

O Sublime e o Belo – de Longino a Edmund Burke¹

Helena Barbas

CENTRIA e DEP/FCSH Universidade Nova de Lisboa,
Av. de Berna, 26-C, 1069-061 Lisboa, Portugal,
+3517933519 – hebarbas@fcs.unl.pt

Abstract: Historial da evolução do conceito de Sublime e sua oposição ao Belo. As tentativas de preenchimento do seu significado são lidas sintoma da transformação de um paradigma científico, de uma mudança estética e epistemológica no séc. XVIII. É feita a análise de *An Inquiry into the Origin of Our Ideas of the Sublime and the Beautiful*, de Edmund Burke (nas suas duas edições, 1756 e 1757). Procura-se estabelecer a base que irá concorrer para a revisão dos fundamentos da estética e renovação a ser operada pelo transcendentalismo kantiano.

History of the evolution of the idea of the Sublime in its opposition to the Beautiful. The several attempts to fill up the meaning of the word are read as symptoms of the conversion of a scientific paradigm, an aesthetic and epistemological transformation in the XVIIIth. century. It focuses on the analysis of *An Inquiry into the Origin of Our Ideas of the Sublime and the Beautiful*, by Edmund Burke (both 1757 and 1758 editions), as it proposes the basis for the future revision of aesthetical fundaments, and the renovation to be operated by Kant's transcendentalism.

Keywords: Sublime; Belo; Teoria da literatura; História das ideias estéticas;
Sublime; Beautiful; Literary theory; History of aesthetical ideas;

INTRODUÇÃO

A antítese clássica entre o Belo e o Sublime pertence ao domínio das filosofias. Porém, Sublime é um termo literário associado ao êxtase e à criação poética pelos Antigos, o primeiro deles o Pseudo-Longino. Na linguagem corrente é entendido como um sinónimo ou superlativo do Belo, um pouco fora de moda.

O texto que melhor trata a problemática da mudança de sentido que o conceito sofre é o estudo de Edmund Burke, *An Inquiry into the Origin of Our Ideas of the Sublime and the Beautiful*, de 1756-1757, trabalho que irá inspirar Kant – dedica-lhe uma parte na sua *Crítica da Faculdade do Juízo*. Em Burke encontra-se uma súpula das inquietações teóricas sobre a arte, em particular a literária, que atravessam o Empirismo inglês. Procura-se aqui acompanhar a evolução do conceito do Sublime, historiar as várias tentativas de preenchimento do seu significado, que são sintoma da transformação de um paradigma científico, de uma mudança estética e epistemológica.

¹ Artigo publicado on-line em 7 de Novembro de 2002, revisto em 11 de Junho de 2006;

1 DAS ORIGENS DO TERMO SUBLIME

O termo sublime tem as suas raízes na Antiguidade. Etimologicamente vem do latim *sublimis*, composto de *sub-limen*: «o que está suspenso na arquitrave da porta» (lat. *limes*), o lintel entre duas colunas (*O.E.D.*). É pois um termo que, nas suas origens, se encontra directamente ligado à arquitectura, tendo o sentido imediato de elevado, de algo que está acima da cabeça do homem. Será a tradução latina do termo *To Hupsos*, o elevado, que se define por oposição a *Tapelinotes* (*humilia oratio*) [1] enquanto um dos géneros do discurso. Assim, o Sublime surge directamente relacionado com a terminologia da retórica, é o *genus grande*, *grave* ou... *sublime*, que se caracteriza pelo tipo de linguagem elaborada, de ornato vigoroso, patético. A sua função é comover: é o local onde domina o *pathos* – o grau mais violento dos afectos, mais indicado para promover o impulso que conduz à acção:

o que está violentamente agitado excita nos outros a mesma agitação, e o irado a mesma ira (eis porque poetas é conforme a seres bem dotados ou a temperamentos exaltados, uns porque plasmável é a sua natureza, outros por virtude do entusiasmo que os arrebatam). [2]

Usado de modo ambivalente, o termo é aplicado tanto à retórica quanto à literatura – é o estilo próprio dos géneros mais nobres – epopeia e tragédia – e define-se por oposição a outros menos nobres: o *genus medium* e o *genus humile* como nos diz Cícero:

há uma elocução plena, abundante, e ao mesmo tempo polida; uma outra muito simples, à qual no entanto não falta nem energia nem força, e uma terceira que participa das outras duas e que, ao mesmo tempo, ocupa o lugar intermédio entre elas. [3]

Cícero sistematiza e renomeia a divisão dos estilos para a grande oratória romana. Mantendo-lhes os mesmos atributos que os seus antecessores, como eles, não esquece as características emocionais ou persuasivas associadas a cada um:

cada paixão, cada afeição tem a sua expressão natural, a sua fisionomia, a sua entoação, o seu gesto; todo o corpo humano, todo o exterior, todos os sons da voz reagem como as cordas de um instrumento à paixão que as toca e põe em movimento. [4]

Embora devesse já ser de uso corrente entre filósofos e retores, é com este autor que se assume o significado estilístico do Sublime.

Por volta de 50 a.C., Cecílio de Calate escreve um tratado com o título de *Peri Hupsos*. Nele pretende explicar o conceito ao público, polemizando acicamente contra o enfático (o sublime inautêntico, ou o bombástico) da retórica asiática, e dando preferência – em nome do despojado aticismo – a uma mediocridade refinada e perfeita em detrimento de uma grandeza defeituosa. [5] É contra este autor que se insurge o texto do Pseudo-Longino, um possível contemporâneo de Horácio:

Aparece com o título *Sobre o Sublime*, e o seu autor sob o nome de Longino. Ambos estão errados. Não sabemos quem é o autor, e a palavra *Hupsos* significa

altura, e não sublimidade. Literatura elevada, grande poesia e prosa – é esse o tema. [6]

Porém é sob o nome de *O Sublime* que este tratado chega até nós. Embora para o seu autor o conceito pareça não implicar uma distinção clara relativamente ao Belo (razão pela qual irá ser criticado posteriormente), poder-se-á considerar que aquela estará implícita pelo confronto com os géneros complementares da retórica: o Belo corresponderá ao *genus medium*, de ornato leve, com intenção de deleitar, e cujo grau de afectos se liga ao *ethos*. Ou então, porque a diferença seja apenas um caso de gradação.

O elo entre retórica e literatura vai ser quebrado. O estilo grandioso ou elevado demarca-se da sua contraparte oratória por um valor não lógico que exalta e causa admiração, mas que não tem intento persuasivo. Em Longino, o Sublime é o Belo poético na sua expressividade genuína:

a sublimidade consiste numa certa excelência e distinção de expressão, e é a partir desta fonte apenas que os grandes poetas e historiadores alcançaram a sua preeminência e conquistaram para si próprios a eternidade da fama. Porque o efeito da linguagem elevada é, não o persuadir os ouvintes, mas exaltá-los; e sempre, e de todos os modos, o que nos arrebatava com admiração diz mais do que o que apenas nos persuade ou gratifica. [7]

A sua condição primeira vai ser procurada, não nos valores estilísticos e de expressividade em que pode resolver-se, mas sim numa faculdade originária de conceber pensamentos elevados, numa riqueza espiritual interior que ultrapassa os limites do usual, directamente relacionada com o êxtase:

nada contribui tão decisivamente para o estilo grandioso como uma emoção nobre no cenário certo, quando força o seu caminho até à superfície numa irrupção de furor, e infunde uma espécie de inspiração divina às palavras do orador. [8]

Por outro lado, a condição primária da criação poética dependerá do carácter, da personalidade moral do seu autor: «*A sublimidade é o eco de uma mente nobre*» [9]. A ligação autor-obra não será nova. Em Aristóteles – na *Retórica* – o carácter não é a personalidade moral do orador, mas a impressão que, pelo seu discurso, este causa no público. Em Cícero a posição já é diferente:

Porque a abundância das ideias produz a abundância das expressões; e se existe elevação e nobreza nos pensamentos, essas mesmas qualidades serão encontradas nas palavras. [10]

Apesar de uma aparente semelhança, a relação autor-obra adquire, em Longino, uma conotação diferente das anteriores (em que o discurso é eco da probidade do orador), uma vez que o texto em causa é literário, ou seja, não é produzido para uma instância pragmática, nem tem intenções persuasivas.

Embora seja também um rector, e aconselhe a imitação dos antigos, Longino não prescreve regras para atingir o Sublime, já que: «*O Génio, dizem, é inato; não é uma coisa que possa ser*

aprendida, e a natureza é a única arte que o gera.» [11]. A ideia inspiradora desta, onde o acto de criação «genial» surge equacionado com a loucura, é platónica:

Existe uma terceira forma de possessão, ou loucura, da qual as Musas são a fonte. Apodera-se de uma alma tenra e virgem e estimula-a até à expressão apaixonada do êxtase, especialmente na poesia lírica, glorificando os incontáveis e poderosos feitos dos tempos antigos para a instrução da posteridade. Mas se qualquer homem se aproximar dos portões da poesia sem a loucura das Musas, convencido de que a habilidade apenas o tornará um bom poeta, então ele, e as suas obras de sanidade consigo, serão reduzidos a nada pela poesia da loucura e, cuidado, porque não serão encontrados em lado algum.[12]

No entanto, este autor terá o mérito de reconduzir o problema nos seus termos essenciais, puramente literários.

Tal como irá acontecer no século XVIII inglês, a questão do Sublime levanta-se no momento em que se sente a necessidade de pôr em evidência as fontes interiores da poesia contra um excesso de formalismo e de preceitos. Terá sido esta a sua função primeira na História da Estética.

O *Tratado sobre o Sublime*, redescoberto e publicado por Robortello em 1554, não consegue, durante o Renascimento, recolocar o problema da arte em termos especulativos, com maior autonomia relativamente à *Poética* (de resto mal compreendida, ou re-interpretada) de Aristóteles. Traduzido e utilizado por Boileau (1674, 1693), a sua dimensão parece não ter sido correctamente abarcada:

Porque as *Reflexões sobre Longino* de Boileau (1693) ficam aquém do seu título. São um panfleto, igualmente desprovido de espírito e de ideias, contra Perrault – um catálogo pedante dos seus erros filológicos, estilísticos e ortográficos. E isto em nome de Longino, que tão deliberadamente rejeitou a confusão entre «correção» e «perfeição». A grandeza nunca é *correcta*. Boileau parece não ter lido o Capítulo 33 do *Peri Hupsos*, ou não o ter compreendido. [13]

Inicialmente Boileau considera que o Sublime descrito por Longino consiste numa grandeza de concepção – e não na beleza dos termos – grandeza essa que terá que ser expressa com intensidade e em breves palavras. Porém, em *Réflexions...* dá-se um retrocesso no seu pensamento, modifica a sua posição e mantém que o Sublime poderia ser apenas uma mistura das cinco fontes longinianas: grandeza de pensamento e paixão – mas com o sentido técnico ou retórico; palavras; figuras e composição harmoniosas; embora no seu prefácio à tradução assegure o aspecto emotivo do Sublime com os termos extraordinário, surpreendente, maravilhoso. No entanto, em Boileau, o Sublime é ainda um termo de crítica literária. Os seus contemporâneos franceses aplicavam-no a uma forma de dicção, com o sentido de *preciosidade*, ou de uma afectação metafísica relacionada com o *bonito* [14]. Apesar dos seus possíveis defeitos e confusões, talvez motivados pela influência cartesiana e a sua preocupação com o *decorum* clássico na versão da *bienséance*, Boileau terá o crédito de ter contribuído para a alteração da carga semântica do termo e, principalmente, de ter provocado o aumento do interesse pelo texto de Longino em Inglaterra.

A primeira tradução inglesa do *Peri Hupsos* foi feita por John Hall e data de 1652. É esta a edição utilizada e referida por Dryden. No entanto, só a partir de 1689 – após a versão de Boileau – o termo Sublime passa a intitular a obra de Longinus.

2 O SUBLIME E OS NOVOS MODELOS DA *MIMESIS*

É especialmente na primeira metade do século XVIII que se começam a fazer sentir os efeitos da *New Philosophy* da revolução científica, tanto a nível da epistemologia, quanto da teoria literária. Estes efeitos terão, como causa primeira, a alteração do conceito de real provocada por Bacon, fonte da visão empírica e sensacionista.

O empirismo pretende que todo o conhecimento é adquirido através da experiência dos sentidos. Deste modo, todos os indivíduos terão acesso ao conhecimento que deixa de ser pertença de alguns poucos, inspirados ou filósofos. Esta forma do conhecer implica a individualidade, está sujeita à idiossincrasia de cada um (associação de ideias), é plural.

Com a alteração epistemológica uma série de conceitos vacilam, mudam de sentido ou hesitam entre dois significados incompatíveis. Presente a nível da teorização artística em geral, o desfasamento entre significante e significado é mais claro na crítica literária, e será consequência do uso de uma terminologia própria ainda da Velha Retórica, no momento em que os conceitos subjacentes já estão minados pela Nova Filosofia. Por outras palavras, encontra-se o uso de termos directamente ligados a uma arte baseada na ideia de modelo, no momento em que esse modelo deixou de existir.

Sem modelo – arquetípico, ou outro – as artes, e em especial a poesia, terão que procurar um substituto para os valores morais, políticos ou religiosos que as suas antigas defesas (nomeadamente a de Sir Philip Sidney) usavam como base. Reduzida ao campo do quotidiano, a arte perde os restos da sua já degradada relação com o sagrado e, com ela, a sua função didáctica passa a ser meramente lúdica, ou sem responsabilidades nem obrigações.

A situação será tanto mais paradoxal quanto se mantém ainda a ideia (confusa) de que a arte é *Mimesis* – como em *The Advancement and Reformation of Poetry*, um texto de John Dennis (1710):

Mas antes que continuemos, deixem-nos definir Poesia; pois é a primeira vez que uma definição é dada dessa nobre Arte: Porque nem os Críticos Antigos nem os Modernos definiram a Poesia em geral.

A Poesia então é uma imitação da Natureza, por um Discurso abundante e patético. Deixem-nos explicar.

Dado que a Poesia é uma Arte, tem que ser uma Imitação da Natureza. Que o Instrumento com o qual ela faz a sua Imitação é o Discurso, não precisa de ser discutido. [...] Que o Discurso, pelo qual a poesia faz a sua Imitação, tem que ser patético é evidente; porque a Paixão é-lhe ainda mais necessária que a Harmonia. Porque a Harmonia só distingue os seus instrumentos dos da Prosa, mas a Paixão distingue a sua verdadeira Natureza e Carácter. Porque, portanto, a Poesia é Poesia porque é mais Apaixonada e Sensual que a Prosa. [15]

Apesar de tantas certezas e evidências, esta é a *mimesis* de uma natureza que mudou de sentido – já não é o reflexo de um ideal arquetípico, nem da natureza tal qual deveria ser – e se transformou na natureza do próprio homem. No entanto, a transformação nem sempre está clara, hesita-se ainda entre natureza e arte, que se pressentem divididas – como enuncia Joseph Addison, nos seus *Essays on Taste*:

3. Se os produtos da natureza aumentam de valor segundo se assemelham mais ou menos aos da arte, podemos ter a certeza de que as obras artificiais ganham mais vantagens pela sua semelhança com as que são naturais; porque aqui a similitude é não só agradável, como o padrão mais perfeito. [16]

A natureza circundante – o modelo da *mimesis* – poderá ser melhorada. O homem, pela sua acção, pode dar-lhe uma ordem e regularidade que ela não possui: o Belo relativiza-se. Sendo possível acrescentar-lhe algo que até aí não possuía, algo de não visível, passa a conter em si o elemento de novidade. Daí que sejam possíveis dois tipos de *mimesis*. A primeira, a «verdadeira» (a que nunca foi feita), que a par da ideia de imitação possui a do novo, e que vai instituir o conceito de originalidade (Joseph Addison; Edward Young). A segunda, a imitação do que já foi feito, a cópia dos modelos dos antigos que, por melhor que seja, enquanto cópia não tem valor de original (Edward Young; Adam Smith). Como uma primeira consequência, os antigos perdem o seu estatuto semi-divino, de habitantes de uma Idade de Ouro, e tornam-se simples seres humanos que, devido à sua situação histórica, tiveram a oportunidade de ser originais:

Eles, embora não o sejam de facto, são acidentalmente Originais; as obras que imitaram, à excepção de poucas, perderam-se: Eles, pela morte dos seus Pais, recebem, como Herdeiros legais, as suas propriedades de Fama: [...] Apesar de tudo, os primeiros Antigos não tinham Mérito em serem Originais; Não podiam ser Imitadores.[17]

Como segunda consequência, sem modelo, a arte passa a existir por si. Autónoma face a um ideal, não possui outro termo de comparação para além do que lhe é oferecido pelo mundo circundante – nem superior, nem exterior ao próprio homem. Buscará assim medir-se face às outras artes – o mais semelhante a si dentro do mundo sensível (Joseph Addison, *Essays... III, VII*). Alternativamente, terá que se medir contra as sensações que despoleta, pelo seu efeito no interior de cada indivíduo, ou pela manifestação exterior (no público) da emoção interior individual.

Se o indivíduo é constituído pelas suas experiências e percepções, a obra de arte será uma outra (ou idêntica) forma de experiência. A questão dos géneros artísticos transforma-se numa questão de comportamento estético. Põe-se o problema da criatividade e do gosto. Surge aqui um duplo dilema: todos os homens têm sensações, mas nem todos são artistas; todos os homens têm gosto, mas este apresenta variantes. Daí que, existindo diferenças nas capacidades de cada indivíduo, se procure justificar a situação, seja pelo recorrer à disparidade dos elementos físicos da própria constituição humana (maior ou menor sensibilidade sensorial ou passional), seja pela influência de elementos exteriores (deficiências de educação e hábitos). Sugere-se a possibilidade

do génio, inato (em E. Young), ou educado (o *virtuoso* do Conde de Shaftesbury), mas sempre como aquele cujo funcionamento sensorial é superior, mais afinado do que o do homem comum (aquele cuja capacidade de despertar «simpatia» é mais elevada). Assim, o artista será o homem capaz de associar as suas experiências de modo particular, dando uma voz diferente à emoção comum:

Quando olhamos para qualquer objecto, a nossa ideia dele é, talvez, feita a partir de duas ou três ideias simples; mas quando o poeta a representa, ele pode ou dar-nos uma ideia mais complexa da coisa, ou apenas suscitar em nós aquelas ideias que são mais aptas para afectar a imaginação. [18]

Por outro lado, o crítico será o indivíduo cujos conhecimentos lhe permitem distinguir o que há de novo nessa voz por comparação com as anteriores, aquele cujo gosto foi educado para esse fim particular (em quem a capacidade de experimentar «simpatia» é superior):

...os Estudiosos. É mérito deles, e ambição, lançar luz sobre as obras do Génio, e apontar-nos os seus encantos. Nós, muito justamente, reverenciamos a vastidão dos seus conhecimentos pelo favor que nos fazem. [19]

No entanto, como esta medida é fundada no gosto individual, particular, e portanto, variável, torna-se necessário estabelecer uma norma comum que possibilite uma certa uniformidade no julgamento de valor sobre a arte. Evidencia-se a preocupação com a busca de um «standard», um padrão de gosto que permita estabelecer uma classificação, encontrar um sentido comum a todos os homens, capaz de dar a razão da existência e compreensão da própria arte.

Sumarizando, encontram-se grandes interrogações, formuladas de um modo peculiar, durante o século XVIII. Em primeiro lugar, o que é a arte? Sendo todo o conhecimento resultado de sensações, de que modo particular funciona a paixão que suscita o sentimento estético, seja na sua expressão (o que é a originalidade?), seja no reconhecimento dessa expressão (o que é o gosto?). Seguidamente, como se pode medir a arte? Sendo o gosto o instrumento que permite avaliar a obra, qual a regra que orienta essa medida (qual o padrão do gosto?) Qual o objecto a medir (o que é o belo, e relativamente a que se define?).

Sem modelo, desligada do ideal e reduzida ao homem e suas sensações, a arte não pode invocar a busca do verdadeiro. Recua para a área do sentimento e da emoção concebidos como puros, ou separados dos objectos de conhecimento, que anteriormente eram pertença do seu campo. Os conceitos vacilam: inspiração, génio, invenção, belo, sublime, catarse, e a própria noção da arte, do seu fim e utilidade, exigem uma redefinição de acordo com as novas perspectivas. A ideia que fica, é que esta necessidade é pressentida mas não consciente, e vai revelar-se por uma inquietação latente, tanto nos filósofos, como em críticos e nos próprios criadores, que os leva a uma preocupação particular com os problemas da arte.

3 FRAGMENTAÇÃO E RECONSTRUÇÃO DO CONCEITO DE SUBLIME

O conceito de Sublime vai ser construído gradualmente. Para além da influência das traduções de Longino, o seu sentido demarca-se nos textos de outros autores, e está já presente nos moldes em que mais tarde virá a ser retomado tão cedo como 1684. Thomas Burnet, no seu livro *The Theory of the Earth*, um texto sem intenções críticas – pretende apenas historiar a criação a partir de ideia de um ovo primordial cuja casca se quebra para dar origem ao mundo presente – faz uma descrição da natureza e da impressão que esta provoca no espírito do homem:

Os maiores objectos da Natureza são, penso eu, os mais agradáveis de observar; e a seguir ao grande Côncavo dos Céus, e daquelas regiões ilimitadas onde habitam as estrelas, não há nada que eu olhe com maior prazer do que o vasto Mar e as Montanhas da Terra.

Há qualquer coisa de augusto e majestoso no Ar dessas coisas, que inspira a mente com pensamentos e paixões grandiosos; Naturalmente, nessas ocasiões, pensamos em Deus e na sua grandeza; e o que quer que tenha nem que seja a sombra e aparência do INFINITO, como têm todas as coisas que são demasiado grandes para a nossa compreensão, elas enchem e esmagam a mente com o seu Excesso, e lançam-na numa espécie muito agradável de assombro e admiração. [20]

O excesso do entusiasmo, a impressão na mente que é uma excitação das paixões, será um dos pontos fundamentais para John Dennis:

Tem que existir uma Paixão, então, que seja distinta da Paixão vulgar, e isso tem que ser o Entusiasmo. [...] O Entusiasmo que se encontra na Poesia não é mais do que as seguintes Paixões: Admiração, Alegria, Terror, Espanto, decorrendo dos pensamentos que naturalmente os produzem. Porque a Admiração junto com aquele Orgulho, que exalta a Alma ao conceber um grande Indício, dá Elevação; a Alegria, se é grande, dá Êxtase, e o Espanto dá Veemência. [21]

Ultrapassando Longino e Boileau, antecipa já Burke no salientar da emoção violenta, e na relação que estabelece entre o terror e a ideia religiosa.

Através do discurso, a poesia é ligada à paixão e ao entusiasmo (*en-theos*), fontes do Sublime:

há ainda uma coisa mais essencial para a arte, uma coisa que eleva e espanta a fantasia, e dá uma grandeza de mente ao leitor, que poucos críticos além de Longino consideraram.[22]

Addison promove o avanço da especulação sobre as teorias literárias ao transpor os conceitos empíricos para a crítica. Seguidor de Hobbes e Locke, introduz uma alteração fundamental nas filosofias daqueles ao valorizar semanticamente o conceito de imaginação. Por um lado, considera (contra Locke) que os prazeres da imaginação (secundários) são superiores aos dos sentidos (primários); por outro, (contra Hobbes) dá predominância à imaginação no acto de conhecer. A sua tese, de que os prazeres da imaginação são puramente estéticos, torna-se clássica. É básica para as consequentes teorias do gosto e do Sublime, para a distinção entre obras da natureza e obras de arte, ajudando ainda à propagação da ideia dos sentimentos mistos (dor/prazer). No que respeita ao

problema do Sublime, estabelece a divisão entre este e o Belo, assunto que se vai perpetuar polemicamente pela exigência de novas discriminações e precisão de termos: considera que os prazeres da imaginação nascem da observação de três qualidades específicas dos objectos, que devido a elas impressionam favoravelmente o olhar – o belo, o grande e o incomum (*Essays... III*). Serão estas três qualidades, externas, fixas e observáveis de grosso modo, que estão na base das justificações estéticas dos críticos ingleses posteriores. O Belo, relacionado com o *decorum*, a adequação, descortinado pela simpatia, e produzindo prazer; o grande, caracterizado pelo excesso, vastidão, ilimitado e magnífico, que produz terror, e fundamentará o Sublime; o incomum, a nova ideia que satisfaz a curiosidade, quebra a rotina, surpreende, e acaba por se instituir como o pitoresco.

Mas em Addison o Sublime é uma qualidade externa. Com Young o termo adquire uma outra conotação de interioridade – mais próxima do original – como característica peculiar ao génio:

Tinha ele uma forte Imaginação e o verdadeiro Sublime? Com isso garantido, poderíamos ter tido dois Homeros em vez de um. [23]

David Hume vai contribuir para o tratamento psicológico do tema, uma vez que equaciona quatro noções em cadeia: imaginação, simpatia, utilidade e beleza. O Belo é afectivo, indefinível, e opõe-se ao disforme numa relação de prazer/dor. Utiliza, no entanto, o termo grande por Sublime.

Em 1744, John Baillie escreve um tratado, *Essay on the Sublime*, em que o conceito surge como uma qualidade estética. A sua é uma interpretação sensorialista, pois vai preocupar-se com a experiência dos sentidos desencadeada pelos objectos. Embora atribua ao Sublime as qualidades de vastidão e uniformidade na variedade, nega que aquele seja acompanhado por uma emoção violenta.

No momento em que é publicado o texto de Edmund Burke – *A Critical Enquiry into the Origin of Our Ideas of the Sublime and the Beautiful*, 1757 – o sentido do termo Sublime sofreu já várias alterações desde Boileau. De estilo passou a ser uma qualidade rígida, específica de um determinado objecto passível de excitar uma experiência estética, seja na literatura, seja fora dela. Interioriza-se, seguidamente, mas não é mais a possessão do *daimón*, é a voz de uma sensação interna, tema próprio para um estudo psicológico a ser levado a cabo por filósofos que se interessem pela relação entre a emoção humana e o seu objecto.

4 O BELO E O SUBLIME EM EDMUND BURKE

A Critical Enquiry into the Origin of Our Ideas of the Sublime and the Beautiful (1757) de Edmund Burke poderá ser considerado como uma súpula das questões que atravessam as obras dos seus antecessores. Burke vai procurar sintetizar ordenadamente todos os problemas que se levantam em torno da percepção da arte e (embora condicionado pela filosofia que adopta) discutir o Sublime,

não só enquanto experiência interna, mas também a partir das qualidades exteriores, pertença dos objectos que suscitem essa emoção nos indivíduos. No prefácio à primeira edição, o autor propõe-se – como o termo *Enquiry* o indica – investigar a possibilidade de existência de uma teoria exacta das paixões humanas a partir da descoberta das suas fontes genuínas. O motivo que o conduz a tal busca é a confusão entre as noções de Belo e Sublime que impede a acuidade de um entendimento racional conclusivo. Declara, então, ser seu objectivo – a partir de uma metodologia indutiva – examinar o seguinte:

1. As paixões no próprio indivíduo;
2. A propriedade das coisas que, pela experiência, se sabe que influenciam as paixões;
3. As leis da natureza através das quais essas propriedades das coisas podem afectar os corpos e, conseqüentemente, excitar as paixões;

Com o objectivo de encontrar regras que possam ser aplicadas às artes imitativas.

Mesmo na ausência do ano de impressão (que não é o caso) este texto seria facilmente datável tanto pelos pressupostos filosóficos que o instituem, quanto pelas preocupações que lhe estão subjacentes, como exemplo acabado da inquietação teórico-literária que perpassa todo o século XVIII.

A abordagem estética de Burke fundamenta-se nos modos de conhecer associacionistas. Invoca de modo claro Locke, e implicitamente Hartley. Todas as sensações têm como base uma relação de dor/prazer, que em Burke corresponde a uma contracção/descontracção muscular e dos feixes nervosos. Este autor vai, no entanto, complexificar esta posição quando advoga a existência de uma possibilidade intermédia, um grau zero do prazer ou dor: a indiferença. Critica, assim, a noção de que o prazer é a ausência de dor e vice-versa, pela introdução da ideia de prazer e dor positivos, diferentes do sentimento resultante do seu cessar ou da sua diminuição. Daqui decorre a existência de dois tipos de prazer. Um, simples, o prazer propriamente dito, ligado à ideia do Belo e de adequação; outro, mais complexo, que se define por antítese à dor, e a que chama deleite (alterando premeditadamente a respectiva carga semântica): «*a sensação que acompanha a remoção da dor ou do perigo;*» [24]. Este sentimento nasce da modificação da dor – é o regresso à indiferença mas com consternação, uma paixão mista de terror e surpresa; sólido, forte, de natureza severa, vai constituir a base da experiência do Sublime.

Seguidamente Burke distingue as ideias básicas a todas as paixões. As primeiras, relacionadas com a causa inicial (o indivíduo), correspondem à necessidade de auto-preservação, e tem por base a dor e o perigo; são dolorosas, quando a causa afecta directamente (primárias); são deleitosas, quando existe apenas a ideia de dor e perigo (secundárias), correspondendo assim à excitação que fundamenta o Sublime. Em segundo lugar, considera as relacionadas com a causa final (a sociedade), que divide em dois grupos: as paixões do sexo (misto de amor e luxúria) cujo objecto é o Belo na mulher, e tem por fim a procriação; as da sociedade em geral, que originam o

amor enquanto sentimento puro (desinteressado), resultante da experiência do Belo (prazer). Em terceiro lugar surge um grupo que permite a relação entre o indivíduo e o social. À cabeça vem a simpatia, a capacidade de identificação com os outros, o descentramento; ligada ao prazer, está na base das artes:

É mormente por este princípio que a poesia, a pintura e as outras artes que nos afectam, fazem a transfusão das suas paixões de um peito para outro, e são muitas vezes capazes de enxertar um deleite na malvadez, na desgraça e mesmo na própria morte. [25]

Relacionada com a dor, provoca o deleite, está na base individual do Sublime, e colectiva da Catarse: pela simpatia somos afectados pela tragédia, no real, porque implica terror à distância; no fictício, porque esse terror é aumentado pelo prazer da imitação. Logo a seguir à simpatia, vem a imitação enquanto elemento que promove a aprendizagem e proporciona poder às artes. Por fim, a ambição, fonte da evolução humana, é o que permite ao homem partilhar da dignidade e importância das coisas que contempla, lhe dá a ideia de exaltação e triunfo própria do Sublime. Termina com o motivo que o levou ao estudo das paixões:

Só posso julgar pobremente qualquer coisa quando a tenho que medir por nenhum outro padrão a não ser ela própria. O verdadeiro padrão das artes está ao alcance de qualquer homem; e uma observação simples das coisas mais comuns da natureza, às vezes das mais pequenas, pode lançar a luz mais verdadeira... [26]

Colocam-se aqui os problemas referidos no ponto 2, e que atravessam a obra de Edmund Burke:

1. A impossibilidade de medir algo sem um termo de comparação exterior a si;
2. A ausência de um verdadeiro padrão para as artes, logo, a falta de modelo;
3. A possibilidade de acesso a um determinado tipo de padrão por cada indivíduo: o gosto;
4. A formação do gosto a partir de uma «educação» que é observação e, logo, aumento do conhecimento pela experiência;
5. Implícita ao ponto anterior, a possibilidade de existência de um termo de comparação discernível no real;

O primeiro ponto justifica que o texto de Burke seja, a seu modo, um tratado sobre as paixões: são a medida possível ao homem devido ao efeito que a arte provoca nos sentidos. A ausência de um verdadeiro padrão irá levar o autor a incluir (posteriormente, na 2ª. edição, de 1757) um capítulo introdutório sobre o gosto:

essa faculdade, ou essas faculdades da mente que são afectadas com, ou que formam um julgamento sobre as obras da imaginação e as artes elegantes. [27]

Acredita que, devido à configuração comum de todos os órgãos humanos – que permite pressupor uma certa identidade entre os indivíduos quanto à percepção dos objectos externos – existe um

princípio básico do gosto para além das suas diversidades superficiais (qualitativas ou quantitativas) que o tornam indeterminado:

Existe em todos os homens recordação suficiente das causas naturais originais do prazer, para lhes permitir medir por esse padrão todas as coisas que lhes são oferecidas aos sentidos, e por ele regulamentar os seus sentimentos e opiniões.
[28]

Mesmo o gosto viciado, ou alterado pelo hábito ou pela educação, em presença de um produto novo recorre a esse padrão natural. Assim, em indivíduos saudáveis, as diferenças de gosto brotarão dos diferentes graus de conhecimento (experiências) já que, sendo natural, o gosto é comum a todos. Este gosto originário nasce do prazer proporcionado por um objecto natural, seja na satisfação de um determinado sentido (primário), seja pela percepção da semelhança que é agradável à imaginação (secundário). O gosto estético será, deste modo, uma ideia complexa que se vai constituir a partir de duas ideias simples – a resultante dos prazeres primários; a resultante dos prazeres secundários – que, pela acção da faculdade do entendimento, não só vão ser associadas entre si, mas também na sua interacção com as paixões, modos e comportamentos humanos.

Este gosto será exercitado em função das suas relações com o mundo exterior. Daí que Burke procure sistematizar quais serão as qualidades dos objectos que têm em si a possibilidade de desencadear a emoção estética: «*Nas partes que se seguem farei a inquirição sobre que coisas existem que causam em nós as afeições do sublime e do belo...*» [29].

Começando com o Sublime, considera-se que a emoção básica a ser excitada é o espanto – a paixão que enche a mente e impede o raciocínio – mas que existirão outras de carácter secundário (talvez porque contenham já em si um elemento racional) a admiração, a reverência e o respeito. Procura, seguidamente, os modos como esse espanto pode ser suscitado nos diversos sentidos do homem. Principia com o seu aspecto visual, e afirma que o espanto resulta do terror experimentado face a um objecto (grande ou pequeno) que contenha em si a possibilidade de infligir dor ou morte. Pode, assim, ser provocado por uma alteração súbita na relação de poder, seja quando o homem descobre a sua impotência face a uma força superior que o sujeita; ou quando este experimenta a sua ignorância frente a um objecto que ultrapassa os limites da sua capacidade de entendimento, pela sugestão do ilimitado ou do infinito (obscuridade, privação, infinitude, magnificência, ou transição repentina da luz à escuridão e vice-versa). Ou seja, quando o homem é ameaçado por um objecto que o excede (em qualidade ou quantidade) e/ou a sua posição transita inesperadamente de uma situação de segurança para uma de insegurança. Tal como a vista, os outros sentidos poderão ser afectados de acordo com as suas características particulares (sons para o ouvido, etc.). Decorre que o Sublime é uma qualidade dos objectos (grandeza, vastidão, excesso) que provoca uma emoção particular e individual (terror/espanto).

Porém, quando procura destrinçar o Belo do Sublime, depara-se com um problema – talvez motivado pelo facto de o Sublime ter sido por muito tempo um sinónimo de Belo: terá que discutir

as anteriores concepções de beleza, as suas qualidades, e demarcar a sua posição relativamente a elas.

Burke vai então definir o Belo:

essa qualidade, ou qualidades dos corpos pelas quais eles provocam amor, ou alguma paixão idêntica. Confino esta definição às meras qualidades sensíveis das coisas. [30]

O Belo estará assim associado a um amor proveniente do material (uma situação em que o sujeito é passivo, recebe uma emoção que lhe dá prazer):

Da mesma maneira distingo o amor, pelo qual quero dizer a satisfação que nasce na mente quando se contempla qualquer coisa bela, qualquer que seja a sua natureza... [31]

Um amor que, em circulo vicioso, se define pelo belo, distinto e independente da luxúria ou do desejo – a actividade do sujeito que busca uma satisfação dos sentidos:

uma energia da mente que nos impulsiona para a posse de certos objectos, que não nos afectam por serem belos, mas por meios completamente diferentes.[32]

O conceito platónico em que Belo, Sublime, amor e eros se encontram de tal forma intrincados que constituem meras facetas de uma mesma unidade (*Fedro*, 250-253) é totalmente estilhaçado. Fragmentação tanto maior quanto o próprio amor é separado de eros, perdendo assim a sua função iniciática (recorde-se o discurso de Diotima em *O Banquete*, 211). Mas Burke vai mais longe ainda. A proporção, considerada como compartilhando um todo cujas componentes para além de si eram o belo e o verdadeiro (*Filebo*, 65a) é analisada como entidade independente, e a sua função desvirtuada por implicar um elemento de racionalidade: a ordem, que Burke considera própria da matemática, mas alheia à sensação e emoção. Porém, o alvo mais directo do último ataque não é Platão, mas Aristóteles:

o belo – ser vivente ou o que quer que se componha de partes –, não só deve ter estas partes ordenadas, mas também uma grandeza que obedeça a certas condições. Porque o belo consiste na grandeza e na ordem, e portanto um organismo vivente, pequeníssimo, não poderia ser belo [...]; e também não seria belo grandíssimo... [33]

Partindo do princípio que o interesse pela proporção nasce da ideia – errada – resultante da oposição do belo e da deformidade, condena essa posição:

de acordo com este princípio concluiu-se que, onde as causas da deformidade fossem removidas, a beleza deveria natural e necessariamente ser introduzida. Isto segundo creio é um erro. Porque a deformidade opõe-se, não à beleza, mas à forma comum completa. [34]

Prefere, assim, a oposição Belo/Feio sem suspeitar que o seu raciocínio – correcto – é idêntico ao dos antigos, e que a única diferença que os separa (neste ponto) é a transformação de um modelo que, de idealmente belo, passou a ser a norma-padrão de uma espécie:

e como foi demonstrado quando ao humano, assim pode ser demonstrado quanto às espécies brutas, que a beleza se encontra indiferentemente em todas as

proporções que cada espécie pode admitir sem abandonar a sua forma comum; e é esta ideia de uma forma comum que torna necessário considerar a proporção das partes, e não a operação de qualquer causa natural. [35]

Os arquétipos são algo de remoto ao humano. Tendo perdido a sua função modelar, confundem as ideias (agora associadas por sensações) do momento, e o seu discurso acaba por induzir em erro. Talvez sem alcançar a dimensão total ou aprofundar as implicações das suas palavras, Burke sintetiza claramente o problema sem lhe descortinar a verdadeira causa:

a aplicação geral desta qualidade [a beleza] à virtude alimenta uma forte tendência para confundir as nossas ideias das coisas; e tem dado origem a uma quantidade infinita de teorias excêntricas; como o atribuir o nome de beleza à proporção, congruência e perfeição, bem como a qualidades das coisas ainda mais remotas das nossas ideias delas, e umas das outras; tenderam para confundir as nossas ideias de beleza, e deixaram-nos sem padrão ou regra pela qual julgar, que não fosse ainda mais incerta e falaciosa que as nossas próprias fantasias. Portanto, esta forma de falar livre e pouco acurada tem-nos conduzido por um caminho errado tanto na teoria do gosto, quanto na moral; e induziu-nos a remover a ciência dos nossos deveres da sua base própria, (a nossa razão, as nossas relações, e as nossas necessidades,) para a deixar repousar sobre fundações completamente visionárias e não substanciais. [36]

Os antigos são acusados de se terem servido das analogias como um truque estratégico de auto-justificação:

O que estou capaz de suspeitar é isto: que estas analogias foram inventadas para dar crédito às obras de arte, mostrando a conformidade entre elas e as mais nobres obras da natureza, e não que as últimas tivessem servido de alguma maneira para suprir pistas para a perfeição das primeiras. E estou ainda mais convencido que os patronos da proporção transferiram as suas ideias artificiais para a natureza, e não pediram emprestado à natureza as proporções que usam na obra de arte. [37]

Uma medida ideal, abstracta (matemática e geométrica na sua origem) surge como absurda face ao real – a natureza exterior (as qualidades dos objectos) ou a natureza interior (as emoções que os objectos suscitam no indivíduo). Deste modo:

A beleza é, em grande parte, uma qualidade nos corpos agindo mecanicamente sobre a mente humana pela intervenção dos sentidos. [38]

As qualidades das coisas que, a partir da experiência, excitam o amor: a pequenez, a suavidade, a delicadeza e fragilidade. Esta redução do belo a causas mecânicas vai esvaziar ainda mais o conceito. Relativizado até à sua última instância, o Belo vai também ser desligado de qualquer função de utilidade. Para Burke, o útil, a adaptação proporcional dos meios aos fins, não tem obrigatoriamente que ser belo: *«há muitas coisas são muito belas nas quais é impossível discernir qualquer ideia de uso.»* [39]. Por outro lado, mantém a ideia de uma adequação proporcional – um *decorum* – para a arte:

Quando excluí a proporção e adequação de quota-parte da beleza, de modo algum pretendi dizer que não tinham qualquer valor, ou que não deveriam ser

tidas em conta nas obras de arte. As obras de arte são a esfera do poder delas; e é aqui que adquirem o seu efeito total. [40]

Para além da diferença entre uma beleza natural, e outra artificial, Burke concebe ainda dois outros tipos de beleza. Uma, racional, resultante de um mecanismo ou estrutura coerentes, que não excita a emoção, é proporcionada e útil; a outra, emocional, resulta da aparência das superfícies, excita a paixão, tem proporção variável e é inútil. Apenas o segundo tipo se identifica com o belo artístico. Será paralelamente a este segundo género que considera a «perfeição» humana: o belo material que contem em si – à medida do seu modelo – sinais de fraqueza:

tão longe está a perfeição, considerada como tal, de ser a causa da beleza; que esta qualidade, aparecendo na sua forma mais elevada no sexo feminino, quase sempre acarreta consigo uma ideia de fraqueza e imperfeição. [...] a beleza em perigo é em muito a forma de beleza mais comovente. [41]

Uma perfeição «imperfeita», a única susceptível de provocar a sensação de amor, já que a perfeição propriamente dita, enquanto supra-humana, é algo de imposto. Daí que sejam também possíveis dois tipos de virtudes: as «belas», menos dignas, menos úteis à sociedade, meramente gratificantes, incitando ao amor; e as «sublimes», que causam admiração, são correctoras e úteis ao social.

A grande diferença entre Belo e Sublime decorrerá da incompatibilidade da sua presença em simultâneo no mesmo objecto, e das sensações que este possa provocar no indivíduo (dor/prazer).

Esquematisando:

SUBLIME	BELO
<i>Sensação</i>	
Deleite (terror e prazer por perigo à distância)	Prazer simples
<i>Manifestação física</i>	
Tensão dos nervos e dos músculos mais forte que o natural, alternando com contracções e descontrações convulsivas	Descontração muscular e nervosa Languidez
<i>Emoção</i>	
Espanto/terror (admiração, reverência e respeito)	Amor (sem luxúria), desinteressado
<i>Qualidades nos objectos</i>	
Grandeza (ou pequenez, com a possibilidade de infligir dor ou morte), vastidão, ilimitado Rugosidade, negligência Linhas rectas com desvios angulares Obscuridade Magnificência Potência e solidez	Pequenez Macieza e polidez Linhas suaves, ondulatórias Clareza Delicadeza Fragilidade
<i>Virtudes no homem</i>	
Perfeição Dignas (Justiça, sabedoria, etc.) Correctoras Úteis à sociedade	Imperfeição, fraqueza Menos dignas (compaixão, bondade, liberalidade, etc.) Gratificantes Úteis ao indivíduo, «inúteis» à sociedade
<i>Oposições</i>	
Odioso, medíocre, belo	Feio, medíocre, sublime

Burke chega assim a uma sistematização das condições básicas para o suscitar da emoção estética; estabelece as diversas qualidades determináveis nos objectos, distingue o belo do sublime. Mas a sua intenção primeira é a de encontrar regras que possam ser aplicadas às artes imitativas.

Edmund Burke assume explicitamente a *mimesis*. A partir do conceito aristotélico, declara ser a imitação o fundamento do poder de arte [42]. Na linha de Joseph Addison, interpreta este poder como um segundo prazer da imaginação, o que resulta do reconhecimento da semelhança entre o original e a cópia (entre a ideia e a coisa). Porém, quando discute a tragédia, este poder é posto em causa, suplantado pelo poder do real (dos prazeres primários) quando da hipótese de um enforcamento público: «*num momento, o teatro vazio teria demonstrado a comparativa fraqueza das artes imitativas, e proclamado o triunfo da simpatia real.*» [43].

Esta limitação da *mimesis* resultará do facto de a arte ser uma experiência dos sentidos, mas uma experiência enganosa: «*Nenhuma obra de arte pode ser grande se não enganar; ser de outra maneira é apenas prerrogativa da natureza.*» [44]. E a sua finalidade, criar imagens na mente, nem sempre é conseguida:

De facto, a poesia, para obter o seu efeito depende tão pouco do poder de suscitar imagens sensíveis, que estou convencido que perderia considerável parte da sua energia se este fosse o resultado necessário de cada descrição. [45]

Assim, existe uma diferença entre as sensações provocadas pelas artes – umas que criam imagens das coisas na mente, outras que suscitam uma emoção sem imagem associada: todas as artes são miméticas, mas haverá umas mais (ou menos) miméticas que as outras:

Na realidade a poesia e a retórica não conseguem ter tanto êxito na descrição quanto a pintura; a tarefa delas é afectar mais pela simpatia do que pela imitação; mostrar antes o efeito das coisas na mente do orador, ou dos outros, do que apresentar uma ideia clara das coisas em si. É esta a sua mais extensa província, e aquilo onde maior sucesso alcançam. [46]

Existirão, pois, e implicitamente, dois tipos de arte a par de dois tipos de natureza, interna ou externa:

- 1ª. SUBLIME – afecta directamente o sujeito e age nas emoções sem passar pela imaginação. Causa espanto, deleite – pelo seu excesso e obscuridade (poesia); pela sua variação na uniformidade, pelo infinito artificial (arquitectura). Relaciona-se com uma natureza grandiosa, vasta, ilimitada (mar/montanhas);
- 2ª. BELA – afecta o sujeito «indirectamente», resulta dos prazeres secundários da imaginação, pelo reconhecimento da semelhança que suscita o amor (pintura, escultura). Relaciona-se com uma natureza limitada e trabalhada (jardins);

CONCLUSÃO

A análise de Burke, compilada em nome da necessidade de uma regra empírica para avaliar as artes, vem a contribuir para enfermar um dos requisitos essenciais à estética empirista, o hedonístico, uma vez que acaba por recolocar tanto o problema do Belo quanto o do Sublime fora do plano mimético e naturalista. A natureza, obtendo direito de cidadania no âmbito do Sublime, virá a solicitar uma reflexão filosófica que estabeleça a mediação entre os dois valores, o que acabará por concorrer para a revisão dos fundamentos da própria estética. Lessing irá debruçar-se sobre alguns dos pontos relacionados com a interdisciplinaridade artística; Kant conhece todos os elementos da fenomenologia de Burke, e irá «corrigi-lo» e completá-lo, renovando e reorganizando as distinções deste empirista inglês dentro das coordenadas do seu transcendentalismo.

Não se falou aqui de Portugal, porque fica alheio e alheado a toda esta problemática – conservam-se em vigor as regras da antiguidade, mantém-se a tradição escolástica servindo sob o inabalável pontificado de Horácio. Dom Francisco Xavier de Meneses (1673-1743), 4º. Conde da Ericeira, traduz a *Arte Poética* de Boileau, em verso [47], numa edição bilingue por volta de 1697, elogiada pelo próprio Boileau (que não sabia português), e que vai ser editada em livro em 1818. Cândido Lusitano, aliás o Padre Francisco José Freire (1719-1773), tradutor da *Epístola* de Horácio (1758), escreve uma *Arte Poética* (1748) em três volumes com segunda edição em 1759 [48], decididamente clássica. O Padre Custódio José de Oliveira (?-1812) publica a primeira tradução portuguesa de Longino com o título *O Tratado do Sublime* [49] tão tarde quanto 1771, com a curiosidade de utilizar a terminologia da velha retórica, o vocabulário da medida, da proporção e do *decorum* para dizer um excesso que ultrapassa o seu entendimento.

H.B., 7 de Novembro de 2002, revisto em 11 de Junho de 2006

NOTAS

- [1] G. S. Sausoni (ed.), *Enciclopedia Filosofica*, Florença:1967, Centro di Studi Filosofici di Gallarate, pp.252;
- [2] Aristóteles, *Poética* (1455, XVII-27), (trad. Eudoro de Sousa), Lisboa:1964, Guimarães Editora;
- [3] Cícero, *De L'Orateur*: « il y a une élocution pleine, abondante, mais polie en même temps; une autre toute simple, qui cependant ne manque pas ni de nerf ni de force, et une troisième qui participe des deux autres et qui tient, en quelque sorte, le milieu entre elles», (trad. S. Andrieux), Paris: s/d., Garnier, pp.414;
- [4] *Ibid*: «chaque passion, chaque affection a son expression naturelle, sa physionomie, son accent, son geste; tout le corps humain, tout l'extérieur, tous les sons de la voix répondent comme les cordes d'un instrument à la passion qui les touche et les met en mouvement.», pp. 414;
- [5] G.S. Sausoni, *Op. Cit.*, pp. 252;
- [6] E. R. Curtius: «It goes under the title *On The Sublime*, and its author under the name of *Longinus*. Both are wrong. We do not know its author, and the word *Hupsos* means «height», not sublimity. High literature, great poetry and prose – that is the subject.» in *European Literature and the Latin Middle Ages*, Princeton: 1963, Princeton U.P., pp.398;
- [7] Longinus: «sublimity consists in a certain excellence and distinction in expression, and that it is from this source alone that the greatest poets and historians have acquired their pre-eminence and won for themselves an eternity of fame. For the effect of elevated language is, not to persuade the hearers, but to entrance them; and at all times, and in every way, what transports us with wonder is more telling than what merely persuades or gratifies us.» in *On the Sublime*, Harmonds.: 1965, Penguin, pp.100;
- [8] *Ibid*. : «nothing contributes so decisively to the grand style as a noble emotion in the right setting, when it forces its way to the surface in a gust of frenzy, and breathes a kind of divine inspiration into the speaker's words.», pp.109;
- [9] *Ibid*. «Sublimity is the echo of a noble mind.», pp.109;
- [10] Cícero: «Car l'abondance des idées produit l'abondance des expressions; et s'il y a de l'élevation et de la noblesse dans les pensées, ces mêmes qualités se retrouveront dans les paroles.», *Op.Cit.*, pp.376;
- [11] Longino: «Genius, they say, is innate; it is nothing that can be learnt, and nature is the only art that begets it.», *Op.Cit.*, pp.101;
- [12] Platão: «There is a third form of possession or madness, of which the Muses are the source. This seizes a tender, virgin soul and stimulates it to rapt passionate expression, especially in lyric poetry, glorifying the countless mighty deeds of ancient times for the instruction of posterity. But if any man come to the gates of poetry without the madness of the Muses, persuaded that skill alone will make him a good poet, then shall he and his works of sanity with him be brought to nought by the poetry of madness, and behold, their place is nowhere to be found.» in *Fedro* (245a), *apud*. E. Hamilton e H. Cairns (eds.) *Collected Dialogues*, Princeton:1980, Princeton U.P., Bollingen Series;
- [13] E. R. Curtius: «For Boileau's *Réflexions sur Longin* (1693) belie their title. They are a pamphlet, equally devoid of wit and ideas, against Perrault – a pedantic catalogue of his philological, stylistic and orthographical errors. And this in the name of «Longinus», who so deliberately rejects the confusion between «faultness» and «perfection». Greatness is never «correct». Boileau appears not to have read Chapter 33 of *Peri Hupsos* or not to have understood it.» *Op.Cit.*, pp. 399;
- [14] W. K. Wimsatt, Jr. e Brooks, C., *Literary Criticism – A Short History*, Chicago: 1978, The University of Chicago Press, pp. 285;
- [15] John Dennis: «But before we proceed, let us define Poetry; which is the first Time that a Definition has been given of that noble Art: For neither Ancient nor Modern Criticks have defin'd Poetry in General. / Poetry then is an Imitation of Nature, by a pathetick and numerous Speech. Let us explain it. / As poetry is an Art, it must be an Imitation of Nature, That the instrument with which it makes its Imitation, is Speech, need not be disputed [...] That the Speech, by which Poetry makes its Imitation, must be pathetick is evident; for Passion is still more necessary to it than Harmony. For Harmony only distinguishes ist Instrument from that of Prose, but Passion distinguishes its very Nature and Character. For therefore, Poetry is Poetry, because it is more Passional and Sensual than Prose.», in *The Advancement and Reformation of Poetry* (1710), *apud*. B. Hepworth (ed.), *The Rise of Romanticism – Essential Texts*, Manchester: 1978, Carcanet, pp.48;
- [16] Joseph Addison: «3. If the products of Nature rise in value according as they more or less resemble those of art, we may be sure that the artificial Works receive a greater advantage from their resemblance of such as are natural; because here the similitude is not only pleasant, but the pattern more perfect.» in *Essays on Taste, and the Pleasures of Imagination*. Londres: 1834, Prt. John Taylor, pp.28;
- [17] Edward Young: «They, tho' not real are accidental Originals; the works they imitated, few excepted, are loft: They, on their Father's Decease, enter, as lawful Heirs, on their Estates in Fame [...] After all, the first Ancients had no Merit in being Originals; They could not be Imitators.», in *Conjectures on Original Composition*, Leeds:1966, The Scholar Press, pp.15;
- [18] Joseph Addison: «As we look on any object, our idea of it is, perhaps, made up of two or three simple ideas; but when the poet represents it, he may either give us a mere complex idea of it, or only raise in us such ideas as are most apt to affect the imagination.», *Op. Cit.*, pp.44;
- [19] Edward Young: «the Learned. It is their Merit, and Ambition, to fling light on the works of Genius, and point out its charms. We most justly reverence their informing Radius for that favour.», *Op.Cit.*, pp.29-30;
- [20] Thomas Burnet: «The greatest objects of Nature are, methinks, the most pleasing to behold; and next to the great Concave of the Heavens, and those boundless Regions where the Stars inhabit, there is nothing that I look upon

with more pleasure than the wide Sea and the Mountains of the Earth. / There is something august and stately in the Air of these things, that inspires the mind with great thoughts and passions; We do naturally, upon such occasions, think of God and his greatness; and whatsoever hath but the shadow and appearance of INFINITE, as all things have that are too big for our comprehension, they fill and overbear the mind with their EXCESS, and cast it into a pleasing kind of stupor and admiration.», in *The Theory of The Earth* (1684), apud. B. Hepworth (ed.), *Op.Cit.*, pp.26;

- [21] John Dennis: «*There must be Passion, then, that must be distinct from ordinary Passion, and that must be Enthusiasm. [...] The Enthusiasm that is found in Poetry is nothing but the aforementioned Passions, Admiration, Joy, Terror, Astonishment, flowing from the Thoughts which naturally produce them. For Admiration together with that Pride, which exalts the Soul at the conceiving of a great Hint, gives Elevation; Joy, it 'tis great, gives Transport, and Astonishment gives Vehemence.*», *Op.Cit.*, pp.49-50;
- [22] Joseph Addison: «*there is still something more essential to the art, something that elevates and astonishes the fancy, and gives a greatness of mind to the reader, which few of the critics besides Longinus have considered.*» *Op. Cit.*, pp.6;
- [23] Edward Young: «*Had he strong Imagination, and the true Sublime? That granted, we might have had two Homers instead of one...*», *Op. Cit.*, pp.68-69;
- [24] Edmund Burke: «*the sensation which accompanies de removal of pain or danger;*» in James T. Boulton (ed.) *A Critical Enquiry into the Origin of Our Ideas of the Sublime and the Beautiful*, Londres: 1967, Routledge & Kegan Paul;
- [25] *Ibid.*: «*It is by this principle chiefly that poetry, painting, and other affecting arts, transfuse their passions from one breast to another, and are often capable of grafting a delight on wretchedness, misery and death itself*», pp.36;
- [26] *Ibid.*: «*I can judge but poorly of any thing whilst I measure it by no other standard than itself. The true standard of the arts is in every man's power; and an easy observation of the most common, sometimes of the meanest things in nature, will give the truest lights.*», pp.54;
- [27] *Ibid.*: «*That faculty, or those faculties of the mind which are affected with, or which form a judgement of the Works of imagination and the elegant arts.*», pp.13;
- [28] *Ibid.*: «*There is in all men a sufficient remembrance of the original natural causes of pleasure, to enable them to bring all things offered to their senses to that standard, and to regulate their feelings and opinions by it.*», pp.16;
- [29] *Ibid.*: «*In the following parts I shall enquire what things they are that cause in us the affections of the sublime and the beautiful*», pp.54;
- [30] *Ibid.*: «*that quality or those qualities in bodies by which they cause love, or some passion similar to it. I confine this definition to the merely sensible qualities of things*», pp.91;
- [31] *Ibid.*: «*I likewise distinguish love, by which I mean that satisfaction which arises to the mind upon contemplating any thing beautiful, of whatsoever nature it may be*», pp.91;
- [32] *Ibid.*: «*an energy of the mind, that hurries us on to the possession of certain objects, that do not affect us as they are beautiful, but by means altogether different.*», pp. 91;
- [33] Aristóteles, *Poética* (1450b-1451a);
- [34] Edmund Burke: «*on this principle it was concluded that, where the causes of deformity were removed, beauty must naturally and necessarily be introduced. This I believe is a mistake. For deformity is opposed, not to beauty, but to the compleat common form.*», *Op.Cit.*, pp.102;
- [35] *Ibid.*: «*and as it has been shewn of the human, so it may be shewn of the brute kinds, that beauty is found indifferently in all the proportions which each kind can admit, without quitting its common form; and it is this idea of a common form that makes the proportion of parts at all regarded, and not the operation of any natural cause.*», pp.99;
- [36] *Ibid.*: «*The general application of this quality [beauty] to virtue, has a strong tendency to confound our ideas of things; and it has given rise to an infinite deal of whimsical theory; as the affixing the name of beauty to proportion, congruity and perfection, as well as to qualities of things yet more remote from our natural ideas of it, and from one another, has tended to confound our ideas of beauty, and left us no standard or rule to judge by, that was not even more uncertain and fallacious than our own fancies. This loose and inaccurate manner of speaking, has therefore misled us both in the theory of taste and morals; and induced us to remove the science of our duties from their proper basis, (our reason, our relations, and our necessities,) to rest it upon foundations altogether visionary and unsubstantial.*», pp. 112;
- [37] *Ibid.*: «*What I am apt to suspect is this: that these analogies were devised to give a credit to the Works of art, by shewing a conformity between them and the noblest works in nature, not that the later served at all to supply hints for the perfection of the former. And I am the more fully convinced that the patrons of proportion have transferred their artificial ideas to nature, and not borrowed from thence the proportions they use in works of art.*», pp.100;
- [38] *Ibid.*: «*Beauty is, for the greater part, some quality in bodies, acting mechanically upon the human mind by the intervention of the senses.*», pp. 112;
- [39] *Ibid.*: «*many things are very beautiful, in which it is impossible to discern any idea of use.*», pp. 107;
- [40] *Ibid.*: «*When I excluded proportion and fitness from any share in beauty, I did not by any means intend to say that they were of no value, or that they ought to be disregarded in works of art. Works of art are the proper sphere of their power; and here it is that they have their full effect.*», pp.107;
- [41] *Ibid.*: «*so far is perfection, considered as such, from being the cause of beauty; that this quality, where it is highest in the female sex, almost always carries with it an idea of weakness and imperfection. [...] Beauty in distress is much the most affecting beauty.*», pp.110;
- [42] *Ibid.*, pp.49-50;

- [43] *Ibid.*: «*in a moment the emptiness of the theatre would demonstrate the comparative weakness of the imitative arts, and proclaim the triumph of real sympathy.*», pp.49;
- [44] *Ibid.*: «*No work of art can be great, but as it deceives; to be otherwise is the prerogative of nature only.*», pp. 76;
- [45] *Ibid.*: «*Indeed so little does poetry depend for its effect on the power of raising sensible images, that I am convinced it would lose a very considerable part of its energy, if this were the necessary result of every description.*», pp.76;
- [46] *Ibid.*: «*In reality, poetry and rhetoric do not succeed in exact description so well as painting does; their business is to affect rather by sympathy than imitation; to display rather the effect of things on the mind of the speaker, or of others, than to present a clear idea of the things themselves. This is their most extensive province, and that in which they succeed the best.*», pp. 172;
- [47] Despréaux, Nicolao Boileau, *Arte poética de Boileau*, trad. Conde da Ericeira, Lisboa: 1818, Typ. Rollandiana; e também com ed. de J. P. Machado, Lisboa:1818 Papelaria Fernandes;
- [48] Cândido Lusitano, (pseud.) *Arte poetica, ou regras da verdadeira poesia em geral e de todas as principaes por Francisco José Freire*. 2ª ed.- Lisboa: Off. de Francisco Luiz Ameno, 1759;
- [49] *Tratado do sublime de Dionysio Longino*, trad. Custodio José d'Oliveira, Lisboa: 1771, Regia Offi. Typ.; com reedição em 1984: *Tratado do sublime de Dionísio Longino / Custódio José de Oliveira*, introd. e actualiz. do texto por Maria Leonor Carvalhão Buescu, Lisboa: 1984, Imprensa Nacional-Casa da Moeda;