

# O sublime como desafio à concepção de arte imitativa: o caso da poesia e da pintura românticas

Fabiano Rodrigo da Silva Santos<sup>1</sup>

**Resumo:** Buscamos considerar as relações entre o debate acerca do sublime, que tem como ponto sensível o pensamento estético do século XVIII, e o desenvolvimento de uma poética da elipse, da sugestão e da transfiguração das impressões do mundo na pintura e na poesia do século XIX. Pretendemos discutir a associação entre a ideia do sublime e a constatação da crise da arte figurativa e de seu corolário poético, a poesia discursiva, em manifestações artísticas da tradição romântica. Desse modo, trata-se o sublime como ideia estética que comporta experiências da arte e da sensibilidade que convertem a necessidade de transcender os meios de expressão em elemento motivador da performance artística de certa tendência da poesia e da pintura romântica. Tal tendência está presente em criações que têm reflexos sobre poéticas da modernidade, particularmente aquelas sensíveis aos elementos negativos e de crise que rondam a expressão artística e que manifestam a autoconsciência que responde a esses elementos.

**Palavras-chave:** Sublime. Romantismo. Relações entre poesia e pintura.

**Abstract:** We intend to consider the relationships between the debate on the sublime, which has as its relevant point the aesthetic thought of the 18th century, and the development of a poetic of ellipsis, suggestion and transfiguration of world impressions in the painting and poetry of the 19th century. We intend to discuss the association between the idea of the sublime and the recognition of the crisis of figurative art and its poetic corollary, discursive poetry, in artistic manifestations of the romantic tradition. In this way, the sublime is treated as an aesthetic idea that encompasses experiences of art and sensibility that convert the need to transcend the means of expression into a motivating element of artistic performance of a certain tendency in Romantic poetry and painting. This tendency is present in creations that reflect modern poetics, particularly those that are sensitive to the negative and crisis elements that surround artistic expression and that manifest the self-consciousness that responds to these elements.

**Keywords:** Sublime. Romanticism. Relations between poetry and painting.

---

<sup>1</sup> Professor Assistente Doutor da Universidade Estadual Paulista (UNESP), Assis/SP, Brasil. E-mail: f.santos@unesp.br. ORCID: <http://orcid.org/0000-0002-4438-4187>.

A ideia do sublime conta com constante presença nas reflexões estéticas do século XVIII, figurando em investigações que, pode-se dizer, foram determinantes para a passagem de um modelo de sensibilidade neoclássica, centrado em concepção rigorosa de *mimesis* e de decoro artístico regulado por critérios baseados em princípios de clareza harmonia e ditados por modelos consagrados de representação da realidade, para um outro modo de produzir e fruir a obra de arte, atento às solitudes da ideia do ilimitado, à atração pelo inominável, ao fascínio produzido pelos fenômenos difusos, obscuros ou incompreensíveis, modo esse fundamental para o estabelecimento do Romantismo. A partir da *Crítica da Faculdade de Julgar* (1790), de Kant (1724-1804), o sublime pode ser compreendido como fenômeno que envolve a apresentação produzida pela imaginação daquilo que excede a empiria (KANT, 2020), o que franqueia, de certa maneira, a concepção romântica de arte expressiva (ABRAMS, 2010), sob a qual a criação artística surge como performance subjetiva que transfigura o real com o intuito de trazer à tona o núcleo essencial da realidade, radicado em ideias acessíveis mais à intuição do que aos sentidos.

Embora o debate sobre o sublime tenha como momentos cruciais obras representativas da Ilustração setecentista e se baseie em ideias que talvez não fossem estranhas à Antiguidade, essa categoria parece ter grande consequência para a estética da Modernidade, já que foi determinante para algumas experiências radicais da arte de orientação romântica em relação à *mimesis* que atestaram a inviabilidade de se tratar a representação artística sob a égide da mera imitação.

Sob ótica do idealismo romântico, a *mimesis* que se ocupa exclusivamente da realidade empírica pode ser considerada um fenômeno subordinado à sentença proferida pelo Livro X da *República* de Platão, segundo a qual a poesia (algo que se poderia estender às demais criações artísticas) corresponderia à representação em terceiro grau da verdade (PLATÃO, 1965). Uma inspeção pouco indulgente das artes imitativas poderia até buscar evidências ao juízo platônico em exemplos práticos. Afinal, a realidade enformada por muitas criações poéticas e artísticas sequer é aquela que se apresenta aos sentidos, mas se refere antes ao que se apreende de obras de prestígios pela prática emulativa. Quanta poesia pastoril, por exemplo, se fez entre os séculos XVI e XVIII sob a faia dos versos das *Bucólicas* e não à sombra de árvores reais. Os bosques das éclogas e idílios do Classicismo e do Neoclassicismo, de fato, não são os que o poeta vê da janela de seu gabinete, mas são, em geral, aqueles lidos nas páginas de Teócrito e de Virgílio. Para a sensibilidade romântica, a *mimesis* clássica, construída por mecanismos emulativos e referida à empiria, é, sobretudo, ilusionista. A *mimesis* das ideias, aspirada pelos românticos, pelo contrário, favoreceria a revelação da verdade e talvez remisse a pecha de cópia em terceiro grau da verdade, pecado original que Platão fizera pesar sobre a poesia e as artes.

É conhecida a afirmação de Hegel, em seus escritos sobre Estética, de que o belo artístico, por ser produto do espírito humano, é superior ao belo da natureza (HEGEL, 1996, p. 27). Sendo, pois, a arte expressão do espírito e esse o meio de acesso às ideias, a verdade da arte dispensaria o gesto de debruçar-se sobre esse pálido simulacro que se apresenta à empiria sob o nome de natureza. São aspirações idealistas desse feitio que parecem justificar, em grande medida, o prestígio do sublime junto à concepção romântica de arte.

O sublime, compreendido como fenômeno que coloca a imaginação diante de ideias que a natureza sugere, sem, no entanto, lograr manifestar em plenitude, ou, nas palavras de Kant, o sublime tratado como a apresentação de “um objeto (da natureza), cuja representação determina o ânimo a imaginar a inacessibilidade da natureza como apresentação de ideias (KANT, 2020, p. 142), oferece à sensibilidade idealista do Romantismo o Norte para que essa assuma a demanda pelo absoluto como imperativo da expressão artística genuína. Se o sublime habilita à imaginação uma potência transcendental, também lega à expressão artística uma pulsão angustiante, oriunda do anseio pelo além, por aquilo que excede os limites expressionais. Na mesma moeda, o sublime comporta, numa face, a promessa da transcendência pela arte e, em outra, a dramática suspeita da insuficiência da linguagem.

A concepção de arte como imitação entra em crise sob as determinações do sublime, ideia que, paulatinamente, parece revelar aos românticos e às gerações subsequentes de artistas herdeiros da visão romântica, a desconfiança quanto à capacidade da pintura figurativa e de seu corolário verbal, a poesia discursiva, de representar os objetos da idealidade. Na pintura romântica, a ideia do sublime parece gerar um gosto pela paisagem expressiva, feita de elipses, alusões ao não visto, apagamentos de contornos e exploração patética da dimensão cromática. Certa tendência da moderna arte abstrata, em particular aquelas imbuídas de *pathos* expressional e de aspiração transcendental, como a pintura de Kandinsky (1866-1944) ou a dos expressionistas abstratos norte-americanos, parece responder a muitos dos impasses que o sublime oferecerá inicialmente à pintura romântica com sua demanda pela captação da energia dinâmica do mundo a ser libertada das formas circunscritas pela figuratividade. Já no âmbito da poesia de orientação romântica, o sublime parece se tornar cada vez mais sensível à ressonância opressiva irradiada daquilo que a palavra não pode dominar; os silêncios, as sinédoques, as metáforas fraturadas, são balbucios poéticos diante da grandeza inominável que, eventualmente, se descortina na performance poética autorreflexiva. A autoconsciência da poesia moderna parece ser a resposta à necessidade de confronto da palavra com o silêncio que ronda suas fronteiras. A sondagem feita pela poesia romântica do caráter informe e inexprimível da sublimidade mais de uma vez acenou a essa dimensão de

inacessibilidade que convidaria a poesia moderna a cantar os percalços de sua ambição criativa.

Nos interstícios do sublime romântico e moderno eclode, portanto, uma representação de mundo e da linguagem que a organiza feita de vertigem, desorientação, consciência de crise, bastante diversa da forma composição do universo artístico que impera durante todo o Classicismo, a qual se delinea a partir da *mimesis* da realidade sensível ou do real enformado pelos modelos oferecidos pelos cânones artísticos. Em outras palavras, alguns efeitos de sentido caros às expressões modernas, como a desrealização, o cultivo da elipse e da sugestão e a dissonância, parecem ter encontrado um solo propício ao seu desenvolvimento sob as sombras do sublime, ao menos nos termos em que essa categoria passa a ser considerada entre fins do século XVIII e ao longo do século XIX, período concentra o advento e a consolidação da Era Romântica.

A partir da difusão do tratado *Peri Hypsious [Do Sublime]*, de Longino (séc. I), a que contribui decisivamente a tradução de Nicolas Boileau (1674), o sublime apresenta-se às mentalidades dos séculos XVII e XVIII como uma espécie de poética da emoção grandiosa que considera a promoção do arrebatamento e do assombro como os máximos efeitos da poesia e da eloquência. Tais orientações acabariam por revolucionar a concepção de poesia; sob sugestão do sublime longiniano, desde pelo menos fins do século XVIII, a poesia passaria a buscar, como critério de excelência, o violento impacto suscitado sobre a sensibilidade do espectador. Recebido com enlevo ou com assombro, esse impacto atestaria, ao fim, a alta dignidade do engenho poético. A divisa proclamada por Longino: “o sublime é o eco da grandeza interior”, como sugere Abrams (2010), ressoa tanto no conceito de fruição emocional da obra de arte como na doutrina do gênio, dois alicerces da estética romântica.

Com o desenvolvimento do campo filosófico da Estética, durante o século XVIII, o sublime adentra os debates sobre a ontologia das artes, tornando-se o ponto de referência para a discussão do fascínio exercido por aquilo que oprime a sensibilidade, mas que também impele a um plano suprassensível. O sublime, que em Longino, *grosso modo*, se refere ao engendramento do efeito da elevação no discurso, passa a receber novos atributos na Modernidade, sendo associados às ideias de terror, obscuridade e transcendência. Pode-se dizer, que nesse contexto, as discussões estéticas em torno do sublime ocupam-se de certo conteúdo misterioso subjacente à ideia do grandioso: sublime é sobretudo aquilo que oprime e provoca enlevo por aludir ao desconhecimento, ao que não se pode expressar ou compreender. O filósofo irlandês, Edmund Burke (1729-1797), com a obra *Investigação sobre as origens de nossas ideias do sublime e do belo* (1757), torna-se um dos principais divulgadores de uma nova ideia de sublime. Seu sistema sugere que a poesia fala sobretudo às paixões, sendo essas polarizadas entre o prazer e a dor (BURKE, 1996). As formas de fruição relacionadas ao prazer

corresponderiam ao belo, ao passo que as que se ligam à ideia da dor, ao sublime. O sublime, portanto, seria provocado pelos espetáculos opressivos e assombrosos, e por suscitar “a mais forte emoção de que o espírito é capaz” (BURKE, 1996, p. 48), a saber, a dor, corresponderia à máxima potência das artes da palavra. A dor, por seu turno, teria como condição para tornar-se fator estético sua virtualização como espetáculo para a imaginação. Assim, a dor referido ao sublime não seria um fenômeno empírico, mas antes uma ideia produtora de um prazer indireto, chamado pelo autor de deleite (BURKE, 1996), algo oriundo do fascínio provocado pelo que é terrível. Segundo Burke, nada é mais terrível, e conseqüentemente, mais assombroso e fascinante, do que aquilo que não se compreende claramente. A partir daí, a *Investigação* de Burke associa a obscuridade, mais precisamente, o mistério diante do inominável, ao sublime e ao ápice da realização poética.

A aceitação da obscuridade como principal fonte da sublimidade e eleição do sublime como o ponto de culminância da poesia, leva a concepção poética de Burke ao divórcio com a até então vigorosa tradição do *ut pictura poesis*, a qual encontrara na correspondência entre as artes um dogma que perduraria do Renascimento ao século XVIII, atribuindo à pintura e à poesia a necessidade de observância aos mesmos ditames de clareza, proporcionalidade, harmonia e verossimilhança. Burke afirma que a poesia não pode ser compreendida nos limites das artes imitativas:

Na verdade, nem a poesia nem a eloqüência conseguem fazer descrições precisas tão bem quanto a pintura; seu objetivo é impressionar mais pela simpatia do que pela imitação, antes reforçar o efeito das coisas sobre o espírito do orador ou dos ouvintes do que lhes apresentar uma idéia clara das próprias coisas. É nesse domínio que seu poder é maior e no qual obtêm mais êxito. [...] Por esse motivo podemos concluir que a poesia, tomada em seu sentido mais geral, não pode ser considerada rigorosamente uma arte imitativa (BURKE, 1996, p. 53).

A poesia falaria, portanto, mais aos afetos suscitados pelos fenômenos do que propriamente descreveria os fenômenos. Tal característica faz da poesia espaço privilegiado para a manifestação do sublime, já que ele compete a apresentação das coisas informes, misteriosas e grandiosas. Um dos exemplos citados por Burke como das mais insignes representações do sublime é a composição da imagem de Satã, no Livro I do *Paraíso Perdido*, de Milton, cuja dignidade se alicerça sobre imagens obscuras, como a do sol nascente entre névoas ou por trás da lua e a dos eclipses aziagos que fazem os poderosos temerem pela sorte das nações<sup>2</sup>. Burke louva, na descrição de Milton, o caráter

---

<sup>2</sup> Eis a versão dos versos de Milton apresentada na tradução das *Investigações...*, de Burke, realizada por Enid Abreu Dobránszky: "Ele, acima de todos os demais,/em forma e atitude altivamente superior,/ alteava-se

profuso e magnífico de imagens que povoariam o espírito do espectador com uma elevação assombrosa e desorientadora. Diante do Satã de Milton:

O espírito fica fora de si, devido a um acúmulo de imagens grandiosas e confusas, que impressionam porque são abundantes e desordenadas. Pois separai-as e destruireis boa parte da grandiosidade; reuni-as e poreis inevitavelmente a perder a clareza (BURKE, 1996, p. 69).

Com efeito, o caudal imagético de que impressiona Burke é demandado pelo próprio objeto a que se refere e atesta o esforço prefigurativo para representar algo complexo que transpõe os limites regulares da poesia comprometida com a clareza discursiva. Afinal a paradoxal radiância sombria do arcanjo arruinado pede imagens agudamente contrastantes, matizadas por sombras, elevadas porque terríveis, terríveis porque dotadas de nebulosa referencialidade. As *Investigações* de Burke sugerem uma trajetória de raciocínio bastante oportuna para a compreensão do modo como os exercícios poéticos em torno da expressão elíptica podem se inscrever como tentativa de apresentar algo que parece escapar ao domínio da linguagem. Burke ensina que o sublime é produzido pelas coisas terríveis; as coisas mais terríveis são, por seu turno, as mais obscuras, pois nada aterroriza mais do que o desconhecido (BURKE, 1996). Como o sublime é a máxima realização da poesia, a dicção obscura, que podemos compreender como elíptica, sugestiva, alusiva, é a linguagem idealizada como vetor para a elevação, sendo o elevado aquilo que transcende os códigos ordinariamente disponíveis à enunciação.

Será por meio da linguagem alusiva e em termos que guardam algo da aura satânica-miltoniana, que Baudelaire (1821-1867) buscará apresentar uma pungente visão do ideal em seu poema em prosa “O Desejo de pintar” [“Le Désir de peindre”], integrante da obra *Spleen de Paris*, publicada em 1860:

Infeliz pode ser o homem, mas feliz é o artista a quem o desejo dilacera!  
Eu ardo por pintar aquela que aparece tão raramente e foge tão depressa como uma bela coisa lamentável atrás do viajante levado pela noite. Como faz tempo que ela desapareceu!  
Ela é bela, mais que bela, é surpreendente. Nela o negro é abundante: e tudo que ela inspira é noturno e profundo. Seus olhos são dois antros

---

corno uma torre; sua forma ainda não havia perdido/ todo o seu brilho original, nem se mostrava como/ menos do que um arcanjo decaído, e a exuberância de glória obscurecida; como quando o sol levante aparece através da neblina no horizonte,/ despido de seus raios, ou, por detrás da lua/ no eclipse sombrio, espalha penumbras agourentas/ sobre muitas nações e perturba os monarcas, receosos da mudança” (MILTON *apud* BURKE, 1996, p.94). No original: “He above the rest/ In Shape and gesture proudly eminent/Stood like a Tower; his form had yet not lost All her Original brightness, nor appear’d Less than Arch Angel ruind, and th’ excess Of Glory obscur’d:As when the Sun new ris’n Looks through the Horizontal misty Air Shorn of his Beams, or from behind the Moon In dim Eclipse disastrous twilight sheds. On half the Nations, and with fear of change Perplexes Monarchs” (MILTON *apud* BURKE, 1996, p. 65).

onde cintila vagamente o mistério, e seu olhar ilumina como o raio: são uma explosão nas trevas.

Eu a compararia a um sol negro, se se pudéssemos conceber astro negro derramando luz e felicidade. Todavia, lembra mais a lua, que sem dúvida a marcou com sua terrível influência.

Não a lua branca dos idílios, que se assemelha a uma fria esposa, mas a lua sinistra e inebriante, suspensa no fundo de uma noite tempestuosa e bruscamente impelida pelas nuvens que correm. Não a lua calma e discreta que visita o sono dos homens puros, mas a lua arrancada do céu, revoltada e vencida, que as feiticeiras tessalianas duramente obrigavam a dançar na relva terrificada! (BAUDELAIRE, 1917, p. 128-129)<sup>3</sup>

O poema estabelece diálogo com a tópica do *ut pictura poesis* de modo a subvertê-la, já que trata de um objeto de representação negativo, que desafia as competências tanto da pintura como da própria enunciação poética e promove a submersão da faculdade da *evidentia* em voragem de imagens misteriosas. O ideal anuncia-se na evocação de uma figura feminina, imbuída da graça transitória das aparições noturnas, tais como a visão indefinível que se arrasta pelo céu escuro “aquela que aparece tão raramente e foge tão depressa como uma bela coisa lamentável atrás do viajante levado pela noite”; as cintilações enigmáticas que brilham nos recessos escuros das cavernas: “Seus olhos são dois antros onde cintila vagamente o mistério”; e os raios que trespassam as trevas: “seu olhar ilumina como o raio: são uma explosão nas trevas”. Epítome do negro, a beleza que se busca plasmar é composta de cores invariavelmente carregadas que remetem às evoluções e contornos sugeridos pela ideia da noite e dos abismos: “Nela o negro é abundante: e tudo que ela inspira é noturno e profundo”.

Dotado das formas erráticas dos astros que se escondem por trás das nuvens e dos lampejos que se perdem nas trevas, o ideal exige sua presentificação, mas de tal maneira que revela a insuficiência de qualquer imagem que o busque comportar. O negro ideal de contornos femininos de que o poema se ocupa é a manifestação do inexprimível, de algo que excede a potência da linguagem, objeto sublime que abre a imaginação à vertigem imagética, sempre estrangida pela insuficiência. O ideal, assim, não pode ser

---

<sup>3</sup> Tradução nossa do original: *Malheureux peut-être l'homme, mais heureux l'artiste que le désir déchire! Je brûle de peindre celle qui m'est apparue si rarement et qui a fui si vite, comme une belle chose regrettable derrière le voyageur emporté dans la nuit. Comme il y a longtemps déjà qu'elle a disparu! Elle est belle, et plus que belle; elle est surprenante. En elle le noir abonde: et tout ce qu'elle inspire est nocturne et profond. Ses yeux sont deux antres où scintille vaguement le mystère, et son regard illumine comme l'éclair: c'est une explosion dans les ténèbres. Je la comparerais à un soleil noir, si l'on pouvait concevoir un astre noir versant la lumière et le bonheur. Mais elle fait plus volontiers penser à la lune, qui sans doute l'a marquée de sa redoutable influence; non pas la lune blanche des idylles, qui ressemble à une froide mariée, mais la lune sinistre et enivrante, suspendue au fond d'une nuit orageuse et bousculée par les nuées qui courent; non pas la lune paisible et discrète visitant le sommeil des hommes purs, mais la lune arrachée du ciel, vaincue et révoltée, que les Sorcières thessaliennes contraignent durement à danser sur l'herbe terrifiée!* (BAUDELAIRE, 1917, p. 128-129)

circunscrito em imagem definitiva, demandando uma constelação de metáforas. A metáfora almejada pelo poema seria a do sol negro: “Eu a compararia a um sol negro, se se pudéssemos conceber astro negro derramando luz e felicidade”. Não fortuitamente, depara-se aqui com a imagem do sol negro que já estivera presente no “El Desdichado”, de Nerval (1808-1855), a partir de uma provável reminiscência da célebre gravura de *Melencolia I* (1514), de Dürer (1471-1528), e que se oferece ao imaginário moderno como símbolo persistente da melancolia (KRISTEVA, 1989). Todavia, constata o poeta, um sol negro seria inverossímil diante da satisfação emanada pelo objeto que enleva a imaginação, daí a experiência empírica oferecer a lua como corolário ao ideal, uma metáfora que surge quase que incidentalmente, sugerida certamente por seu signo da inconstância, adequada às possibilidades, mas certamente aquém do astro negro ideal: “Todavia, lembra mais a lua, que sem dúvida a marcou com sua terrível influência.”

A lua é um sol negro acessível aos sentidos e, por isso, traz consigo termos oportunos às comparações visadas pelo poema entre o ideal e as sugestões da noite. De fato, por mais intensa que seja sua luminosidade, o luar sempre surge como brilho isolado nas trevas absolutas da noite, um corpo celeste que parece escuro portanto. Além disso, a lua recebe no imaginário latino atributos femininos, daí na imagem da lua talvez residir a possibilidade de representação do eterno feminino sombrio e inconstante demandado pelo poema. A lua, por seu turno, também está saturada de valores legados pela tradição e talvez o poeta suspeite de que tais valores estejam abaixo de seu ideal. Por isso, o poema renega as luas que iluminam as convenções poéticas do imaginário noturno. Não apraz ao desejo de pintar a lua dos idílios, dos amores inocentes e da poesia que os emulam “Não a lua branca dos idílios, que se assemelha a uma fria esposa”; tampouco “a lua calma e discreta que visita o sono dos homens puros”, imagem que faz pensar nas relações entre Selene e Endimião, o gracioso mito dos amores da deusa da lua por um pastor entregue ao sono eterno que lhe preserva a juventude.

As luas dos amores idílicos são perfeitas representações da sujeição dos fenômenos do mundo às disposições humanas pela via da agradabilidade e da harmonia. Tais figurações são condizentes com o que o pensamento estético compreende como belo, categoria localizada em polo geralmente oposto ao do sublime. A propósito, podemos lembrar das distinções feitas por Kant, em *Observações sobre o sentimento do belo e do sublime* (1764):

O sublime comove [rührt], o belo estimula [reizt]. O rosto de um homem que experimenta integralmente o sentimento do sublime é sério, por vezes rígido e perplexo. Em contrapartida, a intensa sensação do belo anuncia-se por uma irradiante satisfação nos olhos, por traços sorridentes e, frequentemente, por uma perceptível jovialidade. O



sublime, por sua vez, possui outro feito. Seu sentimento é por vezes acompanhado de certo assombro ou também de melancolia, em alguns casos apenas de uma calma admiração e, noutros, de uma beleza que atinge uma dimensão sublime (KANT, 1993, p. 21-22).

O belo se refere, portanto, a tudo o que é agradável, estimulante, prazeroso. O sublime, por seu turno, imprime-se nas coisas graves, melancólicas e magníficas, que infundem respeito e assombro. Obviamente, a lua de Baudelaire subverte os desígnios do belo; ela é a expressão da beleza que comove por ser assombrosa e dramática. O astro batido pelas tempestades “a lua sinistra e inebriante, suspensa no fundo de uma noite tempestuosa e bruscamente impelida pelas nuvens que correm”; é, por fim, a lua profanada pelos feitiços da antiga Tessália, capturada, convertida em carne e obrigada a officiar com as bruxas: “a lua arrancada do céu, revoltada e vencida, que as feiticeiras tessalianas duramente obrigavam a dançar na relva terrificada!” – eis o ideal que “dilacera” o anseio prefigurativo que move do poema.

Os manuais de retórica ensinam que a alegoria é uma metáfora continuada (LAUSBERG, 1972); em outras palavras, a composição alegórica se dá pela integração entre metáforas com a finalidade de engendrar uma imagem que, normalmente, materializa um conceito ou uma ideia, por vezes abstrata. A coisa que se deseja pintar no poema de Baudelaire estimula a performance alegórica que se ocupa de uma entidade evanescente, feita do escuro intransponível. Essa coisa pede imagens que a tornem acessível à imaginação. Todavia, por ser motivada pela sensibilidade moderna, consciente da saturação dos sentidos usuais das palavras, da caducidade das metáforas convencionais, do insulamento egóico da visão de mundo, a imaginação de Baudelaire fala por alegorias fraturadas, que orbitam no eixo do plano autointegrado de um poema hermético, que se singulariza pela apropriação distorcida das referências da tradição. Além disso, tais metáforas não revelam algo claro – a coisa que move o desejo de pintar é, como dissemos, uma entidade feminina cujas formas vagas e ao mesmo tempo asfixiantes fazem pensar nos qualificativos de uma noite absoluta. A alegoria, portanto, não é direcionada ao ponto convergente que faria “ver” o conceito; mas é a decomposição de uma ideia central em seus múltiplos e enigmáticos planos. O poema subverte os dispositivos previsíveis da composição alegórica, pois busca tornar imagem algo que impossibilita a visualidade, pois supera as faculdades figurativas da pintura e da poesia discursiva, ou seja, da poesia que se distende no plano lógico de relações de causa e efeito. Ao contrário, a visualidade que o poema pede é a que surge do apagamento dos contornos dos objetos para o triunfo da cor negra. A dicção poética que capta o ideal que assombra “O Desejo de pintar” é, por seu turno, sensível a correspondências imprevisíveis, à analogia entre elementos cósmicos distantes entre si, como o feminino; a natureza sombria e cataclísmica; os ecos de mitos e de presenças

numinosas que repercutem nos recessos escuros do cosmos. As operações metafóricas mobilizadas pelo poema, portanto, visam algo que está acima dos mecanismos regulares da linguagem e que, por isso, os desafiam. A beleza que o poema conclama nasce, assim, da aporia e do exercício agônico imposto pelo sublime.

O ato de engendrar a beleza sublime, sugere “O Desejo de pintar”, encena uma disputa com impossibilidades intransponíveis. A metáfora que atenderia perfeitamente aos anseios do poema, o sol negro, é inacessível, ao passo que as imagens disponíveis já estão contaminadas por convenções. Ao poeta cabe, portanto, conspurcar as referências alegóricas para gerar símbolos imprevistos; ele age como as próprias bruxas da Tessália que profanam a ordem cósmica para fazer a lua baixar na terra. Em outras palavras, a performance do sublime é sempre um sacrilégio, pois implica transgredir os limites “naturais” da palavra, encantada como força criadora sagrada, para dar passagem àquilo que está além dos imperativos desta: transcendência, transfiguração do real e reencantamento do mundo surgem como metáforas da ambição por haurir a beleza na senda do sublime, caminho para a abertura da imaginação às paragens do ilimitado, mesmo que esse se vislumbre no escuro impenetrável e nos abismos sem fundo, mesmo que a ideia do infinito deságue nas torrentes do vazio. O sublime levado às últimas consequências é sobretudo a revelação de uma dimensão sem contornos, aniquiladora das impressões do mundo e, por isso, opressiva. Uma dimensão profundamente negativa.

Nas formulações de Immanuel Kant, presentes na *Crítica da Faculdade de Julgar* (1790), o sublime surge como categoria que se refere à disposição de espírito suscitada por fenômenos que, ao aludirem à infinitude ou a potência natural, colocam o entendimento em xeque e ampliam a imaginação para que ela comporte ideias elevadas que a natureza, ou a realidade sensível, são incapazes de manifestar. Nas palavras de Kant “*sublime é aquilo que, pelo simples fato de podermos pensá-lo, prova uma faculdade da mente que ultrapassa qualquer medida dos sentidos*” (KANT, 2020, p. 147. Grifo do autor). Ao propor que ocupa espaços imaginação mais amplas que os limites comportados pela natureza que se apresenta em sua inteireza aos sentidos, a teoria de Kant também abre caminho para a elevação daquele que imagina, as pessoas comuns ocupadas em fruir o sublime e sobretudo os artistas que evocam sua presença. O infinito, por exemplo, supera qualquer possibilidade de observação e, portanto, está além de tudo que a natureza oferece à contemplação imediata, mas a ideia do infinito é acessível, como diz Kant, à razão, ou, se preferirmos, às disposições internas do sujeito. Opera-se aí, justamente, o movimento de transcendência frequentemente associado ao sublime e que tanto interessou aos românticos em sua concepção que idealiza a arte como experiência numinosa e epifânica.

A busca de transcendência pela expressão artística tem implicações evidentes para a linguagem estética, o mistério negativo que emana da poesia de Baudelaire, e que fascinou a geração dos poetas simbolistas que beberam em seu imaginário de catástrofe e angústia idealista, dá mostras disso. Talvez essas manifestações da negatividade representem o último estágio a que pode chegar a poesia sublime antes de resvalar na plena aceitação do emudecimento e do vazio, aos quais só se pode reagir com o poema autoconsciente, que testemunha o trabalho da linguagem como fuga às asfixia do ideal impregnado com a atmosfera do vácuo. A angústia prefigurativa que perpassa tantos poemas de Baudelaire sobre o ideal paira também sobre o poema “O Azul” [“L’Azur”], de Mallarmé (1842-1898), o qual pode aqui ser aqui lembrado como exemplo da trajetória movida tanto pelo anseio do ideal como pela consciência de impossibilidade, que leva ao desvelamento do exercício autoconsciente. No caso de “O Azul” a autoconsciência verbal culmina na diluição do argumento poético em imagens abstratas, mais especificamente, na apoteose da cor azul. Lê-se nas últimas estrofes do poema de Mallarmé:

[...]

O Céu está morto. – Em tua direção, refugio-me! dá, ó matéria  
O esquecimento do Ideal cruel e do Pecado  
A este mártir que vem partilhar a palha  
Onde o feliz gado dos homens se deita,

Porque eu quero aí, uma vez que o meu cérebro enfim, vazio  
Como o pote de maquiagem caído ao pé do muro,  
Não tem mais a arte de adornar a ideia soluçante,  
Lugubrememente bocejar num perecimento obscuro...

Em vão! O Azul triunfa, e ouço-o a cantar  
Nos sinos. Minha alma, ele faz-se voz para mais  
Nos meter medo com a sua vitória maldosa  
E do metal vivo sai em angelus azuis!

Ele rola pela bruma antiga e atravessa  
A tua agonia nativa tal como uma espada segura  
Para onde fugir nesta revolta inútil e perversa?  
Estou assombrado. O Azul! O Azul! O Azul! O Azul!  
(MALLARMÉ, 1971, p. 166)<sup>4</sup>

---

<sup>4</sup> Tradução nossa do original: *Le Ciel est mort. - Vers toi, j'accours! Donne, ô matière! L'oubli de l'Idéal cruel et du Péché! A ce martyr qui vient partager la litière! Où le bétail heureux des hommes est couché! Car j'y veux, puisque enfin ma cervelle, vidée! Comme le pot de fard gisant au pied d'un mur, / N'a plus l'art d'attifer la sanglotante idée, / Lugubrement bâiller vers un trépas obscur... / En vain ! L'Azur triomphe, et je l'entends qui chante! Dans les cloches. Mon âme, il se fait voix pour plus! Nous faire peur avec sa victoire méchante, / Et du métal vivant sort en bleus angelus! Il roule par la brume, ancien et traverse / Ta native agonie ainsi qu'un glaive sûr; / Où fuir dans la révolte inutile et perverse? / Je suis hanté. L'Azur! L'Azur! L'Azur! L'Azur!* (MALLARMÉ, 1971, p. 166)

Os versos reproduzidos correspondem ao momento do poema em que se constata a morte do céu; do ideal, portanto, e, com ela, o veto à possibilidade de transcendência pela arte. Tal fenômeno melancólico é poderia oferecer um consolo resignado ao espírito atormentado do poeta, já que a morte do céu, ou a constatação da ruptura das vias da transcendência, autoriza o abandono da ingrata tarefa de “adornar a ideia soluçante”, ou seja, da performance da poesia, esse artifício tão insuficiente como a pobre maquiagem que se esquece em qualquer canto, quando o artista se dá por vencido. O espírito, assim, conformado com suas limitações, busca aninhar-se com o esquecimento no leito dos rebanhos, sendo, contudo, perturbado de sua humilíssima paz quando o azul morto ressurge, repicando nos sinos das horas consagradas à Virgem – a hora do “Angelus”, em que a noite se anuncia e o mundo se reencanta com a lembrança do sagrado: “O Azul triunfa, e ouço-o a cantar/ Nos sinos. Minha alma, ele faz-se voz para mais/ Nos meter medo com a sua vitória maldosa/ E do metal vivo sai em angelus azuis!”. Assim, ainda mais cruel, feito som em sinestesia transfiguradora, cortante como aço de espada, o ideal morto passa a rolar no éter, assombra a imaginação do poeta e torna-se absoluto na obsessão cromática, reiterada ao ponto da diluição das impressões na cor do fantasmagórico azul, equivalente plástico do mutismo anunciado, ou testemunhado, pelo próprio poema: “Estou assombrado. O Azul! O Azul! O Azul! O Azul!”

Pode-se dizer que negro de “O Desejo de Pintar”, de Baudelaire, e o azul de Mallarmé, dão mostras do qual sensível é o sublime da poesia de orientação romântica (estando inclusa a poética simbolista) à intimidade entre a comoção motivada pelo esforço por domar a força incontente projetada pelo objeto da ambição poética e a performance diluidora que leva o poema à abolição dos contornos da imagens que se constroem, paradoxalmente, por se dilaceram, por esvanecem ou se amalgamarem num todo indistinto. Pela transfiguração e/ou aniquilação das imagens regulares chega-se às sugestões plásticas que enformam, mesmo que indiretamente, a ideia do absoluto.

A pintura romântica de meados do século XIX, com efeito, não chegou aos extremos da implosão da figuratividade que o sublime apresentou como possibilidade à poesia cujos arrimos se encontram na poética dos mestres Romantismo em agonia que foram Baudelaire e Mallarmé. Embora, não alcancem ainda a liberdade das convenções de representação do real que se verificaria, mais tarde, na poética da luminosidade e do instante cultivada pelos impressionistas do fim do século XIX, e esteja muito distante das experiências radicais da pintura abstrata de vanguarda, as telas românticas, sobretudo suas paisagens, já parecem antecipar o gosto pelo elíptico e certa desconfiança relativa à eficiência e expressiva da figuratividade. As paisagens românticas, quando dão vazão ao gosto pelo impreciso, vago e elíptico, manifestado como apagamento de contornos justificados pela captação do efeito de difusão produzido por

objetos contemplados à distância, matizados de sombras, envoltos por névoas, parecem elevar a sensibilidade para algo além, para algo apenas sugerido pela realidade empírica representada nesses quadros, sobretudo quando eles se dedicam a vastidões que as telas apenas sugerem ou aludem à potência natural que implode linhas e intensifica os efeitos da cor.

No contraste com espetáculos naturais, como céus noturnos e mares revoltos (aliás, exemplos frequentes nas descrições de fenômenos sublimes apresentadas por Kant), expõe-se as disposições humanas como dramaticamente pequenas e frágeis. Essas, contudo, elevam-se, quando é dado à imaginação o acesso à ideia do infinito suscitada pelas paisagens que acenam ao ilimitado ou pela comoção que se sente quando a segurança da contemplação converte o horror inerente aos espetáculos da potência destrutiva da natureza numa forma ativa de prazer. Na ideia do sublime há, portanto, a promessa de sintonia da sensibilidade humana com a grandeza, incompreensível, misteriosa ou opressiva do mundo. Daí haver na arte sublime romântica uma espécie de aspiração por associar a representação da experiência de mundo com as energias dinâmicas e as formas que ultrapassam as circunscritas pelos sentidos, e conseqüentemente, já domadas pelos cânones da arte mimética. Uma paisagem romântica, do crepúsculo, por exemplo, não é a simples representação de algo empírico, mas uma tentativa de registrar a ideia medular desse fenômeno. No caso do crepúsculo será a própria melancolia do cair da noite, essência que habita o cerne do arrebol, que o pintor romântico buscará tornar presença. A propósito do efeito expressivo da paisagem sublime, consideremos uma pintura de Caspar David Friedrich (1774-1840), *Abadia no bosque de carvalhos* [Abtei im Eichwald]:



*Abadia no bosque de carvalhos* [Abtei im Eichwald], Friedrich, 1808-1810.  
Óleo sobre tela, 110 x 171 cm, Alte Nationalgalerie, Berlin.

A temática do quadro é condizente com o gosto romântico pelas ruínas, as quais povoam o ideário dessa geração como emblemas da força corrosiva do tempo, da transitoriedade e, se propusermos uma leitura benjaminina, do caráter melancólico da história (BENJAMIN, 2013). A ruína impele à meditação sobre as forças inexoráveis da existência, sobre o destino comum a toda obra humana, mesmo às monumentais, nas quais se depositam tantos orgulhos. Obra talhada por mãos ignotas, a ruína é feita de ausências e portadora uma grave e muda sentença a que o olhar contemplativo responde inevitavelmente com a fórmula consagrada pelas poéticas melancólicas do *ubi sunt* [onde estão]. Sem necessitar da intervenção do artista, a ruína, por si, já é mobilizadora de sentimentos sublimes, fazendo ecoar grandezas ausentes ou invisíveis; nelas fala, enfim, a potência do tempo e lamenta a vanglória humana.

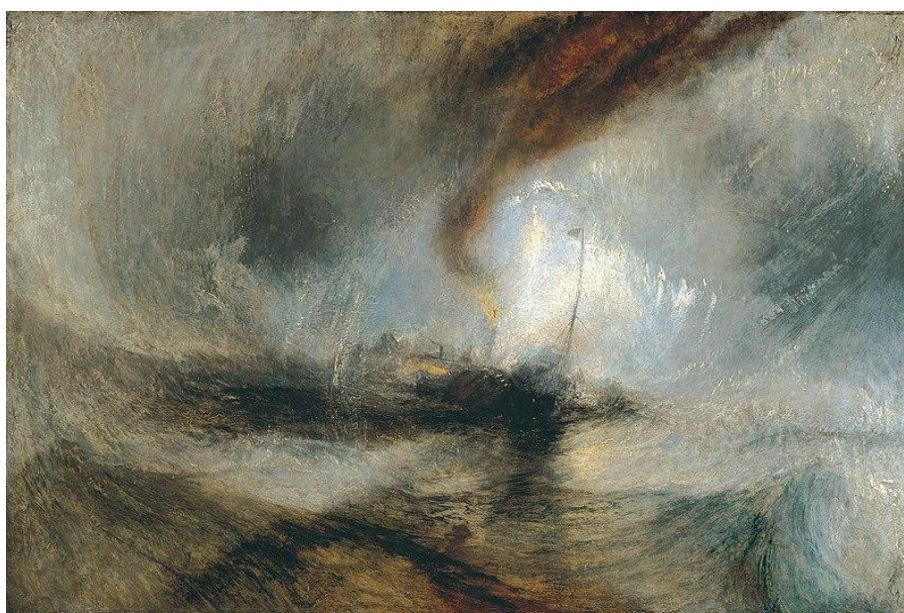
Na pintura Caspar David Friedrich, certo conteúdo de desolação parece buscar se associar à ruína não por uma convenção alegórica, mas por nexos mais essenciais, estabelecidos pela ambição simbólica, já que, de acordo com as pretensões representacionais românticas, o símbolo seria a encarnação de uma ideia. Para que a ideia de desolação se presentifique na ruína é necessária que a pintura tenha todo seus elementos substancialmente integrados a uma atmosfera que favoreça a imersão da sensibilidade em ideias de corrosão e perda; daí talvez a pintura buscar seu efeito mais intenso na captação do que está ausente do quadro no que naquilo que, de fato, está nele representado. O título da obra alude a uma abadia, mas dela resta apenas um pórtico, que ostenta grandes dimensões, sugeridas pela referência oferecida pelos carvalhos colossais que a circundam, de cuja altura se aproxima, e pelo contraste com as diminutas figuras humanas – cinco monges (os hábitos que trajam os denunciam) que vagam em cemitério campestre com lápides e cruzes modestas dispostas em desalinho. Sabemos que a ruína é grande, pois são pequenos os monges, sabemos que os carvalhos são imensos, pois são maiores que a ruína. Sugere-se uma hierarquia de grandezas; numa escala crescente: o homem; suas obras; a natureza e a dimensão metafísica não vista. O imenso pórtico, patética metonímia da abadia que não está lá, não apenas apresenta correspondência com os carvalhos por suas grandes dimensões, mas partilha com eles os signos da deterioração; as árvores outonais estão secas como está desmantelada a ruína, são esqueletos de árvores que circundam o esqueleto do edifício. Na tela, tudo ressumbra a morte, já representada de modo evidente pelo cemitério – essa, a morte, precisamente, parece ser a dimensão metafísica não vista.

A natureza, de fato, está conjurada por uma força corrosiva: o outono está inscrito nas árvores; o tempo na fachada da abadia, esta mantida em pé apenas para testemunhar a potência daquele. A morte emana das lápides e toma conta de todo o espaço, tinto na cor melancólica que eleva junto à neblina os matizes da terra estéril, do húmus que encerra o destino humano, destino esse repisado

pela liturgia de penitências e admoestações à vaidade, que podemos imaginar fazer parte da rotina dos pequenos monges retratados nesse ambiente.

Embora o quadro não fuja às formas de representação convencionais da arte figurativa (algo impossível à pintura desse tempo), mantendo-se nele, portanto, as regras de proporção, perspectiva, linhas que contém cores, etc., tanto a opção temática como o enfoque da paisagem parecem ser sensíveis àquilo que não está acessível aos sentidos, aludindo à dinâmica das forças de diluição: o outono, o tempo; bem como às ausências: a abadia que não mais existe, esse edifício negativo, que abriga a morte e seu mistério, que confere aos monges a condição melancólica, senão macabra, de habitantes cemitérios e ruínas, de sacerdotes que oficiam o luto, a morte e o vazio. Na *Crítica da Faculdade de Julgar*, Kant considera duas modalidades fundamentais de sublime: o sublime dinâmico, que se refere à representação da potência da natureza e o sublime matemático, que envolve o efeito suscitado sobre a imaginação por aqueles aspectos da natureza que fazem pensar na infinitude (KANT, 2020). Com efeito, as impressões que se perdem nas amplitudes sem medidas parecem fazer sempre fronteira com realidades transcendentais, sendo possível associar o quadro de Caspar David Friedrich à contemplação dessas paragens sem limites que o sublime matemático estende ao desconhecido e, eventualmente, à realidade metafísica. As ideias sublimes a que o quadro alude são todas relativas ao ilimitado, o qual se torna ainda mais amplo diante da representação do ausente. As ausências, de fato, são o que o quadro possui de mais expressivo, mas a elas, obviamente, não se pode chegar por via direta. A fachada da abadia, as árvores exauridas, o cemitério, são metonímias, mais precisamente sinédoques, de conceitos elevados e, em maior ou menor medida, de difícil representação: o tempo, o outono e a morte, essa, ponto de convergência, e por isso a presença mais contundente, que se prefigura pelas ausências que assombram essa pintura.

Ao contemplar o sublime, a pintura romântica, com efeito, parece reivindicar a capacidade de transpor os limites das impressões visuais para dar espaço às manifestações das ideias. Edmund Burke (1996), por exemplo, sugere que é justamente a fluída relação entre palavras e ideias que fazem da poesia atividade propensa ao sublime. Consequentemente, a poesia seria uma arte superior à pintura, já que essa estaria presa aos efeitos da visualidade, mais distante das ideias do que a expressão verbal. O empenho da figuratividade talvez seja o preço para a conquista da excelência artística nos termos que sublime apresenta ao imaginário da tradição romântica. Nesse sentido, são notáveis algumas realizações do romântico inglês William Turner (1775-1851), nas quais se parece flagrar a libertação das lições de verismo pictórico para a demanda de uma grandeza inacessível à *mimesis* regular. Esse é o caso da célebre tela *Tempestade de neve: barco à vapor à entrada do porto* [Snow Storm: steam-boat off a harbour's mouth]:



*Tempestade de neve: barco à vapor à entrada do porto* [Snow Storm: steam-boat off a harbour's mouth], Turner, 1842. Óleo sobre tela, 91 x 122 cm, Tate, London.

O quadro de Turner parece encarnar exemplarmente aquilo que Kant definiu como sublime dinâmico, ou seja, o efeito de elevação que se experimenta diante das apresentações das forças destrutivas da natureza (KAN, 2020). A tela, com efeito, registra as impressões naturais como efusão de movimentos em violenta evolução. Convocam-se ao quadro duas grandezas, uma oriunda do plano superior, dos céus, e outra do plano inferior, dos abismos, que se conjugam ameaçadoramente, ao sorver o produto do engenho humano – o vapor tangido pelas correntes da tempestade. Céu e mar se unem de modo a que os contornos se apaguem, discerne-se apenas a forma incerta do mastro do navio, e seu casco negro, em contraste com o cinza produzido pelas pinceladas enérgicas de cores neutras e frias. Sem o anteparo do título, de certo, o apagamento da referencialidade seria pleno, e se estaria sob a impressão de uma pintura verdadeiramente abstrata. O título do quadro é, contudo, ancoragem referencial, talvez único ponto seguro em meio à vertigem das cores e formas convulsas que, por seu turno, se justificam pela experiência empírica – as tempestades se apresentam realmente desse modo aos sentidos, desorientando-os, levando-os à obnubilação, que faz às vezes de arauto da real aniquilação prometida pela natureza em fúria.

A exemplo da pintura de Turner, pode-se dizer, que a relação dos românticos com o mundo sensível é matizada por certa necessidade de referir algo que transcende a própria sensorialidade. Daí a natureza, entrevista na paisagem romântica ser frequentemente tratada como abertura a uma dimensão



superior, metafísica, que reflete também a vastidão de uma subjetividade hiperbólica. Talvez por isso, o sublime frequentemente surja nas estéticas e nas artes como o desvelamento das ideias de infinitude e potência; elementos a que a natureza apenas pode aludir, pois medram antes na imaginação e em seus produtos: as obras de arte. O espetáculo sublime leva à ideia da grandeza e a ideia da grandeza eleva o espírito à sua altura. Talvez por buscarem essa forma de elevação, os românticos tenham se ocupado com aqueles aspectos da natureza que emanam a obscuridade que apaga os contornos do mundo sensível para dar vazão à potência superior do espírito humano, o qual povoa o vácuo das impressões com a grandeza da imaginação. A noite, o silêncio, os abismos, os espaços do informe e inominável são, de fato, chamarizes para a sensibilidade romântica. Talvez movido por essa atração, o romântico brasileiro Fagundes Varela (1841-1875) tenha cantado tantas vezes a natureza noturna e agreste que ressumbra certa melancolia consagradora de uma sensibilidade que se pode dizer, valendo-se da famosa expressão de Drummond, maior que o mundo. Em seu poema “Tristeza”, de *Vozes da América*, de 1864, lê-se:

[...]  
Amo a desoras sob um céu de chumbo,  
No cemitério de sombria serra,  
O fogo-fátuo que a tremer doudeja  
Das sepulturas na revoltada terra.

Amo ao silêncio do ervaçal partido  
De ave noturna o funerário pio,  
Porque minh'alma, como a noite, é triste,  
Porque meu seio é de ilusões vazio.

[...]  
(VARELLA, 1864, p. 70-71)

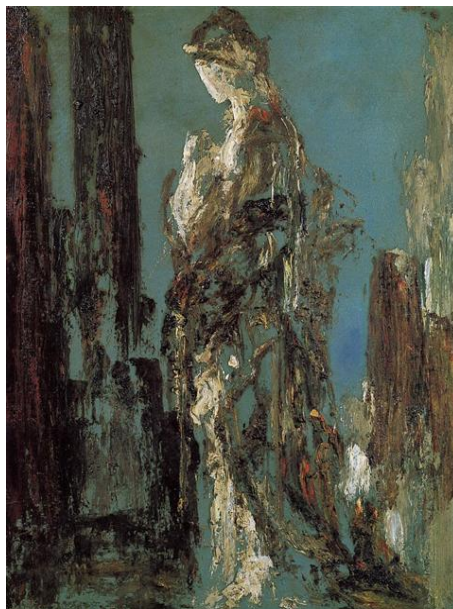
Para dar passagem ao sublime e, conseqüentemente, a um eu hiperbólico que povoa espaços de ausência representados pelo escuro e pelo silêncio, a sensibilidade de Varela viu a necessidade de abolir a dicção plástica do *ut pictura poesis*, compondo, no soneto: “Desponta a estrela d'alva, a noite morre” um expressivo quadro antibucólico. Nesse poema, desconstroem-se as impressões aprazíveis da aurora (e com elas, a estética do belo) para que se afirme um modo de fruição negativa, que leva à proclamação, no último terceto:

[...]  
Porém minh'alma triste e sem um sonho  
Repete olhando o prado, o rio, a espuma:  
— Oh! mundo encantador, tu és medonho!  
(VARELLA, 1864, p. 52)

A performance do poema se dá pela negação, uma negação autoconsciente, programática, que desarma as convenções de beleza para ceder lugar a uma concepção de arte soturna e singular que eclode no revés do belo natural. Essa concepção de arte é sublime.

Na leitura do sublime kantiano apresentada em *Lições da analítica do sublime*, Jean-François Lyotard (1993) sugere que aquilo que excede o entendimento e à abrangência da dimensão sensível, também excede os limites do discurso, levando a linguagem à percepção da crise. Sublime é sobretudo o inominável que escapa ao entendimento e, conseqüentemente, à expressão. Como reconhece Lyotard (1993), a estética negativa de Mallarmé, incontestavelmente afiliada à negatividade baudelairiana, é emblema dessa crise da expressão desvelada pela ideia do sublime. O idealismo frustrado dos poetas simbolistas, influenciado pela concepção de arte e pela cosmovisão de Baudelaire e Mallarmé, aspira a transcendência, mas porta a amarga consciência do vazio metafísico da Modernidade; o ideal, norte da aspiração sublime, revela-se, para os simbolistas como uma grande ausência.

Talvez a percepção dos nexos entre elevação e ausência tenha levado Gustave Moreau (1826-1898), pintor geralmente associado ao Simbolismo, a distanciar-se da representação figurativa em um de seus muitos estudos para Helena, o qual converte a personagem, epítome da beleza e da tragédia, numa ruína. Moreau cria uma Helena sem rosto, cujo talhe é de uma arquitetura que se confunde à da própria Tróia desmantelada:



*Helena* [Hélène], Moreau. Óleo sobre cartão, 55 x 45 cm, Museu Gustave Moreau, Paris.

A composição de Moreau talvez busque uma estratégia para superar o interdito imposto pelo belo absoluto ao esforço performático. Lessing (1729-1781), em defesa das especificidades da poesia em relação à pintura, na parte XXI de seu *Lacoonte*, evoca a autoridade de Homero e sua exímia arte de converter toda descrição em ação. A esse propósito, o autor considera o Canto III da *Ilíada*, no qual os anciões de Troia, ao verem surgir Helena junto às muralhas da cidade, julgam compreensível que tal beleza motive conflitos tão terríveis quanto os que os assolavam. A referida passagem, segundo Lessing, é a prova do êxito de Homero em conquistar a representação mais expressiva da beleza em poesia, já que o efeito produzido pela beleza, é muito expressivo, que a mera descrição de seus atributos, Além do mais, tal estratégia é mais conveniente às especificidades da poesia, segundo Lessing, a arte que representa ações dispostas no tempo e, por isso, distinta da pintura, a arte que imita os corpos dispostos no espaço. (LESSING, 1998). Comenta Lessing:

O que pode dar uma ideia mais viva da beleza do que fazer com que a idade fria a reconheça como bem digna da guerra que custa tanto sangue e tantas lágrimas? O que Homero não podia descrever a partir de seus componentes, ele faz como que o reconhecamos no seu efeito. Pintemos nós, poetas, o comprazimento, a atração, o amor, o êxtase que a beleza provoca e vocês terão pintado a própria beleza (LESSING, 1998, p. 241).

Pois Moreau, embora se dedique à pintura, arte da apresentação visual, parece ter buscado em seu estudo o efeito sensível das ações que permitem conclamar à catástrofe que se abateu sobre Tróia para a consagração da beleza de Helena. Afinal, nenhum rosto visto ou imaginado seria belo o suficiente para encarnar a mais bela mulher do mundo; somente o efeito dessa beleza poderia traduzi-la em sua plenitude e o efeito dessa beleza é o declínio de uma civilização. Assim, a beleza terrível e, portanto, sublime de Helena impele ao apagamento de seu rosto e à evidência de seu porte, dotado da gravidade hierática e melancólica das ruínas, essas testemunhas mudas e altivas, do espetáculo das paixões que dos que movem história e dos que são soterrados por sua marcha. Depara-se aqui com a adoção das ausências e da alusão às ideias de dissolução como linguagem sublime oportuna ao esforço de transposição de fronteiras, nesse caso aquelas que assinalam a inacessibilidade dos meios de se materializar a beleza absoluta. Na “Helena”, de Moreau, convergem sublime, negatividade e transcendência.

Conforme pondera Weiskel, o sublime, por natureza, implica a busca pela transcendência do humano:

A alegação essencial do sublime é a de que o humano pode, no sentimento e no discurso, transcender o humano. O que quer que estenda para além do humano – Deus ou os deuses, o demônio ou a

Natureza – é a matéria para grandes divergências. O quer que defina o alcance do humano não é, de sua parte, mais certo. [...] O sublime deve ser referido à natureza (*physis*), pois “é pela natureza que o homem é um ser agraciado com o discurso”; o sublime é, no entanto, um princípio espiritual: “no discurso”, afirma, “exigimos aquilo que transcende o humano” [Longino]. Sem noção alguma do além, ou discurso plausível do sobre-humano, o sublime soçobra ou torna-se um problema (WEISKEL, 1994, p. 17)

Na esfera mais imediatamente expressional, a transcendência tem por objeto o próprio discurso, que para alçar à altura por ele aludida, quando composto sob os desígnios do sublime, fala também de seus limites. Embora a relação entre o sublime e o alcance da expressão assombre as poéticas modernas, a consciência do conflito entre grandiosidade e linguagem não parece constituir uma novidade na tradição literária ocidental. Como sublime pode ser compreendida a experiência do poeta de Dante, que ao fim do *Paraíso*, pretende representar Deus, mas depara-se com a impotência dos voos da fantasia, ferida “por um fulgor que cumpriu Seu querer” (DANTE, 2017, p. 234). Assim, o poeta descobre que a representação da grandeza absoluta obriga o reconhecimento da impossibilidade. Nos versos finais do *Paraíso*, o anseio por figurativização se frustra, cedendo espaço a uma imagem da máxima intensidade, mas à qual se pode referir apenas de modo indireto – a luz do absoluto. Por natureza, o grandioso não se submete aos desígnios da palavra, impelindo-a à transcendência, eis a lição. No caso de Dante, a transcendência exige que a palavra se harmonize com a ressonância misteriosa do golpe de luz que permitirá a constatação de Deus, não como forma, mas como dinâmica. Abandonada a pretensão figurativa, surge Deus como “Amor que move o sol e as demais estrelas” (DANTE, 2017, p. 234).

Georges Steiner (1998) demonstra que a temática da transcendência da palavra consiste em algo recorrente na poesia ocidental. Steiner considera três metáforas emblemáticas do movimento de ruptura da palavra com seus limites: a transfiguração da palavra em luz, como se vê em Dante; a conversão da palavra em música, o que explica o encanto da poesia romântica com o mito da música das esferas (o exemplo dado por Steiner provém da poesia e de Keats) e, por fim, a precipitação da palavra em silêncio, último estágio dessa trajetória de transcendência, que teria em Rimbaud (que tanto tematizou o silêncio como se calou como poeta para abraçar a aventura da história) uma expressiva manifestação moderna de certa concepção visionária da poesia, que compreende a performance da linguagem com um desafio emitido a algo que parece que paira acima da potência do discurso.

Sendo o discurso, o domínio sobre a palavra, a faculdade humana por excelência, a linguagem do sublime, por se referir ao sobre-humano, converte-se

em linguagem numinosa, aberta ao sagrado; daí, o interesse pelo sublime no Romantismo e na Modernidade poder representar uma reação a um sentimento de vazio metafísico. Não é fortuito que o sublime ganhe maior relevo nas discussões estéticas a partir do século XVIII, época do advento da Ilustração, do triunfo da racionalidade, momento em que os métodos de observação empírica se afirmam nos diversos campos das ciências como vias seguras para se chegar à verdade e à compreensão do cosmos. Se, como afirma Weiskel: “sem noção alguma do além, ou discurso plausível do sobre-humano, o sublime soçobra ou torna-se um problema” (WEISKEL, 1994, p. 17), ao surgir como questão estética relevante nos albores da Modernidade, portanto, num mundo, já palmilhado pelos mecanismos de investigação empírica e racional, como é o mundo aspirado pelo ideário ilustrado, o sublime, de imediato, surge como o atestado de uma crise.

Aliás, a associação entre sublime e consciência da crise oriunda do esfacelamento de uma ordenação de mundo reverenciada, se aceitarmos as postulações de críticos como Neil Hertz, não parece datar da incorporação do sublime ao repertório das ideias modernas, mas pode ser observada desde Longino, podendo ser essa associação elemento inerente à própria natureza do sublime. Em “Uma leitura de Longino”, Hertz considera a grande admiração que Longino reserva aos poemas e obras de eloquência da cultura grega clássica. O tratadista escreve sob o Império Romano e assinala sempre a superior capacidade de provocar arrebatamento dos poetas e oradores do passado em relação aos dos tempos mais próximos, sendo essa qualidade valorizada por ele sob a designação de *Hypsos*, “elevação”, “sublime”. Segundo Hertz, há em Longino espécie de consciência de “catástrofe”, de desintegração de aspectos de uma tradição valorizada (HERTZ, 1994, p. 34), o que permitiria uma aproximação, talvez não tão evidente, entre o modo com que Longino compreende a poética da elevação e algumas formas de interpretação da obra de arte na moderna, sobretudo quando dão margem à relação entre crítica e nostalgia. Eis que surge para o autor a possibilidade de aproximações entre o sublime longiniano e o conceito de aura, de Walter Benjamin. Ao considerar a leitura de Longino do discurso da Batalha de Queroneia, de Demóstenes, o modo como elabora seu louvor à capacidade dos oradores gregos antigos de evocar a grandeza, Hertz propõe um paralelo com Benjamin para que se compreendam os meandros da pulsão nostálgica que vibra no sublime longiniano:

A sutileza da posição de Longino pode ser vista mais claramente se o compararmos com o crítico moderno com que mais parece, Walter Benjamin. Ambos parecem, em certos momentos, estar escrevendo a partir de uma profunda nostalgia, dirigida ambigualmente para certas obras literárias e para a cultura tradicional a partir da qual surgiram – Longino, escrevendo na Roma

imperial, Benjamin escrevendo na Europa na década de 1930, recordando uma Europa que existiu antes de alguma catástrofe não muito claramente definida. Cada um encontra uma palavra ambígua o suficiente para localizar a condição peculiar dos textos que admira em relação a algo além da literatura: assim, a palavra de Longino para sublime, *Hypsos*, liga-se em certas passagens suspeitamente eloquentes, à própria natureza cósmica, assim como a *aura* de Benjamin é levada a participar dos valores rituais de uma cultura perdida (HERTZ, 1994, p. 34).

Hertz apontará ainda a predileção de ambos, Longino e Benjamin, por obras “que trazem a marca da desintegração da ordem” (HERTZ, 1994, p. 34); Longino com seu elogio ao discurso da Queroneia, que remete à derrota de Atenas pela Macedônia, e Benjamin com seu elogio aos poemas “Spleen” de Baudelaire. Esses paralelos levam Hertz à sugestão de que compõem o sublime nostalgia e consciência de catástrofe, elementos que se refletiram numa forma específica de expressão “o movimento de desintegração e reconstituição figurativa” chamada por Hertz “de sublime” (HERTZ, 1994, p. 34).

As leituras de Hertz permitem tratar a expressão do sublime como manifestação que se dá entre os polos: o da desintegração: por isso o código do sublime é marcado por fragmentação do discurso, elipses, evocações indiretas; e o do esforço por recomposição de um conteúdo ou linguagem esfacelada: daí as obras sublimes se valerem frequentemente de composições em mosaico, da captação de imagens profundas, e refletirem a ambição pelo absoluto. Esses dois movimentos parecem responder à percepção de perdas profundas e essenciais; à consciência de catástrofe; à ruína; à decadência; ao vazio metafísico, conceitos que amiúde recorrem à linguagem sublime para ganhar forma.

Ao discutir o colapso do modelo de cultura ocidental sob a barbárie da Primeira Guerra, em “Experiência e Pobreza”, Walter Benjamin declarará:

Podemos agora tomar distância para avaliar o conjunto. Ficamos pobres. Abandonamos uma depois da outra todas as peças do patrimônio humano, tivemos que empenhá-las muitas vezes a um centésimo do seu valor para recebermos em troca a moeda miúda do “atual” (BENJAMIN, 1987, p. 119).

Sabe-se que o ensaio trata a consciência de empobrecimento como necessária à renovação e à sobrevivência da arte após a experiência traumática da catástrofe e diante da sombra da tragédia anunciada pela ascensão dos nazistas em 1933, ano em que o texto é produzido. Se concordarmos com Hertz a propósito da relação anímica entre alguns aspectos da concepção de Benjamin sobre as artes, em particular no que concerne à *aura*, e a identidade do sublime, pode não soar tão despropositada a sugestão de que a emergência das

preocupações com o sublime no século XVIII está relacionada um sentimento de perda, mesmo que nesse contexto, essa perda se refira preponderantemente a fatores de ordem estética, ou ainda (se considerarmos a migração de tantas ideias míticas e teológicas para o campo das artes) metafísica. As artes e pensamento estético dos séculos de meados do XVIII e do XIX podem ter divisado no sublime um apelo ou protesto emitido em resposta à percepção de que a Modernidade teve por preço elementos da cultura de difícil mensuração, mas cuja falta contunde. O anseio por transcendência, que está na essência das expressões do sublime romântico, pode ser o atestado de uma busca pelo ilimitado reativa à consciência do estreitamento de limites do mundo moderno. Diz Weiskel a propósito da pertinência da reflexão acerca da sublimidade para a crítica posterior ao declínio das expressões do sublime romântico:

Os espaços infinitos não mais são assombrosos; ainda menos nos atemorizam. Excitam a nossa curiosidade; no entanto, perdemos a obsessão, tão fundamental ao sublime romântico, da infinitude natural; Vivemos outra vez num mundo finito natural, cujos limites estão começando a nos pressionar e podem esmagar nossos filhos. [...] É contra esse sentido de um mundo cada vez mais reprimido e estruturado que a ideologia do sublime avulta, retrospectivamente, como uma estética moribunda (WESKEL, 1994, p. 21).

Com efeito, à sensibilidade contemporânea, que reconhece Weiskel, é descrente da possibilidade de a expressão artística poder elevar-se às alturas das ambições estéticas do Romantismo, o sublime surge claramente como uma estética em agonia. Embora para os românticos o sublime não fosse “uma estética moribunda”, ele parece projetar, por natureza, a sombra da ruína, da falência e da deterioração – a ressonância assombrosa e magnífica que o sublime oferece ao espírito romântico é um contraponto longínquo da insuficiência e mesquinhez que essa geração, inebriada pelo ideal, observa nas formas de expressão acolhidas pelo gosto de seu tempo. Eis que nos deparamos com o anseio de Baudelaire, em “L’Idéal”, por um “vermelho ideal” que apraza seu coração “profundo como um abismo” e, por isso, exposto à inanição de um mundo repleto de “cloroses” e “belezas de hospital” (BAUDELAIRE, 1942, p. 98)<sup>5</sup>. Munido de juízos favorecidos por consciência de catástrofe, que, quando referida às artes, sabemos, se torna

---

<sup>5</sup> Lê-se nos versos dos quartos iniciais do soneto “O Ideal” [L’Idéal], de Baudelaire: “Jamais serão essas belezas de vinhetas,/ Produtos avaros, nascidos de um século canalha,/ Estes pés com botinas, estes dedos com castanholas,/Que irão satisfazer um coração como o meu./ Eu deixo a Garvani, poeta das cloroses./ Seu rebanho gorjeante de belezas de hospital/ Pois nunca pude encontrar entre essas pálidas rosas/ Uma flor semelhante ao meu vermelho ideal.” Tradução nossa do original: “*Ce ne seront jamais ces beautés de vignettes/ Produits avariés, nés d’un siècle vaurien,/ Ces pieds à brodequins, ces doigts à castagnettes,/ Qui sauront satisfaire un coeur comme le mien./ Je laisse à Garvani, pète des chloroses,/ Son troupeau gazouillant de beautés d’hôpital,/ Car je ne puis trouver parmi ces pâles roses/ Une fleur qui ressemble à mon rouge idéal*” (BAUDELAIRE, 1942, p. 98).

mais aguda com ascensão da burguesia e da gostos impostos ao mercado dos produtos estéticos, Baudelaire acaba por apresentar o diagnóstico do mal que talvez já fora constatado pelas gerações de românticos anteriores a eles que se insurgiram contra os filisteus – a asfixia que se experimenta na atmosfera rarefeita produzida pela arte que faz concessão ao gosto burguês, arte que abdica algo de que parece depender sua natureza, por assegurar sua autenticidade, que abdica aquilo que habita o centro de onde emana sua aura, essa de fulgor cada vez mais mortiço. O sublime parece representar para o espírito moderno, que se afirma entre meados do século XVIII e ao longo do século XIX, como uma tentativa desesperada por recuperar a magia (seja ela proveniente do mito ou da aura da obra de arte) evadida do mundo; pode ser ainda reflexo da busca pela plenitude da expressão no âmbito de uma tradição artística já saturada e cujos modelos se veem exauridos pela constante emulação.

Michel Löwy e Robert Sayre (1995) veem o Romantismo como um protesto emitido do seio da Modernidade contra as condições limitadoras e contraditórias da própria Modernidade. Dentre as condições da Modernidade a que o Romantismo se opõe está aquele fenômeno compreendido por Max Weber como *Desencantamento do mundo* (LÖWY; SAYRE, 1995). O sublime, por seu turno, parece oferecer uma ideia e uma forma de linguagem que contribuem poderosamente para a demanda romântica pelo reencantamento do mundo.

Os temas caros ao sublime versam sobre realidades que ultrapassam a dimensão da empiria; eles falam à metafísica, ao sagrado, ao diabólico. Os efeitos do sublime envolvem arrebatamento e assombro, a sensação de ser alçado à altura de uma paisagem magnífica ou de ser oprimido pelo mistério e pela hostilidade que advém de um mundo superior ao domínio da potência humana. O sublime também é exigente em relação à imaginação, levando-a a contemplar as ideias do infinito, do inominável. Daí no sublime o discurso sobre a elevação ceder espaço à dicção negativa que permita a performance de transcendência pela palavra, que talvez surja como necessária a poetas, artistas e estetas, que buscam na realidade da arte, este último reduto do encantamento, alguma centelha da fulguração numinosa banida do mundo empírico pelo espírito da técnica, pela lógica do cálculo e pela racionalidade instrumental.

Márcio Seligmann-Silva, ao discutir o sistema de pensamento sobre o sublime de Moses Mendelssohn (1729-1786), constata que nas ideias desse pensador do século XVIII, há a “passagem de terminados *topoi* do ‘sistema religião/teologia’, então decadente, para o então ascendente ‘sistema arte/estética’ (SELIGMANN-SILVA, 2018, p. 36); sendo essa passagem um atestado da tendência comum aos filósofos alemães setecentistas de associar o sublime a algo inefável, “espiritualista” e mesmo divino. A outra tendência de interpretação do sublime produtiva para o pensamento do século XVIII, demonstrará Seligmann-Silva, é aquela que toma por referência Edmund Burke,



a do sublime “sensualista”, referido ao efeito psicológica de assombro, de ameaça e de terror (SELIGMANN-SILVA, 2018). Assumindo-se essas duas tendências de interpretação do sublime nos setecentos, divisa-se como nexos comuns entre elas o fascínio ou o terror produzido por algo inapreensível, seja representado por aquilo que se depara nas alturas do sublime o espiritualista, o nas sombras de onde brota o horror que oprime e captura os sentidos nos termos do sublime sensualista. O inapreensível é também paragem dos mistérios onde se refugiou o numinoso ausente do mundo. Sondar essa realidade eleva, como compreende Kant (2020), a imaginação para além do entendimento; falar a essa realidade impele o discurso para além de si. Leva o discurso a invenção de uma nova linguagem e a própria rito, forma de reintegração com um elemento que pode ser sagrada ou diabólica, em todo caso encantado.

Com efeito, o sublime, compreendido como o efeito e a expressão de uma grandiosidade que excede os limites da faculdade de representação, oferece às reflexões estéticas a oportunidade de problematizar o alcance da expressão artística, seja na poesia, seja na pintura. O percurso singrado pelo conceito de sublime, das estéticas do século XVIII às expressões artísticas que vigoram ao longo do século XIX parece demonstrar que a ideia do grandioso lega à arte a ambição pelo ilimitado e essa ambição, por seu turno, leva à constatação desoladora de que o ilimitado confina com as vastas paragens do sem forma, do vazio. A linguagem sublime, assim, assume os contornos de uma expressão negativa, palco da relação agônica entre a imaginação e aquilo que desafia sua capacidade ou, em outros termos, da crise entre a linguagem e os fenômenos que desafiam seus domínios.

A estética negativa que se delineia ao longo do século XIX pode ser compreendida com a exacerbação de um sentimento de inacessibilidade já discernível no modo como a experiência romântica incorporou o sublime a seu projeto de desenvolvimento de uma arte que confronta sujeito e natureza para a expressão daqueles fenômenos que não se conformam com os limites dos sentidos e do entendimento. Os românticos, com seu ego incontinente, viram na arte a possibilidade de dar vazão àquilo que a própria impressão da natureza não pode justificar: o prazer ambíguo provocado pelo terrível; e àquilo que a natureza não comporta: a ideia do ilimitado. O sublime, para os românticos, representa o amor ao absoluto; sendo o absoluto inacessível, esse amor é sobretudo uma carência. Será a partir dessa carência, que os herdeiros da falta romântica, os adeptos da estética negativa, os poetas e artistas simbolistas entre eles, cultivarão a percepção de que o sublime, como consagração da grandeza, impele ao confronto com o vazio, a mais melancólica e vertiginosa expressão do ilimitado.

Nesse sentido, a poesia e a pintura sublimes são exercícios de expressão autoconscientes, nos quais o assombro surge como o sentimento de constatação de uma crise. É possível que certas vertentes da moderna poesia autorreflexiva e

da pintura abstrata tenham sido tocadas por essa atração que nasce do desconhecido e sem nome a que chamamos sublime. A atmosfera de desolação e vertigem que Mark Rothko (1903-1970), pintor do século XX, extrai dos dois retângulos verticais escuros, de contornos bruxuleantes, que compõem seu painel, *Preto sobre marrom* [Black on Maroon], parece ser projetada do tipo de experiência opressiva, misteriosa e melancólica que o sublime suscita, experiência essa favorecida justamente pela ausência de referenciais figurativos, o que deixa a sensibilidade, diante do painel de Rothko, à mercê do efeito imersivo e intuitivo produzido por aquilo que há de essencial na pintura: linhas e cores:



*Preto sobre marrom* [Black on Maroon], Rothko, 1958.  
Tinta a óleo, tinta acrílica, têmpera de cola e pigmento sobre tela, 266.7 cm × 381.2 cm, Tate Modern, Londres.

Talvez um dos mais sólidos legados da ideia do sublime à Modernidade seja a consciência de que há aspectos da experiência de mundo, sobretudo os mais grandiosos, que não se conformam com o código disponível, exigindo a busca por novas formas de expressão. Em alguma medida, a ideia da crise da arte figurativa e da poesia discursiva, que se dissemina junto à linguagem estética moderna, parece ter sido constatada inicialmente pela arte sublime. A experiência do sublime parece ter revelado que a autorreflexão, as sinédoques, as formas difusas e alusivas à energia dinâmica, abismal e vertiginosa dos fenômenos são meios eficiente para se atingir aquilo que se recusa à forma e, conseqüentemente, para se triunfar sobre o veto que as ideias mais elevadas emitem à sensibilidade que aspira contê-las, promovê-las ou, ainda, convertê-las em presença.

## Referências

ABRAMS, M. H. *O espelho e a lâmpada: Teoria romântica e tradição crítica*. Tradução Alzira Vieira Allegro. São Paulo: Editora UNESP, 2010.

BAUDELAIRE, Charles. *Les Fleurs du Mal - Édition Définitive*. Préfaces de André Gide et de Théophile Gautier. Rio de Janeiro: Librairie Victor, 1942.

BAUDELAIRE, Charles. *Le Spleen de Paris*. Paris: Chez Émile-Paul, 1917.

BENJAMIN, Walter. Experiência e pobreza. In: BENJAMIN. *Magia e Técnica, Arte e Política*. Ensaios Sobre Literatura e História da Cultura. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1987. p. 114-119.

BENJAMIN, Walter. *Origem do drama trágico alemão*. Tradução de João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2013.

BURKE, Edmund. *Uma investigação filosófica sobre a origem de nossas idéias do sublime e do belo*. Tradução de Enid Abreu Dobránszky. Campinas: Papirus: Editora da Universidade de Campinas, 1993.

CRUZ E SOUSA, João da. *Obra completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguillar, 1995.

DANTE. *A Divina Comédia - Paraíso*. Tradução de Italo Eugenio Mauro. São Paulo: Editora 34, 2014.

HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich. *Estética a idéia e o ideal: estética o belo artístico ou o ideal*. Tradução de Orlando Vitorino. São Paulo: Nova Cultural, 1996.

HERTZ, Neil. *O fim da linha: ensaios sobre a psicanálise e o sublime*. Tradução de Júlio Castañon Guimarães. Rio de Janeiro: Imago, 1994.

KANT, Emmanuel. *Observações sobre o sentimento do belo e do sublime; Ensaio sobre as doenças mentais*. Tradução de Vinícius de Figueiredo. Campinas: Papirus, 1993.

KANT, Immanuel. *Crítica da Faculdade de Julgar*. 3. ed. Tradução de Fernando Costa Mattos. Petrópolis: Vozes. Bragança Paulista: Editora Universitária São Francisco, 2020.

KRISTEVA, Julia. *Sol negro: Depressão e melancolia*. Tradução de Carlota Gomes. Rio de Janeiro: Rocco, 1989.

LAUBSERG, Heinrich. *Elementos de Retórica Literária*. Tradução de R. M. Rosado Fernandes. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1972.

LESSING, Gottfried Ephraim. *Laocoonte ou sobre as fronteiras da Pintura e da Poesia*. Tradução de Márcio Seligmann-Silva. São Paulo: Iluminuras, 1998.

LÖWY, Michael; SAYRE, Robert. *Revolta e melancolia: o Romantismo na contramão da modernidade*. Tradução de Guilherme João de Freitas Teixeira. Petrópolis: Vozes, 1995.

LYOTARD, Jean-François. *Lições sobre a Analítica do sublime*. Tradução de Constança Marcondes César e Lucy R. Moreira César. Campinas: Papyrus, 1993.

MALLARMÉ, Stéphane. L'Azur. In: *Le Parnasse Contemporain: recueil de vers nouveaux* (1866). Genève: Slatkine Reprints, 1971. p. 165-166.

PLATÃO. *A República*. Tradução de J. Guinsburg. São Paulo: Difusão Européia do Livro, 1965.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. Do delicioso horror sublime ao abjeto e à escritura do corpo. In: SELIGMANN-SILVA, M. *O Local da diferença: ensaios sobre memória, arte, literatura e tradução*. São Paulo: Editora 34, 2018, p. 31-44.

STEINER, Georges. *Linguagem e silêncio: ensaios sobre a crise da palavra*. Tradução de Gilda Stuart e Felipe Rajabally. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

VARELLA, Fagundes. *Vozes d' América – poesias*. São Paulo: Typ. Imparcial de J. R. de Azevedo Marques, 1864.

WEISKEL, Thomas. *O sublime romântico*. Tradução de Patrícia Flores da Cunha. Rio de Janeiro: Imago, 1994.