da criação humana e sua relação com a criação divina, havia reconhecido que os seres humanos são dotados de uma capacidade criativa que se manifesta na produção artística, e afirmara que os artistas têm a habilidade de criar obras que refletem a sua própria visão, emoções e ideias. No entanto, o filósofo também enfatizou que essa capacidade criativa do artista é um reflexo da imagem de Deus nele, uma vez que Deus é o criador supremo. Apesar de considerar a capacidade do homem de criar, Agostinho ressaltou que a sua verdadeira grandeza está em reconhecer que sua criatividade é um dom de Deus. Por isso, alertava para o perigo da beleza e para usos supérfluos frutos do orgulho e a vaidade que podem levar o artista a rivalizar com o Criador e a exaltar-se acima dele, enfatizando a importância da humildade para reconhecer que o verdadeiro talento artístico é uma dádiva divina:

Quantas coisas incontáveis, feitas por várias artes e manufaturas (...)e imagens diversas, e estas indo muito além do uso necessário e moderado e da significação sagrada, ter homens acrescentados para o entalamento dos olhos; seguindo exteriormente o que eles fazem, abandonando interiormente Aquele por quem foram feitos (...) Mas eu... ofereço um sacrifício de louvor ao meu Santificador, porque aqueles belos padrões, que por meio das almas dos homens são transmitidos às suas mãos artísticas, emanam de

aquela Beleza que está acima de nossas almas, que minha alma suspira dia e noite (Agostinho, 2021, capítulo 34: 53).

A capacidade criativa, assim entendida, fazia do artista um artesão ao serviço de Deus. O monopólio da criação autêntica permanecerá como prerrogativa divina até o início do Renascimento.

## 2.1. Renascimento

O movimento artístico e cultural que ocorreu na Europa entre os séculos XIV e XVI conhecido como Renascimento introduziu profundas transformações que determinaram o rumo da história da arte e o processo da sua progressiva autonomização. A transição do teocentrismo para o antropocentrismo favoreceu todo um contexto no qual o homem estava no centro e, por isso, havia o interesse pelo domínio do princípio da razão e pela valorização da individualidade. No entanto, o processo de desligamento<sup>7</sup> e a construção da autonomia da arte ocorreu de forma gradual. Primeiramente, foi necessário romper com a concepção da arte como uma mera atividade técnica do ofício artesanal e passar a vê-la como uma atividade intelectual e exclusiva. Em seguida, os artistas precisaram de explorar caminhos próprios fundados no conhecimento intelectual, especialmente científico e filosófico, recuperando assim o legado cultural da Antiguidade Clássica.

Aristóteles foi, sem dúvida, um dos autores antigos mais editados nesta época. A sua *Poética* (1990) desempenhou um papel importante no desenvolvimento da autonomia da arte, especialmente nos campos da poesia e do teatro. No texto, o filósofo analisa as características e os princípios fundamentais da tragédia grega, discutindo elementos como enredo, personagens, ação, linguagem, pensamentos e espectáculo. A obra proporcionou uma base teórica sólida para a criação artística e estabeleceu critérios e princípios estéticos que permitiam aos artistas criar obras independentes e

---

<sup>7</sup> O conceito de desligamento refere-se ao fenômeno pelo qual a ciência, a razão, a filosofia e o indivíduo se libertam gradualmente das influências antigas da teologia, da moral, bem como de restrições sociais e ideológicas. Em certos momentos da história, também pode representar a autonomia conceitual existente entre diferentes formas de arte.



expressivas. Ao estudar a natureza da tragédia e suas técnicas, Aristóteles incentivou a busca da excelência artística e a exploração de temas universais. Na verdade, estando a ideia de autonomia da arte ligada à liberdade do artista de buscar sua própria expressão criativa, desvinculada de influências externas, como restrições morais ou teológicas, Aristóteles contribuiu para ela ao fornecer uma estrutura e um conjunto de princípios estéticos que permitiam aos artistas explorar sua visão individual, experimentar formas literárias e expressar emoções de forma mais ampla.

De facto, durante o Renascimento houve um crescente interesse em explorar e expressar a individualidade humana. Foram muitos os pensadores e eventos históricos que contribuíram para a afirmação do estatuto do artista como criador autônomo durante o período. Dentre eles destacamos Leon Battista Alberti e Giorgio Vasari. O primeiro, um dos principais teóricos do Renascimento, defendia a ideia de que a pintura, a escultura e a arquitetura eram artes liberais dignas de respeito intelectual e não meras habilidades manuais. Ele enfatizou a importância da teoria, da criatividade e do domínio das técnicas artísticas como elementos fundamentais para a formação de um verdadeiro artista. O segundo, em sua obra *Vidas dos Mais Excelentes Pintores, Escultores e Arquitetos* (1550), valorizou e registou as biografias dos artistas renascentistas. Ao destacar a genialidade e o talento desses autores, Vasari contribuiu para elevar seu estatuto social e cultural.

Mas isto não significa ainda a plena autonomia da arte. O artista tem o estatuto privilegiado que decorre da inspiração divina e o seu talento denota uma habilidade intelectual que vai além da mera execução manual. Marc Jimenez afirma que essa dicotomia entre o trabalho manual e o intelectual era uma ideia corrente entre diversos pensadores que reivindicavam que a criação é tanto um ato abstrato quanto concreto: abstrato porque o artista usa mecanismos psíquicos e mentais para criar e executar uma obra, e concreto, porque uma coisa, um objeto deve resultar deste (Jimenez, 1999: 36). O entendimento de que o artesão é aquele que executa uma atividade manual e o artista o que executa uma atividade intelectual representa a conquista do artista de sua categoria própria.

Neste papel, que é também o de intérprete entre Deus e natureza, a *mimesis* da natureza o deixa ainda submisso e dependente dela, e esta lhe serve de modelo, emprestando seus melhores e mais belos elementos. Imitar a obra de Deus para render-lhe homenagem permite aceder à beleza.

Em suma, no período humanista-renascentista o sujeito deixa de ser o artesão do período medieval e passa a ser uma figura valorizada intelectualmente, embora se entenda ainda que o seu talento (*ingenium*) é inspirado e uma dádiva divina. Como Jimenez afirma: “o gênio, evidentemente, permanece um dom de Deus - e continuará a sê-lo até a época romântica - mas a força criadora é individual” (Jimenez, 1999: 37).

A consolidação do estatuto do artista vai influenciar alterações em dois pontos importantes: na forma de operar do mercado das artes e na função do objeto artístico. No que respeita ao mercado, surgem novas regras. O preço de uma pintura ou escultura que até então se baseava no material utilizado (pigmentos de ouro, prata, cores, etc) e no tempo de execução, no novo período humanista-renascentista, será proporcional ao estatuto e genialidade consagrada pelo artista.

No que concerne à função do objeto artístico, ele deixa de ser criado apenas para satisfazer as exigências do comanditário, fossem elas decorar igrejas ou celebrar a glória de príncipes ou de Deus. Mas, ao conferir ao artista a qualidade de gênio, qualidade intrínseca à sua personalidade, valoriza-se então a sua subjetividade, o que significa reconhecê-lo como proprietário exclusivo e a sua criação como peça única: o autor agora assina sua obra. Esse fenômeno inscreve na história nomes de gênios como Michelângelo e Leonardo Da Vinci.

O mercado da arte se expande e como consequência da autonomia e do poder e liberdade criativa adquiridos, a imitação da natureza como única finalidade da arte bem como as fronteiras do belo, será questionada, sendo essa uma importante etapa na construção da autonomia da estética da arte.

## **2.2. O Iluminismo**

O Iluminismo - movimento intelectual e cultural do século XVIII que valorizava a razão, a ciência e a liberdade individual - comportou significativas etapas no processo de

autonomia da arte. O movimento de questionamento das antigas tradições e autoridades, incluindo a Igreja e as instituições monárquicas, possibilitou a libertação do homem das tradições medievais, favorecendo a emancipação de todo um conjunto de novas ideias e percepções sobre si e sobre sua existência. As contribuições de filósofos como René Descartes e Immanuel Kant ajudaram a promover uma nova compreensão da razão e do conhecimento baseada na observação e na experiência humana.

Descartes acreditava na existência do livre-arbítrio humano e definia-o como a capacidade de escolher e agir de acordo com a própria vontade, tornando os seres humanos responsáveis por suas ações. Em *Les passions de l'âme* (1649), ele defende que o livre-arbítrio é um dom divino concedido aos seres humanos que lhes permite fazer escolhas independentes e que, mesmo sendo Deus o responsável pelas verdades matemáticas assim como pelo nosso pensamento, o Homem pode, se quiser, chegar ao conhecimento se exercitar o seu livre arbítrio em conformidade com a razão, e que, portanto, o livre arbítrio nos torna de algum modo, semelhante a Deus, fazendo-nos senhores de nós: "(...) *et il [le libre arbitre] nous rend en quelque façon semblables à Dieu en nous faisant maîtres de nous-mêmes, pourvu que nous ne perdions point par lâcheté les droits qu'il nous donne*" (Descartes, 1649: 58).

Ao enfatizar a importância do exercício da razão e do pensamento individual, ou seja, do eu como uma entidade autônoma, Descartes influenciou seu tempo. Suas ideias somaram-se ao movimento corrente em defesa a liberdade intelectual e do questionamento das tradições estabelecidas. Contribuíram para a formação de um ambiente propício a que os artistas desafiassem as convenções, explorassem novas formas de expressão e desenvolvessem sua própria identidade criativa, abrindo assim, caminho para a emancipação da arte e para a afirmação da criatividade e expressão pessoal.

Essa nova ênfase na razão e na experiência levou a uma valorização da individualidade e da autonomia humana. Os ideais de liberdade, igualdade e progresso se tornaram centrais no pensamento iluminista. No mundo das artes, os ideais iluministas (a razão, a tolerância e a busca do conhecimento), influenciaram a compreensão da arte como uma forma de expressão pessoal e criativa, valorizando a

individualidade e a liberdade de expressão. Em posse dessa liberdade de expressão, os artistas foram encorajados a explorar sua criatividade e a desafiar convenções estabelecidas e, aos poucos, transformaram o mercado da arte. A valoração da arte foi ampliada contabilizando agora o fator unicidade e não mais exclusivamente a utilidade. Vemos de forma prática a transição de pinturas de representações de paisagens como imitação das obras do criador, pinturas sobre o sentimento religioso e simbologias histórico-religiosas, para representações de sentimentos humanos e do homem numa posição protagonista. Ao desvincular a criação artística das tradições conservadoras, os artistas passaram a usar a arte como expressão de sua visão individual do mundo e da sociedade.

Os artistas deste período buscaram representar a natureza humana, seus sentimentos, emoções e experiências de forma mais realista e autêntica. A figura humana tornou-se o ponto central das pinturas, muitas vezes retratada em situações cotidianas, expressando a humanidade comum. A natureza e os temas religiosos ainda eram abordados, mas agora num contexto mais humano e terreno. Além disso, a valorização da razão e do conhecimento científico levou também a um interesse crescente pela observação e representação precisa da natureza, resultando no desenvolvimento da pintura de paisagem como um gênero autônomo.

As mudanças e transições culturais e sociais que ocorreram ao longo dos séculos reconfiguraram espaços. As artes enquanto atividades autônomas foram pouco a pouco conquistando território, e os artistas, favorecidos mais tarde pelo movimento romântico, puderam por sua vez emancipar-se da arte de servir, serem reconhecidos pelo seu talento individual para então se afirmarem como criadores da “arte pela arte”<sup>8</sup>.

---

<sup>8</sup> A citação "arte pela arte" associada ao movimento "Aestheticismo" ou "Decadentismo" que enfatiza a ideia de que a arte deve existir apenas pelo seu próprio valor estético e não precisa servir a nenhum propósito moral, político ou utilitário. Ou seja, a arte é vista como uma entidade independente que deve ser apreciada por sua beleza e expressão. Esse conceito influenciou muitos artistas e escritores ao longo do século XIX e início do século XX. (Arte pela arte. In: *Wikipédia, a enciclopédia livre* [Em linha]. Flórida: Wikimedia Foundation, 2022, rev. 20 Abril 2022. [Consult. 20 ago. 2023]. Disponível em WWW:<[https://pt.wikipedia.org/w/index.php?title=Arte\\_pela\\_arte&oldid=63427655](https://pt.wikipedia.org/w/index.php?title=Arte_pela_arte&oldid=63427655)>.

### 3. Estética Moderna

Arte é a expressão criativa da humanidade. É a expressão do espírito, do inconsciente. É a representação de universos simbólicos oriundos da nossa sensibilidade, intuição e imaginação. No ensejo de apreender a experiência artística, filósofos buscaram identificar os aspectos abstratos dessa experiência e conceituar o significado do belo, feio, harmônico e sublime, para citar alguns. Assim, entendemos a teoria da estética como o campo da filosofia que se dedica ao estudo da arte, beleza, apreciação estética, função e propósito da arte, estilos e correntes artísticas e da natureza da experiência estética que nos possibilita compreender o papel e o impacto da arte na cultura e na vida humana.

Ao longo da história, diversos conceitos e teorias sobre a arte e a estética foram amplamente discutidos. E assim como existiram pontos de vista divergentes entre os filósofos no passado, atualmente, o campo da teoria da estética ainda está longe de ser estático. A arte está em constante transformação e novas formas de expressão artística continuam a surgir, e por isso, pode-se dizer que a teoria da estética está em contínuo processo de evolução e redefinição.

São inúmeros os ensaios e nomes dos que se dedicaram em alguma parcela ao estudo do sublime. Seguiremos uma cronologia de autores que se aproximam da categoria sublime natural e que são relevantes para a construção linear das ideias essenciais que hoje entendemos como conceitos estéticos, sendo eles: Joseph Addison, John Baillie, Alexander Gerard, Edmund Burke e Immanuel Kant.

#### 3.1. Joseph Addison

Joseph Addison (1672-1719) foi um escritor, poeta, político e ensaísta inglês. Em 1712 ele publicou *On the Pleasures of the Imagination*, um ensaio originalmente parte da série de ensaios publicados na revista *The Spectator* que teve uma grande influência na cultura britânica do século XVIII. Neste ensaio, Addison explora a natureza da imaginação humana e sua relação com o prazer estético e apresenta a primeira teoria do gosto que irá influenciar a compreensão e a apreciação do sublime na estética.

Addison enfatizou a importância da imaginação como uma faculdade poderosa da mente humana e defendeu que esta desempenha um papel essencial em nossa apreciação da beleza e das artes. É a imaginação que nos permite criar imagens mentais e conceitos que enriquecem nossa experiência estética.

Para o autor, os prazeres estéticos do gosto estão intrinsecamente ligados à atividade da imaginação. Esta se engaja com as qualidades dos objetos externos e gera satisfação por meio dessa interação. Ele defende ainda que os objetos de gosto são externos e materiais, sendo assim, o foco do autor recai sobre nossas experiências estéticas visuais, que ele classifica como prazeres primários (satisfações diretas e imediatas) e secundários (satisfações indiretas e posteriores).

Essa ênfase na imaginação foi fundamental para o desenvolvimento das ideias sobre a experiência estética retomadas por Kant. Ao se concentrar sobre as experiências estéticas visuais, o autor desloca o sentido de sublime do contexto exclusivo literário e expande-o a objetos externos, objetos materiais. Para isso, ele usa termos como *great* ou *grand* e os associa a sentidos distintos de proporção e escala, como massa e largura, do objeto observado. Campinas abertas, vasto deserto, precipícios e enormes montes e montanhas são alguns dos exemplos da natureza que usa para exemplificar essa experiência de prazer que ocorre quando a imaginação é preenchida por um objeto vasto, rude, magnífico, imenso e ilimitado, um objeto grande demais para sua capacidade<sup>9</sup>:

*By Greatness, I do not only mean the Bulk of any single Object, but the Largeness of a whole View, considered as one intere piece... Our imagination loves to be filled with an Object, or to grasp at any thing that is too big for its Capacity. We are flung into a pleasing Astonishment at such unbounded Views, and feel a delightful Stillness and Amazement in the Soul at the Apprehension of them (Addison, 1712: 6).*

Para o autor, é a imaginação que desempenha o papel crucial na apreciação estética desses objetos exteriores ao permitir que as pessoas experimentem o sublime

---

<sup>9</sup> A síntese do pensamento dos filósofos listados nesse capítulo muito se deve ao trabalho de Brady, (2013: 15-46).

ao contemplar a grandiosidade e a magnificência das paisagens, obras arquitetônicas e criações artísticas visuais.

Para Addison, o princípio de prazer duplo ocorre quando os prazeres primários e secundários agem combinados e, através da imaginação, o observador experimenta um prazer ainda maior do que o que pode ser encontrado na contemplação apenas da natureza ou apenas da arte:

(...)

*For in this case our Pleasure rises from a double Principle; from the Agreeableness of the Objects to the Eye, and from their Similitude to other Objects; We are pleased as well with comparing their Beauties, as with surveying them, and can represent them to our Minds, either as Copies or Originals. Hence it is that we take Delight in a Prospect which is well laid out, and diversified with Fields and Meadows, Woods and Rivers; in those accidental Landscips of Trees, Clouds and Cities, that are sometimes found in the Veins of Marble; in the Fret-work of Rocks and Grottos; and, in a Word, in any thing that hath such a Variety or Regularity as may seem the Effect of Design, in what we call the Work of Chance. (Addison, 1712: 11).*

Ao abordar a apreciação da beleza na arte e na natureza, Addison distinguiu entre o prazer derivado da percepção de coisas bonitas e o prazer derivado da percepção de coisas incomuns. Ambos podem suscitar emoções agradáveis, mas eles são apreciados de maneiras distintas pela mente humana.

A beleza é algo que pode ser encontrado tanto na natureza quanto nas criações artísticas e é uma fonte de prazer para a mente humana. A beleza possui qualidades agradáveis, proporcionando uma experiência agradável e harmoniosa.

Por outro lado, o "*uncommon*" (incomum) se refere a objetos ou situações que são extraordinários, surpreendentes ou fora do comum. Embora o incomum também possa despertar prazer na mente humana, esse prazer é diferente do prazer derivado da beleza. O incomum pode ser apreciado por sua singularidade, novidade ou pelo desafio que apresenta à mente.

O trabalho de Joseph Addison ajudou a estabelecer uma base conceitual para a apreciação estética do grandioso, do imponente e do poderoso, que são características centrais do conceito estético do sublime.

### 3.2. John Baillie

Baillie não compartilha do mesma notoriedade que outros nomes como Burke ou Kant, mas um foi filósofo inglês sucessor de Addison que publicou *An Essay on the Sublime* em 1747, obra que nos interessa particularmente pela ênfase ao mundo natural dada pelo autor.

O autor centraliza a natureza como a fonte primária do sublime na qual estão as características encontradas tanto na poesia quanto na pintura, sendo estas últimas, de forma geral, representações do que encontramos na natureza.

Numa perspectiva empírica, defende que o sublime ocorre quando, ao sermos expostos a um objeto, nossos sentidos são ativados e temos uma expansão da mente como resposta. Mas somente os objetos grandes são capazes de tal provocação:

*We know by experience, that nothing produces this elevation equal to large prospects, vast extended views, mountains, the heavens, and an immense ocean -but what in these objects affects us? for we can view, without being the least exalted, a little brook, although as smooth a surface, nay, clearer stream than the Nile or Danube; but can we behold these vast rivers, or rather, the vaster ocean, without feeling an elevated pleasure? A flowery vale, or the verdure of a hill, may charm; but to fill the soul, and raise it to the sublime sensations, the earth must rise into an Alp, or Pyrrhenean, and mountains piled upon mountains, reach to the very heavens -may not also the clearness of the sky, and its agreeable azure, be viewed through a crevice without the least admiration? But when a flood of light bursts in, and the vast heavens are on every side widely extended to the eye, it is then the soul enlarges, and would stretch herself out to the immense expanse. Is it not, therefore, the vastness of these objects which elevates us, and shall we not by looking a little narrowly into the mind be convinced that large objects only are fitted to raise this exaltedness? (Baillie, 1747: seção I).*



Neste trecho, é importante destacarmos claras referências a Longino embora não explicitadas pelo autor. Vimos que a grandiosidade e vastidão presentes na natureza são defendidas por Longino como qualidades do sublime próximas da grandeza divina. Não nos parece por acaso que Baillie lance mão dos mesmos rios *Nilo* e *Danúbio* e o *oceano* como exemplos, assim como Longino fez para comprovar que existe um prazer inevitável ao contemplar tais rios ou o oceano devido ao facto de a sua imensa proporção ser de difícil apreensão pela mente humana: “não nos espantemos (...) diante dos pequenos rios, ainda que sejam cristalinos e nos sejam úteis, mas diante do Nilo, do Danúbio ou do Reno e muito mais ainda do Oceano” (35.4). Congruentemente, Brady resume bem essa ideia quando diz que:

*The sublime is a function of the magnitude of objects, where only vast or large objects are capable of ‘filling the soul’ – the Nile, the Danube, vast ocean, high mountains, the heavens, and so on. The variety and beauty of ‘small scenes’ may be pleasurable, but they are incapable of producing such sublime feeling* (Brady, 2013:18).

Além destas, Baillie aponta ainda outras características: a “uniformidade”, afirmando que o objeto sublime é aquele que não pode ter sua forma alterada nem ser destruído; e aquilo a que chama, como já vimos anteriormente, *uncommonness*, referindo-se este termo à novidade, ao desconhecido, ao fora do comum que o objeto sublime possui. Baillie defende que quanto mais familiar for o objeto menos produzirá o efeito sublime, e que o processo de experiência é variável, ou seja, pode ser experimentado de formas diferentes na mente do mesmo indivíduo em momentos distintos, assim como de formas diferentes no mesmo momento por indivíduos distintos. Isso porque sendo as mentes diferentes será distinta também a experiência. Essa teoria será desenvolvida mais profundamente por Kant.

Segundo o mesmo autor, um processo secundário de associação mental acontece quando, ao observar um objeto arquitetônico, podemos não ser arrebatados pela experiência visual imediata, mas pela compreensão de que as qualidades de grandeza e magnitude estão nas características abstratas de poder, riqueza e grandeza que o objeto ou a obra em questão representa (Baillie, 1747: seção V, 36).

O mesmo pode ser aplicado a uma pintura de paisagem, por exemplo. Ao representar montanhas, ou mares, os objetos expostos em alguns centímetros de tela são pequenos em relação ao tamanho real do objeto representado. Mas, pela associação secundária, o objeto pode preencher a mente e nos afetar com uma ideia tão grande quanto a própria montanha (Baillie, 1747: seção V, 38).

### **3.3. Alexander Gerard**

As ideias do filósofo escocês representam um importante ponto de conexão entre as ideias de Baillie e as de Burke e Kant a seguir. Gerard desenvolveu seu trabalho com o título *An Essay on Taste*, publicado em 1759, no qual se aproveitou das considerações de seus antecessores sobre o papel da imaginação na experiência do sublime e das ideias levantadas por Baillie sobre os atos de associação, para explorar como o julgamento estético é formado na mente humana.

Este pensador afirma que o gosto é uma percepção interna e individual. Prazer do gosto é o que resulta de atos de associação através da imaginação. A beleza, a proporção e a subjetividade são os princípios universais que constituem o gosto estético.

A arte consegue o efeito sublime mediante a sua precisão em imitar a natureza e conceber imagens sublimes. O autor acredita que objetos artísticos podem obter efeitos tão impressionantes quanto objetos reais.

Ele explora a relação entre o belo e o sublime, examinando as emoções evocadas por obras de arte e paisagens grandiosas. Além disso, considera que a experiência estética é moldada pela educação, cultura e sensibilidade individual. O gosto não é apenas subjetivo, mas é também influenciado por princípios universais de beleza e proporção além da subjetividade.

### **3.4. Edmund Burke**

Filósofo, político e escritor irlandês, Edmund Burke é uma figura de destaque na história do sublime. A atenção à temática do sublime lhe renderam a publicação de *A Philosophical Enquiry into the Origin of Our Ideas of the Sublime and the Beautiful*, em

1757, uma das mais extensas obras de referência na área. Neste trabalho o autor apresenta uma análise detalhada sobre as emoções e sensações relacionadas ao sublime e ao belo. Uma das principais contribuições inovadoras de Burke é a clara distinção entre o sublime e o belo.

A diferenciação entre o sublime e o belo é considerada um dos principais contributos de Burke para a discussão sobre a estética. Ele apresenta uma clara distinção entre o sublime e o belo ao defini-los como duas qualidades estéticas distintas. Enquanto o belo está associado a qualidades suaves, agradáveis e delicadas, o sublime está relacionado a qualidades imponentes, grandiosas e até mesmo ameaçadoras.

Segundo Emily Brady, Burke (diferentemente de Addison), dá menos importância à qualidade de “incommon” que o belo e o sublime partilhavam até então, e ao fazê-lo acaba por transformá-los em diferentes categorias estéticas.

Uma característica fundamental do sublime, para Burke, é a capacidade de inspirar emoções poderosas, como medo, terror e admiração diante de algo grandioso ou extraordinário. Burke vê o sublime como uma emoção elevada, mas que, diferentemente do belo, pode ser tanto prazerosa quanto ameaçadora.

Encontramos na teoria estética deste autor uma forte fundamentação nas paixões do prazer e da dor, classificadas como desejáveis e indesejáveis. Há a experiência do amor exercitada pelo belo que está vinculada a sensações desejáveis e agradáveis. E do outro lado, há a experiência de dor e terror de tipo imediato, ou vinculado a uma paixão indesejável de autopreservação. No entanto, há certas distâncias, quando identificamos que a nossa autopreservação não está de fato em risco, experimentamos uma espécie de deleite misturado com terror (Burke, 1993: 40). Esse tipo particular de sentimento é para Burke, o sublime (Brady, 2013: 23).

É preciso reconhecer a importância emocional do sublime, já que sendo o sublime a mais forte de nossas paixões é, portanto, mais forte em afeto do que o belo. Esse caráter de intensidade que a diferencia também consolida a posição do sublime em relação ao belo.

As reflexões de Edmund Burke sobre o sublime tiveram uma influência significativa no desenvolvimento do pensamento estético e continuam sendo estudadas e discutidas até hoje.

### 3.5. Immanuel Kant

Figura central do Iluminismo, Immanuel Kant (1724 – 1804) assume o ambicioso escopo de explicar de forma sistemática a relação da razão humana com as coisas do mundo e a possibilidade de se conhecer a realidade.

O filósofo propõe que a consciência humana pode ser compreendida como um conjunto de capacidades mentais que ele chama de faculdades gerais do ânimo<sup>10</sup> e que se subdividem em três categorias: *o pensar, o sentir e o querer*. A cada uma destas faculdades gerais, Kant atribui faculdades específicas que representam diferentes modos de nos relacionarmos com os objetos do mundo: assim, o pensar se traduz na faculdade de conhecimento, o sentir nos sentimentos de prazer e desprazer e o querer na faculdade de apetição (de racionalizar o desejo, de exercitar uma vontade, uma escolha). Para investigar o primeiro destes conjuntos, o pensar e a faculdade de conhecimento, Kant escreveu *Crítica da Razão Pura*. Para investigar o último destes conjuntos, o querer e a faculdade de apetição, elaborou a *Crítica da Razão Prática*. Por fim, motivado pela necessidade de buscar um princípio unificador que fosse capaz de fechar o “abismo intransponível” que percebia entre os dois pilares de sua teoria, escreveu a *Crítica da Faculdade do Juízo* na qual se ocupou de investigar a capacidade humana de *sentir*. É no decurso desta investigação que Kant desenvolve sua teoria estética, e em seus desdobramentos, propõe o conceito do Sublime, ponto de interesse neste trabalho.

---

<sup>10</sup> “A palavra ânimo, em Kant, é resultado da tradução do termo Gemüt e leva em conta o equivalente latino, animus, também utilizado pelo filósofo em substituição ao termo original alemão. [...] O Gemüt reúne (Ge-), assim, forças ou faculdades (Mut), designa o todo das faculdades, de pensar, sentir e querer” ALMEIDA, 2009: 22-23.

### 3.5.1. Concepção Kantiana de Estética

Ainda no final do século XVIII o termo "estética" não se referia ao estudo da arte ou ao senso de beleza da maneira como muitas vezes é compreendido na linguagem cotidiana. Quando *A crítica da Faculdade de Juízo* foi publicada, tal termo era comumente usado no sentido próximo ao sentido original grego, isto é, dizia respeito, em geral, à nossa sensibilidade e a tudo aquilo que podemos perceber com nossos cinco sentidos. Kant utilizou o termo para se referir à filosofia da sensibilidade, à investigação das faculdades e princípios subjacentes à experiência estética e à apreensão dos objetos.

Em *Crítica da Razão Pura*, o filósofo amplia esta noção para incluir, ainda, o estudo das formas *a priori* (tempo e espaço) da nossa sensibilidade – ao que ele dá o nome de estética transcendental. De acordo com estas perspectivas, porém, “estético” seria uma qualidade ou atributo dos próprios objetos (sejam eles objetos concretos, empíricos, ou formas *a priori*), uma característica intrínseca dos objetos que o indivíduo apenas perceberia.

A terceira crítica publicada em 1790 surge da necessidade de resolver questões levantadas após a publicação das obras anteriores. Ele notou que precisaria pensar uma teoria não para explicar os objetos que são julgados pela consciência humana (algo que ele já havia realizado em suas duas primeiras críticas), mas a faculdade de julgamento em si.

Nesta obra, ele desenvolve um novo entendimento para o conceito de estética deslocando-o dos objetos em si (sejam eles concretos ou imaginários) para o indivíduo. Assim, estética passa a designar uma qualidade não mais dos objetos, mas da própria dinâmica da consciência humana: o estético seria um determinado investimento humano subjectivo, um determinado modo de o sujeito ser afectado por ocasião da percepção ou contemplação de um objecto que desencadeie nele este efeito específico. Kant equaciona sua teoria estética como o vínculo que preenche o espaço entre o sensível e o inteligível, pois a estética não se refere exatamente nem aos objetos do mundo concreto, nem a conceitos ou ideias deduzidos pela razão. O estético refere-se ao próprio ser humano e uma capacidade sua de relacionar-se com determinados objetos, sejam eles fruto de uma representação sensível ou intelectual. Esta capacidade

de análise e julgamento é o que Kant chama de faculdade do juízo, de onde deriva o juízo de gosto.

### **3.5.2. Características do juízo de gosto**

Segundo o autor, são duas as categorias gerais de juízos: os juízos determinantes, que são aqueles segundo os quais o indivíduo parte de leis e princípios universais para determinar um objeto ou experiência particular; e os juízos reflexionantes, que são aqueles segundo os quais o indivíduo parte de sua percepção de um objeto ou experiência particular para, a partir daí, encontrar o universal.

### **3.5.3. Juízo estético puro**

O juízo estético puro definido por Kant é a avaliação de um objeto com base apenas em sua beleza e sem a influência de qualquer conceito ou finalidade determinada. É uma apreciação que não se baseia em regras ou critérios específicos, mas surge da experiência direta e imediata da harmonia e proporção entre as partes do objeto. Nesse tipo de juízo, a pessoa experimenta o prazer estético pelo próprio ato de contemplar o objeto, sem ser influenciada por considerações práticas, conhecimento prévio ou interesses pessoais.

### **3.5.4. Juízo estético desinteressado**

O juízo de gosto desinteressado, segundo Kant, é a apreciação estética de algo baseada no prazer intrínseco da experiência, em vez de ser influenciada por desejos pessoais, interesses utilitários ou necessidades individuais. Nesse tipo de juízo, a pessoa encontra prazer na contemplação pura do objeto, valorizando sua beleza pelo que é em si mesmo, sem esperar ganhos tangíveis ou utilidade prática. Isso significa que o prazer está ligado à própria experiência de apreciar a harmonia e a forma do objeto, destacando a natureza desinteressada da relação entre o sujeito e o objeto estético. Não há motivo ou finalidade para que o juízo de gosto aconteça. E, no entanto, ele

acontece, e nossa consciência, ao se deparar com este fato, fica perplexa e classifica os objetos que desencadeiam esta perplexidade com um nome: belo.

### 3.5.5. O conceito de belo

Gosto é a faculdade de julgamento de um objeto ou de um modo de representação mediante um comprazimento ou descomprazimento (*independente de todo o interesse*). O objeto de um tal comprazimento chama-se *belo* (KANT, 1998: 98).

Kant aborda o belo como uma experiência estética que envolve uma apreciação desinteressada da harmonia entre a imaginação e o entendimento. Segundo o autor, a experiência do belo envolve os seguintes princípios:

- a) Prazer Desinteressado: o prazer na apreciação do belo é desinteressado, o que significa que não é motivado por interesses pessoais ou utilidade prática. A pessoa encontra prazer na própria contemplação do objeto, não em ganhos materiais ou objetivos externos.
- b) Harmonia entre Imaginação e Entendimento: o belo resulta da harmonia entre a livre imaginação e as regras conceituais do entendimento. A imaginação fornece a representação sensível, enquanto o entendimento aplica princípios intelectuais para ordenar essa representação.
- c) Universalidade Reflexiva: introduz o conceito de juízo estético reflexivo, onde a pessoa presume que outros também compartilharão a mesma apreciação estética. Isso cria um senso de universalidade no juízo de gosto, indicando que o julgamento não é meramente subjetivo.<sup>11</sup>
- d) Liberdade da Faculdade de Julgar: O belo é apreciado quando a faculdade de julgar opera livremente, sem ser restringida por regras rígidas. Embora haja

---

<sup>11</sup> Esta ideia de universalidade do juízo está também presente no tratado de Longino, ainda que de forma incipiente: "Em suma, fica a saber que o belo e verdadeiro sublime é aquilo que agrada sempre e a todos. Pois, quando acerca das mesmas coisas, pessoas diferentes nos seus costumes, géneros de vida, gostos, idades e linguagem emitem todas o mesmo parecer, então essa espécie de juízo consensual, proveniente de tão diferentes pessoas, confere ao objecto que se admira uma credibilidade forte e incontestável" (7.4).

princípios gerais de gosto, a experiência do belo permite uma apreciação espontânea e individual.

- e) Disposição Gratuita: A apreciação do belo envolve uma disposição gratuita da faculdade de julgar, não está ligada a interesses pessoais ou intenções específicas. Isso contrasta com juízos baseados no conhecimento ou na moralidade.
- f) Ausência de Conceitos Determinantes: Kant ressalta que o belo não pode ser totalmente definido por conceitos determinantes. Embora possamos aplicar certas regras estéticas gerais, não podemos reduzir a experiência do belo a uma fórmula precisa.

### **3.5.6. O belo, o bom e o agradável**

Immanuel Kant faz distinções claras entre os conceitos de belo, bom e agradável em sua filosofia. Cada um desses termos está associado a diferentes faculdades e princípios. Resumidamente, o belo está relacionado à apreciação estética desinteressada, o bom refere-se à conformidade com princípios morais universais e o agradável envolve o prazer sensorial baseado em interesses pessoais. Cada um desses conceitos está associado a diferentes faculdades humanas e critérios de avaliação.

### **3.5.7. O conceito de belo e suas características de teleoformidade e universalidade**

As características de teleoformidade e universalidade referem-se a aspectos específicos do conceito de belo. Esses termos ajudam a entender como a apreciação estética do belo é fundamentada em princípios que vão além do gosto individual, e são elas:

- a) Teleoformidade:
  - Refere-se à ideia de que o belo exibe uma forma ou organização que sugere finalidade ou propósito.



- Mesmo que não possamos determinar objetivamente a existência de um propósito divino na natureza, percebemos objetos que parecem ser organizados ou formados com um objetivo específico.

- A teleoformidade ressoa com a noção de "finalidade sem fim", em que atribuímos um caráter teleológico à natureza sem requerer uma causa ou propósito determinado.

b) Universalidade:

- Refere-se à noção de que o juízo de gosto é compartilhado por várias pessoas, transcendendo a subjetividade individual.

- Kant introduz o conceito de "juízo estético reflexivo", onde a pessoa presume que outros também apreciarão o objeto da mesma maneira.

- A universalidade não é uma generalização baseada na quantidade de pessoas que concordam, mas sim uma afirmação de que o objeto é intrinsecamente apreciável para todos, caso todos possam adotar uma perspectiva desinteressada.

A teleoformidade no belo refere-se à percepção de forma organizada que sugere finalidade, mesmo sem prova objetiva de um propósito definido. A universalidade enfatiza que o juízo de gosto é reflexivamente compartilhado, indicando uma apreciação intrínseca do objeto além da subjetividade pessoal. Ambas as características contribuem para a compreensão kantiana do belo como algo que transcende os gostos individuais e possui um componente objetivo que pode ser apreciado por muitos.

### 3.5.8. O conceito de Sublime

Denominamos *sublime* o que é absolutamente grande. Mas ser grande e ser uma grandeza são conceitos totalmente distintos (*magnitudo e quantitas*). Do mesmo modo, dizer *simplesmente (simpliciter)* que algo é grande é também totalmente diverso de dizer que ele seja absolutamente grande (*absolute, non comparative magnum*). O último é o que é grande acima de toda a comparação (Kant, 1998: 141).

Compreendido como o efeito estético desencadeado por aquilo que é incomensurável, cuja grandeza ultrapassa as capacidades de inteligibilidade do indivíduo, provocando, assim, sentimentos de espanto, pequenez, temor e reverência, sublime é o nome utilizado para caracterizar a experiência de terror e maravilhamento do indivíduo que se encontra diante de algo que não pode ser descrito simplesmente nos termos do belo. Ainda assim, Kant inicia sua explanação sobre o sublime reconhecendo as características comuns entre este e o belo:

O belo concorda com o sublime no fato de que ambos aprazem por si próprios; ulteriormente no fato de que ambos não pressupõe nenhum juízo dos sentidos, nem um juízo lógico-determinante, mas um juízo de reflexão; por consequência, o comprazimento não se prende a uma sensação como a sensação do agradável, nem a um conceito determinado como o comprazimento no bem [...] também ambas as espécies de juízo [o belo e o sublime] são *singulares* e contudo juízos que se anunciam como universalmente válidos com respeito a cada sujeito (Kant, 1998: 137)

Uma primeira diferença importante entre o belo e o sublime é que o belo está sempre relacionado com objetos com forma definida enquanto o sublime pode relacionar-se com objetos que não possuem necessariamente um contorno ou delimitação:

O belo da natureza concerne à forma do objeto, que consiste na limitação; o sublime, contrariamente, pode ser encontrado em um objeto sem forma, na medida que seja representada nele uma *ilimitação* (Kant, 1998: 137)

É desta ilimitação que muitas vezes decorre sua grandeza e incomensurabilidade, sendo por este motivo, frequentemente associado ao inefável. É também por esta característica de “excesso”, de “transbordo” ou de “imensidão” que um objeto sublime é comumente percebido como algo opressor, “esmagador” ou ameaçador. Nota-se, assim, outra distinção significativa em relação ao belo, pois o belo é associado apenas a um *prazer positivo*, como diz Kant, enquanto o sublime pode também associar-se a um *prazer negativo*.

Imaginemos, por exemplo, um terremoto: de certo que não se poderia classificar um terremoto de belo, nem dizer que um terremoto causa um prazer positivo. Ainda assim, a contemplação de um terremoto (real ou imaginário) não nos permite ficar indiferente, desperta em nossa consciência esta espécie de prazer negativo pois ficamos impressionados e comovidos. Kant explica que, quando diante de um objeto sublime, nosso ânimo é atraído por ele e, ao mesmo tempo, é repelido por ele. Ao contrário do belo que possui um aspecto lúdico, o sublime é “sério”. Enquanto no caso do belo, há um jogo harmônico entre a imaginação e o entendimento, no caso do sublime, nem a imaginação nem o entendimento dão conta de assimilá-lo e, assim, o indivíduo precisa recorrer à razão.

A maior diferença entre o sublime e o belo é ainda outra. Como já apontado, uma das características de um objeto belo é a teleoformidade, ou seja, sua forma parece apontar para uma finalidade (mesmo que nunca encontremos essa finalidade). O sublime, a seu turno, não nos sugere finalidade alguma: como visto, nem forma definida ele possui e sua ilimitação não indica ou revela qualquer propósito ou razão de ser:

[...] a beleza da natureza (auto-subsistente) inclui uma conformidade a fins na sua forma, pela qual o objeto, por assim dizer, parece predeterminado para nossa faculdade de juízo, e assim constitui em si um objeto de comprazimento; pelo contrário, aquilo que, sem raciocínio, produz em nós, e simplesmente na apreensão, o sentimento do sublime, na verdade pode quanto à forma aparecer contrário a fins para nossa faculdade de juízo, inadequado para nossa capacidade de apresentação e por assim dizer violento para nossa imaginação, mas apesar disso e só por isso é julgado ser tanto mais sublime (Kant, 1998: 138).

### **3.5.9. O sublime matemático e o sublime dinâmico**

Kant distingue dois tipos de sublime: o sublime matemático e o sublime dinâmico. O sublime matemático diz respeito a uma apreciação quantitativa de um objeto e é desencadeado por algo tão grandioso que o nosso entendimento não consegue compreender suas dimensões, restando-nos apenas intuí-las, ele explica:

A avaliação das grandezas através de conceitos numéricos (ou seus sinais na álgebra) é matemática, mas a avaliação na simples intuição (segundo a medida ocular) é estética. (Kant, 1998: 146)

Portanto, a avaliação de objetos que não podemos calcular é uma avaliação estética, ou seja, ainda que matematicamente um determinado objeto seja finito, esteticamente percebemos alguns objetos como infinitos ou “maximamente grandes”. Como exemplos de objetos deste tipo, Kant fala em objetos da natureza como o oceano ou “massas informes de cordilheiras”: A natureza é, portanto, sublime naquele entre os seus fenômenos cuja intuição comporta a ideia de sua infinitude (Kant, 1998: 150).

Já o sublime dinâmico relaciona-se a ideia de poder, de uma potência que foge à nossa compreensão e, portanto, não pode ser qualitativamente apreendido. Entretanto, não se trata de um poder exercido diretamente sobre nós, pois apenas o observamos:

Poder é uma faculdade que se sobrepõe a grandes obstáculos. O mesmo chama-se força quando se sobrepõe também à resistência daquilo que possui ele próprio poder. A natureza considerada no juízo estético como poder que não possui nenhuma força sobre nós é *dinamicamente-sublime* (Kant, 1998: 157).

Como exemplos, Kant cita novamente objetos e fenômenos da natureza, muitos dos quais serão encontrados nas referências literárias e pictóricas apresentadas no próximo item deste trabalho:

Rochedos audazes e proeminentes, por assim dizer ameaçadores, nuvens de trovões acumulando-se no céu, avançando com relâmpagos e estampidos, vulcões na sua inteira força destruidora, furacões deixando para trás devastação, o ilimitado oceano revoltado, uma alta queda d’água de um rio poderoso etc., tornam a nossa capacidade de resistência de uma pequenez insignificante em comparação com o seu poder. Mas o seu espetáculo só se torna tanto mais atraente quanto mais terrível ele é, contanto que, somente, nos encontremos em segurança (Kant, 1998: 158).

Note-se a importância de o observador destes fenômenos encontrar-se em segurança. Isso porque, se no caso do sublime matemático a infinitude do objeto desperta no indivíduo um sentimento de respeito; no caso do sublime dinâmico o primeiro sentimento associado a estes fenômenos seria o medo. Isso não ocorre, porém, pois podemos nos socorrer da razão.

Quando as nossas capacidades sensíveis se veem humilhadas por estes objetos que as ultrapassam, para não sucumbirmos ao terror, precisamos da razão: uma vez que não podemos apreender o sublime em toda sua grandiosidade, podemos pelo menos concebê-lo racionalmente:

[...] e de bom grado denominamos estes objetos sublimes, porque eles elevam as forças da alma sobre a sua medida média e permitem descobrir em nós uma faculdade de resistência de espécie totalmente diversa, a qual nos encoraja a medir-nos com a aparente onipotência da natureza. Pois, assim como na verdade encontramos a nossa própria limitação na incomensurabilidade da natureza e na insuficiência da nossa faculdade para tomar um padrão de medida proporcionado à avaliação estética da grandeza do seu *domínio*, e contudo também ao mesmo tempo encontramos na nossa faculdade da razão um outro padrão de medida não sensível, que tem em si como unidade aquela própria infinitude e em confronto com o qual tudo na natureza é pequeno, por conseguinte encontramos no nosso ânimo uma superioridade sobre a própria natureza na sua incomensurabilidade (Kant, 1998: 158).

Por este motivo, verificamos que, assim como ocorre no caso do belo, o sublime não se encontra no objeto, ou mesmo na natureza, e sim em nossa consciência, pois é fruto de uma dinâmica interna de nossas capacidades mentais/espirituais:

Portanto a sublimidade não está contida em nenhuma coisa da natureza, mas só no nosso ânimo, na medida em que podemos ser conscientes de ser superiores à natureza em nós e através disso também à natureza que nos é exterior (Kant, 1998: 161).

O conceito de sublime definido por Kant teve um impacto profundo na estética e na compreensão da experiência humana diante de objetos grandiosos e imponentes. Ao

incluir objetos e fenômenos que evocam emoções complexas e ambíguas, ele ampliou a compreensão da experiência estética desses fenômenos que anteriormente eram considerados perturbadores ou intimidantes. E foi a Crítica a Faculdade do Juízo a responsável por essa ampliação do escopo da estética que consolidou o sublime como uma categoria legítima de experiência estética.

Para Honour e Fleming (1984), as distinções feitas pelo filósofo entre os tipos de enunciados e as interligações entre os conceitos que esses pressupõem, forneceram uma nova base para a discussão das crenças religiosas, da moral e também da estética, que, pela primeira vez saíram da periferia para o centro dos sistemas filosóficos do pensamento ocidental:

*Immanuel Kant, [...] shifted its focus away from problems amenable to empirical investigation and rational deduction from self-evident axioms to an analysis of the most general concepts and categories. He brought to an end the heroic attempt to make philosophy a branch of natural Science, breaking completely with traditions of both rationalism and empiricism. Goethe, in an essay of 1799, remarked that no educated man could with impunity reject or oppose the philosophical movement initiated by Kant – a tribute from the greatest creative writer to the greatest thinker of the time” (Honour, Fleming, 1984: 636).*

Kant influenciou a maneira como percebemos a grandeza, o desconhecido e a nossa própria relação com o mundo ao nosso redor, enriquecendo a discussão estética e criando novas possibilidades para a expressão artística.

### **3.6. Schiller e Schopenhauer**

No século XIX vemos a repercussão do sublime kantiano enraizar-se tanto na filosofia da estética quanto no Romantismo europeu. Os filósofos que lhe sucederam, absorveram de uma forma ou de outra seu legado e mesmo que tenham pensado abordagens divergentes em diferentes aspectos, é possível rastrear a teoria kantiana nos fundamentos em algum nível.

Para nos aproximar de um entendimento empírico sobre pinturas dos artistas sublimes no capítulo seguinte, faz-se necessário entender o contexto cultural e filosófico do romantismo bem como o sentido do termo sublime na estética moderna e as principais transformações pós-Kant.

Na Alemanha de 1793, o poeta, dramaturgo e filósofo Friedrich Schiller aparece como o próximo nome relevante na história da estética do sublime e na cultura romântica. A sua publicação *Über das Erhabene* (“Sobre o Sublime”) é o primeiro extenso trabalho sobre o tema após a terceira crítica kantiana. Schiller escreve sobre a dinâmica operacional dos sentidos e do consciente humano na experiência do sublime e discorre sobre a superioridade da liberdade racional estar acima da natureza sensorial.

De forma prática, uma vez exposto a um objeto sublime, nossa natureza sensorial compreende as limitações desse objeto, mas ao racionalizar o fato, identifica a superioridade do objeto e a liberdade sem limites desta. O desprazer ocorre como consequência do sentimento de limitação enquanto o prazer relaciona-se com o sentimento de independência da natureza.

Numa abordagem mais próxima do sublime natural, Schiller destaca o estado natural do objeto como requisito de qualidade sublime. Numa situação em que nos encontramos na presença desse objeto sublime, primeiramente, reconhecemos a potência de sua força natural sobre a qual não temos nenhum controle, o que leva a buscar nosso senso de liberdade por outros meios. Como, por exemplo, se estivéssemos a encarar um cavalo, nossos sentidos seriam impelidos a atuar de maneira totalmente diferente consoante ele fosse um animal selvagem ou domesticado.

Schiller defende ser a qualidade bruta e selvagem da natureza e sua liberdade ilimitada que nos desperta para a compreensão da nossa própria liberdade. Algo parecido dirá Arthur Schopenhauer, em *World as Will and Representation*, publicada em 1819. Na obra, o filósofo alemão defendeu a tradição do sublime como experiência primariamente possível através da natureza, ao dizer que nela não é o homem que domina a natureza, mas sim o contrário, são as forças naturais que elevam o sujeito para um lugar de maior auto compreensão.

Nature in turbulent and tempestuous motion; semi-darkness through threatening black thunderclouds; immense, bare, overhanging cliffs shutting out the view by their interlacing... the wail of the wind sweeping through the ravines (apud BRADY, 2013: 94).

Para Schopenhauer, quanto mais agitadas fossem as lutas e as forças da natureza, maior ameaça para a vida humana, mais intenso seria o grau de sublimidade desse objeto ou ambiente. Muitas dessas imagens da natureza são claramente representadas nas pinturas sublimes dos artistas românticos, como veremos.

No campo da moral filosófica, Schopenhauer define que o sublime é uma experiência estética que vai além da experiência pessoal, já que o sujeito exposto ao objeto é conduzido a um estado absorto, a um estado de contemplação de ideias: *“We lose ourselves entirely in this object... we forget our individuality”* (apud BRADY, 2013: 94). Argumento que se aproxima do conceito de êxtase, a sensação de “perda de si”, da retórica longiniana.



## 4. Romantismo e Paisagem

“Romanticism is precisely situated neither in choice of subject  
nor exact truth, but in a way of feeling”

Charles Baudelaire<sup>12</sup>

O século XIX foi um período de mudanças significativas e comportou conflitos políticos e sociais intensos. Na Europa, as convulsões políticas entre progressistas e reacionários e os desdobramentos da Revolução Francesa, entre outros fatores, impactaram e tiveram impacto não só no ambiente socio-político, como também no intelectual e cultural. O Romantismo emerge no final do século XVIII e início do século XIX como um movimento cultural e intelectual que vai abrigar as tensões sociais do período.

O pensamento romântico sobre a industrialização revelou uma dualidade entre idealismo e apreensão. Enquanto os românticos admiravam as transformações trazidas pelo progresso tecnológico, também se preocupavam com os seus efeitos negativos. A construção de indústrias e a urbanização alteraram as paisagens. A exploração da classe trabalhadora e a desumanização das condições de vida nas cidades provocaram uma tensão social e inquietação por mudanças. Acreditava-se que a industrialização havia levado a uma desconexão entre o homem e a natureza resultando em uma perda de valores espirituais, afastamento da fonte de inspiração e uma alienação do ambiente natural.

Honour e Fleming (1994) apresentam o registro da reinserção da natureza na paisagem urbana como estratégia de “cura social” e “pacificação política” através da construção de parques públicos. No campo das artes visuais, a natureza seria escolhida como objeto para representar sentimentos semelhantes.

*The ‘Condition of the Working Class in England’ (the title of Engels’s first book published in 1844), which had already been described with horror by the novelist Charles Dickens*

---

<sup>12</sup> [www.newworldencyclopedia.org/entry/Romanticism](http://www.newworldencyclopedia.org/entry/Romanticism)

*(1812-70), raised problems that preoccupied many, those who feared revolutions as well as political revolutionaries. How might the living conditions of the proletariat be ameliorated? By building new industrial settlements in the clean air of the open country? Or by purifying the polluted atmosphere of cities and by inserting patches of country as public parks for outdoor recreation in the urban fabric? The latter was to be widely adopted, becoming throughout the West a distinctive feature of nineteenth-century urban design, with New York's Central Park, begun in 1863, as the most extensive example [...]. All the proposed remedies were founded on belief in the physically healing morally regenerative power of nature, a belief which had inspired so many Romantic poet and artists from Wordsworth to the landscape painters in Europe and America (Honour; Fleming, 1984: 640).*

Movido por essa inquietação e busca por mudanças, o Romantismo irá se caracterizar pelo interesse renovado na emoção, na natureza, no misticismo e na busca da individualidade. Um movimento que buscava explorar o subjetivo, o irracional e o espiritual. Influenciados por esse contexto social e intelectual, filósofos e artistas românticos frequentemente enfatizavam a liberdade criativa, a imaginação e a conexão profunda com a natureza como respostas às mudanças que ocorriam ao seu redor.

*Whereas Neoclassical artists had striven after a style of impersonal clarity for the expression of universally relevant and eternally valid truth, the Romantics sought to express only their own feelings, beliefs, hopes and fears in all their myriad forms. John Constable said that painting was for him 'but another word for feeling', Caspar David Friedrich that the artist's only law his own feelings (Honour; Fleming, 1984: 640).*

A ânsia dos românticos por um retorno a valores mais genuínos e espirituais como resolução dos dilemas que a modernização trouxe consigo constituem o terreno fértil para o aparecimento do Realismo na segunda metade do século XIX.

## 4.1. Artistas românticos

### Poetas

Vários foram os escritores e artistas românticos que enfatizaram a relação do homem com a natureza em suas obras, explorando as mudanças trazidas pelo pós-industrialismo. Dentre nomes como Lord Byron, John Keats e Percy Bysshe Shelley, William Wordsworth foi um dos poetas mais influentes do movimento.

Na obra *Lyrical Ballads*, destacamos o poema *Tintern Abbey*, no qual Wordsworth retratou sua experiência de visitar a abadia de Tintern, no País de Gales.

*"For I have learned  
To look on nature, not as in the hour  
Of thoughtless youth; but hearing oftentimes  
The still sad music of humanity,  
Nor harsh nor grating, though of ample power  
To chasten and subdue.  
And I have felt  
A presence that disturbs me with the joy  
Of elevated thoughts; a sense sublime  
Of something far more deeply interfused,  
Whose dwelling is the light of setting suns,  
And the round ocean and the living air,  
And the blue sky, and in the mind of man:  
A motion and a spirit, that impels  
All thinking things, all objects of all thought,  
And rolls through all things."<sup>13</sup>*

Cada seção do texto aborda um aspecto distinto da vivência do poeta, que em síntese aborda: aspectos descritivos sobre a beleza da paisagem e detalhes da rica experiência sensitiva e sensorial, como o aroma das flores, a vista das águas do *Wye* e memórias da sensação de paz e serenidade que experimentou na visita anterior; e, na

---

<sup>13</sup> Wordsworth, William, (1798).

parte final, expressa a esperança de apreender o efeito restaurador dessa experiência com a natureza de forma que o auxilie a viver uma vida mais plena. Philip Shaw em *An introduction to 'Tintern Abbey'* diz que Wordsworth usa a natureza para explorar ideias de conexão e unidade, e completa:

*(...) the opening lines insist that... the poet receives a healing influence from nature: just as the 'lofty cliffs... connect /The landscape with the quiet of the sky', so the disunited perceiver of this scene is rejuvenated and made whole. To some degree, therefore, 'Tintern Abbey' presents absorption in natural beauty as the solution to mental, political and social disconnection.*

Para Shaw, o uso repetido de conectivos ('and *the round ocean, and the living air*') provoca a ideia de fusão da mente e natureza como um ser só. E ainda sobre unicidade, o trecho 'sense sublime...rolls through all things' faz referência à ideia de força vital panteísta.

O estado sensível e reflexivo, a busca da conexão com algo que está além do homem, com o que está na beleza natural, o efeito benéfico e transformador do contato com a natureza, configuram um contexto de reverberação das ideias clássicas de inspiração e adoração à Beleza, em especial, com o "estado elevado" do poeta sublime como meio de alcançar grandeza de pensamentos e emoções<sup>14</sup>, visto em Longino. E seria esse "algo a mais" que fez Wordsworth destacar-se entre tantos outros poetas do gênero. Shaw explica: "*Tintern Abbey* is distinguished from other writings on the subject written in the late 18th century by its complex integration of landscape description, self-reflection and sheer philosophical ambition", características que compõem perfeitamente o sentimento corrente no Romantismo.

Lord Byron explorou a relação complexa entre o homem, a natureza e as forças naturais em suas obras. No poema *Childe Harold's Pilgrimage*, Byron descreve a imensidão e a força do oceano, destacando como a natureza é vasta e poderosa em comparação com a ação humana. Ele ressalta a capacidade destrutiva do homem na

---

<sup>14</sup> Primeira fonte natural do sublime em Longino (9.1)

terra, mas também destaca a fragilidade humana diante das forças naturais, representada pela imagem de um indivíduo afundando no oceano sem um túmulo ou lembrança. Essa passagem demonstra a ambivalência da relação entre o homem e a natureza, onde a natureza é ao mesmo tempo majestosa e indiferente à presença humana.

*"Roll on, thou deep and dark blue Ocean—roll!  
Ten thousand fleets sweep over thee in vain;  
Man marks the earth with ruin—his control  
Stops with the shore;—upon the watery plain  
The wrecks are all thy deed, nor doth remain  
A shadow of man's ravage, save his own,  
When for a moment, like a drop of rain,  
He sinks into thy depths with bubbling groan,  
Without a grave, unknelled, uncoffined, and unknown."<sup>15</sup>*

Em outro exemplo, o poema " *The Prisoner of Chillon* ", Byron aborda a interação entre um prisioneiro e o ambiente natural ao seu redor. No trecho, ele descreve a atmosfera sombria e desoladora após a extinção do sol e o impacto que isso tem sobre os homens:

*"The bright sun was extinguish'd, and the stars  
Did wander darkling in the eternal space,  
Rayless, and pathless, and the icy earth  
Swung blind and blackening in the moonless air;  
Morn came and went—and came, and brought no day,  
And men forgot their passions in the dread  
Of this their desolation; and all hearts  
Were chill'd into a selfish prayer for light." <sup>16</sup>*

---

<sup>15</sup> Byron (1812 - 1818) *Childe Harold's Pilgrimage*.

<sup>16</sup> Byron. (1816). *The Prisoner of Chillon*.

Os artistas românticos, em rejeição às convenções rígidas do Neoclassicismo e do Iluminismo, buscavam uma maior expressão emocional e subjetiva em suas obras. Para se reconectar com sua subjetividade foi preciso voltar ao natural. Mas diferentemente a como acontecia na Antiguidade, os românticos, circundados pelo senso antropocentrismo característico do período, viam o homem em posição central em relação à natureza, independente da religiosidade pessoal. No sublime esse ponto fica ainda mais evidente. Sejam a turbulenta tempestade de Turner ou a montanha rochosa de Caspar, o homem é a figura central na ação<sup>17</sup>, está presente e imponente<sup>18</sup>, desbravando sua espiritualidade, ocupando a sua própria existência perante o todo, perante a grandiosidade do divino, ou seja, da natureza.

### Artistas Plásticos

#### Jacob Van Ruisdael



Figura 1 - *Jewish Cemetery*, óleo em tela, Holanda, 1628 -1682.

Fonte: <http://wga.hu>

---

<sup>17</sup> É o homem: pequenino em um barco desbravando a fúria da vastidão das águas e vento no caso da tempestade (Turner); é o andarilho na imensa altitude rochosa (Friedrich).

<sup>18</sup> “*standing on the edge of reality (...) motionless, isolated, they seem to be both within and yet somehow outside nature*”: Honour; Fleming, (1984: 651).

As ruínas, os céus sombrios e melancólicos, os túmulos conspícuos, as grandes bétulas mortas, os troncos, o riacho impetuoso presentes nesta pintura de Ruisdael que é uma das primeiras expressões do sublime<sup>19</sup>, são elementos alegóricos que evocam no espectador o sentido da mortalidade, vaidade e transitoriedade da vida humana. A luz que rompe voraz através das nuvens e o arco-íris contrastam com a paisagem morta e podem ser entendidos como esperança pela renovação dos ciclos naturais. É uma obra de conteúdo moralizante<sup>20</sup>.

## **William Turner**

Joseph Mallord William Turner (1775–1851) foi um pintor e aquarelista nascido em Londres em 1775 e é considerado um dos mais importantes artistas do romantismo inglês. Suas pinturas são conhecidas pelo uso dramático da luz, cor e atmosfera.

O trabalho de Turner pode ser dividido em duas categorias: no começo de sua carreira ocupou-se com cenas marinhas de grandes proporções (mares e ondas em agitação) já indicando o seu interesse em retratar o poder e a força da natureza. Essas obras representam o primeiro desvio do artista da tradição pitoresca, que valorizava paisagens calmas e harmoniosas; em um segundo momento em sua carreira, Turner vai intensificar seu interesse pela dimensão dramática e trágica da natureza inóspita, e é quando muitas dessas obras terão fenômenos naturais como protagonistas.

“(…) uma pintura fluida de linhas agitadas e imprecisas que transformavam as imagens em perturbadoras miragens. Há um espaço e um movimento universal que determina as coisas particulares, um dinamismo cósmico que escapa ao controle da razão, mas pode arrastar o espírito humano a um êxtase paradisíaco ao mergulha-lo na angústia. Em Turner verificava-se um sincretismo sensorial e fenomênico de tal modo que, estudar a luz na sua pintura é também estudar a profundidade do espaço, o devir temporal das coisas e dos fenômenos naturais” (Dias, 2007: 103).

---

<sup>19</sup> Sienkiewicz [s.d] The Tradition Of The Sublime Landscape: A study of the Romantic landscape conception of the "sublime" over several eras and media of art history. [https://www.academia.edu/9010638/The\\_Tradition\\_of\\_the\\_Sublime\\_Landscape](https://www.academia.edu/9010638/The_Tradition_of_the_Sublime_Landscape)

<sup>20</sup> Krén; Marx [s.d].



Figura 1 - *The New Moon*, c.1840.  
Fonte: Wikimedia.org



Figura 2 - *Quillebeuf, Mouth of the Seine*, 1833, óleo em tela.  
Fonte: wikimedia.org





Figura 3 - *Snow Storm*, 1842, óleo em tela.

Fonte: wikimidia.org

#### 4.1.1. Caspar David Friedrich

Caspar David Friedrich foi um pintor alemão amplamente reconhecido como um dos principais representantes do movimento artístico Romântico Europeu. O sexto de dez filhos, nasceu em Greifswald, atualmente parte integrante da Alemanha, em 5 de setembro de 1774 numa família luterana estrita. Viveu muitas tragédias ainda na infância: a perda da mãe aos sete anos, de duas irmãs devido a doenças infantis, e talvez a que mais o afetou, a morte do irmão que se afogou tentando salva-lo quando caiu no gelo aos treze anos.

Friedrich estudou pintura na Universidade de Greifswald e na Academia de Belas Artes de Dresden e em 1801 foi eleito membro da Academia de Belas Artes da mesma cidade. O artista cresceu em uma região predominantemente protestante. Acredita-se que a sua perspectiva pessoal religiosa influenciou profundamente tanto sua vida pessoal quanto sua obra artística. Faleceu em 7 de maio de 1840 no mesmo país onde nasceu, na cidade de Dresden.

a) Espiritualidade e Natureza:

Suas paisagens evocativas e contemplativas muitas vezes apresentavam a natureza como um cenário grandioso e misterioso. As obras frequentemente incluíam elementos como montanhas, árvores solitárias, nevoeiro e ruínas, evocando uma sensação de solidão e reverência pela natureza. Friedrich também explorou temas religiosos em suas pinturas, muitas vezes incorporando cruzes e figuras contemplativas em suas composições.

As obras do pintor refletem sua visão espiritual da natureza e são tanto caracterizadas pelo uso de ângulos de visão dramáticos, perspectivas aéreas e uma paleta de cores frias e sombrias quanto por paisagens majestosas e serenas que podem igualmente evocar um senso de admiração e reverência pela criação de Deus.

b) Temas religiosos:

Friedrich incorporou elementos religiosos em várias de suas pinturas. Cruzes, capelas, eremitas (monges solitários) e figuras em oração aparecem em muitas de suas obras. Em *The Monk by the Sea* (figura 6), por exemplo, a figura solitária de um monge (simbologia religiosa), minúscula diante da infinitude do mar e do céu parcialmente escuro (que anuncia chuva ou tempestade), nos conduz a ideia de contemplação e estado de presença interior mesmo diante do que pode vir se tornar inóspito. Simboliza a busca espiritual e a relação direta entre o indivíduo e Deus.

c) Simbolismo Religioso:

Mesmo na ausência de elementos religiosos explícitos, a atmosfera de suas pinturas frequentemente transmite um profundo sentimento de transcendência e mistério, associados comumente à experiência religiosa. A religiosidade em Friedrich era uma fonte de inspiração e reflexão sobre a natureza e a existência humana.

d) Conflito com o Estado:

No período em que viveu, a pintura de paisagem como gênero também era incentivada e promovida pelos protestantes, que acreditavam que os artistas deveriam registrar as criações de Deus. No entanto, este ato de copiar em oposição à invenção foi desprezado pelos românticos e Friedrich foi um dos artistas que defenderam a individualidade e liberdade de expressão do artista. Em uma de suas declarações como

a extraída de uma carta ao amigo escritor Carl Gustav Carus em 1818, dizendo que "o artista não deve seguir cegamente as regras dos antigos, mas deve seguir sua própria inspiração".

e) Influência na Arte Romântica:

A abordagem não convencional de Friedrich no que diz respeito à espiritualidade individual e da natureza mística teve um impacto profundo na arte romântica como um todo. Ele contribuiu para a ênfase na emoção e na subjetividade na arte e sua fusão de temas religiosos e naturais influenciou muitos outros artistas românticos.

A relação do artista com o Cristianismo Luterano era uma parte fundamental de sua vida e de sua obra artística e inevitavelmente, a religiosidade desempenhou um papel central nas suas pinturas. No entanto, é importante notar que as representações religiosas de Friedrich têm uma qualidade universal e misteriosa que ultrapassa os limites da religiosidade tornando-se filosófica e idealista, ou seja, sua abordagem era mais simbólica e espiritual do que dogmática e permitia desta forma, que os espectadores ao contemplar as suas obras, encontrassem significados pessoais.

Friedrich contribuiu para a compreensão da arte como uma expressão da busca humana pela espiritualidade e pelo divino justamente em um momento em que o homem do século XVIII vivia tantas transformações que alteravam não só a paisagem, a realidade e a geografia, como também sua identidade, e por tudo isso, buscava uma conexão nova dentro e fora, ou seja, consigo e com a natureza. O pintor deixou um legado duradouro não só para os artistas românticos mas na história da arte.

*Caspar is heralded as the greatest painter of the Romantic movement in Germany, and Europe's first truly modern artist. His mysterious and melancholy landscapes, often peopled with lonely wanderers, are experiments in a radically subjective artistic perspective—one in which, as Friedrich wrote, the painter depicts not "what he sees before him, but what he sees within him." This vulnerability of the individual when confronted with nature became one of the key tenets of the Romantic aesthetic (Koerner, 1990).*

f) Hunt in the Snow

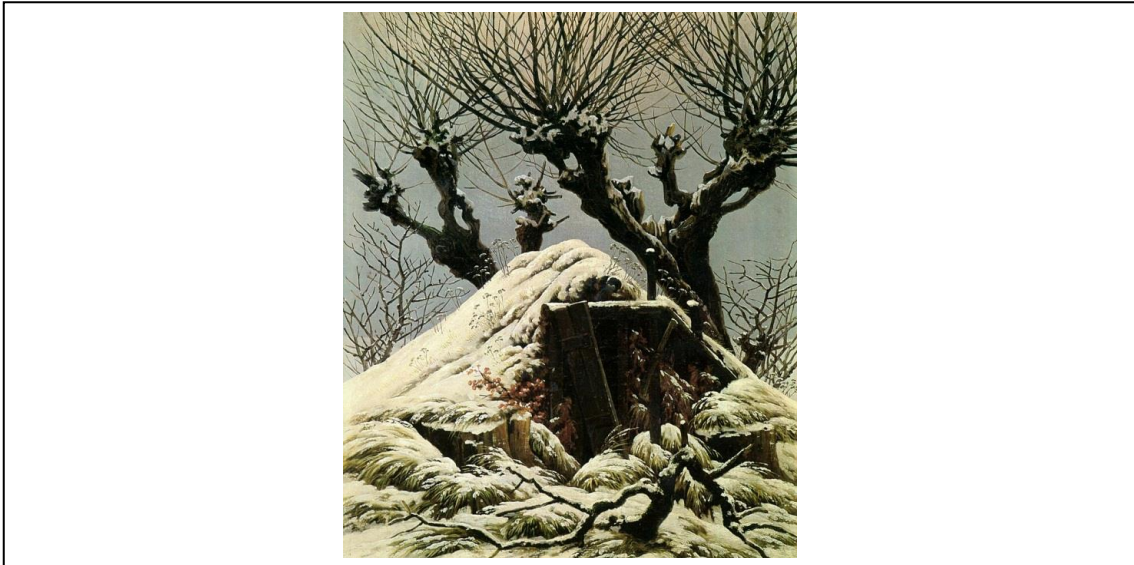


Figura 4 - *Hut in the Snow*, c. 1827, óleo em tela.

Fonte: Wikipedia.org

O casebre em ruínas abandonado sendo tomado pela vegetação representa um refúgio, uma passagem da exposição da cultura à natureza, da vida à morte. Pode-se entender o feno como símbolo da vida em referência a metáfora bíblica “toda a carne é erva” (Isaías 40:6), e nesta obra refere-se à evanescência da própria vida humana. As árvores com ramos caídos já deixaram de prover a colheita. Ao colocar o casebre no centro e no ápice da paisagem e no centro da peça, Friedrich enfatiza a dissolução simbólica da existência humana e os elementos da imagem evocam o senso de reciprocidade frustrada com o mundo e uma promessa de refúgio na natureza fria e inanimada.

g) *The Monk by the Sea*



Figura 5: *The Monk by the Sea* Óleo sobre tela

Fonte: [https://artsandculture.google.com/asset/monk-by-the-sea/KwEv\\_TMiJhn5kA?hl=pt-br](https://artsandculture.google.com/asset/monk-by-the-sea/KwEv_TMiJhn5kA?hl=pt-br)

Essa pintura é considerada a composição mais radical de Friedrich. O experimentalismo do artista é evidente nesta pintura de paisagem com uma estrutura e composição que desafiam as convenções tradicionais do estilo, nos direcionando a, ao invés de fazer uma leitura de narrativas através de detalhes, experienciar sensações subjetivas características do sublime romântico.

*“This new way of creating landscapes reinforced the idea that the viewer should contemplate the sublimity of the natural world and read into it an expression of the spiritual”<sup>21</sup>.*

Em um primeiro momento, nota-se além da falta de preocupação em criar a ilusão de profundidade, a ausência de um elemento central que harmonize as estruturas dispostas na cena. O artista minimalista pinta o monge de costas para o observador, em tamanho suficiente para não termos acesso à sua fisionomia ou expressões de modo

---

<sup>21</sup> TheArtStory.org (2021)Disponível em: <https://www.theartstory.org/artist/friedrich-caspar-david/>

que somente a sua presença é analisável. Ficamos com a figura mínima e solitária do monge diante da vastidão da natureza e da presença de Deus.

A presença do monge, o penhasco, o mar profundo com manchas brancas sugerindo ameaça de tempestade, o céu parcialmente acinzentado, compõem os elementos escolhidos por Friedrich em proporção, forma e cores para retratar as emoções de um indivíduo que vive um período de profundas mudanças e incertezas. “É uma obra-prima de minimalismo e contenção pictórica, ao mesmo tempo que evoca uma sensação de admiração, admiração e humildade”. Foi exibida em 1810 e contribuiu para a fama internacional de Friedrich<sup>22</sup>.

Ele condensou a imagem para comunicar uma emoção exata. Nas suas palavras, “um pintor deve pintar não apenas o que vê diante de si, mas também o que vê dentro de si” (Hope 2015).

O uso da figura humana solitária presente na paisagem tem sensorialmente a função de provocar uma conexão com o espectador e comunhão com a paisagem, mas também é uma técnica nomeada como *ruckenfigur*, muito característica do romantismo alemão que a diferencia do romantismo Francês e Britânico. Dentro do espectro do Romantismo onde a arte valorizava a relação entre a natureza e o homem, os pintores franceses retratavam com frequência a aspiração do homem de conquistar a natureza; enquanto os pintores britânicos estavam mais centrados na nostalgia e bucolismo das paisagens. Por sua vez, “a abordagem alemã retrata a tentativa do homem de compreender a natureza e, por extensão, o divino.”<sup>23</sup>

---

<sup>22</sup> “A recepção positiva deste par de pinturas contribuiu para a eleição de Friedrich como membro da Academia de Berlim e também atraiu o favor do príncipe Friedrich Wilhelm Ludwig da Prússia, que comprou as duas pinturas expostas para a coleção real; uma honra de prestígio”. (tradução nossa) - "Caspar David Friedrich Artist Overview and Analysis". TheArtStory.org (2021) Disponível em: <https://www.theartstory.org/artist/friedrich-caspar-david/>

<sup>23</sup> Idem

h) *Wanderer Above a Sea of Fog*



Figura 6 - Óleo sobre tela - *Wanderer Above a Sea of Fog*

Fonte: <https://arteref.com/artigos-academicos/romantismo-a-visao-neoclassica-e-a-pintura-por-volta-de-1750-e-1850/>

A pintura *Wanderer Above a Sea of Fog* retrata a figura de um homem sozinho de pé no topo de uma saliência rochosa, num cenário de vasta neblina e céu nublado, observando a paisagem à frente de magnitude e altitude de difícil apreensão. Aqui, o espectador é testemunha do posicionamento do homem diante da grandiosidade e do poder da natureza.

Há nesta obra elementos e simbologias discretas usadas pelo artista para manifestar posicionamento político. Por exemplo, a roupa que a figura nesta pintura usa é similar à usada por outras figuras durante as Guerras de Libertação da Alemanha e eram inclusive proibidas pelo governo deste país.

Neste ponto, se faz importante apontar a relação dos elementos presentes nesta pintura de Friedrich, as montanhas rochosas, o céu acizentado coberto por neblina com o trecho em que Longino retrata o assombro e espanto que nos é incitado ao contemplar os céus escurecidos ou “as crateras do Etna, cuja erupção faz subir das profundezas

rochas e montanhas inteiras que vem das entranhas da terra” (35.4). Elementos similares como “rochedos audazes e proeminentes, por assim dizer ameaçadores, nuvens de trovões acumulando-se no céu (...) o ilimitado oceano revoltoso” também foram citados por Kant (1998: 158). O sublime natural, aquele cujas características são capazes de provocar tais emoções arrebatadoras no receptor, encontra-se explícito tanto nas palavras do autor clássico e do filósofo alemão, quanto na tela do pintor romântico.



## Conclusão

Enquanto conceito estético, o sublime passou a designar algo que é tão grandioso, aterrorizante, majestoso ou impactante que transcende a capacidade de compreensão humana. Desta maneira, para conectar-se a algo além do humano, o empréstimo das características naturais para representar em pinturas ou em palavras cenas de emoções intensas semelhantes às provocadas pelo objeto natural era concebível tanto no século I quanto no século XVIII.

O sublime visto na estética literária longiniana bem como em toda a estética emergente das convenções neoclássicas e teológicas de Beleza, se transmuta, e durante o movimento romântico, artistas, escritores e filósofos foram particularmente atraídos pelo conceito do sublime na natureza como um meio para explorar as profundezas emocionais e questionar a posição do ser humano perante o todo. Nessa transição de conceitos sobre o fenômeno do sublime natural, como nota Brady (2013), abre-se um novo lugar para a apreciação da natureza, uma apreciação baseada em qualidades materiais e não em qualidades divinas. A natureza pode, por vezes, ser considerada sublime como produto da arte divina, mas é também, e mais importante, o material original da representação e expressão artística sublime e inspiradora. A autora completa:

*then, the greatness associated with the divine is tempered by a more secular aesthetics, especially when compared to mediaval and early modern ideas. Aesthetics developed as a discipline beyond neoclassical and theological notions of beauty within the context of Enlightenment thought and Newtonian science theological discussions of the time a strong reverence for nature emerges, gradually leaving behind negative views of nature and making way for the nature worship of Romanticism. (2013:38-39).*

A escolha recorrente da natureza como representação do sublime nas artes literárias e visuais no séc. XVIII, resulta de sua singular capacidade de provocar respostas emocionais psicológicas e fisiológicas intensas e de induzir indivíduos a contemplar questões filosóficas e espirituais profundas de modo que, como resultado, haja um sentimento de conexão com o todo. O homem do século XVIII volta à natureza, reconecta-se com ela, mas dessa vez, para reconciliar-se consigo. Essa é a concepção do

romantismo: *“to romanticize is to discover the world’s original meaning”* (Koerner, 1990: 31).

Na literatura e nas artes plásticas, o sublime natural é a expressão dos sentimentos do homem romântico antropocêntrico, como vimos em Wordsworth e Caspar David Friedrich, que permeava o consciente coletivo: a ânsia por uma reconexão profunda com o ponto de origem, com a sua natureza interna, um ponto de equilíbrio entre o terror (enquanto experiência do mundo material) e o êxtase (enquanto experiência do mundo espiritual). Na contemplação da natureza, real ou transfigurada na tela, sentia-se a sua sublimidade, isto é, a sua capacidade de proporcionar um momento de transcendência espiritual e estabelecer uma conexão com algo maior do que a existência individual, e de facto, este desejo de transcendência está no coração do sublime longiniano.

## Referência Bibliográfica

Addison, Joseph. (1712). Pleasures of the Imagination. **Reading For Philosophical Inquiry**: Article Series. Disponível em: <https://philosophy.lander.edu/intro/articles/addisonart-a.pdf> Acesso em: nov. 2022.

Almeida, Alexandra de. (2009). **A noção de sublime em Kant e a questão da comoção na arte**. Rio de Janeiro: Pontifícia Universidade Católica. Dissertação de Mestrado.

Aristóteles (1990). **Poética**. Tradução Eudoro de Sousa. 2. ed. Imprensa Nacional – Casa da Moeda. Série Universitária. Clássicos de Filosofia.

Baillie, John (1747). **An Essay on the Sublime**. Disponível em: <http://sublime.nancyholt.com/Baillie/index.html>. Acesso em: Ago. 2022.

Brady, Emily. (2013). **The Sublime in Modern Philosophy: Aesthetic, Ethics, and Nature**. Cambridge University Press. ISBN-13: 978-0521194143.

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

Byron, Lord. (1812–1818) **Childe Harold's Pilgrimage**. Disponível em: <http://www.gutenberg.org/files/5131/5131-h/5131-h.htm>. Acesso em: Ago. 2021.

Casper Jonge (2012). **Dionysius and Longinus on the Sublime: Rhetoric and Religious Language**. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/23269805>. Acesso em: set 2022.

Chayka, K. (2017) This artist's new landscape studies are of melting glaciers. **The Verge**. Disponível em: <https://www.theverge.com/2017/8/22/16171276/anthropocene-nasa-justin-brice-guariglia-photography-climate-change>. Acesso em: Set. 2022.

Descartes, R., (1649). **Les passions de l'âme**. Disponível em: [https://www.philotextes.info/spip/IMG/pdf/les\\_passions\\_de\\_l\\_ame.pdf](https://www.philotextes.info/spip/IMG/pdf/les_passions_de_l_ame.pdf). Acesso em: set. 2022.

Dias, Fernando Rosa. (2007). Sublime e Pintura: o Olhar Abismado, p 103. Revista FBA, editora Faculdade de Belas Artes. In: **Arte teoria**. - Lisboa, 2000. - Nº 9 (2007), p. 92-120. Disponível em: <http://hdl.handle.net/10451/10361> . Acesso em: jul. 2023.

Honour, Hugh; Fleming, John. (1984). **A Wold History of Art**. London: Laurence King Publishing Ltd.

Hope, Andrea. (2015). **Romanticism - Caspar David Friedrich, Monk by the Sea, 1808**. Disponível em: <https://kiamaartgallery.wordpress.com/tag/caspar-david-friedrich/>. Acesso em: out. 2022.

Jimenez, Marc. (1999). **O que é estética?**. Trad. Fulvia M. L. Moretto. São Leopoldo, RS. Ed. UNISINOS.

Jonge, Casper C. de. Dionysius and Longinus on the Sublime: Rhetoric and Religious Language. **American Journal of Philology**. Vol. 133, nº2 (Whole Number 530), Summer 2012, pp. 271-300 (Article).

**KANT**, Immanuel. **Crítica da Faculdade do Juízo**. Lisboa: Imprensa Nacional - Casa da Moeda, 1998.

Koerner, Joseph L. (1990). **Caspar David Friedrich and the Subject of Landscape**. London: Reaktion Books Ltd.

Krén, Emil; Marx, Daniel. [s.d]. **Web Gallery of art**. Disponível em: <https://www.wga.hu/frames-e.html?bio/r/ruysdael/jacob/biograph.html>. Acesso em: Ago. 2023.

Lord Byron (1816) **The Prisoner of Chillon** – Disponível em: <https://www.poetryfoundation.org/poems/43842/the-prisoner-of-chillon>. Acesso em: Ago. 2023.

Otto, Rudolf (1958). **The Idea of the Holy**, New York: Oxford University Press.

PORTER, James I. (2016). **The Sublime without Longinus. Boundary**. v 43 (2): p.73–124. 21 maio 2016. Disponível em: <https://doi.org/10.1215/01903659-3469916>. Acesso em: nov 2021.

REFINI, Eugenio (2012). Longinus and poetic imagination in late renaissance literary theory. In: **Translations of the sublime**. The early modern reception and dissemination of Longinus` Peri Hupsous in rhetoric, the visual arts, architecture and the theatre, ed. Caroline van Eck, Maarten Delbeke, Jurgen Pieters, and Stijn P.M. Brussels, 33-53. Leiden/Boston : Brill.

Santo Agostinho (2021). **Obras Completas**, volume I e II, Ed. Vic Books. Formato: eBook Kindle

Sienkiewicz, Jim. [s.d] **The Tradition Of The Sublime Landscape: A study of the Romantic landscape conception of the "sublime" over several eras and media of art history.** Disponível

em://www.academia.edu/9010638/The\_Tradition\_of\_the\_Sublime\_Landscape.

Acesso em Ago. 2022.

The Art Story (2021). **The Sublime in Art: History and Concepts.** Disponível em:

<https://www.theartstory.org/definition/the-sublime-in-art/>. Acesso em: nov. 2021.

VÁRZEAS, M. I de O. (2015), **Dionísio Longino. Do Sublime.** Tradução do grego, introdução e comentário. Imprensa da Universidade de Coimbra (IUC) e Annablume Editora. Coimbra.

Wordsworth, William. (1798). **Tintern Abbey.** Disponível em:

<https://www.poetryfoundation.org/poems...> Acesso em jul. 2023).