

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE FILOSOFIA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM FILOSOFIA

Daniel Lago Monteiro

No Limiar da Visão: a *poética* do Sublime em
Edmund Burke

São Paulo
2009

Daniel Lago Monteiro

No Limiar da Visão: a *poética* do sublime em
Edmund Burke

Dissertação apresentada ao
programa de Pós-Graduação em
Filosofia do Departamento de
Filosofia da Faculdade de Filosofia,
Letras e Ciências Humanas da
Universidade de São Paulo para a
obtenção do título de Mestre em
Filosofia sob a orientação do Prof.
Dr. Márcio Suzuki.

São Paulo
2009

***“Confusion is a state of mind, but
it’s not an undesirable state of
mind. If people understand
everything it takes the sense of
wonder out of everything. And
that brings me down”
Curt Kirkwood***

***“It is our ignorance of things
that causes all our admiration,
and chiefly excites our passions.
Knowledge and acquaintance
make the most striking causes
affect but little”
Edmund Burke***

AGRADECIMENTOS:

Aos meus pais, Dorimar Lago Monteiro e Flávio Mota Monteiro, pelo apoio e carinho incondicionais, e pelas muitas boas conversas à noite sob o céu estrelado de Itanhangá. À Flávia Lago Monteiro e Lucas Lago Monteiro, pessoas sensacionais e que tenho a felicidade de tê-los como irmãos.

Ao meu orientador, Prof. Dr. Márcio Suzuki, que aceitou orientar este trabalho e que desde cedo se mostrou muito solícito e companheiro. Sou enormemente grato pela sua leitura paciente e escrupulosa, suas palavras precisas, sua escuta atenta e pela oportunidade de ter nesses anos compartilhado de muitos momentos agradáveis, *table talks* e *'teable' talks*.

Ao Prof. Dr. Pedro Paulo Garrido Pimenta por ter participado do meu exame de qualificação e cujos 'toques' e sugestões (também em grupos de estudo, cafés, jantares, mesas de bar, shows de rock...), foram decisivos para os caminhos que essa pesquisa tomou.

Ao Prof. Dr. Franklin de Matos pelas muitas ricas sugestões na banca de qualificação e pelo grande estímulo e aprendizado que pude extrair de suas aulas, conferências e ensaios.

Ao Prof. Dr. Luís Nascimento, da Universidade Federal de São Carlos, homem de 'engenho' e 'humor', pela imensa ajuda, nas tardes de sábado, com a leitura meticulosa de textos filosóficos, revisão de traduções ou com conversas fortuitas, e, sobretudo, pela amizade.

Aos demais integrantes do grupo de estudos 'Luzes Britânicas', Alexandre Amaral Rodrigues, Bruno Simões, Cecília Almeida, Fernão de Oliveira Sales, Marcos Balieiro, Maria Cristina Longo Dias, que me acolheram muito bem e pelas discussões profícuas para além do perímetro uspiano.

Aos amigos, Marcelo dos Santos Ferreira, o melhor dos ouvintes e, portanto, o melhor conversador que conheço; Ângelo Rossini, pelos conselhos cínicos e cordiais; Leandro Almeida, pela presteza e diligência díspares; Fernando Seliprandy (Carioca) e Renato Prolorentzo pelas sinceras provas de amizades; Caio Lorenzon e Thiago Diaz pelas andanças erráticas nas noites paulistanas; Thiago Souza, pela amizade duradoura e sólida; Claudio Sehnem, Fabíola Iszlay de Albuquerque, Marcos Antônio Veiga, Paulo Dias (costeleta), Tatiana Bina, Tércio Vancim, Thiago Nicodemo, Valter José Maria Filho, pelas experiências e vivências compartilhadas.

À Marcella Marino Medeiros Silva, cuja companhia foi de importância inestimável para o desenvolvimento de cada uma das etapas deste trabalho. Suas valiosas observações, de sensibilidade e agudeza incomparáveis, possibilitaram o amadurecimento de grande parte das questões aqui tratadas. Também lhe sou eternamente grato pelo carinho e compreensão e por ter me aberto um mundo de leveza e flexibilidade.

À FAPESP, que financiou esta pesquisa.

Daniel Lago Monteiro
São Paulo, novembro de 2009

Aos meus pais, Dorimar e Flávio

Resumo

MONTEIRO, D. No Limiar da Visão: a *poética* do sublime em Edmund Burke. 2009. 145 p. Dissertação (Mestrado) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. Departamento de Filosofia, Universidade de São Paulo, São Paulo. 2009.

Esta dissertação procura discutir como a obra de Edmund Burke, “Uma Investigação Filosófica sobre a Origem de nossas Idéias do Sublime e do Belo”, introduz um sentido novo de sublime, distinto daquele presente nas poéticas e retóricas clássicas, a partir do rompimento dos paradigmas da clareza e do prazer. Ao caracterizar a experiência do sublime como marcada por incertezas, ambigüidades e contradições, em que os objetos da contemplação são vistos apenas de maneira parcial e obscura, Burke descreve uma experiência que não depende do primado da visão e que, portanto, abrange os demais órgãos do sentido e seus vocábulos. Essas questões são pensadas a partir do modo como o autor reorganiza três antigas dicotomias do pensamento clássico: dor e prazer, corpo e mente, palavra e coisa. No capítulo primeiro, acerca dos pressupostos da experiência do sublime em Burke, (as paixões violentas e mistas e o sentimento de autopreservação), discutimos como prazer e dor não se articulam no autor como ganho e perda, mas enquanto relações efetivas de oposição, e como isso se mostra na fruição do espectador, sobretudo em relação aos espetáculos ‘trágicos’, sejam eles fictícios ou reais. No capítulo segundo, a descrição das paisagens vastas e ilimitadas servem de argumento para a restrição de Burke à atuação da visão na experiência do sublime. Ao ser incapaz de estabelecer os contornos do objeto que contempla o espectador se vê diante de um jogo de expectativa e surpresa (tensão e relaxamento) que mais se assemelha às ascensões e quedas de uma peça musical, ou aos movimentos respiratórios do corpo, criada por edifícios arquitetônicos e ‘jardins-paisagens’. No capítulo terceiro, discutimos a defesa de Burke de uma linguagem não imagética, que não comunica ou afeta por idéias sensíveis. Não mais vista como imagem, ou representação, a palavra ganha um estatuto de coisa em sua dimensão concreta, áspera e irregular. A poesia e a retórica também estão entre os temas debatidos, sobretudo a partir de seu contraste com a pintura e em oposição ao princípio humanista do *Paragone*, ou a comparação entre as artes.

Palavras-chave: Sublime, Edmund Burke, Visão, Sensibilidade, Poética

Abstract

Monteiro, D. On the Verge of Vision: Edmund Burke's *poetics* of the sublime. 2009. 145 p. Thesis (Master Degree) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. Departamento de Filosofia, Universidade de São Paulo, São Paulo. 2009.

This dissertation aims to make a discussion on how Edmund Burke's "A Philosophical Enquiry into the Origins of our Ideas of the Sublime and Beautiful" introduces a new sense of the sublime, distinct from the one conceived by classical poetics and rhetoric, due to its opposition to the paradigm of clarity and pleasure. Once Burke portrays the sublime experience as being tinged with uncertainties, ambiguities and contradictions, where the objects of contemplation are only seen partially and obscurely, the experience he describes doesn't depend on the supremacy of vision and, as such, comprises the other senses. These questions are tackled by looking at the way the author rearrange three old dichotomies in classical thinking: pain and pleasure, body and mind, word and thing. In the first chapter we make a discussion on the grounds of Burke's sublime experience (the violent and mixed passions and the sense of self-preservation), and how pleasure and pain are no longer thought by the author as a loss and gain relation, but as truly and effectively oppositions. This is also shown in the pleasure the spectator feels while contemplating a scene from a real or a fictitious tragedy. In the second chapter, the descriptions of vast and boundless landscapes serve Burke as a further argument on the restricted role vision plays in the sublime experience. Incapable of setting the bounds to the contemplated object, the spectator sees himself winded in a game of expectation and surprise (stress and relief) which somehow resembles the rises and falls of a musical piece, or the breath movements of the body, created by buildings and landscape gardens. In the third chapter, we discuss Burke's attack on the opinion that words communicate and affect by sensible images. Disentangled from the image, or representation, words can then be seen as things, in their tangible, rough and irregular shapes. Poetry and rhetoric are also among the topics discussed in this chapter, especially from their contrast with painting, and from Burke's opposition to the humanistic *Paragon's* principle.

Key-words: Sublime, Edmund Burke, Vision, Sensibility, Poetics

SUMÁRIO

Introdução:	10
Capítulo I: Dor e Prazer	18
a) Um Retorno às Sensações e às Idéias de Prazer e Dor	21
b) O Negativo do Prazer e as Paixões Mistas	31
c) O Olhar do Espectador: a função social do teatro e da tragédia	40
Capítulo II: Corpo e Mente	51
a) O <i>Olho Irrequieto</i>: a contemplação das paisagens sublimes	54
b) Metáforas e Analogias dos Sentidos	64
c) Momento e Movimento: a ilusão na arquitetura e na jardinagem	74
Capítulo III: Palavras e Coisas	91
a) Imagens sem Forma	94
b) Palavras Ásperas, Imagens Lisas: o anti-<i>Paragone</i> de Edmund Burke	110
Conclusão:	135
Bibliografia:	144

Introdução:

Os autores ingleses Andrew Ashfield e Peter de Bolla reuniram, em 1996, uma coletânea com cinquenta excertos de livros, ensaios, artigos e verbetes, publicados na Grã-Bretanha de 1696 a 1798, que de alguma forma abordam o tema do sublime¹. Por razões históricas somos facilmente convencidos do motivo para tanto entusiasmo; em 1674 o crítico francês Boileau publicou sua importante tradução da obra *Do Sublime*, atribuída ao autor grego Longino do primeiro século da era cristã. Com ela Boileau foi responsável não apenas por revitalizar um lugar-comum das poéticas e retóricas clássicas, como também tratou de inseri-lo no contexto artístico-intelectual de seu tempo, servindo de importante ferramenta para a famosa *querela entre os antigos e modernos* que se sucedeu. Contudo, como se observa da volumosa listagem de Andrew Ashfield e Peter de Bolla, é na Europa insular que o sublime se tornará um tema particularmente profícuo e instigante. Porém, o mesmo não pode ser dito sobre o termo sublime. Comumente associado ao religioso fervoroso ou mesmo ao filósofo árido e abstruso, insensível às ocupações humanas, preferiu-se, em muitos casos, adotar a sinonímia e optar por termos como *grandeur* e *lofty*. Ademais, tais termos se mostravam bastante adequados à noção longiniana de sublime, definida segundo a expressão do autor grego: *eco da grandeza de alma*. Assim, é curioso observar nessa lista que apenas um texto que antecede a obra de Edmund Burke, de 1757, *Uma Investigação Filosófica sobre a Origem de Nossas Idéias do Sublime e do Belo*, tem em seu título o nome *sublime*². Nesse momento três quartos de século já haviam transcorrido desde a tradução de Boileau, e parecia ainda fazer todo o sentido para Burke eleger como principal

¹ - Ashfield, Andrew & Bolla, Peter – *The Sublime: A Reader in British Eighteenth-Century Aesthetic Theory*. Cambridge University Press. 1996.

² - Refere-se aqui ao texto de John Baillie: *An Essay on the Sublime*, de 1747.

motivação de sua obra a indiscriminação no emprego do termo sublime e sua freqüente confusão com o belo:

Até mesmo Longino, em seu incomparável discurso, sobre uma parte desse assunto, abrigou sob o único nome de *sublime*, coisas extremamente discordantes. (*Investigação* p. 1, grifo do autor) ³.

Embora a obra *Uma Investigação Filosófica sobre a Origem de Nossas Idéias do Sublime e do Belo* (daqui por diante referida apenas como *Investigação Filosófica* ou simplesmente *Investigação*) não tenha sido a primeira publicação do autor, e nem mesmo sua primeira obra de peso, ela parece ter um papel de destaque nas reflexões de juventude do autor. Nos idos dos anos quarenta do século XVIII, ainda como aluno da Trinity College, Dublin, o jovem irlandês, em correspondência com seu colega e tutor Richard Shackleton⁴, expressa seu crescente envolvimento com o sublime, bem como temas e autores que mais tarde serão de importância para o desenvolvimento do que se chamará aqui de uma *poética* do sublime. A chegada de Burke a Londres, na primavera de 1750, e o constante esforço do autor em se inserir num círculo intelectual, aproximaram-no da ‘reflexão filosófica’⁵.

A escolha de uma ‘Investigação Filosófica’ não parece despropositada, Burke se mostra bastante convicto de sua adequação ao tema do sublime e do belo. Os primeiros escritos de Burke refletem um autor preocupado com os gêneros da escrita e, ao mesmo

³ - As citações serão feitas a partir da primeira e memorável edição crítica de James T. Boulton: Edmund Burke. *A Philosophical Enquiry into the Origins of our Ideas of the Sublime and Beautiful*. University of Notre Dame Press. Notre Dame. London. 1958. As traduções seguem, em parte, a edição brasileira, *Uma Investigação Filosófica Sobre a Origem de Nossas Idéias do Sublime e do Belo*, tradução, apresentação e notas, Enid Abreu Dobránszky. Papirus. Editora Unicamp. Campinas. 1993.

⁴ - Autores como Virgílio, Longino e o poeta cego Blacklock, são citados em algumas das correspondências do jovem Burke, freqüentemente seguidos de comentários críticos que terão grande importância para a formação do gosto e juízo do autor. Ver, A. P. I. Samuels *The Early Life, Correspondence and Writings of the Rt. Hon. Edmund Burke*. Cambridge University Press. 1923.

⁵ - Em menos de uma década, como argumenta David Bromwich, Burke já era um respeitável escritor em Londres. Em 1758 ele dá início à escritura de sua *History of England*. Ainda naquele ano ele se torna editor de um importante periódico, *Annual Register of the Year's Event*, “seu mais bem sucedido e duradouro empreendimento literário”. *On Empire, Liberty and Reform: speeches and letters of Edmund Burke*. Yale University Press. New Haven & London. 2000. (p. 3).

tempo, incerto quanto àquele que melhor lhe convém. Com o *The Reformer*, um periódico criado por Burke junto com outros colegas da Trinity College, Dublin, o autor se insere no mundo das letras. Além de testar suas habilidades de escritor, em que fica clara a influência de autores como Addison e Pope, estes artigos tinham como propósito rechaçar as reformas de Thomas Sheridan ao teatro irlandês. Ironicamente o periódico recebeu o título *The Reformer* ('O Reformador'). A ironia do jovem autor ainda lhe rendeu bons frutos, como em sua primeira importante publicação, *A Vindication of Natural Society*, de 1756: um texto bastante controverso em que o autor, adotando o estilo e o pensamento do filósofo e estadista Lord Bolingbroke, faz uma veemente defesa da sociedade natural, elencando as grandes mazelas e catástrofes inerentes à sociedade civil, mais ou menos ao modo de Rousseau. A despeito da polêmica existente entre os comentadores se Burke está ou não de acordo com as observações que faz⁶, o prefácio à segunda edição, de 1757, assim como inúmeras passagens do texto, refletem seu tom irônico, contrariando qualquer tentativa de fazer da obra propriamente uma teoria político-social. Não há nenhuma divisão no texto, que se apresenta ao leitor como uma única carta de um nobre escritor '*noble writer*' a um jovem lorde, '*young lord*', ambos anônimos e fictícios, intitulada *A Letter to a Lord*.

O leitor da *Investigação Filosófica*, por sua vez, confronta-se com um texto mais teórico e, portanto, mais sistematizado, mas que de forma alguma abdica de sua riqueza literária. Tornou-se comum, ainda no século XVIII, ver a *Investigação* como exemplo da combinação entre eloquência e perspicácia, e mesmo seus opositores não hesitaram em exaltar a beleza de sua composição⁷. Por tratar-se de uma investigação

⁶ - Ver a introdução de Frank N. Pagano à obra *A Vindication of Natural Society*. Liberty Fund. Indianapolis. 1982.

⁷ - Richard Payne Knight, crítico e filósofo inglês da virada do século XVIII para o XIX, afirmou sobre a *Investigação Filosófica*: "a filosofia da *Investigação sobre o Sublime e o Belo* não foi tão desprezada e ridicularizada quanto aplaudido e admirado o esplendor e a animação de seu estilo". *An Analytical Enquiry into the Principals of Taste*. The Second Edition. London. 1805 (p. 59, grifo do autor).

filosófica sobre o sublime e o belo nada mais apropriado que promover aquilo que o autor chama da “união entre ciência e admiração” (*Investigação* p. 52).

Ainda que Burke não forneça uma extensa e sistemática discussão sobre o método e os sentidos de palavra ‘investigação’ – de fato, sua reflexão aparece, de maneira mais incisiva, apenas nos prefácios à primeira e à segunda edição e em alguns ensaios inconclusos reunidos num *Note Book*⁸ – esta discussão perpassa o corpo de sua obra. No prefácio à primeira edição Burke acredita que as confusões existentes no uso do termo sublime só podem ser dissipadas pelo emprego do método experimental, definido a partir:

(...) de um exame diligente de nossas próprias paixões em nosso peito; de uma observação cuidadosa das propriedades das coisas que, pela experiência, vemos influenciar nossas paixões; e a partir de uma investigação sóbria e atenta das leis da natureza, por intermédio das quais essas propriedades são capazes de afetar o nosso corpo e, assim, influenciar nossas paixões (*Investigação* p. 1).

Até aqui o autor parece estar em perfeita sintonia com a tradição empirista, levando a cabo, no campo da ‘sensibilidade estética’, a “economia e simplicidade de causas”⁹ pensadas no mundo físico por Newton e definida como método filosófico por Locke. A simplicidade do método exige a elaboração de ‘princípios gerais’. No ensaio “Introdução sobre o Gosto”, que o autor incorpora à segunda edição da *Investigação*, como uma espécie de introdução que “naturalmente conduz à investigação principal” (*Investigação* p. 3), Burke se pergunta sobre os princípios gerais do gosto, que seriam comuns a todos, e expressa uma forte desconfiança na definição *a priori* dos conceitos: “Pois quando definimos, corremos o risco de circunscrever a natureza dentro dos

⁸ - H. V. F. Somerset – *A Note Book of Edmund Burke: poems, characters, essays and other sketches in the hands of Edmund and William Burke*. Cambridge At the University Press. 1957.

⁹ - Ver o artigo de V. M. Bevilacqua: “Two Newtonian Arguments Concerning Taste”. *Philosophical Quarterly*, 46, 1968. (p. 585).

limites de nossa própria noção” (*Investigação* p. 12). A definição é associada aos “esquemas e sistemas” (*Investigação* p. 54) do filósofo obtuso, que acredita poder “mergulhar nos modos de existência (*manners of existence*)”¹⁰. Como observa o comentador Jules Davis Law, a afinidade que Burke mantém com as filosofias de Newton e Locke o impede de mergulhar nas “especulações profundas”¹¹.

A melhor maneira de se chegar aos princípios gerais é pela investigação, lembrando que para o autor os princípios não são dados *a priori*, mas resultados de uma atividade filosófica, ou científica. Com isso, Burke reafirma o sentido que investigação tinha em seu tempo. Esta era vista sob a analogia da caça. O investigador é aquele que sai a busca de sua presa. No prefácio à segunda edição, diz o autor, “ao olhar para as causas físicas nossas mentes se abrem e se expandem; e nesta perseguição, independente de perdermos ou ganharmos o jogo (*game*), a caça (*chase*) certamente possui uma serventia” (*Investigação* p. 5). O autor da *Investigação* inclui nessa representação, segundo a análise de Jules David Law, a tensão entre superfície e profundidade, expressa de maneira mais concisa pela metáfora da água¹². O investigador tem diante de si um vasto oceano que oculta os segredos mais recônditos de sua própria natureza. Embora o estreito limite de uma investigação que se atém às qualidades sensíveis adverte o investigador de que: “talvez, o *fundamento (bottom)* da maioria das coisas seja ininteligíveis” (*Notebook* p. 93), deve-se ao menos tentar ir “além da superfície das coisas”, para que “essas águas (...) manifestem suas virtudes” (*Investigação* p. 54, grifo nosso)¹³.

¹⁰ - Essa passagem encontra-se no ensaio *Several Scattered Hints concerning Philosophy and Learning. A Note-Book of Edmund Burke*. (p. 92).

¹¹ - *The Rhetoric of Empiricism: Language and Perception from Locke to I. A. Richards*. Cornell University Press. Ithau and London. 1993. Em especial o capítulo 4: “Empiricist Aesthetics: Burke’s ‘Analogy’ of the Senses” (p. 136).

¹² - *The Rhetoric of Empiricism*, (pp. 135-136).

¹³ - No decorrer da *Investigação Filosófica* as figuras da água, e a tensão que nela se encontra entre profundidade e superfície, servem tanto para ilustrar as qualidades e os modos de afecção do belo como as do sublime. Os corpos fluidos, pela pouca resistência e coerção que exercem aos órgãos do sentido, estão

Com base nessa ligeira apresentação de alguns problemas de método e exposição que Burke encontra em quase uma década de elaboração de seu mais importante escrito de filosofia e de ‘crítica do gosto’¹⁴, defende-se aqui que para Burke o ato investigativo (a necessidade de uma análise descritiva que ao mesmo tempo possa ir além da superfície das coisas) possui uma tensão homóloga ao próprio sentimento do sublime. Isso, evidentemente, segundo um sentido novo de sublime que a *Investigação* introduz. Se nas poéticas e retóricas clássicas é sublime aquilo que exalta e dignifica a alma e a coloca em harmonia com o todo, para Burke o sublime está mais próximo da dissonância, das incertezas e ambigüidades, bem como de tudo aquilo que produz um estado de suspensão e hesitação, marcado por *tensões* e *conflitos*. Em grande medida, tal como se pretende argumentar ao longo desta dissertação, o sublime da *Investigação Filosófica* foi decisivo para o rompimento com antigos preceitos das poéticas e retóricas clássicas, ao mesmo tempo em que inaugura uma *poética* nova e sublime.

Na dissertação que se segue, essas questões serão pensadas a partir da noção de *limite* entre o conhecido e o desconhecido, ou o *visível* e o *invisível*. Ao circunscrever a investigação sobre o sublime nas sensações que suas ‘idéias’ apresentam à mente, ou que moldam uma determinada disposição na mente e no corpo, o autor pensa o sublime como um *limite da experiência sensível*, algo que “se aproxima do limiar da dor” (*Investigação* p. 140) ou da visão; tal como se nota na etimologia da palavra: *sub* ou *sob*, mais *limen* ou *limiar*¹⁵. Para Burke esse limiar é de “aparência desordenada” (*Investigação* p. 78), insondável em seu recesso, como uma “imensa montanha” (*Investigação* p. 81): angulosa, áspera e intransponível. Ao se afastar gradativamente do

entre as principais causas eficientes do belo; ao passo que “nada é mais grandioso que o próprio oceano” (*Investigação* p. 58).

¹⁴ - A expressão ‘crítica do gosto’ é aqui emprestada de Kant. *Crítica da Razão Pura*. Nova Cultural. São Paulo. 2000. (p. 72). Pelo que se observa das correspondências de Burke e do *Notebook*, a confecção da *Investigação Filosófica* foi um empreendimento que ocupou o autor por quase uma década.

¹⁵ - *The Oxford English Dictionary*. Second Edition. Volume XVI. Clarendon Press. Oxford. 2004. Verbetes: *Sublime*.

campo da retórica, o sublime no século XVIII passara a designar não apenas uma modalidade do discurso, como também os vastos e ilimitados espaços naturais, cuja contemplação faz *perder de vista*. Em Burke ambos os sentidos de sublime (aplicados à natureza ou ao discurso) caminham juntos, e tanto em um como no outro é justamente este ‘perder de vista’ que se sobressai. Assim, o autor pensa a experiência do sublime – seja na natureza, nas artes plásticas ou literárias – como um instante da afecção que impede o receptor de estabelecer um limite àquilo que se apresenta aos seus olhos. Desse modo, o sublime não poderá mais ser definido principalmente em termos visuais, tal como se nota nas poéticas e retóricas clássicas. Deve-se, antes, voltar aos demais órgãos do sentido e aos vocábulos de uma experiência que é também tátil ou auditiva.

Propõe-se conduzir essas questões em três diferentes etapas, organizadas em capítulos. No primeiro, “Dor e Prazer”, pretende-se discutir sobre aquilo que se pode chamar dos pressupostos gerais com os quais Burke pensa a experiência do sublime, ou seja, as paixões violentas e mistas e o sentimento de autopreservação. Para tanto será pensado como o autor re-organiza as relações entre prazer e dor, (não mais pensadas como acréscimo e diminuição, mas enquanto relações ‘efetivas’ de oposição), e como isso se mostra na fruição do espectador, sobretudo em relação aos espetáculos ‘trágicos’, sejam eles fictícios ou reais. No capítulo segundo, “Corpo e Mente”, a descrição dos vastos e ilimitados panoramas naturais servirão de argumento para a restrição de Burke à atuação da visão na experiência do sublime; lembrando que a visão será aqui pensada tanto enquanto *estesia* quanto em sentido metafórico. Ao ser incapaz de estabelecer os contornos do objeto que contempla o espectador se vê diante de um jogo de expectativa e surpresa (tensão e relaxamento) que mais se assemelha às ascensões e quedas de uma peça musical, criada por edifícios arquitetônicos e ‘jardins-paisagens’. Por fim, no capítulo terceiro, “Palavras e Coisas”, será discutida a defesa de

Burke de uma linguagem não imagética, que não comunica ou afeta por idéias sensíveis. Aqui as antigas relações entre signo e objeto significado serão confrontadas pelas forças mais primitivas da palavra poética, o som. Não mais vista como imagem, ou representação, a palavra ganha um estatuto de coisa em sua dimensão concreta e inter-sensorial. A poesia e a retórica também estarão entre os temas a ser discutidos, sobretudo a partir de seu contraste com a pintura e em oposição ao princípio humanista do *Paragone*, ou a comparação entre as artes.

Como se pode entrever dessa divisão, os capítulos da dissertação procuram acompanhar o movimento da *Investigação Filosófica* de Burke, não perdendo de vista outros textos do autor que circundam a obra. Segue-se também, em cada capítulo, um percurso semelhante: de uma discussão mais conceitual e abstrata em direção à reflexão sobre o ‘sublime na arte’. Também se privilegia o debate com outros autores, até mesmo com o intuito de situar as reflexões do autor e dar uma abrangência maior aos temas tratados. É importante ressaltar que mesmo em momentos em que o texto parece se estender para além do escopo da obra de Burke e se enveredar por questões trazidas a partir do diálogo com outros pensadores, o ponto de partida e de chegada é sempre Burke e o sublime. De modo que se procurou, ainda que de maneira insipiente e mesmo imatura, recriar a *poética* do sublime de Burke, que, em seu espírito, também possui algo de juvenil e ousado; nas palavras de Jean Pigeaud: “O sublime exige força e até mesmo violência, juventude, agilidade”¹⁶.

¹⁶ - Longino – *Do Sublime*. “Introdução”. Martins Fontes. São Paulo. 1996. (p. 10).

Capítulo 1

Dor e Prazer:

Estremecemos, por exemplo, com o mais intenso ‘pesar agradável’, diante das narrativas da Passagem do Beresina, do Terremoto de Lisboa, da Peste em Londres, do Massacre de São Bartolomeu, ou do asfixiamento dos cento e vinte e três prisioneiros da Caverna Negra em Calcutá. Mas nessas narrativas é o fato, é a realidade, é a história o que excita. Como invenções, olhá-las-íamos com simples aversão.
*Edgar Allan Poe*¹⁷.

Há um consenso entre historiadores e críticos de arte de que o surgimento da estética como área autônoma do pensamento se deu no século XVIII. Ao menos se tem por certo que é no final desse século que pela primeira vez o termo ‘estética’ passará a reunir dentro de um conteúdo programático aquilo que outrora se entendia como estudo da sensibilidade e do gosto¹⁸. Em certo sentido, nesta primeira etapa de sua formação, a estética encontrava-se mais próxima de temas que hoje se atribui aos domínios da psicologia ou da antropologia¹⁹. O discurso sobre as paixões e afecções, assim como sobre todas as demais ‘tendências’ e disposições internas do homem, recebeu especial atenção no Século das Luzes. Partindo de uma leitura de Aristóteles, a filosofia setecentista verá as paixões não como fraquezas ou imperfeições, que precisam ser devidamente tolhidas e corrigidas pelo esforço da razão; antes a paixão, até mesmo

¹⁷ - Edgar Allan Poe – “Enterro Prematuro”. *Contos de Edgar Allan Poe*. Cultrix. São Paulo. 1985.

¹⁸ - Na primeira parte da Estética Transcendental, Immanuel Kant faz a seguinte observação, em tom de censura, aos seus contemporâneos: “Os alemães são os únicos a agora usarem a palavra *estética* para designar o que os outros denominam crítica do gosto. Esta denominação funda-se numa falsa esperança, concebida pelo excelente pensador analítico Baumgarten, de submeter a avaliação crítica do belo a princípios racionais”. Immanuel Kant. *Crítica da Razão Pura*. Editora Nova Cultural. São Paulo. 2000. (p. 72).

¹⁹ - Ernest Cassirer, na obra *A Filosofia da Ilustração*, capítulo VII “Os Problemas Fundamentais da Estética”, afirma: “(...) o estético é, por excelência, um fenômeno puramente humano. Ao que parece, todo tipo de transcendência está condenada ao fracasso de antemão, não podendo haver nenhuma solução lógica ou metafísica, mas sim apenas uma solução rigorosamente antropológica. A psicologia e a estética se aliam de tal modo que, durante um tempo, pareciam que iriam se confundir”. Ernest Cassirer: *Filosofia de la Ilustracion*. Fondo de Cultura Económica. México. 1997. (p. 328).

‘inseparável da razão’, é tida como um componente indispensável da natureza humana²⁰. A naturalização da paixão, por sua vez, aproximou o seu discurso do mundo da cultura, levando-a para o campo da retórica e das encenações teatrais. O que interessa a esse novo modelo de filosofia é observar como determinadas disposições de objetos na natureza, ou de palavras, num discurso falado ou escrito, suscitam no espectador, ou leitor, determinadas paixões e afecções. As paixões são entendidas como efeitos, e embora se admita, quase consensualmente, que elas só existam na mente é comum atribuir a elas uma relação com o mundo exterior, de modo que se poderia denominar a natureza dessa relação de ‘estética do efeito’. Nesse sentido, o século da crítica também não deixa de ser o século da sensibilidade.

Nos estudos de história das idéias estéticas do século XVIII a *Investigação Filosófica sobre a Origem de Nossas Idéias do Sublime e do Belo* de Edmund Burke possui, sem dúvida, um papel de destaque. Atribui-se a ela, e não sem razão, um ponto de inflexão no pensamento estético: a passagem das poéticas clássicas às romântico-modernas. O primeiro aspecto da obra de Burke que confirma esta suspeita é a ênfase que o autor dá às reações emotivas da experiência estética. De fato, tanto as categorias do sublime como as do belo são pensadas e definidas pelo autor a partir dos efeitos que suas idéias ou impressões produzem na mente e no corpo daquele que as contempla²¹, e é somente nesse sentido que elas podem se afirmar enquanto categorias distintas. Para Burke o exercício da crítica, o olhar cuidadoso para as diferentes esferas do mundo das artes, será mais bem sucedido se for precedido de um “exame diligente de nossas

²⁰ - Ver ensaio de Gérard Lebrun: “O Conceito de Paixão”. *A Filosofia e sua História*. Cosacnaif. 2006. (pp. 379-396). Embora Lebrun não trate aqui da apropriação que a filosofia do século XVIII faz do conceito aristotélico de paixão, preocupando-se, sobretudo, em mostrar como as filosofias de Platão e Aristóteles fornecem distintos modelos para se pensar este conceito, fica evidente em qual desses modelos situa-se o debate sobre as paixões no século XVIII.

²¹ - Victor Knoll, em sua resenha “As Paixões do Sublime”, faz a seguinte observação sobre a *Investigação* de Burke: “Os conceitos do sublime e do belo não são tratados na sua relação direta com a arte, mas, antes, do sujeito com a natureza ou com o mundo”. *Jornal de Resenhas*. Folha de São Paulo. Discurso Editorial/USP. Segunda Feira, 3 de Abril de 1995.

paixões em nosso próprio peito”²² (*Investigação* p. 1). Neste sentido, o primeiro capítulo desta dissertação tem por intuito discorrer sobre àquilo que o autor entende como os pressupostos da ‘fruição estética’, a saber, as relações entre dor e prazer e as paixões que as compõem.

Partindo da noção aristotélica de paixão enquanto movimento²³, Burke inicia a seção II da Parte I, intitulada “Dor e Prazer”, da seguinte forma: “Parece, pois, necessário para mover as paixões (...) que o objeto designado a tal propósito (...) seja capaz de excitar dor ou prazer”. (*Investigação* p. 32). Essa temática, em ocasiões distintas, foi amplamente retomada na modernidade por dois autores que certamente se encontram no horizonte teórico de Burke: Locke e Hume²⁴. Ainda que em muitas passagens a filosofia deste último se faça presente, não há no texto de Burke nenhuma referência nominal ao filósofo escocês. Ao passo que a obra de Locke, *Ensaio sobre o Entendimento Humano*, é freqüentemente citada e em diversos momentos. Assim sendo, pede-se licença ao leitor para uma pequena digressão por alguns aspectos da filosofia de Locke; advertindo que o intuito aqui é menos uma reconstituição pormenorizada dos pressupostos que balizam seu pensamento do que uma reflexão sobre seu alcance na filosofia de Burke.

²²- Na Conclusão da Parte I, Seção XIX, Burke se distingue “dos chamados críticos”, e lhes faz a seguinte censura: “eles (os críticos) com freqüência buscaram a regra das artes no lugar errado, eles as buscaram nos poemas, quadros, gravuras, estátuas e edifícios. Mas a arte nunca pode fornecer as regras que fazem uma arte (...). Meu juízo sobre algo é pobre quando o avalio por nenhum outro padrão que não seja ele próprio” (*Investigação* p. 54). Porém, o autor não dispensa a crítica, de modo que a todo o momento excertos poéticos e referências a obras de arte ilustram e dão forma aos seus argumentos.

Certa feita, o crítico e colega de Burke, Samuel Johnson, ao contrastar o “Ensaio do Sublime e do Belo” com o recém publicado “Ensaio sobre Shakespeare”, de Elizabeth Montagu, disse sobre o primeiro, “temos aqui um exemplo de verdadeira crítica”. Pois, segundo Johnson, Burke “mostra como o terror se imprime no coração humano” ao invés de arrolar quais peças de Shakespeare possuem ou não fantasmas. James Boswell: *The Life of Samuel Johnson*. Oxford University Press. 1998. (p. 415).

²³ - Conforme argumenta Lebrun, no texto referido na nota acima, em Aristóteles ocorre a substituição do ‘fenômeno passivo’ do *páthos* pelos ‘movimentos da alma’: “(...) não existe paixão, no sentido mais amplo, senão onde houver mobilidade, imperfeição ontológica”. (p. 380).

²⁴ - John Locke, no *Essays on Human Understanding*, livro II, capítulo XX, diz: “Prazer e dor (...) são os eixos sob os quais nossas paixões mudam de direção (turn)”. Penguin Books. 1997. (p. 216). David Hume, no livro II, sobre as Paixões, do *Treatise on Human Nature*, parte III, seção IX, afirma: “(...) tanto as paixões diretas como as indiretas estão fundadas na dor e no prazer”. Second Edition. Oxford At the Clarendon Press. 1985. (p. 438).

a) Um Retorno às Sensações e às Idéias de Prazer e Dor

O mote lockiano de que todo conhecimento parte da experiência e que, portanto, não há princípios ou idéias inatas na mente humana, obriga o autor a se voltar para um estudo das sensações. Seu intuito aqui é marcadamente epistemológico, a pergunta que Locke tem em mente, e que constantemente a coloca, é sobre as origens de nossas idéias, entendidas pelo autor como objeto do pensamento e do entendimento²⁵. A experiência e a observação encarregam-se da função primordial – como se nota no livro II, capítulo I “Das Idéias em Geral e de suas Origens”, e esta se dão de duas maneiras:

Nossa observação encarrega-se ou dos *objetos externos sensíveis, ou das operações internas de nossas mentes, percebidas e refletidas por nós mesmos; é isso que supre nosso entendimento de todos os objetos do pensamento (Ensaio p. 109, grifo do autor).*

Com essas palavras, que Jules David Law identifica como um gesto ‘quase inaugural’ da ‘tradição empírica’²⁶, Locke divide em duas as fontes do conhecimento humano: “idéias de sensação” e “idéias de reflexão”, também referidas apenas por *sensação e reflexão*. As primeiras, como se deixa entender o excerto acima, ocupam-se de objetos externos, *from without*; as segundas, com os objetos internos, *within us*. Como forma de ilustrar esse mecanismo, Locke elabora uma série de imagens pictóricas, como a célebre analogia entre a mente e uma tela em branco. A mente, antes da experiência, seria como uma tela em branco, vazia e desprovida de desenhos ou formas; as idéias, adquiridas pela experiência, imprimem-se na tela como caracteres. Pautando-se pela análise feita por Pedro Paulo Garrido Pimenta, em seu texto “John

²⁵ - O autor do *Ensaio* não hesita em demarcar o sentido em que emprega o termo *idéia*, palavra tão preta de conotações que ele pretende combater. Assim, encontra-se, logo no capítulo I do livro I, sua primeira definição deste termo – definição esta que será reiterada inúmeras vezes ao longo da obra. Em suas palavras: “(...) devo, inicialmente, desculpar-me aqui ao leitor pelo uso frequente que faço da palavra *idéia* (...). Creio ser este o termo que melhor serve para representar (*stand for*) o que quer que seja objeto do entendimento” (*Ensaio* p. 59).

²⁶ - Jules David Law. *The Rhetoric of Empiricism*. (p. 60).

Locke: origem e formação das idéias”, percebe-se, nessas imagens que Locke cria, uma complementaridade e uma mútua subordinação entre mente e idéia, de tal modo que: “Não haveria, nessa hipótese, precedência da mente em relação aos objetos, nem destes em relação à mente: o circuito da afecção seria em si mesmo a ocasião em que os nossos poderes intelectuais se configuram”²⁷. Assim, ao contrário do que se poderia depreender desta analogia, a mente não é algo que subsiste sem as idéias, uma moldura à espera de ser preenchida por um quadro já acabado, antes, a tela da mente se constrói pelas formas e cores das idéias ali pintadas, ao mesmo tempo em que estas, sejam idéias de sensação ou de reflexão, só existem enquanto produtos da mente. Retomando a questão lançada no começo do capítulo, sobre o instante “em que o homem passa a ter idéias”, Locke é incisivo em sua resposta: “no momento em que ele tem alguma sensação” (*Ensaio* p. 120).

Nota-se, com isso, que o único precedente da mente e das idéias é a experiência, ou sensação, e isso tanto para as idéias de sensação como para as idéias de reflexão. Ao mesmo tempo, ao adotar nomes particulares a estas duas fontes do entendimento, (sensação e reflexão), observa-se que elas correspondem a diferentes níveis de experiência. A sensação, como argumenta o autor no decorrer desse mesmo capítulo, estaria num nível mais primordial da experiência; basta estar no mundo e ter uma disposição adequada dos órgãos sensitivos para que as idéias de sensação sejam produzidas na mente. Ao passo que as idéias de reflexão, pelo seu caráter mais dispersivo e abstruso, exigem um grau maior de observação:

Assim, os primeiros anos (da criança) são freqüentemente ocupados e distraídos em olhar para fora. O objetivo dos homens nesse ato é de se familiarizar com aquilo que eles encontram fora de si, e ao se desenvolverem com uma constante

²⁷ - Pedro Paulo Garrido Pimenta – “John Locke: origem e formação das idéias”. *Mente, Cérebro & Filosofia. Fundamentos para a Compreensão Contemporânea da Psique 2*. Duetto Editorial. 2007. (p. 26).

atenção às sensações externas é só em seus anos mais maduros que eles começam a refletir sobre aquilo que se passa dentro deles; e alguns até mesmo jamais refletem sobre isso. (*Ensaio* p. 112).

Pode-se observar uma hierarquia na obtenção de nossas idéias. Aquelas pertencentes à sensação, ou obtidas no contato com os objetos externos, além de ocorrerem primeiro, numa ordem temporal, condicionam a aquisição das idéias da reflexão, ou idéias da observação interna: “A mente, ao receber idéias (...) externas, quando volta seu olhar para si e observa suas próprias ações em relação àquelas idéias que ela já possui, produz, a partir disso, outras idéias”. (*Ensaio* p. 128, grifo nosso). Embora Locke atribua nomes distintos a essas duas operações da mente, ele reconhece uma similaridade entre elas, atestada pelo termo “idéia” que as qualifica. O ato de perceber as operações da mente não deixa de ser nele mesmo um sentir²⁸ ou, para usar a expressão do autor, um sentido interno (*internal sense*). Aquele que reflete está consciente (*sensible*) de que sente, de modo que o termo *reflexão* mostra-se mais favorável à distinção²⁹. Se, por um lado, o termo em inglês “*sensible*” previne a redundância (ter idéias e estar consciente delas é uma única e mesma coisa) por outro, esse termo, ao se reportar também ao mundo sensível exterior, expressa uma ambigüidade, que se resolve num “circuito da afecção” entre a mente e o objeto. Mais adiante, corroborando o estreito vínculo entre idéias e sensação, Locke afirma:

²⁸ - No dizer de Pimenta: “A palavra idéia não se refere (...) a algum ente de natureza intelectual, mas apenas e tão-somente aos dados da percepção em geral, que são todos e sempre dados de sensação, visto que mesmo a reflexão é uma sensação, que temos dentro de nós mesmos, de nossas operações intelectuais”. (p. 26).

²⁹ - Todavia, a distinção entre esses dois modos de obtenção de nossas idéias e os termos usados para tanto não nos parecem aleatórios. Conforme argumenta Law, Locke está consciente da origem especular e visual da metáfora da reflexão. Assim, tal como um objeto que tem sua imagem refletida ao ser colocado diante de um espelho, a mente só é capaz de formar idéias sobre seus próprios atos e operações quando se vê diante de um reflexo. Em ambos os casos a imagem construída é sempre fruto de uma mediação. Ver, sobretudo, o capítulo 2 de *The Rhetoric of Empiricism*, “Locke’s Grammar of Reflexion”.

Na medida em que não parece haver nenhuma idéia na mente antes de ela ter sido transmitida pelos sentidos, concebo que as idéias do entendimento são simultâneas às sensações (*Ensaio* p. 120).

Em seguida, Locke propõe uma segunda divisão, que, em muitos aspectos, assemelha-se à anterior, a saber, entre idéias simples e idéias complexas. Nesse caso a nomenclatura escolhida pelo autor é auto-explicativa. Sendo as idéias representações (ou imagens) ³⁰ das qualidades sensíveis, assim as idéias simples são aquelas que correspondem a uma única qualidade, considerada de maneira isolada pelo entendimento, enquanto as idéias complexas resultam da combinação de diferentes idéias simples. Também nessa divisão encontra-se uma hierarquização. As idéias complexas, partindo das idéias simples, exigem um grau maior de intelecção para sua compreensão e formulação. A elas pertencem os termos mais abstratos, os conceitos estéticos e morais, como ‘belo’ e ‘gratidão’, assim como os ‘modos’, as ‘substâncias’ e as ‘relações’. Além disso, as idéias complexas vão além das qualidades imediatas da sensação, pois:

Nesta faculdade de repetir e combinar suas idéias, a mente possui um enorme poder para variar e multiplicar os objetos do seu pensamento, muito além do que lhe foi fornecido pela sensação ou pela reflexão; mas tudo isso permanece *limitado pelas idéias simples*. (*Ensaio* p. 160, grifo nosso).

Essa passagem elucidada bem a questão que se pretende levantar aqui. As divisões entre idéias de sensação e de reflexão e entre idéias simples e complexas reafirmam a primazia da sensação como fonte de todo o conhecimento humano. Deve-se também ter em mente, conforme foi sugerido acima, que a sensação é um modo de operação da

³⁰ - São inúmeras as passagens do *Ensaio* em que Locke reafirma o sentido de idéia enquanto imagem, por exemplo, no final do capítulo I do Livro II: “O entendimento não pode refutar ou alterar aquelas idéias simples que são oferecidas à mente, uma vez que elas tenham sido impressas (...), assim como um espelho não pode refutar, alterar ou obliterar as *imagens* ou *idéias* que os objetos produzem quando postos diante dele (...)”. (p. 121, grifo nosso).

mente que se pode dar de maneira passiva ou ativa. As qualidades sensíveis encontram-se sempre unidas e misturadas (*blended*) na natureza. Porém, no processo de aquisição de idéias, elas podem ser tidas como simples ou compostas. Os órgãos dos sentidos tomam a dianteira, de tal modo que: “não é possível imaginar qualquer outra qualidade nos corpos (...) além das qualidades audíveis, palatáveis, olfativas, visíveis e tangíveis” (*Ensaio* p. 122). Assim, as idéias complexas de substâncias, como, por exemplo, de *homem*, é um composto de idéias simples recebidas pelos sentidos. Por um processo ativo da mente pode-se reunir ou decompor estas qualidades. No entanto, sua atividade criadora não vai muito além disso. A mente permanece passiva quanto aos materiais de que se dispõe, e como a origem das idéias complexas permanece sendo as idéias simples, Locke observa:

Nem o engenho mais exaltado, ou o entendimento mais abrangente (...) possui o poder para *inventar ou moldar uma nova idéia simples* na mente (...) nenhuma força do entendimento também é capaz de *destruir* aquelas idéias que ali se encontram. (*Ensaio* p. 122, grifo do autor).

Passemos agora a uma análise mais detalhada do modo como Locke concebe as idéias de prazer e dor e suas relações.

Embora os conceitos de ‘prazer’ e ‘dor’ recebam um destaque do autor já no primeiro capítulo do livro segundo³¹, e essa importância seja reafirmada mais a frente, ao dizer: “prazer e dor (...), um ou outro, unem-se a quase todas as nossas idéias, tanto da sensação como da reflexão” (*Ensaio* p. 129), o autor do *Ensaio* não oferece uma

³¹ - No intuito de refutar a concepção cartesiana de que o pensamento define a essência, Locke argumenta que a ‘percepção de idéias’ não consiste na essência do ser pensante e sim em mais uma das operações da mente. Assim o pensamento só existe na medida em que estamos conscientes dele. É nesse contexto que Locke afirma: “Se afastarmos por completo a consciência de nossas ações e sensações, especialmente aquelas de *prazer e dor* (...) será difícil saber onde situar a identidade pessoal”. (*Ensaio* p. 114, grifo nosso). Nos capítulos XXI e XXVII também do Livro II, Locke aprofunda mais esta relação entre identidade pessoal, prazer e dor, juntamente com o conceito de felicidade.

extensa reflexão sobre seus mecanismos e modos de afecção³². De fato, com exceção dos capítulos VII e XX do Livro II as discussões sobre prazer e dor no *Ensaio* têm uma finalidade secundária. Assim, propõe-se aqui refletir com mais vagar sobre esses capítulos contrastando-os com as seções da *Investigação* em que Burke dialoga abertamente com o filósofo inglês.

Nas primeiras linhas da seção II, “Dor e Prazer”, da Parte I da *Investigação*, Burke faz a seguinte observação sobre essas sensações:

Dor e prazer são *idéias simples*, incapazes de serem definidas. As pessoas não estão sujeitas a se enganarem quanto aos seus sentimentos, embora muitas vezes se equivoquem quanto aos nomes que lhes dão e quanto aos seus raciocínios sobre eles. (*Investigação* p. 32, grifo nosso).

A semelhança dessa passagem com a definição de prazer e dor que se encontra no *Ensaio* de Locke não é fortuita. Com ela, Burke deixa claro ao leitor que tem na filosofia de Locke um ponto de partida para sua reflexão. Mais adiante, na seção III, o autor irlandês apresenta uma nota de rodapé com a referência ao capítulo da obra de Locke que se pretende discutir. De fato, nestas primeiras seções da Parte I da *Investigação*, são inúmeras as passagens que se referem à epistemologia de Locke. Porém, como se verá mais adiante, é apenas parcialmente que Burke adota a filosofia de seu predecessor. A ‘definição’ de dor e prazer como idéias simples, que, por sua vez, é uma não definição, parece demarcar um dos pontos de contato entre Burke e Locke. Antes de se deter nesse ponto, volta-se ao outro aspecto que os aproxima, a saber, a ênfase atribuída à sensação da dor.

³² - Numa carta a Adam Smith, setembro de 1759, Burke elogia a ‘genialidade’ e a ‘solidez’ da recém publicada *Teoria dos Sentimentos Morais* do autor escocês. Porém, num único gesto de censura, adverte que a escrita de Smith por vezes se aproxima do ‘estilo prolixo’ de Locke; momentos estes, segundo Burke, em que se perde a “simplicidade pueril” do bom filósofo, que “nada deixa escapar”. *The Correspondence of Edmund Burke*. Volume I. Cambridge. At the University Press. Chicago. 1958.

Historiadores da filosofia, como Jean Deprun e Luiz Roberto Monzani, desenvolveram um extenso trabalho sobre as modificações do conceito de prazer e dor na filosofia dos séculos XVII e XVIII. Embora a ênfase nesses estudos esteja nos autores de língua francesa, a exceção de Hobbes e Locke, um olhar mais de perto para a literatura de língua inglesa do período sobre as sensações e afecções da mente revela um forte intercâmbio de idéias em ambos os lados do canal da Mancha. Críticos como *Abbé* Dubos e Fontenelle, na França, e John Dennis e Joseph Addison na Inglaterra, ressaltaram as paixões e as sensações de prazer e dor na fruição de uma obra de arte, ao mesmo tempo em que operaram uma verdadeira re-significação do papel da dor nas ações humanas. Com isso, argumenta Deprun, a sensação da dor recebeu uma particular atenção, tal como se encontra na afirmação emblemática de Dubos de que por mais dolorosa ou incômoda que seja uma paixão ou sensação ela é preferível à languidez da inação³³.

O termo inquietude, ou *uneasiness* no inglês, exprime bem o sentido e a função que essa tradição atribui à sensação da dor. Para Locke, como se vê no capítulo VII “Das Idéias Simples tanto da Sensação como da Reflexão”, *uneasiness* é sinônimo de dor, e embora ela seja considerada como “a mais inoportuna de todas as sensações” (*Ensaio* p. 119), sem ela o homem estaria fadado à inação, pois: “o principal senão o único aguilhão ao trabalho e à ação humana é a inquietude” (*Ensaio* p. 217). Em contrapartida o prazer se caracteriza por uma tendência à preservação, a se manter numa determinada circunstância. Daí o termo tranqüilidade ou *easy* em oposição à *uneasy*.

³³ - Como se vê nesta passagem de Dubos: “A alma tem suas necessidades assim como o corpo, e uma das mais importantes necessidades do homem consiste em manter seu espírito ocupado. O tédio que logo sucede à inação da alma é um mal tão doloroso ao homem que com freqüência ele acorre aos trabalhos mais dolorosos a fim de se poupar desse tormento”. Seção I da Parte I das *Réflexions Critiques sur la Poésie et sur la Peinture*. École Nationale Supérieure des Beaux-Arts. Paris. 1993 (pp. 2-3).

Na alternância de prazer e dor parece haver um descompasso em nossas sensações, pois, nas palavras de Locke: “o prazer não opera em nós de maneira tão forte quanto a dor” (*Ensaio* p. 218). De fato, o que parece distinguir o prazer da dor nesta tradição é a intensidade com que somos tocados por suas sensações. Como bem observa Luiz Roberto Monzani:

No § 2 do capítulo VII do livro segundo, quando exatamente introduz as idéias de prazer e dor, Locke assinala claramente (...) que estamos diante de um campo onde o que predomina é a diferença de grau e não de natureza³⁴.

Neste sentido, Locke oferece dois exemplos bastante significativos, a saber, o ‘calor’ e a ‘luz’. O prazer proveniente de suas sensações depende exclusivamente da intensidade, ou seja, da medida da afecção:

O calor, que a certa distância nos é bastante agradável, torna-se um grande tormento, ao nos aproximarmos dele em demasia; e o mais prazeroso de todos os objetos sensíveis, a própria luz, caso (...) seja exposta a uma intensidade além das devidas proporções dos olhos, causará uma sensação bastante dolorosa. (*Ensaio* p. 131).

É esse sentido relativo de prazer e dor que permite ao autor identificá-las enquanto unidas a todas as nossas sensações e reflexões.

Encontra-se aqui ao mesmo tempo uma aproximação e uma divergência com o pensamento de Burke. O autor da *Investigação* também se insere na ‘poética da inquietude’, para usar a expressão de Deprun, ao argumentar que a afecção da dor é mais intensa que a do prazer; e não são poucas as passagens que reforçam essa posição: “(...) a dor é mais forte em sua operação do que o prazer” (*Investigação* p. 39), ou “(...) em seu grau máximo, a idéia de dor possui uma força muito maior do que o grau

³⁴ - Luiz Roberto Monzani. “Desejo e Prazer na Idade Moderna”. Capítulo III “Inquietude”. Editora da UNICAMP. 1995. (p. 145).

máximo de prazer” (*Investigação* p. 64). O problema, segundo Burke, está no modo como Locke concebe as relações entre estes dois pólos.

No capítulo XX do *Ensaio*, “Dos Modos de Prazer e Dor”, Locke reafirma a identificação de prazer e dor como idéias simples, tanto da sensação como da reflexão; o que nos traz de volta ao outro aspecto que aproxima e distancia o autor do *Ensaio* e o autor da *Investigação*. Ainda no §1 desse capítulo do *Ensaio*, Locke diz:

Prazer e dor (...) assim como as outras idéias simples, não podem ser descritos, nem ter seus nomes definidos; a única maneira de conhecê-los é (...) pela experiência. (*Ensaio* p. 216).

De fato, prazer e dor compartilham com as demais idéias simples seu caráter irredutível e indefinível. No capítulo IV do livro III, “Dos Nomes das Idéias Simples”, Locke propõe uma explicação para a impossibilidade de definir todos os termos. “A definição”, observa o autor, “é nada mais do que uma exibição do significado de uma palavra por inúmeras outras que não são termos sinônimos” (*Ensaio* p. 378). Esta atividade de decomposição não seria salutar caso fosse estendida ‘*in infinitum*’. É necessário limitar o escopo de sua atuação. As idéias simples cumprem essa função, pois, como se observa a partir do próprio termo, além de não admitirem ser decompostas, as “idéias simples são apenas adquiridas por aquelas impressões que os objetos produzem em nossa mente” (*Ensaio* p. 380).

Neste momento talvez se esteja diante de uma circunstância privilegiada para entender a natureza das sensações em Locke, em especial aquelas de prazer e dor; pois, ao insistir no caráter irredutível e até mesmo indescritível das idéias simples, Locke promove uma união entre os significados ‘figurado’ e ‘literal’, entre ‘essência real’ e ‘essência nominal’³⁵. Desprovidas de sensação, as palavras ‘dor’ e ‘prazer’ seriam

³⁵ - Ver Jules David Law *The Rhetoric of Empiricism*, “Locke and the ‘Origins’ of Figurative Language”. (pp. 38-50).

‘meros sons’ que não transmitiriam nenhum significado à mente. No entanto, observa-se justamente o contrário, e a particular vivacidade destas idéias simples parece atrelá-las ainda mais às impressões produzidas pelos objetos sensíveis. É com isso em mente que Burke constata:

(...) prazer só é prazer na medida em que ele é sentido. O mesmo pode ser dito sobre a dor, e pelo mesmo motivo. (*Investigação* p. 33).

Essa passagem do jovem autor está em perfeita conformidade com o que tentamos expor aqui sobre a maneira como Locke concebe as sensações de prazer e dor, e suas representações no entendimento. Ao mesmo tempo, Burke usa essa observação que faz sobre a existência irreduzível do prazer e da dor, justamente para denunciar uma incoerência na teoria de Locke. O problema, segundo Burke, está no modo como Locke concebe as relações entre esses dois pólos e os desdobramentos que isso possui nas suas considerações sobre as paixões. Tal como se observa no §16, capítulo XX, livro II:

Deve-se ainda observar, no que se refere às paixões, que a remoção ou diminuição da dor é concebida e opera como um prazer: e a extinção ou diminuição do prazer opera como uma dor. (*Ensaio* p. 219).

Se a única maneira de conhecer prazer e dor é pela sensação que elas produzem nas mentes e corpos, como a experiência de um pode ser definida pela ausência do outro? Em outras palavras, Burke questiona o caráter relacional de prazer e dor sugerido por Locke, pois vê nisso uma impossibilidade para desenvolver uma teoria dos sentimentos mistos. Voltemo-nos agora às novas relações que Burke propõe entre prazer e dor.

b) O Negativo do Prazer e as Paixões Mistas

A *Investigação Filosófica* de Burke encontra nas sensações primordiais de prazer e dor um sustentáculo para as experiências do belo e do sublime. Num primeiro momento tende-se a reconhecer as afecções do belo na sensação do prazer e, em contrapartida, as afecções do sublime na dor. Não são poucos os momentos da *Investigação* que reforçam essa associação. Porém, num segundo momento, observa-se uma peculiaridade das sensações de dor e prazer nas afecções do sublime e do belo, de modo que nem toda espécie de prazer ou dor definem essas categorias da sensibilidade, ou pelo menos nem sempre. De modo geral, parece necessário à ‘fruição estética’ a mediação entre os pólos do prazer e da dor, a partir das relações que eles mantêm entre si.

Foi dito que Burke inicia a Parte I da *Investigação* justamente com uma discussão sobre as sensações de prazer e dor. O objetivo nestas seções, como o autor logo deixa a entrever, é refutar a “opinião de muitos de que a dor resulta necessariamente da remoção de algum prazer, assim como julgam que o prazer resulta da extinção ou diminuição de alguma dor” (*Investigação* p. 32). A clara referência que essa passagem possui com a citação feita acima de Locke, e a própria menção que Burke faz aqui ao seu nome, não deve confundir quanto ao propósito do autor. Não se trata apenas de acertar as contas com a “autoridade deste grande homem” (*Investigação* p. 143). Burke sabe que a opinião que está prestes a refutar é a mais freqüentemente aceita na tradição filosófica. Ao mesmo tempo, para a formulação de uma poética do sublime, essa refutação se faz necessária.

Sem mais delonga, Burke argumenta que a dor, “em seu modo mais simples e natural de afecção” (*Investigação* p. 32), é tão positiva quanto o prazer, ou seja, a dor não se define pela negação ou ausência do prazer. Na medida em que a ausência ou

diminuição do prazer não implica necessariamente a dor, e o mesmo no sentido inverso, Burke sugere a existência de um terceiro estado da mente, a saber, a indiferença, como resultado de uma nova equação entre prazer e dor. A indiferença não corresponde necessariamente à ausência de prazer ou dor, antes nela as grandezas da dor e do prazer se anulam reciprocamente, não havendo a preponderância de uma sobre a outra, o que mantém a mente num estado de equilíbrio. Curiosamente, e certamente não de maneira aleatória, Burke também qualifica o estado da indiferença com os termos de ‘tranqüilidade’ ou ‘quietude’ (*easy*). O que surpreende nessa definição é a inversão aqui empreendida na identificação lockiana entre prazer e ‘quietude’. A dor, que também é compreendida por Locke no termo inquietude (*uneasiness*), corresponde a tudo aquilo que priva da quietude (*easiness*). Ao passo que para Burke tanto as experiências do sublime como do belo devem ser pensadas justamente naquilo que se afasta do comum, ou da indiferença, seja em direção à dor positiva ou ao prazer positivo. É nesse sentido que tanto as paixões do belo como do sublime concordam em produzirem “as mais fortes impressões sob a mente” (*Investigação* p. 38).

Prazer e dor são pensados pelo autor como dois pólos distintos e autônomos da experiência sensível, o que de modo algum implica, por sua vez, uma ausência de relação entre eles. Muito pelo contrário, é justamente ao atribuir uma natureza positiva a essas sensações que se pode pensar em modos mistos ou relativos de prazer e dor. Desse modo, Burke afirma:

Não posso me convencer de que prazer e dor são meras relações, que só existem na medida em que são contrastados: mas creio ser capaz de discernir, de maneira clara, que existem dores e prazeres positivos que de maneira alguma dependam um do outro. (*Investigação* p. 33).

A relação que estes pólos estabelecem entre si é de oposição, e não de contradição; uma temática que anos mais tarde servirá de ponto de inflexão para a filosofia de Immanuel Kant.

A menção que aqui se faz do filósofo de Königsberg deve ser devidamente compreendida. Não é do intuito neste texto mostrar as possíveis influências que a *Investigação* teve na formação do pensamento de Kant, embora o próprio autor alemão a ateste em sua *Crítica da Faculdade do Juízo*, de 1790³⁶. Também não se propõe inventariar os termos e conceitos comuns a ambos os pensadores. Interessa apenas aproximar esses dois autores sob a égide de suas reflexões quanto à relação entre prazer e dor.

A temática da relação entre prazer e dor, introduzida por Kant sob o pretexto da distinção entre ‘oposição lógica’ e ‘oposição real’ – como se vê em seu texto “pré-crítico”: *Ensaio para Introduzir a Noção de Grandezas Negativas em Filosofia*, de 1763 – é retomada pelo autor, e com o mesmo teor, décadas depois, em sua *Antropologia: de um ponto de vista Pragmático*, de 1798, o que expressa a solidez daquelas primeiras reflexões. No ensaio pré-crítico, tomando o que chama de “doutrina da alma” como um dos exemplos do uso que se pode fazer do método matemático aplicado à filosofia, Kant coloca a seguinte indagação:

A questão reside em saber se o desprazer é simplesmente uma ausência de prazer ou um fundamento de sua privação, que constitui em si algo positivo (...) algo que lhe é oposto em sentido real³⁷.

A ela o filósofo responde:

³⁶ - São algumas as passagens da *Crítica da Faculdade do Juízo* em que Kant se refere direta e indiretamente à estética de Burke, sobretudo no Livro Segundo sobre a “Análise do Sublime”, como se pode ver nesta passagem: “Burke, que nessa espécie de abordagem (fisiológica) merece ser considerado como o autor mais importante”. *Crítica da Faculdade do Juízo*. Forense Universitária. 2ª Edição. 2005. (p. 123).

³⁷ - Immanuel Kant: *Escritos pré-críticos*. Editora UNESP. 2005. (p. 68).

A elucidação precedente torna forçoso reconhecer que o desprazer não é apenas uma ausência, mas uma sensação positiva. (*Ensaio sobre as grandezas negativas* p. 68).

Já na *Antropologia*, Livro Segundo “O Sentimento de Prazer e Desprazer”, o problema é posto nos seguintes termos:

Contentamento é um prazer sensorial, e o que dá prazer ao sentido é agradável. Dor é desprazer por meio do sentido e o que a produz é desagradável. – Não estão um para o outro como ganho e falta (+ e 0), mas como ganho e perda (+ e -), isto é, um não é oposto ao outro meramente como *contraditório* (*contradictorie s. logice oppositum*), mas também como *contrário* (*contrarie s. realiter oppositum*)³⁸.

Torna-se claro, a partir dessas citações, que para Kant a relação entre prazer e dor se caracteriza, sobretudo, por uma oposição real; condição essa que é reforçada pelo interesse maior do autor, ao menos nestes textos, pelas situações reais em detrimento daquelas puramente lógicas. O caráter real dessa oposição pode ser entendido num duplo sentido: primeiramente os dois predicados da oposição são afirmativos, ou positivos; em segundo lugar o resultado desta equação também é um algo, que em si é positivo. Ao passo que na oposição lógica: “de uma única e mesma coisa, afirma-se e nega-se algo ao mesmo tempo. A consequência dessa conexão lógica é *absolutamente nada*” (*Ensaio sobre as grandezas negativas* pp. 57-58, grifo do autor).

Restringe-se aqui, contudo, à oposição entre dor e prazer. Ao adotar a linguagem dos matemáticos, Kant atribui à dor o caráter de grandeza negativa, em oposição à grandeza positiva do prazer. Porém, o filósofo adverte:

³⁸ - Immanuel Kant: *Antropologia de um Ponto de Vista Pragmático*. Iluminuras 2006. (p. 127, grifo do autor).

(...) as grandezas negativas não são as negações de grandezas, como dá a entender a semelhança da expressão, sendo, antes, algo em si mesmo verdadeiramente positivo, algo que apenas se opõe a outra coisa (*Ensaio sobre as grandezas negativas* p. 56).

A negação, nesse tipo de ‘repugnância’, é definida pela relação estabelecida entre esses dois pólos; de modo que o prazer é o negativo da dor tanto quanto este é negativo daquele. Kant também denomina esse tipo de oposição de ‘efetiva’, “na medida em que ele *efetivamente* institui determinações” (*Ensaio sobre as grandezas negativas* p. 84) (grifo do autor), e isto parece só ser possível dado o caráter positivo de ambas as partes em questão. Ao recorrer à etimologia, Kant afirma que o positivo é tudo aquilo que se põe, ou seja, que se posiciona. Assim, somente algo que é positivo pode estar numa relação ‘efetiva’ de oposição. A consequência dessa relação também pode ser pensada como uma negação, na medida em que “uma (grandeza) suprime a outra parcial ou completamente” (*Ensaio sobre as grandezas negativas* p. 60), ou, como no exemplo citado acima da *Antropologia*, como uma subtração (+ e -). O contrário, ou seja, o confronto entre duas positivações de mesma natureza, tem por consequência uma adição. A situação hipotética que Burke cria no final da Seção II da Parte I é exemplar:

Caio foi afligido por um acesso de cólica, esse homem está realmente com dor. Agora o estendei num potro e ele sentirá uma dor ainda maior. Mas será que a dor provocada pelo potro resulta da remoção de algum prazer? Ou será que o acesso de cólica consiste num prazer ou numa dor só por que assim desejamos considerá-la? (*Investigação* p. 33).

No entanto, Burke, assim como Kant, parece estar mais interessado no confronto entre grandezas opostas, até mesmo com o intuito de afirmar suas naturezas distintas e autônomas. Burke define a forma relativa, ou negativa, do prazer pelo termo

deleite (*delight*); enquanto o relativo, ou negativo, da dor, em sua forma mais apurada, é designada pelo autor de pesar (*grief*). Opta-se, aqui, por manter o termo *grief* no original em inglês dado o significado singular que ele possui para Burke. Na célebre introdução à *Investigação* de James T. Boulton, em 1958, o editor observa que esta definição de *grief* possui forte semelhança com um dos sentidos que Locke atribui à palavra *sorrow*, tristeza. No § 8, capítulo XX do livro II, diz Locke: “Tristeza (*sorrow*) é uma inquietude (*uneasiness*) da mente que resulta da reflexão sobre a perda de algo bom que gostaríamos de ter usufruído por mais tempo” (*Ensaio* p. 218). Também aqui, tal como no texto de Burke, esta sensação é contrastada com a alegria (*joy*). De fato, ao descrever os modos de prazer e dor, Locke consagra na filosofia inglesa o uso desses pares. Porém, se para Locke a mente só é capaz de fazer uso dessas sensações em tempos distintos, Burke as aproxima de tal modo a confundi-las. Pode-se observar algo semelhante no ensaio *Da Tragédia* de Hume. As expressões *agreeable sorrow* e *melancholy affections* são usadas pelo autor para se referir aos estados mistos de prazer e dor que o espectador, ou leitor, encontra em obras de ficção marcadas por um ‘profundo pesar’³⁹. Como resultado da relação entre dor e prazer, deleite e *grief* encerram em si aspectos de ambas as extremidades, não havendo aqui uma completa supressão de um no outro. Porém, conforme argumenta Burke, sendo o deleite o resultado da supressão da dor, esta prepondera sobre o prazer; ao passo que na sensação do *grief*, “o prazer permanece em seu ponto mais alto” (*Investigação* p. 37). Com isso, fica claro o sentido em que o autor emprega o termo deleite, distinto daquele atribuído pela tradição⁴⁰ – como no exemplo citado acima de Locke que identifica no deleite um sinônimo do prazer – o que exige do jovem autor uma justificativa:

³⁹ - David Hume. *Essays: moral, political and literary*. “Of Tragedy”. Liberty Fund. Indianapolis. 1987.

⁴⁰ - Na *Filosofia da ilustração*, Ernst Cassirer magistralmente atenta para a necessidade do jovem Burke de cunhar uma nova espécie de prazer estético, assim: “ele descreve um tipo (de prazer estético) que de

Estou ciente de que essa palavra (deleite) não é comumente empregada nesta acepção correta, mas achei melhor tomar emprestado um vocábulo já conhecido e limitar sua significação, do que introduzir um novo que talvez não se incorporasse tão bem a nossa língua. (*Investigação* p. 36).

Deleite e *grief*, em oposição ao prazer e à dor positivos, “não podem existir fora de uma relação” (*Investigação* p. 36). Burke também usa o termo ‘privação’ para se referir a origem dessas afecções relativas, num sentido bastante próximo àquele apresentado por Kant, como se vê em seu ensaio sobre as grandezas negativas:

A negação, na medida em que é a conseqüência de uma oposição real, quero denominá-la privação (*privatio*) (*Ensaio sobre as grandezas negativas* p. 66).

A relação entre privação e positividade já havia sido pensada por Locke em seu *Ensaio*, sobretudo no capítulo VIII do livro II, “Algumas Considerações Adicionais sobre nossas Idéias Simples”. Nesse capítulo, mais conhecido pela distinção entre qualidades primárias e secundárias, o autor inglês introduz o tema admitindo que algumas idéias que são positivas e reais na mente podem ter como origem uma privação do objeto, como nos exemplos da escuridão, do silêncio ou do repouso. “Assim”, diz Locke: “a idéia do preto não é menos positiva na mente do que a idéia do branco, embora a causa dessa cor no objeto externo seja apenas uma privação” (*Ensaio* p. 133). Logo se observa, a partir dessas considerações, que a privação possui outro estatuto nas filosofias de Burke e Kant. A privação não se confunde com a ausência, antes ela é a causa ou mesmo o resultado de uma supressão, no confronto entre duas positivities.

Embora deleite e *grief* sejam exemplos de prazeres e dores negativos, na medida em que eles são conseqüências da negação do que é posto pelo seu contrário, “a afecção”, que deles resulta, “é sem dúvida positiva” (*Investigação* p. 36). De fato, para

modo algum coincide com o mero prazer sensível, e nem tão pouco com a alegria que experimentamos na contemplação do belo, pois ele é de uma natureza especificamente distinta”. (pp. 360-361).

Burke as experiências do sublime e do belo não residem nos extremos das sensações de prazer e dor positivos – ou seja, nas situações que excluem a interação entre esses dois pólos – mas antes em suas mediações. Além disso, deleite e *grief* são situações exemplares, pois as paixões que as compõem são sempre de caráter misto e não puro.

Juntamente com esta distinção entre prazeres e dores positivos e negativos, Burke inicia sua obra propondo uma segunda distinção, a saber, entre as paixões da autopreservação do indivíduo e as paixões da sociedade⁴¹. Enquanto as primeiras têm a dor como fundamento, as segundas estão pautadas pelo prazer. Contudo, à medida que o autor desdobra essa divisão, em paixões da ‘sociedade dos sexos’ e da ‘sociedade geral’, e depura os significados dessas paixões na constituição do homem e da sociedade, nota-se que essas divisões dizem respeito, sobretudo, à sua finalidade⁴². Assim é quanto à finalidade das paixões da autopreservação que a dor tem de preponderar sobre o prazer, o mesmo, porém em sentido inverso, ocorre em relação às paixões da sociedade. Neste sentido, não se pretende aqui excluir, por exemplo, de uma classe de paixão prazerosa o outro pólo da afecção. Muito pelo contrário, ao que parece há uma interface entre prazer e dor, seja nas paixões que pertencem à autopreservação ou naquelas pertencentes à sociedade. A expressão ‘paixão mista’ (*mixt passion*), freqüente nestas páginas da *Investigação*, denota a interação entre esses dois pólos, sobretudo nos estados relativos de deleite e *grief* e nas experiências do sublime e do belo. Se por um lado o autor hesita em identificar no *grief* a principal afecção do belo, a aproximação entre deleite e sublime é bastante clara: “Tudo aquilo que excita este

⁴¹ - Essas classes de paixões devem ser entendidas, como atenta Victor Knoll em seu artigo “As Paixões do Sublime”, como: “duas tendências fundamentais (...) no homem: uma, que o leva a conservar o seu próprio ser, e outra que o conduz para sociedade”, ou seja, há uma reciprocidade entre elas.

⁴² - Na seção VI da Parte I, justamente quando introduz esta divisão, Burke adverte: “(...) é quanto à finalidade de um ou de outro (*autopreservação e sociedade*), que todas as nossas paixões estão destinadas a responder” (*Investigação* p. 38). Mais à frente, numa seção onde o autor se propõe a recapitular esta estrutura, vê-se: “O segundo item ao qual se refere as paixões, *no que concerne a sua causa final*, é a sociedade” (*Investigação* p. 51, grifo nosso).

deleite eu o chamo de sublime” (*Investigação* p. 51). Para o presente propósito, volta-se às paixões sublimes, ou seja, àquelas produzidas pelo deleite.

A principal paixão deste estado misto de prazer e dor é o medo, ou terror, que, no sublime, vem sempre acompanhado de uma admiração, de algo que surpreende e que, portanto, aproxima o espectador a tudo aquilo que suscita esta paixão. Nas primeiras seções da Parte II, Burke encontra no termo assombro (*astonishment*) uma palavra mais adequada para reportar ao estado da mente no sublime. Recorrendo a uma análise filológica, ele observa que em sua origem o termo *astonishment*, assim como seus correlatos em outras línguas, já contêm em si este misto de medo e admiração, *fear* e *wonder*. Desta asserção tem-se a primeira e a mais freqüentemente citada definição do sublime para Burke, tal como se encontra no início da Seção VII da Parte I, intitulada “Do Sublime”:

Tudo que seja de algum modo capaz de suscitar nossas idéias de dor e perigo, a saber, tudo aquilo que seja de alguma maneira terrível, ou que esteja relacionado a objetos terríveis, é uma fonte do sublime, ou seja, é capaz de produzir as mais fortes emoções que a mente pode sentir (*Investigação* p. 39)⁴³.

⁴³ - Nota-se que a aproximação feita por Burke do sublime com o terrível e a paixão do medo foi o ponto de sua teoria que mais lhe rendeu censuras e aplausos, ainda no século XVIII. O comentador Wichelns em seu artigo “Burke’s Essay on the Sublime and Its Reviewers”, 1922, observa que já entre os primeiros leitores da *Investigação* o que mais os surpreendeu foi esta íntima conexão que Burke sugere entre a experiência do sublime e o terror. O importante escritor e colega de Burke, Oliver Goldsmith, em seu texto para o periódico “Monthly Review”, de 1757, faz a seguinte observação sobre a *Investigação*: “Nosso autor (Burke), ao prescrever o terror como a principal fonte do sublime, exclui o amor, a admiração e etc (...) É evidente que podemos ter as idéias mais sublimes da divindade sem imaginar um deus de terror”. *Journal of English and Germanic Philology*, 21. (p. 650). Filósofos e críticos como Thomas Reid e Richard Payne Knight também se reportarão a essa identificação com censura. Reid, na seção III “Da Grandiosidade”, do Ensaio VIII de sua importante obra *Ensaio sobre os Poderes Intelectuais do Homem*, diz: “Um autor bastante elegante que escrevera sobre o sublime e o belo tornou terrível tudo que é grandioso ou sublime. Não teria ele sido levado a isso pela similaridade existente entre temor e admiração?” The M.I.T. Press. Cambridge, Massachusetts, and London, England. 1969. (p. 777). Knight é ainda mais enfático na crítica que faz a Burke em sua obra *Uma Investigação Analítica sobre os Princípios do Gosto*: “Esta noção de que a dor e o medo (...) são as causas do sublime me parece tão estranha quanto *antifilosófica*”. Thoemmes Press. 1999. (p. 371). Em contrapartida, essa idéia teve uma extensa aceitação no círculo literário inglês na passagem do século XVIII para o XIX. No século XX, críticos como Samuel Monk e Mário Praz enfatizaram a importância da *Investigação* na formação de um gosto pelo sombrio, por castelos mal-assombrados e histórias de cavalaria. De fato, são muitas as

Se, por um lado, Burke não fora o primeiro a enfatizar a existência de um grau de temor no sentimento do sublime – pois, como se vê nesta passagem do crítico inglês John Dennis, ainda no início do século XVIII: “o terror contribui grandemente para o sublime”⁴⁴ – ao precisar esse sentimento no estado relativo de prazer e dor, definido pelo termo deleite, o autor foi capaz de atribuir, com maior precisão, a função que essa paixão ocupa. Diferente do que ocorre na dor positiva, a emoção do medo é sentida no deleite com um grau de distanciamento. Assim:

Quando o perigo ou a dor se aproximam em demasia, eles são incapazes de produzir algum deleite, sendo simplesmente terríveis; mas há uma distância, e com algumas modificações, (...) eles são deleitosos. (*Investigação* p. 40).

O distanciamento é o que dá a medida dessa sensação e a torna, em termos burkianos, passível de fruição, ou seja, de um ‘prazer estético’. Os desdobramentos desse mecanismo se mostram na contemplação de tragédias em encenações teatrais e em eventos reais. Deste modo, as reflexões do autor sobre o prazer trágico parecem oportunas para uma maior compreensão dos estados mistos de prazer e dor.

c) O Olhar do Espectador: a função social do teatro e da tragédia

Entre as principais preocupações da crítica no século XVIII encontra-se aquela formulada a partir da observação de Aristóteles, em sua *Poética*, de que o espectador “contempla com prazer as imagens mais exatas daquelas mesmas coisas que olham com repugnância, por exemplo [as representações de] animais ferozes e [de] cadáveres”⁴⁵. Essa descrição fornece alguns elementos-chave para o pensamento que Burke

referências ao sublime terrível de Burke nos romances e poemas de autores como Horace Walpole, Ann Radclif ou William Wordsworth, de modo que se poderia estender em demasia esta observação.

⁴⁴ - *The Grounds of Criticism in Poetry*. London. 1704. (p. 85). John Dennis também diz, nessa obra, ser o terror e a admiração as principais paixões do entusiasmo poético, também identificado pelo autor como gênero sublime.

⁴⁵ - As citações da *Poética* serão feitas a partir da edição dos *Pensadores: Aristóteles*, Volume II. Nova Cultural. São Paulo. 1987. (p. 203).

compartilha com seus contemporâneos, tais como o espectador e o prazer trágico. Portanto, também aqui, o olhar que se dirige à tragédia tem como foco os efeitos que esta suscita no espectador. O problema colocado por Aristóteles, e que repercutiu no Século das Luzes, pode ser pensado nos seguintes termos: como podemos nos deleitar, enquanto espectadores, em paixões e cenas que são em si mesmas desagradáveis? O que possibilita a conversão da dor em prazer no espectador? Como se pode imaginar, as respostas a essas questões são tão variadas quanto as maneiras em que elas foram colocadas. Não se pretende aqui simplesmente discorrer sobre a contribuição de Burke neste debate, mas, sobretudo, espera-se poder lançar alguma luz sobre a maneira como o autor compreende as relações entre prazer e dor no sublime, mais precisamente sobre a função social do ‘deleite’.

Antes de tudo é preciso definir o sentido que a ‘tragédia’ tem para Burke e a abrangência que esse termo possui em seus primeiros escritos. Tal como se nota na *Investigação* e também em outros textos do autor, Burke parece estar de acordo, ao menos em parte, com a definição apresentada pela *Poética* de Aristóteles, a saber:

É, pois, a tragédia imitação de uma ação de caráter elevado, completa e de certa extensão, em linguagem ornamentada e com as várias espécies de ornamentos distribuídas pelas diversas partes [do drama], [imitação que se efetua] *não por narrativa, mas mediante atores*, e que, suscitando o ‘temor e a piedade, tem por efeito a purificação dessas emoções’. (*Poética* p. 205, grifo nosso).

Observa-se em Burke o mesmo apreço pelas encenações teatrais que de maneira tão singular ocuparam críticos e filósofos de seu tempo. De Voltaire a Rousseau, Hume a Johnson, o teatro esteve no centro das discussões sobre os movimentos internos das paixões e afecções, ou ainda sobre a dinâmica das relações sociais. Em alguns casos, a exemplo de Diderot, a peça teatral serviu de veículo para algumas das mais importantes

reflexões filosóficas do autor. Ainda com referência a Diderot, Franklin de Matos faz a seguinte observação: “(...) dada a importância do teatro no século XVIII, não seria de espantar que um filósofo, vez por outra, se visse às voltas com questões relativas a ele”⁴⁶. Assim, Burke toma um percurso costumeiro a um homem de letras de seu tempo, haja vista que suas primeiras publicações versam sobre textos de crítica teatral. Ainda em fins dos anos quarenta do século XVIII, Burke, juntamente com outros colegas, redige um periódico semanal, de inspiração addisoniana, intitulado *The Reformer*. O título é uma ironia, pois as críticas têm como alvo aquele que fora ironicamente apelidado de ‘reformador’ do teatro irlandês, o então diretor do *Theatre Royal* de Dublin Thomas Sheridan, pai do famoso dramaturgo Richard Sheridan. Nos treze artigos que o compõem, escritos em sua maioria por Burke⁴⁷, são abordados tanto temas particulares sobre a condição do teatro dublinense da época, como questões gerais da fruição do espectador. O intuito geral dessa empreitada, que os autores não hesitam em demarcar, é a restauração do gosto e da moral de sua nação, que, de saída, levanta o tema a partir do qual se espera conduzir as reflexões neste tópico, a saber, a função moral do deleite e das paixões produzidas na contemplação de tragédias.

A visão do teatro como um microcosmo da sociedade, e que, ao exaltar a virtude e rechaçar o vício, reforça os laços sociais, não é exclusividade do século XVIII, de fato, ela atravessa os tempos como herança da antiguidade clássica⁴⁸. Porém, o novo modelo do filósofo trazido pelo espírito das Luzes dava uma particular atenção ao

⁴⁶ - Franklin de Matos – *O Filósofo e o Comediante: ensaios sobre literatura e filosofia na ilustração*. “Entre a Enciclopédia e a Comédia”. Editora UFMG. Belo Horizonte. 2001. (p. 27).

⁴⁷ - Segundo a análise feita por T. O. McLoughlin, a maioria dos artigos foi escrita por Burke. Ver: “Did Burke Write *The Reformer*?” N&Q ns. xxxix (Dezembro 1992) (pp. 474-7).

⁴⁸ - O periódico *The Reformer* também contava com a contribuição dos leitores, seja em textos de prosa ou poesia. Numa carta, publicada no artigo de número 9, encontra-se uma frase emblemática sobre a função do teatro: “Ao terdes fixado o título de reformador, nada mais adequado que o palco viesse a vossa cognição (pois, sendo ele capaz de incentivar tanto a virtude como o vício, os primeiros devem ser exibidos em cores amáveis, e os segundos em suas próprias cores detestáveis)”. *The writings and speeches of Edmund Burke*. General ed.: Paul Langford. - [New ed.]. - Oxford : Clarendon Press. Volume: 1. The early writings / ed. by T. O. McLoughlin. 1997. (p. 109).

mundo dos espetáculos. Dito isso, nada mais natural a um jovem audacioso despontar no mundo das letras com um propósito, nada modesto, de restaurar o teatro de sua nação. Embora sua trajetória enquanto escritor o tenha conduzido a caminhos distintos, há quem diga que o teatro nunca deixará de ser referência para suas reflexões⁴⁹.

No artigo que abre o periódico, Burke esboça o caminho que pretende seguir no curso destes escritos:

Portanto, o propósito destes artigos é examinar, de maneira cuidadosa e imparcial, não apenas aqueles escritos produzidos por nós mesmos (...), mas também o entretenimento teatral. (*The Reformer* p. 67).

No entanto, a leitura dos doze artigos subsequentes mostra que a primeira etapa, a análise da produção teatral autóctone, é renunciada em favor da segunda. É certo que em muitos momentos os autores recorrem a exemplos particulares de peças, dramaturgos e atores, mas a distinção de suas nacionalidades parece uma preocupação menor. Ao passo que o segundo momento, um olhar para os efeitos produzidos pelas encenações teatrais, já cumpre o propósito reformador. No artigo que se segue, são apresentados exemplos de peças cômicas e trágicas, para que se possa formar uma noção “daquelas excelências que constituem uma boa representação (*performance*) dramática” (*The Reformer* p. 73). Tanto a comédia como a tragédia possuem vícios que devem ser corrigidos, mas, dada a seriedade do tema a qual se restringe a última, “os escritores insensíveis (*dull*) não possuem aqui a mesma oportunidade de produzir danos, como na comédia” (*The Reformer* p. 75). A inclinação para a tragédia se confirma nos artigos que se seguem, quando Burke critica a afetação burlesca dos

⁴⁹ - Na famosa passagem das *Reflexões sobre a Revolução em França*, quando o rei e a rainha são acossados e capturados por regicidas, o fervor da descrição e as constantes referências teatrais (como os nomes de David Garrick e Sarah Siddons) tornam o evento histórico uma tragédia insuportável, “(...) a glória da Europa extinguindo-se para sempre”. Edmund Burke – *Reflexions on the Revolution in France*. Oxford University Press. 1993. (pp. 76). Ver também a obra de Paul Hindson e Tim Gray – *Burke’s Dramatic Theory of Politics*. Avebury. 1986.

atores, que transforma as paixões sérias e sublimes, e as “ações reais”, na “mais grosseira das bufonarias” (*The Reformer* p. 79). A artificialidade é o principal obstáculo à concretização do ofício do escritor e da peça, a saber: “mover as paixões” (*The Reformer* p. 80).

No entanto, é na própria *Investigação*, sobretudo na Parte I, que se expõem, com todas as letras, a função do prazer trágico e os problemas que o envolvem. Burke situa a discussão sobre os efeitos da tragédia, na *Investigação*, entre as seções XIII “Simpatia” e XVI “Imitação”, o que, por si só, já oferece ao leitor uma indicação do lugar que ela possui. Simpatia e imitação, juntamente com a ambição, formam as paixões, ou princípios (como por vezes as chama), que atendem ao propósito da ‘sociedade geral’. Deste modo, o intuito aqui ainda é refletir sobre a função social da tragédia.

Embora a discussão sobre a tragédia apareça na *Investigação* dentro das considerações sobre as paixões sociáveis, o efeito trágico parece aproximar-se igualmente das paixões da autopreservação. Isto se deve, sobretudo, ao caráter mediador da paixão simpatia, entendida pelo autor como:

(...) a primeira dessas paixões (da sociedade geral), pela qual entramos nas preocupações dos outros. Comovemo-nos na medida em que eles se comovem e raramente suportamos sermos espectadores indiferentes de suas ações e de seus sofrimentos. Pois a simpatia deve ser considerada um tipo de substituição, pela qual nos colocamos no lugar de outrem e somos afetados, sob muitos aspectos, da mesma maneira que eles. (*Investigação* p. 44).

Pelo princípio da simpatia, haverá sempre uma correlação entre as paixões daquele que sente e daquele que se sensibiliza pelo outro, preservando, ao mesmo tempo, uma diferença de grau entre elas. Mais uma vez é no termo deleite que o autor encontra uma definição desse modo de sentir, tendo em vista o que foi dito no item acima sobre sua

posição intermediária entre o prazer e a dor. Assim, “(...) é por esse princípio (simpatia) (...) que somos capazes de enxertar um *deleite* na desgraça, na miséria e até mesmo na própria morte”. (*Investigação* p. 44, grifo nosso).

Ao dirigir seu olhar para os prazeres e paixões produzidos pela tragédia, Burke apresenta um novo sentido à sensação do deleite. A tragédia fornece uma medida para entender as afecções do espectador. Assim, a natureza relativa do deleite diz-se de duas formas: 1- quanto à sua relação com o prazer e a dor; 2- quanto ao fato de que o estado de deleite pressupõe uma relação com o outro. Como bem observa Deprun: “(...) a inquietude aparece (na tragédia) como um sentimento permeado pelo outro”⁵⁰. Neste sentido pode-se definir o deleite como o prazer do espectador. Por intermédio da ‘simpatia’ ele se identifica e se coloca na posição daquele que sofre, pois, segundo a passagem de Burke citada acima: “(...) raramente suportamos sermos *espectadores indiferentes* de suas ações e de seus sofrimentos” (*Investigação* p. 44, grifo nosso). A dor ou o prazer da contemplação nunca é uma sensação pura. Antes, há nela um distanciamento de ambas as extremidades dos pólos de prazer e dor.

Com isso em vista, ao se voltar para o momento em que Burke define a especificidade do sentimento de prazer no sublime – “uma espécie de tranquilidade sombreada pelo horror” (*Investigação* p. 34) – é justamente do olhar do espectador que se conduz a argumentação. As palavras de Homero, capítulo XXIV da *Ilíada*⁵¹, traduzem o sentimento daquele que acabou de escapar a um perigo eminente e pintam no “espectador” “uma espécie de paixão mista de medo e surpresa” (*Investigação* p. 34). Sempre bastante atento à etimologia, é com referência à visão que Burke insiste na

⁵⁰ - Jean Deprun – *La Philosophie de L’Inquiétude em France au XVIII Siècle*. Librairie Philosophique J. Vrin. Paris. 1979. (p. 67). Nesse mesmo capítulo Deprun observa: “(...) a tragédia é o ícone da inquietude. Notamos, em suma, que a ação trágica é necessariamente “solene” e que ela põe em jogo o destino dos reis e dos grandiosos (...). Pelo seu conteúdo informativo, como também pelo tipo de informação que ela define, a tragédia é a arte da inquietude”. (idem, grifo nosso).

⁵¹ - Segundo a tradução de Alexander Pope, que Burke coloca ao lado do texto original: “As when a wretch, who conscious of his crime/ Pursued for murder from his native clime/ Just gains some frontier, breathless, pale, amaz’d/ All gaze, all wonder!”.

posição do espectador. Deve-se notar que as palavras ‘espectador’ e ‘espetáculo’ possuem familiaridade semântica com a atividade do olhar. Porém, conforme se propõe a refletir de maneira mais abrangente no capítulo seguinte, no sublime a visão é sempre imperfeita, ‘sombreada’.

Além de reforçar os laços com o mundo visível, o termo espectador parece propício ao autor por assinalar uma experiência mediata, que, como o deleite, pressupõe uma relação com o outro. Esse evento verifica-se tanto nas encenações trágicas, como em situações reais. No caso dos espetáculos, o outro é o ator. Pela articulação de seus gestos, pelo movimento das cenas e mesmo pela composição do cenário, a tragédia concretiza sua finalidade, a saber: “a excitação das paixões”⁵², como se pode ver em seu texto *Notas para um Ensaio sobre o Drama*. A tragédia possui ainda outra particularidade, que a distingue do evento real, sendo esta o prazer que resulta da própria imitação⁵³. Nesse mesmo ensaio sobre o drama, como também na Seção XVI, “Imitação”, da *Investigação*, Burke identifica no homem uma disposição natural à imitação, um instinto, que opera “sem qualquer intervenção do raciocínio” (*Investigação* p. 49). De fato, os princípios da simpatia e da imitação são verdadeiros instintos de sociedade.

Essa contraposição entre instinto e razão pode ser útil para compreender a origem do prazer trágico. Burke expressa uma discordância com a opinião defendida por alguns críticos de que o prazer do espectador resulta de uma atividade reflexiva que o convence: 1- de que o evento não passa de uma ficção; 2- de que as calamidades representadas não o podem atingir:

⁵² - Edmund Burke: *The Writings and Speeches of Edmund Burke*. “Hints for an Essay on Drama”. (p. 555).

⁵³ - Como se observa no capítulo XV da Parte I da *Investigação*: “Nos infortúnios representados pela arte a única diferença consiste no prazer que resulta dos efeitos da imitação, dado que ela nunca é perfeita a ponto de nos impedir percebê-la como imitação, e sob este princípio, auferimos dela um tipo de prazer” (*Investigação* p. 47).

Receio que seja uma prática bastante corriqueira em investigações desta natureza atribuir a origem da sensação à conclusão da faculdade do raciocínio sobre os objetos que se apresentam a nós; quando esta resulta simplesmente da estrutura mecânica de nossos corpos, ou da conformação e constituição naturais de nossas mentes. Creio que a influência da razão na produção de nossas paixões não seja de modo algum tão extensa quanto se costuma pensar (*Investigação* p. 45).

Ainda assim, Burke demonstra uma predileção pelo deleite nas aflições reais dos outros, até mesmo com o propósito de invalidar o ‘sofisma’, como o chama, que atribui a origem do prazer trágico à posição de conforto do espectador. Os efeitos suscitados no espectador de infortúnios reais assemelham-se grandemente aos efeitos produzidos pela tragédia, de modo que se poderia pensar a primeira circunstância como uma tragédia real. Nela a mediação com o outro é reduzida e se, por um lado, os atrativos da tragédia fictícia excedem aqueles da tragédia real, por outro, as paixões suscitadas pelo fato, pela história, possuem maior força e extensão. O aspecto fidedigno dos sofrimentos reais produz no espectador uma paixão mais intensa que aquelas provocadas pela tragédia fictícia.

Nesse ponto, a insistência do classicismo na ‘atenuação’ da paixão – tal como se nota no texto de Hume “Da Tragédia”, para quem os impulsos violentos e melancólicos das paixões trágicas são convertidos em prazer pelas belezas do espetáculo cênico⁵⁴ – cede lugar à ‘intensificação’, que, no vocabulário burkiano, corresponde, de maneira metafórica, a um movimento ascendente, expresso pelo termo *heighten*⁵⁵. A situação

⁵⁴ - No ensaio “Da Tragédia” diz Hume: “A veemência que resulta da tristeza, compaixão e indignação, recebe uma nova direção pelo sentimento de beleza”. *Essays*. (p. 220).

⁵⁵ - Porém, como se verá no capítulo terceiro da dissertação, para Burke a ascensão só é sublime porque ela admite a queda, o fracasso.

que Burke cria na seção XV da Parte I, “Dos Efeitos da Tragédia”, sintetiza bem seu argumento:

Escolhei um dia para representar a tragédia mais sublime e comovente que possuímos. Seleccionai os atores preferidos; não poupai gastos com cenários e decorações; acrescentai a isto os grandes feitos da poesia, pintura e música; e quando tiverdes reunido vossa audiência, exatamente no momento em que suas mentes estiverem tensionadas pela expectativa, fazei que se anuncie que um criminoso de alto escalão está prestes a ser executado na praça ao lado; num único instante o *vazio do teatro* demonstrará a fraqueza relativa das *artes imitativas* e proclamará o triunfo da *simpatia real*. (*Investigação* p. 47, grifo nosso).

Com essas palavras Burke se afasta não apenas do modo como se convencionou colocar esta questão – a saber: aquilo que é meramente desagradável na realidade pode ser deleitoso na imitação⁵⁶ – como também trilha um caminho diverso daquele esboçado em seus escritos juvenis de crítica teatral. No artigo de número três do *The Reformer*, seguindo um lugar comum da crítica em sua censura às “práticas bárbaras” do teatro inglês e aos exageros em cenas de “combate” e “matança” (*The Reformer* p. 81), Burke faz a seguinte observação:

Caso seja devidamente conduzida, a narrativa não apenas suscitará uma idéia maior do que aquela capaz de ser produzida pela representação, como, talvez, ainda maior que aquela suscitada pelo combate real (*The Reformer* p. 81).

Nas linhas que se seguem a postura meramente contemplativa do auditório é censurada pelo autor: “(...) eles (a platéia) se comportam meramente como *espectadores* e assim

⁵⁶ - No tempo de Burke esta questão foi primeiramente formulada em língua inglesa, de maneira plena, no célebre conjunto de ensaios de Joseph Addison para *The Spectator*, “Os Prazeres da Imaginação”. No nono artigo da série o autor discute esta questão com mais vagar, como se nota nesta passagem: “(...) tudo aquilo que olhamos com desagrado produz em nós um prazer quando descrito de maneira adequada”. *Selections from the Tatler and the Spectator*. Penguin Books. 1982. (p. 392).

deveriam ser chamados, ao invés de auditores; pois todo seu *deleite* está restrito aos seus *olhos*”. (*The Reformer* p. 81, grifo nosso).

Ao se voltar para os prazeres suscitados pela tragédia e acentuar o papel do olhar do espectador diante de calamidades reais, Burke parece enfatizar uma outra posição. É notório que nestes quase dez anos que separam o autor do *Reformer* do autor da *Investigação*, o articulista do filósofo, da chegada de Burke a Londres ao terremoto que fez estremecer “o orgulho da Inglaterra e da Europa” (*Investigação* p. 48)⁵⁷, o fato histórico, a ‘simpatia real’, torna-se hegemônico em relação ao simples artifício. Os personagens fictícios cedem a vez às figuras históricas. É pela fortuna de Cipião e Catão que nos comovemos. O que poderia ser mais trágico e, ao mesmo tempo, mais deleitoso do que a contemplação das ruínas de Londres, postas diante dos olhos, ou as ruínas do império macedônio, relatadas pela história?

Os prazeres suscitados pela tragédia real criam um vínculo maior entre o espectador e os infortúnios e aflições reais dos outros, o que de modo algum se confunde com uma espécie de perversidade. De fato, a perversidade residiria, conforme argumenta o autor, na indiferença aos sofrimentos alheios. Ao adotar o vocabulário da literatura sobre a tragédia em língua inglesa, o autor argumenta que o grau de prazer que o espectador possui num evento trágico o incita a permanecer nele (*dwell upon*), ao passo que a postura da indiferença é o afastamento, um esforço em evitar (*to shun*) o contato com o outro.

Essa atividade contemplativa conduz a um propósito ativo. No capítulo XI da Parte I da *Investigação*, solidão e sociabilidade, contemplação e ação são tidas como duas tendências complementares no homem. Na contemplação das tragédias reais o deleite do espectador o transforma em agente moral, pois:

⁵⁷ - Biógrafos de Burke relatam a ocorrência de um pequeno tremor de terra em Londres, em 1750, mesmo ano da chegada de sua chegada à cidade. Ver nota 18 da página 48 da edição do *Investigação* de James Boulton.

Sempre que a natureza nos destina a algum *propósito ativo*, a paixão que nos move a ela é acompanhada de deleite (...). O deleite que sentimos em tais ocasiões (...) conduz-nos a *consolar a nós mesmos ao fazê-lo àqueles que sofrem* (*Investigação* p. 46, grifo nosso).

Conforme argumenta a comentadora Vanessa Ryan, o deleite burkiano: “evita (seu) potencial misantrópico (...) conduzindo diretamente à ação moral”⁵⁸.

Assim, a função social das encenações trágicas e do deleite nos infortúnios reais mostra que mesmo para o ‘patrono do sensualismo’ há uma dimensão ética na fruição estética. Do olhar do espectador, do distanciamento que define sua posição, pode-se ter uma visão privilegiada do todo. A partir dele a dor é convertida em prazer, a contemplação em ação, mas, dada a natureza mista e oscilante do deleite, nessa sensação a tensão do espectador nunca se desfaz, preservando-se num limiar. É sob esse ponto de vista que se espera conduzir as questões do próximo capítulo, atentando para o fato de que no sublime burkiano a visão do espectador nunca é totalizante. A tentativa de apreender o todo se configura como uma tensão que revela os limites do corpo e da mente.

⁵⁸ - Vanessa L. Ryan: “The Physiological Sublime: Burke’s Critique of Reason. *Journal of the History of Ideas*. 2001. (p. 279).

Capítulo 2

Corpo e Mente:

O estrondo dessas montanhas de água que se quebravam, o estampido da torrente, os trôos do embate desses rochedos movediços, que se pulverizavam enchendo o espaço de neblina espessa, formavam um concerto horrível, digno do drama majestoso que se representava no grande cenário.

*José de Alencar*⁵⁹.

Uma das práticas mais instigantes da história da crítica consiste na observação das flutuações a que se submetem os termos e conceitos com os quais ela se ocupa. As novas exigências artísticas e intelectuais constroem à ampliação semântica dos vocábulos da crítica; ao mesmo tempo, seu campo lexical se diversifica com a adoção de sinônimos e correlatos. A Inglaterra dos primeiros decênios do século XVIII presenciou importantes transformações nos sentidos atribuídos ao termo sublime, acompanhado de todo um esforço para encontrar em sua língua as palavras que melhor definissem estes novos significados. Em linhas gerais, pode-se observar um gradual afastamento tanto dos ditames da retórica clássica, que o definia como o mais *elevado* dos três gêneros do discurso⁶⁰, como em relação às idéias eclesiásticas de sublimidade, definidas pelo caráter frio do homem de especulações abstratas. Restam, por assim dizer, os caminhos desbravados pela nova filosofia. Dada a ênfase atribuída ao papel do

⁵⁹ - José de Alencar – *O Guarani*. Apresentação e Notas Eduardo Vieira Martins. Ateliê Editorial. São Paulo. 2000.

⁶⁰ - Nos manuais clássicos de retórica, o ‘gênero sublime’ era um outro modo de se referir ao ‘gênero médio’, em distinção aos gêneros baixo e humilde. Ver *I Loughi Del Sublime Moderno. Percorso Antologico-critico*. Introduzione: Piero Giordanetti e Maddalena Mazzocut-Mis. (p. 7). A obra “Do Sublime” do pseudo Longino, do primeiro século da era cristã, serviu tanto para acentuar esta noção de sublime, como para contrapor-se a ela. Embora para Longino o sublime esteja restrito ao âmbito da retórica, não é com referência ao gênero que ele define esse termo, mas ao modo do discurso e aos seus efeitos no público.

sujeito na produção do conhecimento, a atenção da crítica se volta agora para as emoções do leitor ou espectador. Embora se admita que esta emoção só se construa a partir da relação entre o eu interno e o mundo exterior (a exemplo do que foi dito sobre Locke, que acentua a simultaneidade entre idéias e sensações), “o foco da atenção”, nas palavras de James Boulton, se volta para a “experiência do observador”⁶¹ de tal modo que o termo sublime passa a designar, antes de tudo, uma afecção da mente.

Mas há ainda um outro fator, este de caráter mais histórico, que contribuiu para as modificações semânticas do sublime. Na virada do século XVII para o XVIII as expedições aos Alpes franceses e italianos já eram uma prática sedimentada nas camadas mais ricas da sociedade inglesa⁶². De fato, a travessia dos Alpes era um dos caminhos possíveis para chegar à Itália, ‘berço da civilidade’. No entanto, pelo que sugerem os relatos dos viajantes, a imensidão e a rudeza das paisagens alpinas adquiriram um interesse em si mesmas, sobretudo pelo sentimento singular que elas suscitavam em seus espectadores. Os vastos e ilimitados panoramas naturais, a irresistível rusticidade dos penhascos e desfiladeiros, angariaram poetas, pintores e críticos⁶³. Ainda que seja uma posição ingênua sustentar que a travessia dos Alpes esteja na origem desta nova sensibilidade estética, quando ela é antes sua consequência, é curioso observar que dois dos mais importantes críticos de língua inglesa do período que se ocuparam da reflexão sobre o sublime, John Dennis e Joseph Addison, redigiram

⁶¹ - James T. Boulton – Editor’s Introduction to Edmund Burke: *A Philosophical Enquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and Beautiful* (pp. xvi-xvii).

⁶² - Ver, sobretudo, a obra de Majore Hope Nicholson: *Mountain Gloom and Mountain Glory: the development of the aesthetics of the infinite*. Seattle: Univ. of Washington Press, 1997.

⁶³ - Mas os Alpes não eram o único destino dos homens de “imaginação polida”, para usar a expressão de Joseph Addison. Conforme argumenta o historiador da arte, Andrew Wilton em *Turner and the Sublime*, os condados mais ao norte da Grã-Bretanha, como ‘Lake District’ e os ‘Highlands’ escoceses, exerceram semelhante apelo, como se observa nos poemas de Thomson e nos primeiros esforços em direção à formação da pintura paisagística inglesa. Ver, sobretudo, o capítulo II “The Landscape Sublime”. British Museum Publication, 1980.

seus tratados logo após uma excursão pelos Alpes italianos⁶⁴. Em suas anotações de viagens, bem como em seus escritos teóricos, lateja a ânsia de definir e descrever os objetos de seu espanto e admiração. Neste sentido o sublime não é mais uma disposição interna da mente do que uma qualidade externa, corporificada na natureza ameaçadora e inculta.

Ainda na trilha dos estudos de história da crítica, observa-se que a *Investigação Filosófica* de Burke teve um papel decisivo nas discussões sobre a espacialização das categorias do sublime e do belo. Embora as expressões ‘sublime na natureza’ e ‘belo natural’ não sejam assim tão freqüentes, as partes II, III e IV (ou seja, o corpo da obra) se ocupam da descrição daquelas qualidades nos objetos que produzem os sentimentos correspondentes do sublime e do belo. Enquanto o belo natural se restringe aos objetos de fácil acesso aos sentidos – segundo a máxima de Aristóteles: nem pequeníssimo “pois a visão é confusa quando se olha por tempo quase imperceptível” e nem grandíssimo “porque faltaria a visão do conjunto, escapando à vista dos espectadores a unidade e a totalidade”⁶⁵ – o mesmo não pode se afirmar sobre a paisagem sublime. Nela há algo que parece extrapolar os limites da compreensão imediata, o que exige do espectador um esforço contínuo para reunir uma multiplicidade de formas desconexas num todo uniforme.

Neste capítulo a natureza será pensada a partir de contínuas intersecções entre qualidades e sensações, mundo exterior e mundo interior, percepção e linguagem. Em outras palavras, a contemplação e descrição da natureza exprimem, segundo Burke, uma impossibilidade de dissociar corpo e mente, sobretudo quando se tem as fortes emoções

⁶⁴ - A viagem de John Dennis pelos Alpes ocorreu em 1688, ou seja, dezesseis anos antes da publicação de seu mais importante escrito sobre o sublime, *The Grounds of Criticism in Poetry*, de 1704. Já Addison empreendeu três importantes viagens à Itália, 1701, 1702 e 1703, que ocorreram, juntamente com a redação de *Remarks on Several Parts of Italy*, há menos de uma década da publicação dos artigos ao *The Spectator* que definiram seu posicionamento sobre o sublime.

⁶⁵ - Aristóteles, *Poética*. Os Pensadores. Volume II. (pp. 207-208).

do sublime como pano de fundo: “Nossas mentes e corpos estão tão estrita e intimamente conectados, que um é incapaz de sentir dor ou prazer sem o outro” (*Investigação* p.133). Talvez um primeiro passo para esta discussão se revele nos prazeres e desprazeres que o olho encontra diante da grandiosidade sublime.

a) O Olho Irrequieto: a contemplação das paisagens sublimes

Uma vez enfatizada a posição do espectador e, portanto, a atividade do olhar, não espanta encontrar as paisagens naturais no rol dos objetos passíveis de fruição estética. De fato, é curioso observar que os termos em inglês: ‘*sight*’, ‘*view*’ e ‘*prospect*’⁶⁶, são usados tanto para se referir à percepção visual, como para designar as paisagens naturais. Em 1712, o crítico e ensaísta Joseph Addison publica no periódico ‘*The Spectator*’ um conjunto de artigos, intitulado *Os Prazeres da Imaginação*, em que as correlações entre os panoramas naturais e a visão ganharam uma maior solidez, fornecendo às gerações seguintes o vocabulário para uma crítica da paisagem. O pioneirismo de suas reflexões e a reconhecida importância que esses artigos tiveram para a formação das idéias de Burke conduzem a um passeio por alguns dos problemas ali levantados, ressaltando aqueles concernentes à contemplação das paisagens sublimes.

Após um artigo introdutório sobre “O Gosto Refinado na Escrita”, que, em certo sentido, guarda semelhanças com o ensaio *Introdução sobre o Gosto* que Burke incorpora à segunda edição da *Investigação*⁶⁷, Addison expõe sua tópica dividindo os prazeres da imaginação em primários e secundários:

⁶⁶ - Tais termos poderiam ser traduzidos para o português, respectivamente, por ‘visão’, ‘vista’ e ‘prospecto’. Em língua portuguesa esses termos, excetuando o primeiro, também são comumente usados para se reportar aos lugares de que se contempla.

⁶⁷ - São inúmeras as semelhanças estruturais entre a *Investigação* e os *Prazeres da Imaginação*. Como observa a comentadora Majorie Hope Nicholson: “Burke não apenas tomou emprestado de Addison muitos de seus argumentos apresentados nos *Prazeres*, concordando ou discordando deles; mas, na

(...) divido os prazeres da imaginação em dois gêneros. Primeiramente, meu intuito é discorrer sobre aqueles prazeres primários da imaginação, ou seja, aqueles que procedem inteiramente da *apresentação dos objetos aos nos nossos olhos*; em seguida falarei daqueles prazeres secundários da imaginação, ou seja, daqueles que decorrem das idéias dos objetos visíveis quando esses objetos *não se encontram realmente diante dos olhos*, mas são evocados pela nossa memória ou são formados a partir das visões agradáveis de coisas que se encontram ausentes ou que sejam fictícias. (*The Spectator* p. 369, grifo nosso).

Nos próximos artigos tornar-se-á cada vez mais claro o intuito dessa distinção. Com ela o autor propõe duas fontes para os ‘prazeres estéticos’, a saber: os objetos externos e a literatura, tendo em vista que os prazeres secundários se restringem ao “leitor” e “às idéias suscitadas pelas palavras” (*The Spectator* p. 387).

Em seguida, Addison define três classes de objetos capazes de excitar os prazeres da imaginação, são eles: a grandiosidade (ou sublime), a novidade (ou incomum) e a beleza. Embora a junção entre elas intensifique seu grau de afecção, na medida em que neste caso “ele se origina não a partir de um único princípio” (*The Spectator* p. 372), a cada uma dessas categorias correspondem classes particulares de objetos na natureza ou na descrição e de sentimentos no espectador ou leitor. Deste modo, a apresentação das categorias do sublime, da novidade e do belo, juntamente com a distinção entre prazeres primários e secundários, representou um passo importante nas reflexões sobre o sublime, contribuindo tanto para sua autonomização em relação à beleza como para as distinções entre o sublime da natureza e o sublime retórico.

segunda edição, ele prefaciou sua discussão sobre a imaginação, tal como Addison, com uma investigação sobre o ‘Gosto’, opondo-se às primeiras teorias ensaística que identificavam o gosto a uma ‘faculdade’ da alma”. *Newton Demands the Muse: Newton’s optics and the eighteenth century poets*. Princeton University Press. 1966.

Ao adotar o percurso inverso e se voltar para aquilo que dá unidade aos prazeres estéticos em suas diferentes modalidades, ou seja, a imaginação, algo bastante particular se descortina no horizonte das reflexões de Addison. Para o autor a imaginação ou fantasia (*fancy*), termo de “sentido frouxo e indistinto” (*The Spectator* 368), comporta menos uma definição do que uma descrição dos seus modos de operação. Para tanto o autor se apóia num antigo argumento, particularmente em voga em seu tempo, que dignifica a percepção visual. Nas palavras que abrem o artigo segundo da série: “Nossa visão é o mais perfeito e o mais deleitoso de todos os nossos sentidos” (*The Spectator* p. 368). O mérito da visão é reforçado quando comparado ao tato. Enquanto este último se limita aos objetos de alcance imediato aos nossos corpos, a visão, “uma espécie de tato mais delicado e mais difuso” (*The Spectator* p. 368), encontra-se menos restrita em sua amplitude e em seus prazeres. Se por um lado esse argumento está calcado num lugar comum, por outro ele revela uma novidade; pois, não é com vistas ao entendimento que Addison reforça a predileção pela visão, mas aos seus prazeres e ao seu vínculo com a imaginação⁶⁸:

É por intermédio desse sentido (visão) que a imaginação é suprida com suas idéias; de modo que por prazeres da imaginação ou da fantasia (...) me refiro àqueles que se originam dos objetos visuais (...). De fato, *não podemos ter uma única imagem na fantasia que não tenha sido primeiramente introduzida pela visão.* (*The Spectator* p. 368, grifo nosso).

A precedência da visão demarca um ponto central nas especulações de Addison. As qualidades do grandioso, incomum e belo são descritas a partir de suas aparências visuais; de modo que o autor reitera o sentido mais amplo que seu século atribuíra à

⁶⁸ - Como se observa nesta passagem de Majore Hope Nicholson: “Os autores clássicos afirmaram ser a visão o órgão mais importante para o conhecimento (...). Mas Addison foi original ao enfatizar as relações da visão não com o intelecto ou a mente, mas com a imaginação”. *Mountain Gloom and Mountain Glory*. (p. 309). De fato, a visão para Addison comporta algo de misterioso, um ‘*know not how*’ (*The Spectator* p. 369), onde a afecção antecede o raciocínio ou mesmo independe dele.

imaginação, a saber, nas palavras de Enid Dobránszky, “uma faculdade produtora de imagens especulares”⁶⁹. Porém, o ‘uso promíscuo’ que o crítico faz desse termo (valendo-se de sua autocensura) acabou por alargar o espectro de suas significações e sua interface com a experiência visual. Para uma maior compreensão disso deve-se retornar à distinção: prazeres primários e prazeres secundários da imaginação.

Foi dito que os prazeres primários estão atrelados aos objetos externos, enquanto os secundários, por serem mais interiorizados, se voltam para os objetos da mente. Deste modo, tendo em vista que ambas as espécies de prazeres se originam da atividade da visão e, ao se atentar para os termos primários e secundários que os qualificam, percebe-se neles uma diferença de grau quanto à subordinação da imaginação à visão. Como se observa das citações acima, os epítetos primários e secundários são empregados em sentidos variados, assinalando tanto as relações de antecedência e posterioridade, como de simplicidade e complexidade. Evidentemente, os prazeres primários tomam a dianteira, ao passo que os secundários “são de natureza mais ampla e mais universal” (*The Spectator* p. 392). Ao definir os prazeres primários como aqueles oriundos da “visão e observação reais (*actual*) dos objetos externos” (*The Spectator* p. 372) – que prontamente tocam os sentidos e a imaginação: “basta abrir os olhos” (*The Spectator* p. 369) – Addison promove uma indistinção entre imaginação e visão. Já nos prazeres secundários da imaginação a presença da sensação visual é cada vez mais diluída. Como observa Enid Dobránszky, é nos prazeres secundários que a imaginação ganha uma maior amplitude, referindo-se tanto à “faculdade de recordar imagens” como a uma “capacidade ativa (...) para produzir imagens”⁷⁰. Nas palavras de Addison:

(...) estes prazeres secundários da imaginação procedem de uma *atividade da mente que compara* as idéias oriundas dos objetos originais com aquelas que

⁶⁹ - Ver capítulo III “No Tear de Palas”, de *No Tear de Palas: imaginação e gênio no século XVIII – uma introdução*. (p. 88). Editora da Unicamp. Papyrus. Campinas. 1992.

⁷⁰ - Idem. (p. 69).

recebemos de suas representações em estátuas, quadros, descrições ou sons. (*The Spectator* p. 386, grifo nosso).

Para o propósito deste capítulo, centrar-se-á na parte mais primordial dos prazeres, sobretudo naqueles oriundos da apreensão da grandiosidade; espera-se com isso ressaltar não apenas seu caráter passivo como também um dinamismo que se expressa na atividade do olhar.

No artigo de número três da série, intitulado “Como a imaginação é afetada pela observação dos objetos externos: os prazeres primários”, Addison sintetiza aquelas imagens que, ao longo de seu século, qualificam os espaços vastos e sublimes. Ele apresenta a grandiosidade nos objetos externos com estas palavras:

Por grandiosidade, não me refiro ao volume de um *único objeto*, mas à vastidão de *toda uma vista*, considerada como uma *peça única*. Tais são os prospectos de uma planície ampla e descampada, desertos vastos e incultos, cumes gigantescos de montanhas, altos rochedos e precipícios, ou uma vasta extensão de água (...) um horizonte espaçoso é uma imagem de liberdade onde o *olho encontra espaço para se movimentar*, vagueando às soltas na imensidade de sua visão, *perdendo-se* em meio à *variedade de objetos* que se oferecem a sua observação. (*The Spectator* p. 371, grifo nosso).

Dessa passagem evidenciam-se dois aspectos conflitantes sobre os quais se espera deter com mais vagar, são eles: 1- a vastidão de uma vista que se apresenta aos olhos e à imaginação como uma peça única; 2- o movimento vagaroso e fugidio dos olhos que buscam acomodar-se nesta multiplicidade de objetos.

As paisagens grandiosas e sublimes devem encerrar uma uniformidade e concisão que não se encontram naquelas incomuns ou belas. De fato, nas paisagens incomuns: “a cena se movimenta continuamente, distraindo a visão, a todo o momento,

com algo novo” (*The Spectator* p 372). Já nas belas obras da natureza “a jovialidade e a variedade de cores” (*The Spectator* p. 374, grifo nosso) estão entre as aparências mais belas aos olhos. Em contrapartida, os traços que compõe as cenas grandiosas exprimem a mesma concisão que aqueles usados em sua descrição. Para que se crie um efeito sinóptico e se forme um quadro do todo, o olho deve ser capaz de abrangê-lo numa única visada. Instrumentos ópticos, como o microscópio e o telescópio, contribuem para o enquadramento da cena, além de permitir ao olho vislumbrar o que antes lhe parecia um emaranhado de formas desconexas. Das criaturas mais diminutas e imperceptíveis aos corpos celestiais em todo o seu firmamento, novos prospectos e prazeres são sugeridos com o advento de novas técnicas⁷¹.

Ao lado da ciência, a pintura foi de grande importância para a formação de um gosto pela paisagem natural. O termo em inglês *landscape* é freqüente nestes artigos de Addison, sendo usado, muitas vezes, como sinônimo de *prospect* e *view*. Porém, o sentido pictórico desse termo faz-se igualmente presente no texto. Do seu surgimento, no século XVII, *landscape* corresponde ao gênero da pintura que se ocupa da representação de cenários campestres, em oposição ao *seascape*: pinturas de paisagens marítimas⁷². Tanto um como o outro encontram sua origem na pintura histórica, sendo, nas palavras de Andrew Wilton, “uma diluição desta”⁷³. Desse modo, segundo a análise de Wilton, para que a pintura de paisagem se afirmasse enquanto gênero distinto ela teve que partilhar com o quadro histórico “da mesma idealização e generalização que eleva (no caso da pintura histórica) o retrato das figuras humanas para além do âmbito

⁷¹ - Majore Nicholson, em *Mountain Gloom e Mountain Glory*, capítulo VII, observa que Addison se mostra bastante condescendente em relação aos avanços científicos, incorporando-os à sua argumentação; como se observa nesta passagem do artigo XI dos *Prazeres da Imaginação*; “nenhum autor (...) gratifica e engrandece mais a imaginação do que os autores da nova filosofia; sejam em suas considerações teóricas sobre a terra e os céus, suas descobertas feitas pelos instrumentos ópticos, ou quaisquer outras de suas contemplações da natureza” (p. 399).

⁷² - *The Oxford English Dictionary*: Second Edition. Clarendon Press. Oxford. Volume VIII. 2004. (p. 628).

⁷³ - Andrew Wilton – *Turner and the Sublime*. (p. 19).

local ou particular”⁷⁴. Em *A Linguagem das Formas*, Pedro Paulo Garrido Pimenta lembra que a pintura histórica, o mais elevado e sublime dos gêneros pictóricos, segundo a tradição clássica, é em si mesma uma narrativa, ao sugerir aos olhos do observador toda uma seqüência de eventos⁷⁵. Para tanto, a uniformidade na cena e a simplicidade no ornato devem ser judiciosamente seguidas pelo artista inventivo, desvelando uma ação que “o olhar capta num único instante”⁷⁶. Por razões óbvias, a sucessão temporal não consiste num traço decisivo na pintura paisagística, ou ao menos não no sentido que ela tem para o quadro histórico. Também será atribuído um outro papel para a figuração do homem, de modo a inverter a relação de hierarquia estabelecida com o pano de fundo. Mas, semelhante ao que ocorre na pintura histórica, para alcançar a sublimidade na paisagem pictórica ou natural seu objeto principal deve “ocupar um grande espaço (*room*) na imaginação” (*The Spectator* p. 375) do observador.

Na pintura executada com genialidade a unidade do todo decorre, entre outros fatores, dos próprios materiais de que se dispõe. Os limites da tela contribuem para centralizar o foco do observador. Conforme observa Pedro Pimenta: “numa tela gigantesca o olhar é constrangido a se deslocar para abarcar o todo, perde-se a inteligência imediata da obra”⁷⁷. Mas e quanto à grandiosidade na natureza: como reunir suas dimensões num único instante e estabelecer um enquadramento para o olhar?

Ao optar pelo termo grandioso (*great*) ao invés de sublime nos prazeres primários da imaginação, Addison não apenas expressa uma cautela – um esforço para dissociar esse termo do âmbito do discurso – como também fica a sugestão do sentido

⁷⁴ - Idem.

⁷⁵ - Pedro Paulo Garrido Pimenta – *A Linguagem das Formas: natureza e arte em Shaftesbury*. Ver, sobretudo, capítulo IV “Da Cópia à Imitação”. Alameda Editorial. São Paulo. 2007.

⁷⁶ - Idem. (p. 133).

⁷⁷ - *A Linguagem das Formas*. (p. 132).

literal de grandiosidade e, portanto, de algo que deve ser buscado nos vastos e ilimitados ‘lugares da natureza’⁷⁸. Se, por um lado, esta grandiosidade preserva uma parcimônia em seus dispositivos, por outro seus contornos não são dados imediatamente. Observa-se no artigo de nº. 565 do *The Spectator* que a razão humana: “não pode abster-se de estabelecer limites a tudo àquilo que contempla”⁷⁹; o que no caso das paisagens grandiosas representa um movimento ininterrupto do olhar. Longe de resolver a questão apresentada acima essas observações aprofundam o conflito: como de uma visão ilimitada produz-se uma peça única aos olhos daquele que a contempla? Para Addison isso representa uma deficiência da imaginação ou da visão, como se nota no décimo primeiro artigo da série, que contrasta os limites da imaginação com os limites do entendimento. Comparada ao entendimento, a imaginação é deficiente, pois, quando ela se debruça sobre os objetos grandiosos logo os “perde de vista” (*The Spectator* p. 400). Ao final desse artigo, Addison sugere que este limite da imaginação pode ter sua origem no corpo, como se não houvesse espaço suficiente no cérebro para a acomodação do grandioso.

Pode-se agora comparar essa exposição de Addison com as reflexões que Burke apresenta sobre a contemplação do sublime na natureza. Na Parte II da *Investigação Filosófica* Burke faz um inventário daquelas qualidades nos objetos que produzem na mente e no corpo a sensação do sublime, são elas: a obscuridade, o poder, a privação, a vastidão, a infinitude, a dificuldade e a magnificência⁸⁰. À primeira vista, esta listagem surpreende pela multiplicidade de objetos reunidos sob uma mesma rubrica. Também é espantoso ver que quase todos caracterizam uma experiência visual ou são descritos a

⁷⁸ - A expressão é de Eduardo Vieira Martins em sua obra: *A Fonte Subterrânea: José de Alencar e a Retórica Oitocentista*. Edusp e Edusp. São Paulo. 2005.

⁷⁹ - *The Spectator*. Volume IV. Everyman’s Library. New York. 1967 (p. 281).

⁸⁰ - Segundo a conhecida observação de Samuel Monk: “Excetuando o poder, nenhuma dessas idéias encontrariam abrigo na arte neoclássica”. *The Sublime: a study of critical theories in XVIII-century England* (p. 93).

partir de seus efeitos sobre os olhos, sendo sempre ressaltados, porem, o sentimento de assombro (*astonishment*) que os acompanha e a limitação que se impõe à visão. Por exemplo: os governos despóticos e as religiões pagãs têm seus poderes intensificados ao apresentarem aos “olhos do público” (*Investigação* p. 59) apenas uma visão parcial do seu objeto de veneração⁸¹. Pelo mesmo princípio a noite e a escuridão “são mais producentes às idéias do sublime do que a luz” (*Investigação* p. 80) e o dia.

Pode-se observar nesses exemplos, como também nos atributos sublimes listados acima, que a experiência visual não é aqui pensada exclusivamente no que tange à extensão e às formas dos corpos, tal como se nota em Addison e sua descrição do grandioso. Burke acrescenta à sua discussão a luminosidade e a cor, ou a privação destas. Elas possuem um lugar de destaque até mesmo quando se trata de refletir sobre as dimensões dos objetos sublimes, como se vê nesta passagem da Seção IX da Parte IV: “Por que os Objetos Visuais de Grandes Dimensões são Sublimes?”:

A visão ocorre quando os *raios de luz refletidos* pelos objetos imprimem uma *imagem instantânea* na retina, ou os nervos inferiores dos olhos, como uma *peça única*. Porém, alguns são da opinião de que apenas um único ponto por vez é pintado nos olhos de modo a ser apreendido num *único instante*. Mas, pelo *movimento dos olhos*, reunimos com grande rapidez as inúmeras partes que compõem o objeto, de modo a formarmos uma *peça uniforme*. (*Investigação* p. 137, grifo nosso).

Essa passagem conduz de volta ao problema levantado por Addison explicitado acima. No decorrer dessa seção Burke não demonstra um posicionamento exclusivista para com uma dessas teorias fisiológicas da visão. Com efeito, ambas concorrem com a

⁸¹ - No ensaio de número 14 publicado no periódico *The Rambler*, de 1750, Samuel Johnson diz algo semelhante, “Tem sido uma prática há muito praticada pelos monarcas orientais de se esconderem em jardins e palácios, para evitarem a conversa com os homens e então serem conhecidos pelos súditos apenas por intermédio de seus editos”. *Selections: 1709-1784*. Oxford University Press. London, New York. 1962. (p. 87).

argumentação central, a saber: na visão de um ‘corpo enorme’ a luz dele refletida será mais intensa ou em maior número. O esforço do olho para apreender este todo produz uma sensação análoga à dor e, portanto, segundo o princípio explicitado no capítulo anterior, sublime. Momento e movimento, uniformidade e sucessão são mutuamente incorporados e expressam um dinamismo do olhar diante de uma natureza disforme e imperscrutável⁸².

Quanto à extensão, o sublime da natureza é caracterizado pelas formas informes, dimensões infinitas cujo olhar não abarca numa única visada; quanto à cor são as paisagens obscuras e enegrecidas: “Uma imensa montanha (...) escura e sombria; (...) céus anuviados” (*Investigação* pp. 81-82). Algo tem de permanecer velado aos olhos deste espectador; ao passo que prazeres ocultos (instinto de autopreservação) incitam a mente e o corpo no sentido contrário, num esforço contínuo para apreender o inapreensível. Diante desta natureza insólita, com frequência partilhada pelos corpos belos, os olhos e a imaginação se perdem num mundo de perplexidades. Numa passagem sobre a variação gradual das formas belas, que não escondem sua sensualidade e erotismo, encontra-se uma exemplar descrição deste olhar irresoluto:

Observai aquela parte de uma bela mulher onde ela é ainda mais bela, nas mediações de seu colo e seios (...) a variação de sua superfície, que nunca é igual, nem mesmo nas mínimas partes; o labirinto pelo qual o *olho irrequieto* se desliza levianamente, *sem saber onde se fixar* ou para onde ele está sendo conduzido. (*Investigação* p. 115, grifo nosso).

Por um lado a leitura de Addison foi decisiva para a formulação dos efeitos que a natureza sublime exerce sobre o espectador, por outro, as razões dadas pelo crítico para a insuficiência da imaginação e da visão na apreensão do todo sublime não

⁸² - Mais adiante, no item três deste capítulo, espera-se aprofundar esse debate ao introduzir o jogo de tensão entre expectativa e surpresa na produção da ilusão de infinitude em jardins e obras arquitetônicas.

parecem convincentes ao autor da *Investigação*. Pelo que se observa das citações de Burke acima, não se trata de invalidar toda espécie de argumentação fisiológica, muito pelo contrário, deve-se buscar um vocabulário que exprima uma quase indistinção entre corpo e mente. Sendo assim, as imagens visuais de clareza e distinção se mostram insuficientes. É preciso dar voz aos demais sentidos.

b) Metáforas e Analogias dos Sentidos

Ao examinar com mais atento os relatos de viagens à Itália dos críticos referidos acima se vê que os obstáculos impostos pelas paisagens alpinas vão muito além de suas dimensões abarcáveis pelo olhar. Os desafios se tornam ainda maiores quando se têm montanhas e vales a atravessar, penhascos a escalar, precipícios e desfiladeiros a superar. Mais ainda, segundo a observação de John Dennis, como transpor para registro da linguagem uma experiência tão *sui generis*, como: “dispor uma montanha diante de vossos olhos (leitor), já que ela é inacessível até mesmo à vista, e fadiga os próprios olhos que a tentam escalar”⁸³? Encontra-se nos *Remarks on Several Parts of Italy* de Addison um esforço semelhante para aproximar o leitor deste universo desafiador e vertiginoso. Não são poucas as passagens em que o autor é surpreendido por ‘escarpas’ e ‘precipícios’ que põem em risco sua integridade e “preenchem a mente com uma espécie agradável de horror”, a partir de uma “das cenas mais irregulares e desfiguradas da natureza”⁸⁴. O jovem Burke, que na ocasião da redação da *Investigação* havia feito sua mais longa viagem de Dublin a Londres, foi, no entanto, preciso ao conferir um importante grau de sublimidade às profundezas vertiginosas e abismais, como se observa nesta passagem da Seção VII da Parte II:

⁸³ - Ver capítulo sete de *Mountain Gloom andf Mountain Glory* de Majore Hope Nicholson. (pp. 276-277).

⁸⁴ - Joseph Addison – *Remarks on Several Parts of Italy*. Printed for J. and R. Tonson and S. Draper. London. 1753. (p. 261).

A extensão consiste no comprimento, na altura ou na profundidade. Dessas, o comprimento é o que menos nos impacta (...). Do mesmo modo, estou disposto a imaginar que a altura não seja tão imponente quanto a profundidade e que nos choca mais ao *olharmos para baixo*, para as *profundezas* do precipício, do que ao *olharmos para cima* e contemplarmos um objeto de *altura* equivalente. (*Investigação* p. 72, grifo nosso).

Com frequência, a descrição de mares e oceanos partilha de traços semelhantes àqueles encontrados nas paisagens montanhescas, como se observa no artigo de número 489 de Addison ao *The Spectator*. Nele o oceano é apresentado como o mais grandioso dos objetos naturais, mesmo em sua calmaria, mas ainda mais: “quando ele é incitado por uma tempestade, de modo que o horizonte, em todos os cantos, transforma-se em vagalhões espumantes e *montanhas flutuantes*, sendo *impossível descrever o horror agradável* que resulta de tal *prospecto*”⁸⁵ (grifo nosso). Anos mais tarde essa observação de Addison servirá de indagação para Burke: “Uma planície ou uma vasta extensão de terra certamente não é uma idéia pequena (...) mas, poderá ela preencher a mente com algo mais grandioso do que o próprio oceano?” (*Investigação* pp. 57-58). Evidentemente a resposta será negativa, pois “o oceano não é um objeto de pouco terror” (*Investigação* p. 58). Sua profundidade abissal é tão perturbadora quanto às oscilações de sua superfície, e mesmo o espectador mais a salvo é tomado, do alto de seu refúgio, por sentimentos de náuseas e vertigens.

A tópica da contemplação de uma tempestade que se abate sobre um veleiro em alto mar era tida na época como um dos maiores exemplos da grandiosidade na natureza. Tanto aqui como em despenhadeiros alpinos a idéia de perigo e os sentimentos de autopreservação são, em linguagem burkiana, os principais traços de sua

⁸⁵ - *The Spectator*. Volume IV (p. 48).

sublimidade. Porém, gostaríamos de ressaltar outros aspectos presentes nesses exemplos e igualmente atentados por Burke, a saber: a relação entre os sentidos (sobretudo o do tato e da visão), os termos utilizados para se reportar a essas experiências sensíveis, e as implicações do corpo.

Permita-nos, leitor, adicionar à história de nossos aventureiros uma outra narrativa, esta de maior fôlego e repercussão, que questionava sobre como seria a visão de um cego no instante em que ele passasse a ver. A questão foi primeiramente formulada com todas as letras no capítulo IX do livro II do *Ensaio* de Locke, “Da Percepção”, quando, em resposta à carta de seu amigo e filósofo William Molyneux, o autor se indaga se um cego de nascença, curado da cegueira, seria capaz de distinguir e dar nomes a um cubo e uma esfera de igual tamanho, material e cor, no instante em que fizesse uso deste novo órgão e sem a mediação do tato. Locke, em consonância com Molyneux, é categórico em sua resposta: “Não; pois embora ele tenha a experiência de como um globo ou um cubo afete seu tato, ele ainda não tem a experiência de que aquilo que afeta seu tato de tal e tal modo deva afetar sua visão de tal ou tal modo” (*Ensaio* p. 144). Obviamente, são muitas as implicações envolvidas tanto na formulação da pergunta quanto nas respostas de Locke e Molyneux. Mas, permita-se destacar aqui as relações que podem ser estabelecidas entre o que se vê e o que se toca e em que medida é próprio atribuir os mesmos nomes a essas duas classes de experiência.

Posta a questão, logo ela se tornou um tema bastante popular na Inglaterra e França de meados do século XVIII. Muitos filósofos, crítico e cientistas se viram na obrigação de formular suas próprias conclusões, concordando ou discordando do veredicto daqueles que a forjaram. Embora, segundo Jules David Law, Burke não se refira diretamente à questão de Molyneux, o interesse que o autor da *Investigação* demonstra pela ‘propriedade’ do discurso de cegos, como o matemático Saunderson ou

o poeta Blacklock, assim como as constantes referências à ‘analogia’ dos sentidos⁸⁶, sugere um posicionamento um tanto singular diante desse problema, cujo único paralelo talvez possa ser encontrado na polêmica *Carta sobre os Cegos* de Dennis Diderot, de 1749.

Segundo os estudiosos⁸⁷, a questão de Molyneux chega à França já em princípios do XVIII quando Voltaire, em seu crescente envolvimento com a filosofia inglesa, afrancesou o debate, abrindo-o a novas perspectivas. Desse lado do canal, a filosofia está intimamente alinhada a uma determinada visão política e social. Em decorrência do caráter ‘epistemológico subversivo’ das *Cartas sobre os Cegos*, e de suas ‘ousadas fórmulas’⁸⁸ – a exemplo do cego sábio que faz juras sob a ‘palavra de Newton’ – Diderot foi parar na prisão do Castelo de Vincennes. O deslocamento de implicações acompanha uma nova visada do problema. Assim Diderot empreende o caminho inverso àquele sugerido por Locke: ao invés de questionar o cego que recuperou a vista, é preciso, na ‘linguagem dos poetas’, vazar “os próprios olhos para conhecer mais facilmente como se efetua a visão”⁸⁹. Ademais, não parece fazer muito sentido submeter a qualquer tipo de questionamento alguém que acabou de sofrer uma cirurgia num “órgão muito delicado” (*Carta sobre os cegos* p. 125). Os depoimentos do jovem curado pelo médico William Cheselden atestam estas dificuldades. Em 1728 o cirurgião da *Royal Society* pôs à prova a questão de Molyneux após ter curado da

⁸⁶ - Ver, sobretudo, capítulo I “Besides the Design of Language”: Molyneux’s question and the empiricist construction of rhetoric; e capítulo IV: “Empiricist Aesthetics: Burke’s “analogy” of the senses”, da obra de Jules David Law: *The Rhetoric of Empiricism: language and perception from Locke to I.A. Richards*. David Hume foi um grande entusiasta da poesia de Blacklock. Em correspondência com amigos e editores o filósofo expressa uma crítica bastante favorável ao poeta, ressaltando a ‘precisão’ e ‘propriedade’, ‘força’ e ‘inventividade’ de sua linguagem. *The letters of David Hume*. 2 v. Clarendon Press. Oxford. 1969. Agradeço aqui ao professor Pedro Paulo Garrido Pimenta por ter chamado minha atenção a essas cartas.

⁸⁷ - Refere-se, principalmente, a Michael Baxandall, capítulo II “Sombra no Iluminismo” de *Sombras e Luzes*. Edusp. São Paulo. 1997. Também ao ensaio de Gérard Lebrun: “O cego e o Filósofo ou o Nascimento da Antropologia”. *A Filosofia e sua História*.

⁸⁸ - A expressão é de Franklin de Matos, como se observa em seu ensaio “As Vinte Bocas da Sensação”. *O Filósofo e o Comediante: ensaios sobre literatura e filosofia na Ilustração* (p. 146).

⁸⁹ - As citações que faremos aqui da *Carta sobre os Cegos* segue a tradução de J. Guinsburg: *Diderot: Obras I: Filosofia e Política*. Editora Perspectiva. São Paulo. 2000. (P. 125).

cegueira um jovem de treze anos. A notícia, assim como os relatos do médico sobre as primeiras experiências visuais do garoto, teve ampla repercussão. Em suma, foi constatado que a princípio o garoto nada via com precisão, ou ao menos era incapaz de proferir qualquer juízo sobre os objetos visuais; nas palavras do médico: “ele achava que todos os objetos tocavam seus olhos”⁹⁰. A reação do garoto, segundo Diderot, é a mesma de uma criança que acaba de chegar ao mundo, pois “nada se vê da primeira vez que nos servimos dos olhos” (*Carta sobre os cegos* p. 131).

Contudo seria uma postura ingênua simplesmente recusar o problema de Molyneux. Conforme observado acima, são muitas as implicações que envolvem essa questão. De saída, a principal discordância de Diderot é com a resposta categórica de Locke e Molyneux. Ao mesmo tempo o *philosophe* não está convencido das severas críticas de Berkeley, apresentada no *Ensaio para uma Nova Teoria da Visão*⁹¹; e, de fato, argumenta ainda que esses autores se aproximam num ponto crucial, a saber, quanto à recusa de qualquer “ligação essencial entre a sensação da vista e a do tato” (*Carta sobre os cegos* p. 126). Os anos de convivência com cegos de ‘bom senso’, como o cego de Puiseaux ou a senhorita Mélanie de Salignac, e o primor da álgebra tátil do catedrático Saunderson, o mesmo referido por Burke, asseguravam Diderot do contrário.

⁹⁰ - William Cheselden – *The Anatomy of the Human Body*. Printed for J. F & C. Rivington, J. Dodsley, T. Cadell, R. Baldwin, T. Lowndes. London. 1784. (p. 301).

⁹¹ - Texto de 1709, o *Ensaio para Uma Nova Teoria da Visão* figura entre um dos principais escritos do filósofo irlandês George Berkeley. Já no primeiro parágrafo Berkeley expressa seu intuito de reforçar as diferenças entre as idéias do tato e as idéias da visão. Segundo sua argumentação, a distância, a dimensão e a posição dos objetos não são signos imediatos da visão, mas, antes, é o tato, ou o corpo, que nos ensina a julgar aquilo que está para fora de nós. Assim, tal como ocorre na linguagem das palavras, pelo hábito conferimos uma atenção maior aos objetos secundários da visão, ou seja, o que eles significam, e não aos seus objetos primários, os signos de luz e cores, no caso da linguagem visual, ou os sons e caracteres, no caso da linguagem das palavras. Ao se voltar para o problema de Molyneux, Berkeley afirma que para o novo vidente a questão seria ‘ininteligível’, pois “nada do que ele visse seria capaz de sugerir aos seus pensamentos as idéias de corpo, distância ou mesmo qualquer coisa que ele antes conhecesse”. *The Works of George Berkeley*. Volume One. Nelson. Kraus Reprint, Nendeln. 1979. (P. 228).

Uma das primeiras coisas que chamou a atenção de Diderot em seu convívio com cegos foi que se tratava de homens e mulheres de admirável inteligência, não apenas capazes de executar as tarefas mais corriqueiras (cuidar da educação dos filhos, pôr a casa em ordem ou mesmo dirigir seus próprios negócios), como, com frequência, eram pessoas dotadas de habilidades não profissionais: uma extraordinária sensibilidade musical, jeito para dança. Ainda mais surpreso ficou Diderot ao ver que as menores vicissitudes de sons, odores, sabores e texturas – imperceptíveis à maioria dos videntes – eram, no entanto, meticulosamente observadas por aqueles privados do órgão da visão. Assim, a senhorita Mélanie de Salignac julgava da estatura e fisionomia de alguém em função da voz e, tal como o cego de Puisseaux ou o matemático Saunderson, dizia se o dia estava claro ou nublado apenas pelas sensações do corpo, como se, de fato, fossem capazes de “ver pela pele” (*Carta sobre os cegos* p. 119). A matemática de Saunderson é toda composta de pontos e linhas que somente dedos muito ágeis e sensíveis conseguiriam acompanhar seus raciocínios a partir de seus próprios mecanismos de demonstração. Essas entre outras observações levaram Diderot a duas importantes conclusões: 1- há um equilíbrio entre os sentidos, na medida em que eles se auto-auxiliam⁹²; 2- cada sentido possui funções particulares e, portanto, dependem de si próprios para se aprimorar. A princípio se parece estar diante duma contradição, mas, como se pretende argumentar, na realidade essas observações se complementam.

Por mais sagaz que seja o entendimento dos cegos e por mais que exerçam sua imaginação com vivacidade, ainda assim as idéias de luz e cor lhes são tão inacessíveis quanto os sons para surdos e mudos de nascença. O cravo ‘ocular’ do Padre Castel, uma engenhoca que reproduz cores ao invés de sons a cada nota do instrumento musical, era,

⁹² - Jean Starobinski, em *L'Œil Vivant*, apresenta um raciocínio semelhante a esse ao dizer que há uma *impaciência* em cada sentido na necessidade de compartilhar seus poderes; tal como se nota na Elegia de Goethe, em que fica latente o conteúdo erótico, “as mãos querem ver e os olhos acariciar”. *L'Œil Vivant: Corneille, Racine, La Bruyère, Rousseau, Stendhal*. Gallimard. Paris. 1970. (p. 12).

na verdade, um grande fiasco, pois para o surdo o instrumento não lhe comunicava “nenhuma idéia do som”⁹³. Mas algo semelhante ocorre à maioria dos homens que nunca atentaram para infinitas variações de cores, sons e texturas. É reconhecida a habilidade de pintores que vêem o que se esconde aos olhos comuns, ou de músicos, sensíveis às menores variações de notas musicais. Certamente não se ousaria dizer que fora o tato ou o paladar que os ensinara a ver ou ouvir com acuidade. O órgão arguto é aquele que se auto-experimentou que, por incansável atenção aos objetos, não deixou escapar o que eles lhe reservavam de mais particular. Nesses casos um sentido envergonha o outro, pois “quanto mais rico for um sentido, mais noções particulares ele terá, e mais extravagante parecerá” aos demais (*Carta sobre os surdos e mudos* p. 138).

A extravagância é adotada aqui como norma. Assim, em suas idas ao teatro, Diderot punha-se a tampar os ouvidos justo nos momentos mais efusivos, pois, desse modo, os movimentos e os gestos dos atores seriam avaliados por si próprios. Afinal, não é verdade que: “para julgar direito acerca da entonação é preciso ouvir o discurso sem ver o ator”? (*Carta sobre os surdos e mudos* p. 102). A posição do cego ou mudo ‘por convenção’ talvez seja igualmente profícua para melhor conhecer: “as idéias comuns e particulares a cada um dos sentidos” (*Carta sobre os surdos e mudos* p. 147).

Todo este esforço para “recuar o máximo em relação ao ato perceptivo” e “atribuir ao mundo cotidiano o máximo de estranheza”, no dizer de Lebrun⁹⁴, mostra a Diderot que, por mais singular que sejam as impressões de cada sentido, elas formam um todo indivisível, ou, para se expressar segundo Diderot, um ‘hieróglifo’⁹⁵. Nessas

⁹³ - Diderot, *Obras II: estética, poética e contos*. J. Guinsburg. Editora Perspectiva. São Paulo. 2000. (P. 100). A história do cravo de Castel encontra-se na *Carta sobre os Surdos e Mudos*, escrita por Diderot alguns meses após ter sido libertado da prisão, em 1751. Adotando uma postura um pouco mais comedida em relação à primeira carta, o texto se apresenta com um propósito um tanto modesto, a saber: contestar as considerações do crítico Charles Batteux quanto ao uso das ‘inversões’ na língua francesa. Em meio a uma multiplicidade de temas, Diderot retorna ao problema da relação entre os sentidos.

⁹⁴ - *O Cego e o Filósofo ou o Nascimento da Antropologia*, (p.57).

⁹⁵ - Segundo Enid Dobránszky, capítulo quatro de *No Tear de Palas*, o termo hieróglifo já era conhecido no século XVIII como uma explicação anticartesiana da linguagem. Nesse sentido, Diderot usa o termo

duas cartas o autor reforça a idéia da unidade das sensações ou mesmo unidade entre corpo e mente, num sentido semelhante ao de Burke. Ao se voltar para aquilo que chama de “causas naturais e mecânicas de nossas paixões” (*Investigação* p. 139), ou ‘causas eficientes’, Burke sintetiza a relação de unidade e diversidade da experiência sensível, como se observa nestas passagens:

Há um *encadeamento* que *une* todos os nossos órgãos sensoriais; eles são nada mais do que *diferentes tipos de sensações*, destinados a serem afetados pelas diferentes variedades de objetos, mas sempre *da mesma maneira* (*Investigação* p. 120, grifo nosso).

Ou, mais a frente:

(...) toda a diversidade dos vários sentidos, com todas as suas diferentes afecções (...), favorecem sua mútua iluminação, a fim de compor uma idéia clara e consistente do todo (*Investigação* p. 122).

Para um leitor do século XX, um dos aspectos da *Investigação Filosófica* que mais impressiona é a ênfase que o autor dá à idéia de que cada órgão do sentido está apto a ser afetado pelas sensações do sublime e do belo. Para Burke essa idéia surge a partir de uma perplexidade; afinal, por quais motivos a suavidade, a doçura ou a delicadeza não foram anteriormente elencadas dentre os principais atributos da beleza? Ao eleger padrões de medidas, figuras geométricas, linhas e ângulos como elementos constitutivos daquilo que ‘aparece’ como belo, os teóricos da arte ou os “patronos da proporção” (*Investigação* p. 100), como os chama, não se deram o trabalho de consultar aqueles desprovidos do órgão da visão. Contudo, pelo que se observa da citação acima, não se trata apenas de procurar nos objetos aquelas qualidades que afetam cada sentido

para expressar a unidade e a simultaneidade das sensações num discurso poético, de modo que: “as coisas sejam ditas e representadas todas ao mesmo tempo; que, no mesmo instante em que o entendimento as apreende, a alma é comovida por elas, *a imaginação as vê, e o ouvido as escuta*” (*Carta sobre os surdos e mudos* p. 116, grifo nosso).

em particular. Em alguns casos, uma mesma qualidade produz em diferentes sentidos a mesma sensação, ou sensações similares. Por exemplo, como observa Jules David Law, todos os órgãos sensoriais podem ser afetados por estímulos suaves (*smooth*) ou afiados (*sharp*)⁹⁶. O contato do corpo com superfícies fluidas, pela pouca resistência que oferecem, desfaz as tensões ou contrações musculares e produz uma sensação prazerosa, assim: “O óleo, ainda que insípido, é de certo modo agradável tanto à visão quanto ao tato e ao paladar” (*Investigação* p. 152). Mas há ainda casos em que não está claro o modo como um determinado estímulo afeta um sentido. Para esses, Burke insiste na remissão de um sentido ao outro, pois “(...) todos os sentidos mantêm uma analogia entre si e ilustram uns aos outros” (*Investigação* p. 139).

O conhecimento por analogia é uma prática freqüente na *Investigação Filosófica* de Burke e, para a nossa surpresa, o sublime e o belo da visão é o que mais demanda a “assistência dos outros sentidos” (*Investigação* p. 151) para se formar uma idéia consistente do modo como ela é afetada. Para Burke, a experiência visual encerra os fenômenos mais obscuros e imperscrutáveis e, com freqüência, o uso de metáforas é aqui bastante salutar. Pelo que conta Diderot, os biógrafos do matemático Saunderson ressaltaram a propriedade dos seus discursos, ricos em “expressões felizes”, ou seja: “aquelas que são *próprias* a um sentido, ao *tato*, por exemplo, e que são *metafóricas* ao mesmo tempo a outro sentido, como os *olhos*” (*Carta sobre os cegos* p. 114, grifo nosso). Admite-se com isso, tal como diz Berkeley, que existem idéias próprias e metafóricas, mediatas e imediatas, a cada um dos sentidos. Luz e cores são idéias próprias da visão, tal como superfícies e saliências são próprias do tato. Atribui-se à linguagem o papel de remanejar as expressões de um sentido mais rico a outros menos afluentes. Assim: “aplicamos metaforicamente” as idéias de suavidade e “doçura

⁹⁶ - Ver *The Rhetoric of Empiricism*, (p. 140).

(sweetness) à visão e à audição” (*Investigação* p.123), e, como na poesia de Shakespeare ou Milton, também na linguagem comum é próprio se expressar: ‘que música suave’ ou ‘que voz doce’⁹⁷.

Porém, para Burke e também para Diderot, as metáforas e analogias dos sentidos só são possíveis por haver uma correspondência entre as diferentes sensações, e talvez as idéias dos diferentes sentidos não sejam tão “amplamente distintas umas das outras” como queria o Bispo de Cloyne⁹⁸. Afinal, nas palavras de Diderot: “temos a um só tempo várias sensações, como as da cor de um corpo e a de sua figura” (*Carta sobre os surdos e mudos* p. 112). Mesmo aquele desprovido de um órgão está acostumado a raciocinar simultaneamente com os que lhe restam; de modo que não seria de todo absurdo supor que um cego de ‘bom senso’, restituído da visão, seja capaz de ‘comparar’ o pontão que a protuberância do ângulo do cubo oferece à sua vista com aquele sentido pelo tato:

Não duvido de modo algum (...) que depois de comparar as idéias que lhe vêm pelos olhos com as que apreendeu pelo tato dissesse, com a mesma segurança que vós e eu (...) ‘este corpo me parece um quadrado e aquele o círculo’. (*Carta sobre os cegos* p. 136).

Conforme dito acima, a *Investigação* de Burke não faz nenhuma referência direta à questão de Molyneux, o que invalida qualquer tentativa de buscar nessa obra uma resposta ao problema. Porém, em meio a muitas referências indiretas à questão, encontra-se a história do menino curado pelo médico William Cheselden e com ela o desdobramento de um novo problema, a saber: em que medida nossos prazeres e

⁹⁷ - A obra de Shakespeare usada por Burke para refletir sobre esta questão é o *Mercador de Veneza*, como se vê nesta citação: “I ne’er am merry, when I hear sweet music”. Quanto a Milton, a passagem que Burke escolhe para ilustrar as metáforas dos sentidos encontra-se no *L’Allegro*: “In notes with many a winding bout/ Of linked sweetness long drawn out/ With wanton heed, and giddy cunning/ The melting voice through mazes running”.

⁹⁸ - *An Essay Towards a New Theory of Vision*. The Works of George Berkeley (p. 188).

desprazeres são frutos do hábito. Segundo o relato do médico, o garoto sentiu profunda inquietude da primeira vez em que seus olhos repousaram sobre um objeto escuro ou sombreado, o que é bastante curioso para alguém que até então vivera na escuridão. Tempos mais tarde, ao ser conduzido a uma das chapadas gredosas ao sul da Inglaterra e “observar o vasto prospecto, ele se deleitou grandemente com esta experiência e a chamou de uma nova espécie de visão”⁹⁹. O que diria então nosso jovem sobre os movimentos ascendentes e descendentes das vagas oceânicas, as elevações e depressões das escarpas montanhescas, ou ainda as projeções ao infinito das colunas de um mausoléu, faltar-lhe-ia “palavras para expressar seu deleite”¹⁰⁰?

c) Momento e Movimento: a ilusão na arquitetura e na jardinagem

Violeta lado à pedra musgosa

*Semi-oculta da visão!*¹⁰¹

Quando se compara natureza e arte quanto à capacidade que elas têm de produzir emoções grandiosas – despertar na mente e no corpo os sentimentos de autopreservação, estontear os sentidos e a imaginação – nota-se, num primeiro momento, uma relação de desigualdade. Pois, que perigo real poder-se-ia ter na contemplação de um precipício reproduzido numa tela? Como uma obra de arte pode alcançar a mesma vastidão dos imensos panoramas naturais? Em contrapartida, a multiplicidade e variedade de objetos de uma paisagem natural dificultam o enquadramento da cena e exigem, além de esforço contínuo do olhar espectador, um artifício para reunir essa diversidade num todo coeso. Já nos artigos *Os Prazeres da Imaginação* de Joseph Addison publicados no *The Spectator*, a relação entre arte e natureza, sobretudo no que concerne ao sublime, é

⁹⁹ - William Cheselden – *The Anatomy of the Human Body* (p. 304).

¹⁰⁰ - Idem (p. 303).

¹⁰¹ - William Wordsworth “No Caminho Ermo Morava”, em *O Olho Imóvel pela Força da Harmonia*. Ateliê Editorial. São Paulo. 2007. (p. 103).

apresentada de modo ambíguo. Ora as ‘obras de arte’ ganham em prestígio e vigor quanto mais elas se assemelham às ‘obras da natureza’, ora é a similitude da natureza com a arte que confere seu valor¹⁰². No entanto, em linhas gerais, enquanto a arte com frequência excede a natureza na exibição de obras belas e incomuns, “há algo mais audacioso e magistral na rudeza das pinceladas incautas da natureza” (*The Spectator* p. 380). Para Addison somente em duas ocasiões a arte pode fazer frente à grandiosidade do mundo natural: em obras arquitetônicas ou de jardinagem, conforme sugere o próprio título do artigo de número 6 da série, *Prazeres Primários: arquitetura, a arte que produz mais imediatamente tais prazeres*. Ainda assim, para Addison, a preceptiva da arte grandiosa deve ser buscada na natureza, de modo que somente um edifício ou um jardim de grandes proporções pode ser sublime.

Seguindo uma tópica comum à literatura das artes da edificação, Addison, e de certo modo Burke, defende haver uma *analogia* entre edifícios arquitetônicos e o mundo natural¹⁰³. Porém, se outrora se privilegiava as analogias com o corpo humano – tal como se observa nos estudos do arquiteto romano Vitrúvio, ou nos trabalhos iconográficos do Renascimento¹⁰⁴ – aos poucos as paisagens naturais tornam-se igualmente propícias para representar as correlações entre arquitetura, jardim e natureza. Assim, os antigos templos e observatórios babilônicos são para Addison “montanhas espaçosas” e “rochedos gigantesco” (*The Spectator* p. 381). Mas, serão mesmo as grandes proporções a única prerrogativa da arte sublime? Até que ponto as artes visuais

¹⁰² - Ver, sobretudo, o artigo de número 414 ao *The Spectator*, quinto da série *Os Prazeres da Imaginação*, “Os Prazeres Primários: os Efeitos da Natureza e da Arte Comparados e Contrastados”. *Selections from the Tatler and the Spectator*. Penguin. Em certa medida, o caráter ambíguo da relação natureza/arte em Addison deve-se a uma releitura de Longino, para quem: “a arte é então acabada, quando parece ser da natureza e, inversamente, a natureza atinge o fim, quando envolve a arte sem que se veja”. *Do Sublime*. Martins Fontes. São Paulo. 1996, (p. 78). No capítulo seguinte, estas e outras questões em Longino serão abordadas com mais vagar.

¹⁰³ - Ver, Bernd Evers, *Architectural Theory: from Renaissance to the Present*. Taschen. Köln. 2006.

¹⁰⁴ - Ver, sobretudo, o capítulo III da obra de Vitrúvio, *Da Arquitetura*. São Paulo. Hucitec. 1999.

e, em especial, a arquitetura e a jardinagem, são favorecidas quanto mais elas se assemelharem ou *imitarem* as obras da natureza?

Há uma passagem na seção XVI, “Imitação”, da Parte I da *Investigação* de Burke que talvez possa fornecer uma pista para a resolução dessas questões. Retomando uma discussão da *Poética* de Aristóteles, capítulo IV, Burke propõe a seguinte regra:

Quando o objeto representado na poesia ou na pintura não suscita nenhum *desejo de vê-lo na realidade*, posso ter certeza de que seu poder na poesia ou na pintura deve-se à *imitação* (...). Assim ocorre com a maioria das obras que os pintores chamam de natureza morta (...). Mas quando o objeto da pintura faria com que *corrêsemos para vê-lo*, se fosse *real*, por mais *estranho* que seja o tipo de *sentimento* que nos causa, podemos ter certeza de que o poder do poema ou da pintura deve-se antes à natureza da própria coisa (ou à *simpatia*). (*Investigação* pp. 49-50, grifo nosso).

Num primeiro momento, associa-se o prazer na arquitetura e na jardinagem àqueles que dependem da imitação e não da simpatia, pois suas obras não despertam nenhum interesse em algo que esteja fora delas. Por outro lado, como dirá Burke na Seção XXIII da Parte III, ‘edifícios elegantes’ “não imitam nenhum objeto determinado na natureza” (*Investigação* p. 120), o que os coloca numa categoria distinta da pintura, arte imitativa por excelência, e os aproxima daqueles objetos que tocam pela simpatia. Ainda assim, como se observa dessa passagem, trata-se de uma imitação. Mas o que imitam edifícios e jardins, uma vez que “não há imitação senão quando existe uma semelhança entre duas coisas” (*Investigação* p. 173)? A imitação nesses casos não é tanto do objeto: corpo, relevo, figuras geométricas (sobretudo no ‘jardim paisagem’, que dista das linhas retas e do regular), quanto dos mecanismos que produzem o efeito. Em outras palavras, arquitetura e jardinagem não apenas produzem sensações como o próprio arranjo de

suas formas assemelha-se, de algum modo, às sensações que intentam produzir: elas são, ao mesmo tempo, artes da imitação e da simpatia.

Neste item do capítulo segundo da dissertação, arquitetura e jardinagem serão pensadas de um ponto de vista que talvez frustrasse possíveis expectativas suscitadas pelo seu título. Não se trata de uma discussão que “desça aos pormenores de alguma arte” (*Investigação* p. 77). Tem-se por pressuposto que elas, em seu contato com aquele que as contempla e aprecia, exprimem um jogo de tensão, simultaneamente físico e psíquico, próprio da dinâmica do sublime na natureza. Nesse momento o paradigma da visão será confrontado com as idéias de engano e ilusão, assim como se pretende buscar nas analogias com a música e o som uma ferramenta para suprir as deficiências do mundo visual. Começemos, pois, com a arquitetura.

Se, por um lado, a arquitetura é o próprio baluarte dos “falsos raciocínios” (*Investigação* p. 101) – que degradam a arte e a natureza, tornando-as figuras geométricas, idéias matemáticas e quantificáveis – por outro, edifícios arquitetônicos parecem ainda mais adequados que as paisagens naturais tanto para a produção de emoções grandiosas quanto para sua reflexão. Evidentemente, o conhecimento que Burke tem da arquitetura é, na melhor das hipóteses, o de um autodidata, e tampouco ele escreve para um público especializado. O jovem autor, não obstante, sabe bem que existem edifícios “*calculados* para produzir uma idéia do sublime” (*Investigação* p. 81, grifo nosso). Mas em vez de pretender agrupar e transmitir o repertório de técnicas que orienta o trabalho do artista, seu intuito, dentro do que ele entende por atividade crítica e filosófica, é identificar e investigar aqueles dispositivos nos objetos que produzem um efeito correspondente na mente e no corpo. Também aqui, semelhantemente ao que ocorre na natureza, são os espaços ilimitados e os lugares envoltos em obscuridades que melhor contribuem para produzir o sublime. Porém, no caso da arte, admite-se uma

restrição na combinação de tais elementos – ou ao menos se requer do artista um *uso judicioso* dos mesmos – e talvez, justamente por isso, esteja-se diante de uma situação que melhor exemplifique sua função.

As limitações espaciais de um edifício arquitetônico obrigam o autor a reconhecer a impossibilidade de se atribuir aqui dimensões ‘realmente’ infinitas. Por maior que seja a cúpula de uma catedral, ou por mais ampla que seja a extensão e projeção de uma colunata, somente por um equívoco tomar-se-ia elas por infinito, e ninguém, em sã consciência, reconheceria numa obra arquitetônica as mesmas dimensões grandiosas do mundo natural. Porém, para o autor da *Investigação*, “os projetos mais imponentes” (*Investigação* p. 76) são justamente aqueles capazes de produzir hesitações e enganos no espectador. Nas palavras do autor:

As grandes dimensões (...) parecem necessárias para produzir o *sublime na arquitetura*, mas a extensão excessiva destrói o propósito grandioso que ela visava a promover (...). Um *verdadeiro artista* é aquele capaz de produzir um *engano inofensivo* em seu *espectador* (...). Nenhuma obra de arte pode ser sublime se não criar *ilusões*. (*Investigação* p. 76, grifo nosso).

Nota-se que há aqui uma implicação mútua do artista e do espectador na produção dos efeitos sublimes. Da parte do artista, este tem de reconhecer quais obras arquitetônicas são capazes de suscitar esse ‘engano inofensivo’. Mais uma vez Burke se apóia nos artigos de Addison para identificar na história da arquitetura aqueles edifícios que melhor exemplificam o “gosto pelo sublime” (*Investigação* p. 82). Ao contrário do que apregoava a preceptiva clássica, não é na Grécia ou em Roma que se devem buscar os modelos dessa arquitetura, mas nos monumentos das antigas nações do mundo oriental. São os zigurates da Mesopotâmia, as pirâmides do Egito antigo, ou a muralha da China que inspiram “horror e reverência na mente daqueles que as contemplam”

(*The Spectator* p. 382). Com eles o espectador é confrontado não apenas com gigantescos blocos de pedra talhados a golpes bruscos, mas também com toda uma dimensão temporal, que o transporta a épocas imemoráveis e põe sua imaginação em atividade. Burke acrescenta a essa listagem o exemplo de Stonehenge, que intriga o espectador com mistérios de uma sociedade e saberes ocultos ao mundo moderno. Por contraste, têm-se as catedrais góticas. Não obstante suas vastas proporções e sua remissão a uma divindade que inspira poder e temor, cada ângulo, cada ornato que a compõe é de tal modo talhado a produzir um resultado final desestimulante; pois o excesso de retoque não deixa espaço algum para a imaginação ser “alimentada com a promessa de algo a mais” (*Investigação* p. 77) ¹⁰⁵.

Mais significativas, no entanto, são as observações de Burke sobre o papel do espectador na construção dos espaços sublimes. Na Seção IX da Parte II da *Investigação*, “Sucessão e Uniformidade”, Burke inclui uma nota de rodapé que expressa uma discordância com uma passagem do texto de Addison. De uma peleja aparentemente bastante pontual e até mesmo fugaz – qual seja: das razões que tornam a figura rotunda preferível às demais formas geométricas em pilastras e abóbadas – pode-se depreender o ponto nevrálgico que separa a argumentação desses dois autores. Se para Addison as formas redonda, côncava e convexa são adequadas à majestade

¹⁰⁵ - Há uma carta de Burke a Michael Smith, cuja autoria não se tem por definida, que expressa uma opinião contrária a essa desenvolvida na *Investigação*. Nela Burke descreve suas primeiras impressões de Londres e comenta o encanto que sentiu da primeira vez que adentrou a Abadia de Westminster: “Logo após ter chegado à cidade, fiz uma visita a Abadia de Westminster. No momento em que atravessei a soleira senti minha mente ser tomada por uma espécie de temor que sou incapaz de descrever. O próprio silêncio parecia sagrado. A capela de Henrique o Sétimo é uma espécime primorosa da arquitetura gótica”. *The Correspondence of Edmund Burke*. Volume I. April 1744 – 1768. Edited by Thomas W. Copeland. Cambridge At The University Press. 1958. (P. 361). Para uma discussão da autoria dessa carta ver as páginas que imediatamente a antecedem.

Neste mesmo compêndio das correspondências de Burke, encontra-se uma carta de 1759 a Adam Smith (mesmo ano em que Burke reedita a *Investigação Filosófica* e publica, pelo *Annual Register*, uma resenha crítica da *Teoria dos Sentimentos Morais*) em que a arquitetura gótica aparece como metáfora da inadequação do tratamento dado ao tema da moral antes de Smith. Nas palavras do autor: “Antes de vós (Smith) todos os autores que trataram desse tema assemelham-se àqueles arquitetos góticos, dados a erguer vastas abóbadas sob uma única e esguia pilastra. Há certamente uma arte nisso, assim como há sem dúvida um grau de genialidade. Mas ela não é sensível e seu prazer não se prolonga por muito tempo” (pp. 129-130).

sublime, pois nelas “o todo (...) incide sob vossos olhos de uma única só vez” (*The Spectator* p. 384), para Burke a sublimidade dessas figuras reside justamente naquilo que elas escondem aos olhos: na incapacidade da visão em delinear seus contornos, em dar completude à forma. No instante em que os olhos do espectador são tocados por tais formas elas não possuem uma definição, ainda não são propriamente formas, mas *impulsos* que põem em movimento os sentidos e ‘fazem a imaginação se perder’. Ao mesmo tempo, diz Burke, uma pilastra redonda é um objeto de uma “simplicidade perfeita e de uma uniformidade absoluta” (*Investigação* p. 142). A economia do ornato, a ausência de ângulos e protuberâncias, em vez de reduzir o poder de afecção do objeto, o torna ainda mais coeso e consistente. Esse efeito observa-se primorosamente quando se projeta um conjunto de pilares redondos iguais numa linha reta. Também neste caso a adequação entre o trabalho do artista e o olhar do espectador deve ser cuidadosamente observada. A forma ‘oblonga’ dos templos antigos, com suas colunatas alinhadas na lateral, o ‘bom olho’ do espectador, “colocado de modo a ter uma visão direta de tal edifício” (*Investigação* p. 75), criam contínuas projeções e movimentos.

Foi dito no item anterior que para Burke há uma correspondência entre todos os órgãos dos sentidos. Contudo, ao que parece, a analogia é ainda maior entre a visão e a audição; ao menos é a partir dessa analogia que arquitetura e jardinagem são pensadas. O olho e o ouvido são entendidos pelo autor como “as partes mais delicadas do nosso sistema” (*Investigação* p. 136): uma espécie de região fronteira entre corpo e mente; lugar de nossas paixões e fantasias¹⁰⁶. Ademais, a estrutura e a dinâmica fisiológica desses órgãos reforçam suas correspondências. Tanto a pupila quanto o tímpano

¹⁰⁶ - Contudo, deve-se ter o cuidado para não ver nisso uma tentativa de estabelecer um *locus* da alma, pois como diz o autor ao se referir a tais instrumentos delicados de nosso sistema: “*o que eles são e onde se encontram talvez seja difícil estabelecer*” (*Investigação* p. 135, grifo nosso). Antes, o objetivo de Burke é argumentar que mesmo as operações mais sutis e refinadas, como a imaginação, procedem de um mecanismo que também é do corpo.

possuem fibras que se contraem e dilatam de acordo com a intensidade do estímulo recebido.

Uma vez acertado o arranjo das formas e a posição do espectador, para que assim decorra “o melhor dos efeitos nesse ponto de vista” (*Investigação* p. 141), é curioso observar que em vez de explicar esse fenômeno a partir de uma linguagem e mecanismo estritamente visuais, são os *sons* e as *vibrações* dos nervos que mais interessam ao nosso autor. Na seção XI da Parte IV, “O Infinito Artificial”, Burke retoma a discussão lançada no capítulo segundo, sobre a contemplação da colunata, acrescentando a seguinte glosa: “começarei com o exame desse poder nos sons, pois a causa da sublimidade derivada da sucessão manifesta-se de modo mais evidente no sentido da audição” (*Investigação* p. 139). Cada pilastra toca os olhos do espectador, como os impulsos de ar produzidos por artilharias e trovoadas golpeiam seus ouvidos. Embora, haja um grau de sublimidade num único e maciço bloco de pedra que atinge a vista, ou no rugir de um único estampido que golpeia os ouvidos, a sucessão de objetos iguais e num mesmo intervalo de tempo, intensifica o efeito original e cria ilusões que, no caso da arquitetura, “faz com que o edifício pareça maior do que ele realmente é” (*Investigação* p. 75). Das criaturas microscópicas aos rochedos colossais e todo o firmamento, a natureza reclama para si a alcunha de infinita. Ao passo que a infinitude na arte – tal como expressa o título da Seção mencionada acima – só pode ser alcançada pelo *artifício*, ou, em outros termos, pela repetição de um mesmo estímulo cuja explicação é, há um só tempo, fisiológica e musical; tal como se observa no excerto abaixo:

Depois de uma longa *sucessão de ruídos*, como o som de uma queda d’água ou a batadura de malhos na forja, os *malhos batem* as *águas rugem* na imaginação muito tempo depois que os primeiros sons cessaram de afetá-lo (...). Os sentidos

fortemente acometidos de uma *única* impressão são incapazes de mudar rapidamente sua tendência (*tenor*) ou adaptar-se a outro objeto. (*Investigação* p. 73, grifo nosso).

Nesse momento da *Investigação Filosófica*, talvez mais do que em qualquer outro, explicações fisiológicas e experimentos científicos se unem à descrição das emoções do sublime e às imagens musicais usadas para tanto. Tal como um pêndulo que descreve um arco cada vez maior quanto maior for o estímulo numa mesma direção, “os nervos sensoriais (...) adquirem o *hábito* de repetir a mesma sensação de modo a prolongá-la para além de sua causa original” (*Investigação* p. 142, grifo nosso). Assim, a ilusão de que Burke nos fala tem pouco a ver com os equívocos dos órgãos sensoriais produzidos por um suposto descompasso entre o mundo material e um espírito perceptor¹⁰⁷. Antes ela se equivale às *pulsões de ar*, na música ou nos movimentos respiratórios.

Ao examinar de perto o mecanismo contrário a esse – ou seja: a produção de estímulos diferenciados – espera-se ter uma compreensão melhor desta estranha aproximação dos ‘hábitos dos nervos’ e ‘ilusão’¹⁰⁸. Burke argumenta que em seu cotidiano o homem oscila, a todo tempo, entre o relaxamento e a tensão dos nervos sensoriais. Dependendo do objeto que o toca, e de sua intensidade, os nervos e músculos se contraem ou se expandem. Na maior parte do tempo essas oscilações são imperceptíveis e o corpo, tal como um instrumento de corda, mantém-se afinado ao seu *tom natural*. A própria diversidade de objetos que cercam esse corpo favorece o equilíbrio, e um homem sadio, em pleno uso dos seus sentidos e imaginação,

¹⁰⁷ - A advertência de Descartes, “Fecharei os olhos, tamparei os ouvidos, afastar-me-ei de todas as imagens de coisas corporais, ou (...) considerá-las-ei insignificantes e enganosas”, não parece muito eficaz contra esse sentido de ilusão proposto por Burke. *Os Pensadores. Meditações*. “Terceira Meditação”. Nova Cultural. São Paulo. 1999. (p. 269).

¹⁰⁸ - A argumentação que se segue assemelha-se, em parte, aquilo que Foucault chama de ‘medicina dos sólidos e dos fluidos’. Ver, *História da Loucura na Idade Clássica*, capítulo 7 “A Transcendência do Delírio”. Editora Perspectiva. São Paulo. 2003.

difficilmente será acometido por um estímulo que iniba os demais. Não obstante, é justamente isso que ocorre nas experiências do belo e do sublime. Mas, se “a beleza consiste em relaxar as partes sólidas do sistema corpóreo (...) um pouco *abaixo do tono normal*” (*Investigação* pp. 149-150, grifo nosso), o sublime é uma *tensão anormal* dos nervos, um som agudo que se lança às alturas, ou que despenca no vazio. Os movimentos da mente e do corpo são suspensos, o peito se incha de ar e a atenção já não pode mais ser dirigida a qualquer outro objeto. Não por acaso a figura do louco exemplifica bem para Burke o sentimento do espectador diante das ilusões de infinitude. Nele a ausência de constrangimento é mais evidente e, com ela, a suscetibilidade às repetições. Uma simples queixa ou uma única cantiga “tendo causado uma impressão profunda (...) é reforçada a cada nova repetição” (*Investigação* p. 74). Experiência que, em certa medida, é compartilhada mesmo pelos homens de temperamento mais tranqüilo e mente mais serena quando, ao som do “grito da multidão”, têm sua imaginação atordoada de tal modo que “mal podem pôr-se a salvo e logo se juntam ao alarido e aos objetivos da turba” (*Investigação* p. 82).

A exposição precedente dá ensejo a duas outras questões sobre as quais se espera aprofundar nas páginas que se seguem: 1- como, ao lado da repetição e do hábito, o contraste e as transições súbitas partilham da ilusão no sublime? 2- a que técnicas e artificios devem recorrer aqueles que intentam produzir o sentimento do sublime na arte, visto que é sublime aquela que estiver mais próxima da natureza? Para tanto, voltemo-nos ao segundo tópico deste item: a jardinagem.

Se, por um lado, é certo que exemplos de obras arquitetônicas e descrições de alguns de seus principais componentes e dispositivos permeiam aqueles capítulos da *Investigação Filosófica* que se ocupam da discussão do sublime e do belo na natureza, o mesmo não pode ser dito sobre a jardinagem: nessa obra o jardim é citado em poucas

passagens e sempre com propósito meramente ilustrativo. No entanto, seria um juízo precipitado dizer que uma das mais importantes mudanças na arte inglesa do século XVIII tenha passado despercebida por Burke. Ao contrário, conforme assinala o historiador Christopher Hussey, Burke não apenas acompanhou com afeição seu desenvolvimento como talvez em nenhuma outra arte as idéias da *Investigação* tenha sido tão amplamente postas em prática¹⁰⁹.

Em 1758, agora dividido em múltiplas tarefas (como a revisão e ampliação da *Investigação Filosófica* e a redação de uma *História da Inglaterra*), Burke assina um contrato lucrativo como escritor e editor do *Annual Register: or retrospections on men & things*. Em fins daquele mesmo ano foi publicado o primeiro volume, que contém dois artigos que particularmente nos interessam. O primeiro deles consiste num resumo das principais idéias *Da Arte de Dispor os Jardins Segundo os Chineses*, do arquiteto e paisagista William Chambers. O segundo, que imediatamente o antecede, e ainda mais surpreendente, é uma tradução de fragmentos do *Ensaio sobre o Gosto* escrito por Montesquieu para a *Encyclopédie*. Além de dispor esses dois artigos de modo a sugerir uma transição natural entre eles, o editor faz a seguinte observação: “Após a exposição dessa teoria geral do gosto, não seria desagradável ao leitor ver a aplicação de algumas de suas regras mais admiráveis na prática de uma das mais agradáveis de todas as artes, a saber, a jardinagem”¹¹⁰.

¹⁰⁹ - Christopher Hussey – *The Picturesque: a study in point of view*. London & New York, G. P. Putnam's sons. 1927. Em fins do século XVIII, um dos principais teóricos do pitoresco, Uvedale Price, escreveu: “Estou certamente convencido da verdade e da acuidade do sistema de Burke, pois ele é a fonte de meu próprio sistema”. *An Essay on the Picturesque, as compared with the Sublime and Beautiful*. London: printed for J. Robson. 1796, (p. 110).

¹¹⁰ - As citações que aqui se faz do *Annual Register* seguem sua primeira edição, Dodsley. London. 1758. (p. 318). Não se sabe ao certo se a tradução de Montesquieu é realmente de Burke, já que todos os artigos do periódico são anônimos. Segundo o biógrafo de Burke, F. P. Lock, na Inglaterra do século XVIII o anonimato era uma prática comum nesse tipo de publicação. De todo modo, a escolha e disposição dos textos, assim como os comentários que os unem, revelam a opinião e o interesse de um autor que há pouco publicara uma investigação sobre o sublime e o belo. Ver, F. P. Lock – *Edmund Burke, Volume I: 1730-1784*, sobretudo capítulo 6 *Journalist and Jackal, 1758-1765*.

Tanto o artigo de Chambers como o ensaio de Montesquieu, quando cotejados com o texto de Burke, parecem dar argumentos e exemplos adicionais àquelas seções da *Investigação* que se ocupam em explicar e descrever as sensações do sublime. Estão entre os temas principais desses ensaios: o contraste e a surpresa que, de imediato, conduzem à primeira das questões a partir da qual se propõe pensar a jardinagem.

Segundo Montesquieu, a ordem e a simetria, tão necessárias à produção de uma obra bela e agradável, só são capazes de sustentar seus prazeres quando contrabalanceadas pelo contraste e a variação. Embora o autor esteja aqui fazendo uso de um princípio caro às poéticas clássicas¹¹¹, no decorrer do ensaio sua atenção se volta mais ao contraste e à surpresa. Por exemplo, na seção “Do Je-Ne-Sais-Quoi”¹¹² o autor diz que a graça, por ser algo que nunca se revela inteiramente aos olhos, “está fundada, principalmente, na surpresa” (*Annual Register* p. 316). O movimento suave e ondulado das formas femininas, o ajuste delicado de suas partes e a naturalidade da inflexão de seus gestos, sempre contraria as expectativas daqueles que os observa. De modo semelhante, o jardim chinês descrito por Chambers “é disposto (*laid out*) numa variedade de cenas, e vós sois conduzidos a diferentes *pontos de vista* por *estradas sinuosas* recortadas entre os arvoredos” (*Annual Register* p. 319, grifo nosso).

Não obstante os embaraços e desassossegos daqueles que percorrem as ondulações dos movimentos graciosos das formas femininas, ou dos caminhos

¹¹¹- Ver, por exemplo, a *Poética* de Aristóteles, capítulos XXI e XXII, sobre o jogo de expectativa e surpresa que a metáfora e os termos incomuns produzem no discurso. A criação de hesitações deve-se ao fato de afastarem o termo de seu uso comum. Sobre essa questão, ver item b. do capítulo III desta dissertação.

¹¹²- Termo bastante comum na crítica francesa dos séculos XVII e XVIII, traduzido para o português por ‘não sei quê’. Na edição do *Annual Register* o título dessa seção é suprimido, mas seus principais argumentos aparecem no item que o antecede, “Da Delicadeza”, e em um segundo cujo título, “Progresso da Surpresa”, é dado pela edição inglesa. Também nos servimos aqui do texto integral de Montesquieu, segundo a edição Armand Colin, *Essai sur Le Gout, précédé de Éloge de La Sincérité*. Paris. 1993.

O tema da graça, e com ele o *je-ne-sais-quoi*, é discutido por Burke na seção XXII da Parte III da *Investigação Filosófica*. Também sobre uma discussão do sublime e o *je-ne-sais-quoi*, ver o capítulo 10, “O Sublime na Década de 1670: um ‘não-sei-quê?’”, da obra *Sublime* Poussin, de Lois Marin.

arborais¹¹³, há uma espécie de contraste e transição que se dá de forma menos aprazível. Os chineses sabiam bem disso, e assim criaram, segundo os relatos de Chambers, “três diferentes espécies de cenário” (*Annual Register* p.319) de acordo com o grau e o tipo de espanto que se pretendia produzir; são eles os cenários de *horror*, *encanto* e *prazer*. A semelhança que esses termos possuem com as três espécies de prazeres da imaginação propostas por Addison não parece aleatória e em muito o texto de Chambers acompanha de perto a argumentação do crítico e sua exposição dos prazeres do *grandioso*, *incomum* e *belo*. Mas a importância do espanto e dos sobressaltos fica ainda mais evidente quando Chambers diz que num mesmo jardim se combinavam diferentes paisagens e prazeres, exigindo também do artista uma técnica¹¹⁴. Isto era possível não apenas pela vastidão do terreno, mas principalmente pela destreza de seus artistas e pelo gosto que manifestavam em criar *transições súbitas* e *oposições surpreendentes*:

Às vezes eles (chineses) vos conduzem por cavernas sombrias e caminhos lúgubres sob o pretexto de vos *impactar*, *subitamente*, com a *visão* de uma paisagem deleitosa. (*Annual Register* p. 322, grifo nosso).

Logo se nota que a afinidade que o texto de Chambers mantém com os artigos de Addison não é maior que sua proximidade com a *Investigação Filosófica* de Burke. O jogo de expectativa e surpresa depende especialmente de um artifício que oculta o objeto, tal como a *graça* de Montesquieu, cuja aparência “só se mostra de pouco em pouco” (*Annual Register* p. 316), para depois se esconder, como num espetáculo de

¹¹³ - Em “The Garden of Ha-Há”, da obra de Giancarlo Carabelli, *On Hume and the Eighteenth-Century Aesthetic: the philosopher on a swing*, Peter Lang, New York, 1995, o autor argumenta que no século XVIII teóricos e artistas com frequência recorriam a analogias femininas para descrever o jardim paisagem: como seus contornos suaves e ondulados que ao mesmo tempo expressam um temperamento cambiante.

¹¹⁴ - Como observa Carsten Ruhl, no artigo “William Chambers (1723-1796): A Treatise on Civil Architecture”, “Ao contrário de Addison, Chambers concede à arquitetura a capacidade de transmitir, ao lado dos prazeres sensoriais (“prazeres primários”), conceitos e idéias que não possuem nenhuma relação direta com a percepção (“prazeres secundários”) e que, conseqüentemente, não precisam simplesmente imitar a natureza”. *Architectural Theory: from renaissance to the present*. (p. 276).

*strip-tease*¹¹⁵. Assim, a visão do *promeneur* pelos caminhos tortuosos do jardim chinês é freqüentemente obstruída pelo entrelaçado das árvores ou por passagens por entre grutas escuras, e confundida por espelhos d'água ou por lagos de margens acantoadas.

Foi dito que a escuridão e as privações em geral estão entre os principais atributos do sublime para Burke, e isso, sobretudo, devido às confusões e incertezas que suscitam. Ainda mais perturbadora aos sentidos, no entanto, são as transições inesperadas. A *Investigação Filosófica* é repleta de exemplos dessa natureza. Raios, relâmpagos ou qualquer outra luz que se “move com grande rapidez” (*Investigação* p. 80), com freqüência invadem o cenário descrito por Burke; o badalar de um grande sino interrompe o silêncio e a quietude da noite, “poucas coisas poderiam ser mais tenebrosas” (*Investigação* p. 83).

Tal como ocorre na descrição dos efeitos produzidos pela repetição, também aqui o efeito de subtaneidade se constrói a partir de uma analogia com os demais sentidos. De certo modo, há uma continuidade entre esses dois mecanismos, pois, com freqüência, as repetições nascem de uma única e estrondosa impressão¹¹⁶. Momento que logo engendra movimento, basta predispor os sentidos à suposição de um novo choque. Mas enquanto a repetição depende de um hábito involuntário que prolonga o efeito original, “o contraste”, como bem observa Montesquieu, “sempre nos surpreende, pois o efeito de um intensifica o efeito do outro” (*Annual Register* p. 317). De modo semelhante, Burke dirá que “tudo que é súbito e inesperado coloca-nos de sobressalto” (*Investigação* p. 83), como o disparo de tiros de canhão ou o bramido da fera. Embora esse efeito se manifeste com mais evidência no ‘delicado órgão da audição’¹¹⁷, Burke

¹¹⁵ - A expressão é usada na obra de Carabelli. Ver, *The Strip-Tease of Nature* (pp. 136-138).

¹¹⁶ - Foucault, em “A Transcendência do Delírio”, *História da Loucura*, explica esse mecanismo: “uma viva emoção pode provocar a loucura, exatamente como o choque pode provocar o movimento, pela simples razão de que a emoção é, simultaneamente, choque da alma e abalo da fibra nervosa”, (p. 229).

¹¹⁷ - Diderot, na *Carta Sobre os Surdos e Mudos*, propõe uma tipologia dos sentidos em que a audição aparece como o mais delicado dos órgãos, em oposição à frivolidade do olhar.

não hesita em recorrer às analogias com os demais sentidos para descrever seu mecanismo na visão. Nem sempre o caminho natural do contraste é do relaxamento à tensão; o contrário pode produzir um choque ainda mais violento. Os objetos escuros, ou enegrecidos (*blackness*), aparecem como um bom exemplo disso. Burke compara tais objetos a ‘espaços vazios’ que refletem pouca ou nenhuma luminosidade. O olho é arrastado para dentro dele, a tensão amena que desfrutava se desfaz e ele “*cai de súbito*” em um estado de relaxamento, do qual bruscamente se recupera num *salto* convulsivo” (*Investigação* p. 147, grifo nosso). Ao acompanhar de perto a explicação do autor, nota-se que por mais que ela se apóie em experiências comuns e até mesmo triviais, seu intuito é acentuar os limites da natureza humana a partir de exemplos que acentuam o conteúdo inusitado: como o impacto de quem, após descer um lance de escada, dá um passo inadvertido, ou o despertar abrupto após um sonho de queda.

Este último exemplo é bastante significativo para Burke, pois nele os órgãos dos sentidos, o corpo e a mente, a percepção e a linguagem, exprimem sua mais íntima correspondência. Quando o relaxamento do corpo se dá de maneira abrupta e ‘caímos no sono’, tal como se diz na linguagem popular, a mente visualiza a imagem da queda, e o corpo, em sintonia com seu *turn of mind*, é impactado por um súbito despertar.

Para arquitetos e paisagistas ingleses da segunda metade do século XVIII, a produção dessas e de outras imagens oníricas orientavam sua prática. Árvores exóticas, templos budistas e ruínas góticas eram dispostos no jardim de modo a criar uma paisagem de surpresas e encantos. Além disso, o modelo chinês de jardinagem coloca os sentidos de seus espectadores em plena atividade: pelo aroma das flores e arbustos, a saliência do solo e das rochas, o rumor de córregos e cascatas. Em certo sentido aquele que passeia por esse cenário, em parte arte, em parte natureza, já não pode mais ser chamado de espectador: seu prazer não se reduz àquilo que se mostra ou se esconde aos

olhos. Ao mesmo tempo, o jardim chinês permite uma terceira espécie de unidade, a saber, entre natureza e arte.

A combinação, ou quase indissociação, entre natureza e arte foi um dos aspectos que mais chamou a atenção dos viajantes ingleses em suas visitas aos jardins imperiais da China (foi citado o nome de William Chambers, mas há certamente muitos outros¹¹⁸). Era como se o emprego do artifício tivesse por principal finalidade revelar a própria natureza: rude, irregular e surpreendente; ou ainda torná-la mais natural. O crítico e filósofo escocês Henry Home, Lord Kames, escreveu, em 1762, “no jardim chinês (...) é uma lei indispensável nunca se desviar da natureza (...) todo método coerente com ela é posto em prática”¹¹⁹. Nas mãos de William Kent ou ‘Capability’ Brown esse princípio resultou em ruínas chamuscadas, árvores como que decepadas por um raio, ou o que quer que sugerissem suas mentes inventivas. Suas obras ficaram conhecidas como jardim-paisagem (*landscape garden*) e o paisagista como uma nova espécie de pintor, ou melhor, como aquele que dá vida aos quadros e, constrangido por sua arte, não se dirige apenas à visão, mas à unidade dos sentidos.

Logo se nota que o natural na arte exige técnicas e instrumentos precisos. Se a natureza é irregular e confusa, seus materiais variados e esparsos, seus intentos obscuros, o artista que se põe rente à natureza, e a toma como co-artífice do processo, deve se valer de uma *obscuridade judiciosa* e de uma irregularidade *admiravelmente estudada*. Como as cavernas do monte Etna, esculpidas pelos golpes bruscos dos Ciclopes, ou como a descrição de Milton da morte, em que tudo é incerto e desordenado, o jardim-paisagem deve ser “parcialmente polido e parcialmente deixado em estado tosco” (*Investigação* p. 171). Superfícies quebradiças e angulosas de

¹¹⁸ - Para uma história da descoberta do jardim chinês pelos ingleses ver o artigo “English Neo-Palladianism, the Landscape Garden, China and the Enlightenment” de Rudolf Wittkower, em *Palladio and the English Palladianism*. Thames and Hudson. London. 1983.

¹¹⁹ - Henry Home, Lord Kames – *Elements of Criticism*. Volume II. Liberty Fund. Indianapolis. Capítulo XXIV: *Gardening and Architecture*. (pp. 696-697).

reentrâncias e protuberâncias, por onde luzes e sombras se entrelaçam e seus contornos se confundem, a arte sublime (tanto na plástica quanto na literatura) é avessa ao excesso de claridade e polimento, que a corrói e a rebaixa a *idéias claras*, “outro nome para idéias *pequenas*” (*Investigação* p. 63, grifo nosso).

Capítulo 3

Palavras e Coisas:

(...) o que escrevo é uma névoa úmida. As palavras são sons transfundidos de sombras que se entrecruzam desiguais, estalactites, renda, música transfundida de órgão (...) tendo como contratom o baixo grosso da dor.

*Clarice Lispector*¹²⁰.

O estudo da linguagem e das línguas foi um dos principais eixos das discussões filosóficas nos séculos XVII e XVIII. Por mais diversa que tenha sido a abordagem desse estudo, atendendo aos interesses de ordem epistemológica, estética ou moral – interesses esses que não raras vezes se entrecruzavam – nota-se que no decorrer daqueles séculos a linguagem foi aos poucos deixando de ser tributária de um saber seguro e regular, para encontrar nela mesma a sua fonte de ordenação. Pela linguagem o conhecimento das coisas e suas relações nos são *desvendados*. Pela linguagem o indivíduo é capaz de *fixar* e dar sentido à desordem de seus pensamentos e afecções, tornando-os *visíveis* e compreensíveis aos seus semelhantes. As línguas transmitem ainda os sabores de uma cultura e funcionam como *marcas* daquilo que é característico a uma determinada época ou nação. Foi por essa ‘rede de signos’¹²¹, segundo a expressão de Foucault, que a linguagem se organizou nos séculos XVII e XVIII. Esses signos são muitas vezes dados naturais (sons, gestos ou expressões), que, mobilizados por uma cultura, transcendem seu conteúdo estritamente sensível e particular. A intersecção natural entre o signo e a coisa significada torna-se desnecessária e até certo

¹²⁰ - Clarice Lispector – A Hora da Estrela. Francisco Alves. Rio de Janeiro. 1995.

¹²¹ - A respeito dessa expressão e de alguns dos argumentos de Michel Foucault, sintetizados neste parágrafo, ver os capítulos “Représenter” e “Parler” da obra *Les Mots e Les Choses*. Éditions Gallimard. Paris. 1966.

ponto prejudicial ao processo de significação. Este parece depender quase inteiramente das ‘convenções’, o que de modo algum se configura como um mistério a ser desvendado, pois “em sua perfeição, o sistema dos signos é uma linguagem simples, *absolutamente transparente*”¹²².

As mudanças sofridas no sentido da linguagem: sua crescente importância na organização do conhecimento, seu caráter ‘transparente’ e ‘neutro’, nem sempre representaram uma ruptura com as antigas preceptivas das artes do discurso. A leitura de alguns dos filósofos e críticos mais expoentes do período revela justamente uma somatória de esforços para ajustar as novas teorias às velhas concepções artísticas e literárias. Em autores como o crítico francês *Abbé Du Bos* e o inglês *Joseph Addison*, o conceito de *mimese* encontrou na ‘doutrina dos signos’¹²³ um forte aliado. A imitação nas artes passou a ser medida pelo grau de semelhança ou dessemelhança entre o signo e a coisa significada¹²⁴. Em certa medida, as novas teorias da linguagem acentuaram a predileção pelas artes visuais. A palavra, ou os signos ‘artificiais’ empregados nas artes da poesia e da retórica, tomou como paradigma a clareza e a transparência dos signos ‘naturais’ da pintura e por isso, dirá *Du Bos*: “O mais rigoroso dos escritores é aquele que (...) dispõe diante de nossos olhos os objetos de que fala”¹²⁵, ou seja, aquele que faz de suas palavras quadros de coisas. Por mais que o poeta se esforce, suas imagens estarão sempre aquém daquelas produzidas pelo pintor. Já o crítico *Joseph Addison*, embora encontre uma equiparidade maior entre as ‘idéias suscitadas’ pela poesia e aquelas produzidas pela pintura, também traduz a atividade do bom poeta em termos

¹²² - Idem. (pg. 76, grifo nosso).

¹²³ - A expressão, que tem origem na palavra grega *σημειωτική* (*semeiotike*), tornou-se popular após ter sido usada por *Locke* para se referir ao terceiro e último ramo do conhecimento, a saber, o estudo dos sinais e da linguagem. *An Essay on Human Understanding*. Penguin Classics. 1997. (pg. 635).

¹²⁴ - A crítica de *Du Bos*, sua distinção entre poesia e pintura, assenta-se sobre a idéia de que enquanto aquela opera no receptor pela mediação de signos artificiais e arbitrários, os signos dessa ‘imitam’, por assim dizer, o objeto original. *Réflexions Critiques sur la Poésie e la Peinture*. École nationale supérieure des Beux-Arts. Paris. 1993.

¹²⁵ - Idem. (pg. 96).

pictóricos: “Com a ajuda das palavras, o leitor se depara com uma cena *desenhada* nas cores mais fortes” ¹²⁶. As antigas tópicas das poéticas e retóricas clássicas, como a imitação, a comparação entre as artes e *enárgeia*¹²⁷, sobreviveram nos séculos XVII e XVIII, agora atravessadas pelos signos e suas relações.

Para um leitor dos séculos XX e XXI, a quinta e última parte da *Investigação Filosófica* de Edmund Burke representa um importante momento na conjunção das filosofias modernas da linguagem com a apreciação crítica das obras ‘literárias’. Ao mesmo tempo, a ênfase que o autor dá ao papel emotivo das palavras e sua defesa da opacidade da linguagem, que não comunica por intermédio de conceitos claros e definidos, contribuíram para que este pequeno e último momento da *Investigação* fosse lido e estudado para além de seu valor estritamente histórico¹²⁸. No entanto, ao admitir que a discussão de Burke sobre as palavras não se descola do debate de seu tempo, e nem o autor lança mão de uma crítica inteiramente original, neste capítulo da dissertação a dimensão sublime da palavra, imprecisa e obscura pela sua força, será tomada como uma importante peça que contribuiu para dismantelar algumas das concepções mais rígidas das mesmas filosofias e críticas sobre as quais ela, ao menos em parte, se apóia. Mais uma vez, opta-se pelo procedimento empreendido pelo próprio

¹²⁶ - Joseph Addison. *The Spectator* 416. *Selections from the Tatler and the Spectator*. Penguin Books. (p. 387).

¹²⁷ - A *enárgeia*, ou *evidentia* em latim, consiste num *topos* da retórica clássica em que o orador ou escritor “dispõe os objetos diante dos olhos” daquele que ouve ou lê. Sobre este conceito, e sua relação com a palavra sublime, tratar-se-á com mais adiante no ‘item b’ deste capítulo.

¹²⁸ - A crítica moderna convencionou em ver a quinta parte da *Investigação* como um importante momento na passagem das poéticas clássicas às poéticas romântico-modernas. Ver, por exemplo, o capítulo XIV de *Crítica Literária: breve história*, William K. Wimsatt e Cleanth Brooks. Ainda nesse sentido, a seguinte passagem de Umberto Eco é de particular interesse: “Entre classicismo e iluminismo (...) vai se delineando uma idéia de ‘poesia pura’ justamente porque a negação das idéias gerais, das leis abstratas, levada a cabo pelo empirismo inglês, vem afirmar a liberdade do poeta, e prenuncia, portanto, uma temática da ‘criação’. Das afirmações de Burke sobre o poder emocional das palavras, chega-se às de Novalis sobre o poder puramente evocativo da poesia como arte do sentido vago e do significado impreciso”. *Obra Aberta*. Editora Perspectiva. São Paulo. 1976. (p. 45). Neste capítulo espera-se reconstituir um caminho semelhante a esse descrito por Eco. Porém, como se pretende argumentar, já em Burke o ‘sentido vago’ e o ‘significado impreciso’ não se separam do conteúdo emocional e evocativo da linguagem.

autor, a saber, o de erguer um pensamento a partir dos desvios da argumentação de seus interlocutores.

a) Imagens sem Forma

A tese central de Burke sobre as palavras, expressa já nas primeiras linhas da Parte V, consiste no argumento de que elas “não (...) afetam a mente suscitando-lhes as idéias das coisas que representam, segundo o estabelecido pelo costume” (*Investigação* p. 163). Com essas palavras o autor se insere, apenas de maneira parcial, na tradição que identifica no signo um substituto de idéias ou coisas na mente. Pois, o conteúdo negativo da asserção faz ressurgir o debate sobre a validade dessa identificação para a eficácia do discurso. Mais a frente o nome de Locke, bem como passagens de seu *Ensaio*, é citado textualmente e ao lado de argumentos que fazem ecoar a crítica a ele dirigida pelo compatriota de Burke, George Berkeley¹²⁹. Espera-se aqui reconstituir parte desse debate com o intuito específico de assinalar sua importância para os novos sentidos que Burke atribuiu às palavras e à linguagem.

Muitos foram os aspectos do pensamento de Locke apropriados e rearranjados por Burke; sobre alguns deles nos detivemos com mais vagar no capítulo 1. Porém, se na discussão sobre dor e prazer e as paixões mistas o interesse do autor da *Investigação Filosófica* recaía sobre as noções lockianas de idéias simples e idéias de sensação, as primeiras seções do capítulo quinto redirecionam o foco para as idéias complexas dos modos mistos e das relações. As palavras que representam essas idéias, Burke as denomina de *abstratas compostas*. Elas correspondem ao terceiro e mais complexo

¹²⁹ - Dixon Wecter, em seu artigo de 1940 “Burke’s Theory Concerning Words, Images and Emotion”, PMLA, 55, foi o primeiro a ressaltar a forte presença de Berkeley na quinta parte da *Investigação*: “Burke parece ter inventado sua teoria a partir de fragmentos extraídos de Locke e Berkeley, deixados no campo de batalha sobre a contenda das idéias abstratas” (p. 167). Para uma discussão mais recente sobre a inserção de Burke nesse debate, ver o capítulo 1 “The Semantics of Locke and the Royal Society”, da obra de Stephen K. Land: *From Signs to Propositions: the concept of form in eighteenth-century semantic theory*. Longman. London. 1974.

conjunto de palavras, a última das espécies de palavras a ser desenvolvida por uma língua ou adquirida por um indivíduo, antecedida pelas *abstratas simples* e as *palavras agregadas*. Conforme assinalou Dixon Wecter, o paralelo entre essa tipologia das palavras e aquela desenvolvida por Locke nos livros II e III do *Ensaio* é bastante evidente¹³⁰. Em ambos os casos as palavras são classificadas em função de seu caráter representativo, ou seja, enquanto substitutos de coisas ou idéias. Porém, como dirá Locke, as palavras que designam os modos mistos ou relações, as *abstratas compostas* de Burke, “possuem algo de peculiar” (*Ensaio* p. 384). Se na nomeação das idéias simples e de substâncias a mente encontra um padrão (*standard* ou *pattern*) na natureza que lhe permite regular o ato signitivo (por exemplo, a intensidade das sensações internas ou as qualidades nos objetos exteriores), o mesmo não parece ocorrer em relação aos modos mistos. Enquanto ‘construtos do entendimento’, que correspondem, sobretudo, às ações dos homens vinculadas a sentimentos morais, como atribuir aos modos mistos um contorno claro e definido? Ou, para se expressar ao modo de Burke, com compor uma *imagem* e dar uma *forma* a algo tão fugidio?

A afirmação da experiência como precedente de todo conhecimento, conduziu Locke a rejeitar as definições mais amplamente aceitas em seu tempo do termo idéia. Intimamente associada ao entendimento e à própria mente, estabelecendo com eles uma relação horizontal de mútua dependência, a idéia para Locke é despida de sua antiga roupagem ontológica para corresponder mais ao uso que o entendimento faz das coisas¹³¹. Qualquer coisa pode ser tomada como uma idéia. As próprias faculdades da mente, das quais dependem as idéias para sua origem, quando se voltam para si recebem

¹³⁰ - Para Dixon Wecter, essa tipologia das palavras está ancorada na divisão lockeana das *substâncias*, *modos* e *relações*, tal como exposta no livro II, capítulo xii, e nos capítulos iv e v do livro III. Porém, ao contrário do que afirma Wecter, o parentesco entre essas tipologias nem sempre “corre em paralelo” (p. 170). As *abstratas simples* de Burke, ou seja, aquelas que “representam (*stand for*) uma única idéia simples (...) como vermelho, azul, redondo ou quadrado” (*Investigação* p. 164), aproximam-se mais das *idéias simples* do que dos *modos*, conforme se observa dos próprios exemplos do autor.

¹³¹ - Ver o ‘item a’ do capítulo 1 desta dissertação.

o predicado de ‘idéias de reflexão’. Em suma, diz Locke: “Tudo aquilo que a mente percebe em si mesma, ou que seja objeto imediato de sua percepção, pensamento ou entendimento, eu chamo de *idéia*”. (*Ensaio* p. 134. Grifo do autor). Imbuído do espírito moderno, Locke busca nesse sentido frouxo de idéia um modo de se eximir dos embaraços metafísicos que envolvem o tratamento da coisa mesma. Antes, seu *Ensaio sobre o Entendimento Humano* ocupa-se das idéias, das representações das coisas, ou, segundo expressões recorrentes no autor, dos *quadros* ou *desenhos* (*draught*) de coisas.

Analogias pictóricas e visuais ganham evidência em passagens do *Ensaio* que exerceram um fascínio particular em Edmund Burke, como o capítulo XXIX do livro II, “Das Idéias Claras e Obscuras, Distintas e Confusas”. No excerto que se segue o paralelo entre entendimento e visão encontra seu fundamento na intersecção entre percepção e linguagem:

Sendo as palavras relacionadas à visão as mais aptas a explicarem a percepção da mente, compreenderemos melhor o que se entende por claro e obscuro em nossas idéias ao refletirmos sobre aquilo que denominamos de claro e obscuro nos objetos da visão (*Ensaio* p. 326).

Mediada pela linguagem, e pelo uso metafórico que se faz dela, as idéias passam a funcionar como objetos visuais e, desse modo, assumem a tarefa de afugentar as possíveis obscuridades que envolvam o *entendimento*¹³². Em contrapartida, a analogia deve igualmente admitir a este ato de desvelamento aquele outro que encobre as coisas com sua obscuridade, como que por um *véu*. Esse segundo ato Locke o denomina de imperfeição e alerta seu leitor para sua origem na própria linguagem e sua forte incidência sobre as idéias complexas, “as mais propensas à confusão” (*Ensaio* p. 328).

¹³² - No § 17 de um dos capítulos mais amplamente estudados do *Ensaio*, “Do Discernimento e de Outras Operações da Mente”, Locke compara o entendimento a um quarto fechado e escuro, com apenas uma pequena abertura por onde adentra a luz, ou seja, as idéias provenientes de nossas sensações internas ou externas. Nesta espécie de câmara obscura, as idéias são projetadas como quadros (*resemblances*) das coisas visíveis.

No caso dos modos mistos as dificuldades são ainda maiores. Na nomeação das substâncias a mente adquire o hábito de recolher da natureza os elementos que compõem uma idéia para, em seguida, fixar pelo nome quais cores e formas devem ou não fazer parte do quadro. A analogia com a pintura, em que o autor tanto insiste nessas passagens, não parece fortuita; ela se mostra como um recurso lingüístico eficiente, mas defectivo para os modos mistos. Nas idéias complexas de substância, como, por exemplo, em ‘homem’ ou ‘ouro’, por mais que se observem confusões quanto ao número e espécie de ideais simples que entram em sua composição, “deve-se aqui seguir a natureza, ajustando nossas idéias complexas às existências reais, e *regulando o significado de seus nomes pelas próprias coisas*” (*Ensaio* p. 429, grifo nosso). Em contrapartida, o percurso a ser seguido nos modos mistos é justamente o reverso: são as coisas que devem ser ajustadas pelas palavras. Dado o caráter arbitrário dessa união, e por não haver aqui uma distinção entre essências reais e nominais, o enquadramento da idéia depende inteiramente do nome. Este funciona como uma espécie de laço (*knot*) ou armação (*frame*) que reúne e sustenta “uma grande variedade de diferentes idéias” (*Ensaio* p. 389). Porém, não raras vezes, o quadro final é marcado por *incertezas e obscuridades*.

Não deixa de ser irônico pensar que no momento em que mais se exige do nome o exercício de seu papel ordenador, como lugar privilegiado a partir do qual se forma o ‘quadro geral’ das representações¹³³, mais as metáforas visuais usadas para ilustrar sua função resvalam nos pólos negativos das ‘sombras’ e ‘nuvens’. Enquanto signos de idéias ou coisas, as palavras são tidas como instrumentos, um dispositivo espelhante

¹³³ - Para Foucault na idade clássica o “nome aparece como (...) o ponto para o qual converge toda a estrutura da língua” (pg. 132). Este lugar que ocupa era muitas vezes exemplificado a partir da comparação da língua com o quadro: “centro do saber nos séculos XVII e XVIII” (p. 89). Se o verbo é a ‘tela’ onde as ações se desenrolam e, portanto, onde a linguagem exerce a função representativa, o nome é a forma que traça o desenho das coisas. Ver, sobretudo, capítulo IV *Parler de Les Mots e les Choses*.

sem o qual a imagem anamórfica não poderia ser restaurada¹³⁴. Mas o que reflete o espelho curvo dos modos mistos, senão as imagens turvadas das ‘idéias gerais e abstratas’?

Nomear e abstrair são duas operações da mente, segundo Locke, que possuem em comum seu desprendimento do objeto concreto e particular. Há ainda entre elas um mútuo auxílio: para abstrair deve-se fazer uso de signos (desses os *sons articulados* são, pela natureza, os mais adequados ao homem); e a nomeação tornar-se-ia copiosa e exaustiva, caso o nome não fosse capaz de se referir a uma abstração. Nos processos de formação e aquisição de uma língua, tanto por um indivíduo quanto por uma sociedade, Locke argumenta que as palavras vão aos poucos se desvincilhando de seu referente concreto. Na infância, diz o autor, as palavras gerais de ‘ama’ (*Nurse*) e ‘mãe’ (*Mamma*), ainda restritas a indivíduos particulares, como “quadros deles” (*Ensaio* p. 369), teriam a mesma função dos nomes próprios, a saber, de trazer o objeto “quando este se encontra fora do alcance da visão” (*Ensaio* p. 368). Semelhantemente, o sentido concreto das palavras *espírito* e *anjo*, enquanto *sopro* e *mensageiro* respectivamente, estavam mais vivos nas mentes daqueles que primeiro as usaram. À medida que se tornava necessário se referir a um número cada vez maior de objetos particulares, estes passaram a ser agrupados em gêneros e espécies, unificados pelas *idéias abstratas* e o *termo geral* correspondente. Não sem ‘habilidade’ e ‘esforço’¹³⁵, a maior parte dos nomes de uma língua tornaram-se termos gerais de idéias gerais. Desses os nomes dos modos mistos são os de natureza mais abstrata, pois seu sentido depende inteiramente do arbítrio; daí o tom característico e muitas vezes intraduzível dos termos morais de

¹³⁴ - O anamorfismo, ou “essas surpreendentes peças de arte”, no dizer de Locke (*Ensaio* p. 328), é comparado pelo autor com aquelas idéias complexas compostas de um número indistinto e indeterminado de idéias simples. Nesses casos a palavra funciona como os dispositivos usados para converter a imagem distorcida e espalhada sobre uma tela plana numa figura legível e tridimensional.

¹³⁵ - Do mesmo modo em que a obtenção das idéias complexas ou de reflexão exige do indivíduo uma atenção maior às coisas que o cercam ou a si mesmo, a abstração seria ininteligível à “mente que não se exercitou” (*Ensaio* pg. 527). O suposto caráter abstruso das idéias abstratas em Locke serviu de argumento a George Berkeley para invalidar sua existência na mente daquele que fala.

uma época ou nação. Não obstante, alerta Locke, tais nomes seriam apenas “*sons vazios*”, caso não correspondessem a “uma *coleção determinada* de idéias” (*Ensaio* p. 437, grifo nosso). Curiosamente, na aquisição dessa classe de palavras, há uma anterioridade inevitável do som em relação à idéia, “quem (...) jamais formou as *idéias abstratas* de glória e ambição *antes* de ter *ouvido* seus nomes?” (*Ensaio* p. 391, grifo nosso), pergunta Locke. Já em seu nascimento, o acento das palavras morais está mais em seu conteúdo não imagético e mesmo, como se procurará mostrar adiante, naquilo que não se deixa apreender no conceito. Os únicos quadros aos quais se admite referir aqui são aqueles de “céu anuviado” (*Ensaio* p. 328).

Por vezes o próprio Locke sente um desconforto em atribuir a alcunha de idéia a tais ‘entidades morais’:

Quando falamos de justiça ou gratidão não moldamos (*frame*) nenhuma *imaginação* de algo existente (...), antes nossos pensamentos terminam nas *idéias abstratas* dessas virtudes (...). Desse modo, creio que as essências dessas espécies de modos mistos devam mais propriamente ser denominadas de *noções*. (*Ensaio* p. 390, grifo nosso).

Poder-se-ia dizer estarmos a um passo de desvencilhar as palavras da ‘álgebra de símbolos’¹³⁶ em que a ‘idéia’ as aprisionava, não fosse pelo repúdio do autor do *Ensaio* às “noções imprecisas e confusas” (*Ensaio* p. 438). No entanto, a dimensão informe das idéias gerais dos modos mistos abria uma fenda no argumento que ditava a cada palavra “uma união fixa e permanente” (*Ensaio* p. 389) de idéias, o que levaria mentes mais arrojadas à seguinte observação:

¹³⁶ - A expressão é usada por Jorge Luis Borges para opor ao uso estritamente signitivo da palavra, tal como aquele dos ‘dicionários’, o caráter musicado e concreto da palavra poética, que comunica pela riqueza de emoções e onde “não há imagem definida”. “Pensamento e Poesia” em *Esse Ofício do Verso*. Companhia das Letras. São Paulo. 2007. (p. 90).

Não creio que ninguém, ao ouvir *sons* como virtude, liberdade ou honra, conceba de imediato uma *noção precisa* dos modos particulares de ação e pensamento (...); tampouco creio que delas tenha uma *idéia geral* (...). Contudo, sem que *noção alguma* a elas esteja anexada continuam a *exercer influência*. (*Investigação* pp. 164-165, grifo nosso).

Ao enfatizar o som e a influência que palavras desprovidas de idéias exercem sobre as ações e os pensamentos dos homens, nota-se que a inserção de Burke na ‘semântica clássica’ contribuiu para implodir as teorias representacionistas do signo lingüístico¹³⁷. Mas o autor da *Investigação* sabia não estar sendo aqui inteiramente original. No último capítulo de sua obra filosófica é marcante a presença da crítica de George Berkeley às teorias da linguagem mais aceitas em seu tempo. Essa proximidade entre Burke e o Bispo da pequena aldeia irlandesa de Cloyne não é tão espantosa quando se considera que na década de 1740 talvez não houvesse um único aluno da *Trinity College*, Dublin, que desconhecesse as teses berkelianas do ‘idealismo’ e do ‘imaterialismo’ e que não tivesse se ocupado com elas¹³⁸. Talvez mais surpreendente seja o fato de Burke na *Investigação Filosófica* não mencionar o nome de Berkeley em nenhum momento; o que talvez se explique estrategicamente. Segundo o biógrafo e amigo de Samuel Johnson, James Boswell, os anos que antecedem a entrada de Burke na política foram por ele dedicados a um estudo minucioso de teses “impossíveis de refutar (...); mas sei que tarefa tão árdua como esta teria sido levada a cabo por uma das

¹³⁷ - Ver o item 3 “Burke and the Semantic of the Sublime” do capítulo 1 da obra de Stephen Land, *From Signs to Propositions: the concept of form in eighteenth-century theory*.

¹³⁸ - Nas correspondências do jovem Burke, ainda aluno da Trinity College, há uma única referência a George Berkeley. No mesmo ano em que foi publicada obra de Berkeley *Siris a Chain of Philosophical Reflexions & Enquiries Concerning the Virtue of Tar Water*, Burke escreveu a seu tutor Shackleton: “Mas como não há nenhuma afinidade entre a cera (*wax*) e o alcatrão (*tar*)! Não tenho dúvidas de ser o alcatrão é um remédio universal, a despeito das oposições de seu inimigo, os médicos”. Arthur P. I. Samuels. *The Early Life, Correspondence and Writings of the Rt. Hon. Edmund Burke*. Cambridge. 1913. (p. 47).

mentes mais brilhantes de nossa época, não tivesse a política ‘desviado (Burke) da calma filosófica’”¹³⁹.

Em todo caso, Berkeley aparece na Parte V da *Investigação* como um interlocutor oculto. Não parece ter sido do intuito de Burke querer despontar no mundo das letras como partidário de uma metafísica “que tão profundamente perturbou o século XVIII”¹⁴⁰, e é bem provável que ele não se sentisse confortável com a mesma. Mas em Berkeley o autor do *Sublime* encontrou um abono para o argumento de que as palavras dispensam as idéias distintas e se vinculam às emoções profundas.

Na introdução a segunda e talvez mais importante obra filosófica de Berkeley, *Princípios do Conhecimento Humano*, de 1710, a discussão sobre a linguagem consiste na pedra de toque do debate sobre a existência ou não de idéias abstratas na mente: “os mais hábeis patronos das idéias abstratas reconhecem que (...) não fosse pelo *discurso* ou *signos universais*, jamais teria ocorrido qualquer pensamento sobre a abstração”¹⁴¹. Portanto, para dissolver uma crença que Berkeley julga falsa e contrária ao ‘senso comum’ deve-se pôr à prova a suposta relação inerente entre palavras e idéias. A questão de ordem é saber qual idéia (ou idéias) surge na mente ao ouvir ou ler uma palavra; e é desse lugar, do ponto de vista do receptor, que se pretende fazer emergir a riqueza de estratos do signo lingüístico. Evidentemente, não se trata de negar o conteúdo signitivo da palavra, sua capacidade de aludir a universais. Porém, opondo-se frontalmente a passagens de Locke referidas acima, Berkeley contesta: “não há nenhuma *idéia fixa* que *limita* o significado de uma palavra” (*Princípios* p. 19, grifo nosso); pois, o referente não possui contornos delimitados, ou mesmo delimitáveis.

¹³⁹ - James Boswell, *Life of Johnson* (pp. 545-546).

¹⁴⁰ - Dixon Wecter. “Burke’s Theory Concerning Words, Images and Emotion”. (p. 176).

¹⁴¹ - *Principles of Human Knowledge and Three Dialogues*. Oxford University Press. 1999. (p. 18, grifo nosso).

A ‘doutrina da abstração’ alega que a mente ao perceber qualidades comuns em objetos diferentes deixa de lado aquilo que é particular a cada indivíduo (extensão, cor e movimento determinados) e retém apenas o que há de comum entre eles. Desse modo, defendem os abstracionistas, e Berkeley tem aqui em vista sobretudo Locke, as idéias abstratas são formadas (*frame*) na mente e encontram na palavra ou ‘signo geral’ seu alicerce. Tal como ocorre com o nome próprio, que é preenchido de conteúdo pelas idéias particulares que compõem o objeto representado, os termos gerais dependeriam para o seu sentido das idéias gerais e abstratas correspondentes. Pois, segundo essa doutrina, é a idéia (ou o conjunto de idéias) na mente que garante que o nome não seja apenas um *ruído insignificante*. Mas a quais conteúdos, ou formas, o termo geral *homem*, por exemplo, deva corresponder? Berkeley se pergunta:

(...) certamente haveria uma cor, pois não há nenhum homem sem cor. Mas esta não poderia ser nem branco, preto ou qualquer cor em particular. (...) Do mesmo modo haveria uma estatura, mas esta não poderia ser nem alta, baixa ou uma estatura intermediária. (...) E assim por diante. (*Princípios* p. 10).

Nessa descrição a abstração aparece justamente como aquela faculdade da mente que esvazia os objetos de conteúdo e torna impraticável qualquer enquadramento de idéias. Foi contra essa noção de abstração que Berkeley se opôs.

Ao tomar por base a afirmação de Locke, de que “todas as coisas que existem são particulares” (*Ensaio* p. 367), o autor irlandês recoloca a questão: como então as palavras, signos de coisas, podem ser gerais? De fato, não se trata de negar que elas os sejam, caso contrário haveria infinitos nomes para infinitas coisas, ou infinitos modos de perceber uma coisa, o que tornaria a linguagem impraticável¹⁴². Mas a solução de

¹⁴² - No conto de Borges, *Funes, o Memorioso*, essa questão é repensada pelo escritor. A personagem é descrita como alguém capaz de recordar todas as coisas, “cada folha de cada árvore de cada monte, como também cada uma das vezes que tinha percebido ou imaginado”. Assim, Funes se pôs a criar um idioma,

Locke não lhe parece convincente. Para Berkeley, o ‘nominalista radical’¹⁴³, não é na idéia que se deve buscar a condição de universalidade, pois toda idéia também é um particular. Seja qual for “a idéia de homem que eu conceba (*frame*) a mim mesmo esta deve ser de um homem branco, preto ou moreno; ereto ou curvado; alto, baixo ou de média estatura” (*Princípios* p. 11). Ou seja, a mente só é capaz de conceber idéias particulares e somente elas possuem uma *forma* no entendimento. Não obstante, e por isso mesmo, os sentidos de uma palavra abdicam dos contornos claros e precisos das idéias e se vinculam ao caráter indistinto do signo lingüístico.

Se uma palavra não se encontra aprisionada no conceito, como ela se faz entender por diferentes indivíduos de uma mesma língua? Pelo seu uso e aplicação, responderá Berkeley, como ‘fichas’ numa ‘mesa de jogos’. A aproximação entre linguagem e jogo proposta pelo autor será de grande importância para compreender as novas funções atribuídas ao signo. Na ontologia berkeleyana tudo se reduz a idéias e espíritos. As idéias, passivas, só existem enquanto percebidas por uma mente, ativa; donde advém a tese que nega a existência de um suporte à coisa percebida (algo invisível e mesmo imperscrutável que amarraria todas as coisas como condição de sua existência), algo que se convencionou chamar de *matéria*. Subservientes aos espíritos, as idéias não podem ser causas de si mesmas. Como então explicar as relações que se observam entre diferentes idéias: por exemplo, o fogo e a sensação de calor, ou a aparência do objeto em função da distância? Para Berkeley essas relações são como aquelas do jogo de apostas, ou seja, nas palavras de Marta Kawano, “entre sinal e coisa

contra aquele postulado por Locke, composto de infinitos signos que sinalizassem cada um desses particulares. Jorge Luis Borges. *Ficções*. Editora Globo. São Paulo. 1998. (pp. 126-127).

¹⁴³ - A tese nominalista desconfia das essências reais dos termos gerais. Se tudo que existe é particular o universal só pode existir na mente, enquanto construído do entendimento. Berkeley dá um passo além e considera o universal um modo como os particulares se relacionam entre si. Assim, segundo o exemplo de Berkeley, um triângulo particular, por exemplo um triângulo retângulo, torna-se universal quando ele “representa todo e qualquer tipo de triângulo retângulo” (*Princípios* p. 16). Para uma discussão mais abrangente do papel dos universais em Berkeley, ver o capítulo III, “A Ontologia Discreta”, de Marta Kawano, em *A Linguagem dos Homens e a Linguagem de Deus: sobre a crítica à filosofia de George Berkeley*. Dissertação de Mestrado. Universidade de São Paulo. Março 2000.

sinalizada” e não entre “causa e efeito”¹⁴⁴. O mundo, sob essa perspectiva, é também uma linguagem, instituída por Deus, seu criador, que “utiliza sinais para nos falar através da natureza”¹⁴⁵. Não fosse pelo signo o conhecimento estaria fadado à eterna singularização, já que tudo que existe, sejam idéias ou espíritos, é sempre um particular. O signo é a condição de universalidade. Decerto, o universal não é tido aqui em *absoluto*, como as idéias abstratas de Locke; antes ele é algo que se constrói a partir da *relação de significação*. No mundo natural, uma idéia particular pode ser signo de outra, pela semelhança ou contigüidade que mantém com ela. Na linguagem dos homens um som ou caractere pode ser signo de idéias ou coisas. Em ambos os casos, como não há ‘conexão necessária’¹⁴⁶ entre o signo e a coisa sinalizada, o êxito da significação dependerá inteiramente de seu uso regular em um determinado contexto. Na linguagem familiar, já dizia Locke, o sentido sobrevém a idéia. Porém, enquanto o autor do *Ensaio* defende que a efetividade do discurso depende do ajuste do signo à realidade da idéia (é a idéia que preenche o signo de significado), para Berkeley o jogo dos signos dispõe de suas próprias regras. Ele se auto-regula de acordo com as circunstâncias e necessidades.

Segundo Berkeley, são dois os principais equívocos que a teoria do abstracionismo acarretou à compreensão das palavras, a saber: “que não há nenhuma outra finalidade na linguagem, senão a comunicação de nossas idéias; e que todo nome significante deve representar (*stand for*) uma idéia” (*Princípios* p. 19). Nota-se que há uma interdependência entre essas duas asserções e em ambas o erro maior reside na

¹⁴⁴ - Idem. (p. 26).

¹⁴⁵ - *Les Mots e les Choses*. (p. 73).

¹⁴⁶ - Locke já negara que pudesse haver qualquer correlação natural entre o signo e a coisa sinalizada, caso contrário “haveria uma única língua entre os homens” (*Ensaio* p. 363). Igualmente, a linguagem da natureza que Berkeley defende (como as relações entre a fumaça e o fogo, ou o rubor da pele e o sentimento de vergonha) é um construto arbitrário, porém, regular. Ver *Ensaio par uma Nova Teoria da Visão*.

extração das palavras de seu contexto e no primado da clareza e nitidez do conceito. Mais uma vez o debate requer um retorno às ‘palavras morais’ dos modos mistos.

No sétimo diálogo da obra de Berkeley *Alciphron*, o personagem de mesmo nome, revestido de argumentos abstracionistas e ateístas, invectivou contra o uso de palavras desprovidas de idéias claras, como o termo *graça* do cristianismo:

Qual é a *idéia clara e distinta* assinalada pela palavra *graça*? (...). Posso perfeitamente compreender o termo *graça* quando tomado em sentido vulgar, para designar beleza ou algum favor. Mas quando ele é usado para denotar um princípio dominante, ativo e vital que influencia e opera na mente dos homens e que seja distinto de todo poder ou motivo natural, confesso ser incapaz de compreendê-lo ou de moldar (*frame*) uma *idéia distinta* a seu respeito¹⁴⁷.

Neste momento, o filósofo meticoloso (*minute philosopher*), como também é conhecido o personagem que dá título à obra, sintetiza a *semiótica* lockiana em seu olhar microscópico que busca detectar em cada palavra conceitos distintos. Mas a que *idéia clara* o termo *graça* pode corresponder, “abstraído de Deus, seu autor, dos homens, seu objeto, e da virtude e piedade, seu efeito?” (*Alciphron* p. 296), pergunta Euphranor, personagem que assume a posição de Berkeley nesses diálogos. Em contraposição a *Alciphron*, ele opta pela ‘visão ampla’¹⁴⁸. Ao contemplar as coisas à distância, Euphranor entende que os sentidos de um signo verbal estão imiscuídos no todo que o abarca. Enquanto termo geral, a palavra *graça* é um signo, um substituto de algo que também é geral, ou seja, que não admite determinação. Segundo a observação de Marta Kawano: “um termo, se ele é geral, só pode corresponder diretamente a uma pluralidade

¹⁴⁷ - *Works*. *Vomule I* (p. 290, grifo nosso).

¹⁴⁸ - Sobre a ‘visão ampla’ de Euphranor em oposição à ‘*miopia metodológica*’ de *Alciphron* ver o capítulo X “L’*Alciphron* ou le Pouvoir des Mots”, da obra de Geneviève Brykman *Berkeley et le Voile des Mots*. Librairie Philosophique. Paris. 1993.

de objetos”¹⁴⁹, à qual se poderia acrescentar: uma pluralidade *indistinta* de objetos. São semelhantes aos termos gerais dos ‘modos mistos’ as palavras que designam um princípio ativo, ou seja, um espírito. A que coleção de idéias pode corresponder termos como *I* ou *myself*? Enquanto categorias distintas das idéias, os espíritos não podem ser *representados* por elas, ao menos não com a mesma clareza de contornos que os dados da percepção externa. “Certamente”, diz Euphranor, “deve-se admitir que tenhamos uma *noção* que nos permite compreender (...) os termos *myself*, *vontade*, *memória*, *amor*, *ódio* e assim por diante; mas (...) essas palavras não sugerem *idéias distintas*” (*Alciphron* p. 292, grifo do autor). Desvinculado do caráter representativo que a filosofia moderna atribui à idéia, o termo *noção* permite melhor entender o ato cognitivo em seu sentido lato, como a ‘visão ampla’ de Euphranor. “Embora nem sempre seja a (visão) mais clara” (*Princípios* p. 8), ela não incorre no erro de excluir as emoções e circunstâncias também envolvidas no processo de significação. A univocidade do sentido de uma palavra é então posta em cheque; o signo liberta-se do referente concreto e delineado, justamente para se reencontrar com as dimensões prática e circunstancial da linguagem.

Talvez em nenhum outro momento da obra de Berkeley a linguagem como força persuasiva e instrumento de ação se faça tão presente como em *Alciphron*. Reservada ao último dos diálogos, a discussão sobre os signos verbais e seu efeito no receptor está respaldada pelo próprio caráter dialógico e apologético do texto. Por intermédio de Euphranor, Berkeley põe em prática o que escrevera na *Introdução Manuscrita* aos *Princípios*, de 1708: “para produzir em nós alegria, zelo e perseverança na beneficência (o orador o faz) sem introduzir em nossas mentes qualquer pensamento da idéia abstrata

¹⁴⁹ - *A Linguagem dos Homens e a Linguagem de Deus: sobre a crítica à filosofia de George Berkeley*. (p. 47).

de uma coisa boa”¹⁵⁰. Os argumentos do cavalheiro e livre-pensador Alciphron, são rebatidos pela linguagem límpida de Euphranor com o intuito de dissuadir o jovem Lysicles, ou mesmo o leitor, das idéias elegantes (*fashionables ideas*). Não se trata aqui de combater um argumento lógico de *teorias refinadas* por outro de igual teor; antes o protagonista dirige-se ao assentimento de seus interlocutores como o pregador que se serve da palavra *graça*. Este está menos preocupado em desvendar os ‘mistérios da religião’ do que estimular em seu auditório um “princípio ativo e vital (...) do qual se suceda bons hábitos e boas ações” (*Alciphron* pp. 300-301).

Euphranor argumenta ainda que o tipo de assentimento produzido pelo termo *graça* não difere muito daquele de outros termos gerais. Nas ciências naturais a palavra *força*, por exemplo, conduz a ‘verdades úteis’ que influenciam a prática e especulação científicas e, no entanto, carece de uma idéia distinta que limite o seu significado. Nas palavras de Torricelli, mencionadas por Euphranor, a força equivale mais propriamente a *un certo che*. Não obstante, quantos benefícios teriam sido recusados não fosse pela aplicação desse termo em teoremas e inventos? De fato, a riqueza de sentidos de um termo geral dependerá principalmente de sua aplicação, ou seja, do uso empírico que se faz dele. O matemático Saunderson, conta-nos Edmund Burke, mesmo desprovido do sentido da visão, era capaz de ter uma compreensão mais abrangente dos estratos de significado dos termos ‘vermelho’, ‘azul’ e ‘verde’ do que muitos videntes, “pois, ao *aplicar* a essas palavras graus maiores ou menores de refrangibilidade (...), pôde raciocinar acerca delas com tanta facilidade quanto se tivesse pleno domínio das idéias” (*Investigação* p. 169, grifo nosso). Foram por explicações sobre o ângulo de refração da luz que o catedrático conduzia o assentimento de sua platéia de estudantes, sem que houvesse qualquer intervenção de idéias, já que ele próprio era incapaz de concebê-las.

¹⁵⁰ - “Introdução Manuscrita”. *Works* (p. 376).

Nota-se, portanto, que mesmo em palavras que correspondem a objetos sensíveis, como ‘vermelho’, o sentido não está preso a nenhum conteúdo representacional, podendo equivaler ora a um grau de refrangibilidade, ora, como dissera Saunderson numa outra ocasião, ao “som de um trompete”¹⁵¹; e nisso, dirá ainda Burke, “ele nada fez senão aquilo que nós próprios fazemos diariamente, na conversa comum” (*Investigação* p. 169).

Acredita-se estar aqui mais próximo da questão central que separa a semântica lockiana daquela proposta por Berkeley e rearranjada por Burke na quinta parte de sua *Investigação*. Se para Locke a imperfeição da linguagem – aquela incapacidade de “suscitar no ouvinte a mesma idéia que (a palavra) representa (*stand for*) na mente daquele que fala” (*Ensaio* p. 425) – deve-se, em parte, ao hábito de não regular o ‘uso cívico da linguagem’ pelo ‘filosófico’, para o senso comum da filosofia irlandesa a propriedade das palavras não se separa de seu uso comum. No comércio entre os homens, as palavras “moldadas pelo vulgo, para a conveniência e presteza das ações comuns da vida”¹⁵², contrariam a ‘falácia do dicionário perfeito’, aquele argumento que supõe ser a língua “a invenção de acadêmicos e filólogos”¹⁵³.

O próprio caráter irregular e obscuro da linguagem ganha um novo sentido. Pois, enquanto objeto concreto, instrumento das ações dos homens no cotidiano, as palavras não podem ser confeccionadas de modo a atender sempre a um mesmo propósito. É

¹⁵¹ - Possivelmente uma das anedotas mais conhecidas em torno da figura do matemático Saunderson, aqui relatada por Locke (§ 11, capítulo IV, livro III), seria esta de que ele teria dito a um amigo ser a cor escarlate como ‘o som de um trompete’. A menção do ‘cego douto’ e de sua incapacidade de conceber idéias simples de luz e cor senão por analogia faz parte do argumento de Locke que atribui aberturas (*inlets*) específicas à percepção dos dados sensoriais. A autonomização dos órgãos do sentido e o vínculo inerente entre percepção e linguagem excluem dos cegos, segundo Locke, a comunidade de palavras pertencentes ao sentido da visão. Para uma discussão mais detalhada do argumento, e as críticas e ele dirigidas por Burke e Diderot, ver o item b do capítulo segundo desta dissertação.

¹⁵² - “Diálogos entre Hylas e Philonous”. *Principles of Human Knowledge and Three Dialogues*. (p. 189).

¹⁵³ - Essas palavras foram proferidas por Borges, a esta altura quase inteiramente cego, em conferência realizada na Universidade de Harvard, 1968. Na continuação do argumento diz o escritor: “Ao contrário, ela (a língua) foi desenvolvida através dos tempos, através de um longo tempo, por camponeses, por pescadores, por caçadores, por cavaleiros”. *Esse Ofício do Verso*. (p. 86).

certo que pelas palavras mundos são desvendados, mas, como argumenta o personagem Crito de *Alciphron*, elas também criam mistérios que renunciam toda explicação¹⁵⁴. Este caráter empírico da palavra, como dirá Bento Prado Jr., acentua a “face não-gramatical da linguagem”¹⁵⁵, que também não deixa de ser sua face de sombras. Omitidas as idéias, a linguagem pode se lançar a outras finalidades, “como a de despertar uma paixão, levar à ação ou dela desviar-se, colocar a mente numa disposição particular” (*Princípios* p. 19). Com essa abertura de possibilidades, inúmeras outras circunstâncias que envolvem o fato lingüístico vêm à tona. Numa conversa comum, o sentido das palavras também dependerá da gesticulação, do olhar, do tom de voz, da troca de afetos, e assim por diante. Nas palavras de Burke:

(...) ora, como existe um *tom de voz emocionado*, um *semblante apaixonado*, um *gesto eloqüente* que comovem independentemente daquilo a que se reportam, assim também existem *palavras* (...) sendo especialmente consagradas a assuntos empolgantes e sempre usadas por aqueles que estão sob a influência de uma paixão, *sensibilizam* e comovem-nos mais do que as que tratam do assunto com *clareza e distinção*. (*Investigação* p. 175. Grifo nosso).

Ou ainda, segundo Berkeley:

Ao ouvir palavras como mentira, tratante, vingança, logo sucedem os movimentos súbitos de raiva nas mentes de alguns homens, mesmo sem atentarmos para a definição desses nomes ou nos ocuparmos com as idéias que elas supostamente representam. *Toda paixão* e ressentimento, por costume, estão *conectados aos próprios sons* e ao *modo de pronunciá-los*. (*Introdução Manuscrita* p. 378, grifo nosso).

¹⁵⁴ - *Works* (p. 301).

¹⁵⁵ - Bento Prado Jr. – *A Retórica de Rousseau e outros escritos*. Cosacnaif. São Paulo. 2008. (p. 174).

Tudo se passa num único instante. O signo verbal, que se definia pelo caráter mediado (tal como um quadro de coisas), torna-se imediato quando se privilegia seu efeito e sua propriedade última, a saber, o som. Mas essa imediatez não pressupõe transparência, neutralidade ou imobilidade, muito pelo contrário. Ao deslocar o efeito da idéia à própria palavra (seu som e sentido imediato), bem como assumir as circunstâncias que a envolvem, nem tudo que se diz é uma revelação e o próprio efeito passa a ser um componente indispensável no ato signitivo. As palavras, libertadas da idéia, “podem então ser reunidas e moldadas segundo uma forma que melhor corresponda a sua finalidade” (*Investigação* p. 171), mesmo sendo essa forma, por vezes, imperfeita e disforme. Contra a crítica de Alciphron à linguagem obscura de certas passagens bíblicas, Euphranor o interroga se não estariam aqui seus escritores cumprindo um determinado uso da linguagem. Afinal, não se pode exigir de um ‘machado’ a mesma polidez e leveza das ‘lâminas de barbear’. Tal como as coisas, as palavras, também coisas em sua dimensão prática, perderiam em riqueza, caso se conformassem sempre a uma mesma forma e utilidade. Equivoca-se o cavalheiro que quis “tornar todas as coisas tão claras quanto o meio dia” (*Alciphron* p. 320); pois ele esquece que a luz, restrita apenas à superfície plana das coisas, de nada seria sem “uma mistura de sombras e mistérios” (*Alciphron* p. 236).

b) Palavras Ásperas e Imagens Lisas: o anti-Paragone de Edmund Burke

Uma vez desfeito o vínculo necessário entre idéias e palavras, estas, descoladas da imagem (dos contornos claros e definidos) e afeitas às circunstâncias e emoções envolvidas em seu uso e aplicação, só poderão ser referidas ao mundo visual à guisa de metáforas e comparações. Ainda assim, na tentativa de descrever seus conteúdos mais íntimos, tais metáforas se mostram no todo insuficientes. Mais do que em qualquer

outra experiência sensível, a visual requer a *assistência* dos demais sentidos: como do ouvido, que melhor serve para explicar o movimento dos olhos e as *vibrações* que recebem diante da progressão de infinitude¹⁵⁶; ou do paladar, com seus *veículos fluidos* e *texturas escorregadias*, que atesta a correlação entre os prazeres e as dores dos diferentes órgãos do sentido, bem como o uso metafórico “quando aplicamos a idéia de doçura (*sweetness*) aos objetos da visão ou para sons” (*Investigação* p. 123). À mesma intersecção sensorial estão igualmente sujeitas palavras e imagens, e em ambas é o sentido do tato que dá o tom de suas descrições. Enquanto as imagens correspondem às superfícies planas e lisas, uma peça única e frígida cuja força e *projeção* provêm inteiramente dos objetos que representa, é de sua própria ardência que as palavras extraem maleabilidade e fusão, resistência e solidez. Ao descrever tanto a experiência das palavras quanto a das imagens a partir de vocábulos táteis, a *Investigação* de Burke inverte uma das mais antigas e bem aceitas relações hierárquicas da história da filosofia, a saber: aquela que identifica na visão o mais elevado dos sentidos, em oposição à baixeza e vilania do tato¹⁵⁷. Evidentemente não se trata aqui de propor uma nova hierarquização, mas de estabelecer uma confusão, noção cara ao sublime de Burke, entre o elevado e o baixo, o altivo e o humilde.

Áspero e liso também são adjetivos usados na *Investigação Filosófica* para qualificar as experiências de dor e prazer (tensão e relaxamento) e, portanto, estão intimamente associados respectivamente ao sublime e ao belo, segundo o que foi dito no capítulo primeiro desta dissertação. “Os *corpos ásperos* e angulosos (...) causam uma sensação de dor (...), contrações violentas das fibras musculares (...). Ao contrário, o contato de *corpos lisos* é relaxante” (*Investigação* p. 151, grifo nosso). Dadas as irregularidades das superfícies ásperas, são os movimentos bruscos e de inopinado que

¹⁵⁶ - Ver item c do Capítulo II.

¹⁵⁷ - Ver Aristóteles. *De Anima*. Livro II, capítulo VII. No Livro III, capítulo III, a imaginação, *phantasia*, sobre a qual se falará mais adiante, se define a partir da luz *phôs* e da visão.

delas decorrem. Por contraste, têm-se as oscilações gentis e quase imperceptíveis dos ‘sobes’ e ‘desces’ de um plano suave e macio. Em ambas as experiências é o movimento (qualidade tátil por excelência) que as caracteriza. Na Parte V da *Investigação* as impressões produzidas pelas palavras são descritas como *profundas* e *duradouras*, em oposição aos efeitos *rasos* e *transitórios* da imagem. Estaria Burke sugerindo uma ligação íntima entre palavra e sublime, imagem e beleza? São algumas as passagens da *Investigação* que discorrem sobre excertos admiráveis pelo seu encanto. Porém, mesmo nesses, como “o que se diz de Helena por Príamo e os anciãos de seu conselho” (*Investigação* p. 171), é a ausência de idéias precisas e a forte comoção que disso decorre que interessa ao autor: fascínio e incômodo diante de imagens que não se deixam conformar.

Porém, neste caso, se confirmados os binômios palavra-dor/imagem-prazer, a argumentação do autor, ao contrário de suas investidas contra o paradigma da clareza, assenta-se, em certa medida, sobre um lugar-comum das poéticas e retóricas clássicas, que atribui à poesia a exibição das afecções mais dolorosas e as paixões mais violentas, tal como se observa em duas das passagens mais amplamente glosadas da *Arte Poética* de Horácio. Em suas palavras:

O que se transmite pelo *ouvido excita mais debilmente* o espírito do que aquilo que se *põe diante dos olhos* fidedignos e que o próprio espectador aprende por si (...).

e,

(...) A poesia é como a pintura, haverá a que mais te cativa, se estiveres mais perto e outra, se ficares mais longe; esta ama a *obscuridade*, esta, que não teme o

*olhar arguto do crítico, deseja ser contemplada à luz; esta agradou uma só vez, esta, revisitada dez vezes, agradará*¹⁵⁸.

Essas passagens, bem conhecidas por Burke – as quais ele se refere textualmente ou por alusões¹⁵⁹ – procuram traçar os limites entre poesia e pintura, palavra e imagem, visão e audição, a partir dos correlatos, que não se separam nas poéticas clássicas, entre prazer e clareza. Na continuação do argumento, porém, Horácio adverte: para que se faça ver, não basta expor os objetos à luz, é também necessário ajustar sua intensidade e o tempo de exposição. Se visão e audição devem igualmente atender aos propósitos da clareza e do prazer, o modo pelo qual atingem seu fim difere consideravelmente. O ouvido, “mais lento e um pouco mais pesado” (*Arte Poética* p. 33), só se comove por sucessivos golpes bruscos, ao passo que o olho, órgão mais refinado ou mesmo mais frágil, precisará evitar tudo aquilo que na visão imediata dista do ‘médio’ e do ‘tolerável’: “Que Medéia não trucidasse os filhos diante do público, nem o nefando Atreu cozinha, à vista de todos, entranhas humanas (...)” (*Arte Poética* p. 31. Grifo nosso). Tais ‘imagens’, por sua vez, não são apenas licitas na descrição poética como necessárias, caso se queira produzir *quadros na imaginação* e deleite aos seus leitores e ouvintes. A resistência e bravura da audição ‘convertem’¹⁶⁰ em prazer as afecções mais dolorosas. O ouvido tenaz assume o lugar do olho que acolhe as visões mais profundas e agudas.

O moderno *Paragone* será em grande medida um desdobramento das questões trazidas por Horácio. Porém, lembra Márcio Seligmann-Silva, nos séculos XVI ao XVIII há todo um contexto favorável ao cotejo que pode resumir-se a partir do imprescindível encontro com o outro trazido pelas Grandes Navegações Marítimas e as

¹⁵⁸ - *A Arte Poética de Horácio*. Tradução: Dante Tringali. Ler os Clássicos. Volume 1. Editora Musa. São Paulo. (p. 31. Grifo nosso).

¹⁵⁹ - Ver, por exemplo, a Seção [IV] da Parte II.

¹⁶⁰ - O termo ‘conversão’ para explicar a passagem da dor em prazer é aqui tomado emprestado de David Hume, *Treatise of Human Nature*, Livro II, Parte III.

descobertas de novas terras¹⁶¹. Além disso, a construção das identidades nacionais, dos estados nação, pressupõe “diversos níveis de comparação”¹⁶²: entre os povos, as línguas, antigos e modernos e entre as artes. No século XVIII – das observações de Lord Shaftesbury sobre o ‘momento fecundo’ da pintura, que, de um ‘golpe de vista’, reconstitui a temporalidade da narrativa; às considerações de Lessing sobre as ‘imitações alusivas’ das ações e dos corpos, pela pintura e poesia respectivamente¹⁶³ – a tradição da *ut pictura poesis* (a poesia é ou deve ser como a pintura) atinge seu apogeu. Seria difícil encontrar algum filósofo ou crítico expoente daquele século que não tenha se ocupado com essa questão. A inserção tardia de Burke no debate, por sua vez, que antecede em menos de uma década as observações de Lessing, em muito destoa do modo como se convencionou tratar o problema. Para o autor da *Investigação*, poesia e pintura não se articulam a partir de um mesmo denominador comum, o conceito de *mimesis*, e a *clareza*, outrora ingrediente indispensável para a comoção nas artes, passa a ser “inimiga de todo e qualquer entusiasmo” (*Investigação* p. 60).

No anti-*Paragone* de Burke há uma inversão de valores em relação às doutrinas humanistas da *perspicuitas* e do *logos*. Pintura e poesia não querem ser expostas aos ‘olhos fidedignos’ do público, tampouco o ‘olhar arguto’ do *connaisseur* tem poder frente à irrupção de prazer e dor provenientes das artes. Nesse campo de incertezas e imprecisões, inquietude e efusão de paixões violentas, a poesia leva vantagem.

Deve-se, contudo, tomar um certo cuidado quando se atribui à pintura uma posição privilegiada no moderno *Paragone*. Nem toda pintura serve de ilustração do *logos*. De fato, somente aquela que completa o ciclo palavra/imagem/palavra – ou seja,

¹⁶¹ - Introdução/Intradução: mimesis, tradução, enérgeia e a tradição da *ut pictura poesis*. Lessing. *Laocoonte: ou sobre as fronteiras da pintura e da poesia*. Iluminuras. São Paulo. 1998.

¹⁶² - Idem. (p. 10).

¹⁶³ - A comparação entre poesia e pintura é desenvolvida por Shaftesbury, sobretudo, no segundo tratado da obra *Second Characters or the Language of Forms*, de 1712, intitulado *A Notion of the Historical Draught or Tablature of the Judgment of Hercules*. A obra do filósofo alemão Gotthold Ephraim Lessing, *Laocoonte: ou sobre as fronteiras da poesia e da pintura*, 1766, consiste no mais amplo desdobramento do problema.

que nasce da descrição e requer o comentário – deve ser cultivada pelo artista e enaltecida pelo crítico. Dessas a pintura histórica se destaca, pois, além de ser “uma pintura de e sobre palavras”¹⁶⁴, a economia de seus ornatos e a unidade da ação representada garantem a ela uma posição elevada. Pela interpretação, sua superfície lisa de ‘planos uniformes’ recria os interstícios de uma narrativa simples e de ‘contornos claros’¹⁶⁵. Clareza e transparência que, no entanto, requer deciframento e interpretação. Tal como um livro cujas palavras fossem universalmente compreendidas; pois essa ‘prosa do mundo’, segundo as palavras de Michel Foucault, “já não é um instrumento misterioso de que apenas alguns privilegiados conheceriam os poderes”¹⁶⁶. Foucault lembra ainda que para a tradição humanista *ler* e *ver* são duas faces de uma mesma operação. Assim, se por um lado não se pode afirmar categoricamente uma posição de destaque da pintura em relação à poesia no classicismo, por outro, os paradigmas da clareza e do prazer assentam-se sobre os aspectos visível e liso do quadro.

Ainda que submetida aos conteúdos programáticos da poesia, a pintura recebe vantagens que a municiam na contenda contra sua ‘arte irmã’. Talvez em nenhum outro momento desta querela os apanágios da pintura foram tão enaltecidos quanto nos escritos de Leonardo Da Vinci. Embora seu nome não seja citado por Burke, o autor da *Investigação* não economiza sarcasmo e insolência nas poucas passagens em que se refere indiretamente ao pintor: como a disputa *forçada* sobre as exatas medidas da beleza¹⁶⁷. Dito isso, parece-nos justificável uma breve exposição sobre alguns dos princípios daquele que em muito é o antípoda de Burke no moderno *Paragone*.

¹⁶⁴ - Márcio Seligmann-Silva. Idem (p. 11).

¹⁶⁵ - As expressões aqui usadas para compreender a pintura histórica no classicismo foram extraídas do primeiro texto da obra *Mimesis* de Auerbach, “A Cicatriz de Ulisses”. Nele o autor opõe dois ‘tipos básicos’ da literatura ocidental, apoiados nos modelos de Homero e do Velho Testamento, a partir de algumas dicotomias como clareza e obscuridade, superfície e profundidade.

¹⁶⁶ - *Les Mots et Les Choses*. (pp. 51-52).

¹⁶⁷ - Tal como na Seção IV da Parte III: “Dizem que o pescoço, em corpos belos, deve ser do tamanho da panturrilha e também ter o dobro da circunferência do punho. Deparamo-nos com uma infinidade de observações desse gênero em escritos e conversas. Mas que relação pode ter a panturrilha com o pescoço

Para Leonardo, são três as principais excelências da pintura, a saber, seus aspectos visual, perene e universal. Em concordância com a tradição clássica, Leonardo argumenta haver uma hierarquia dos sentidos de acordo com suas utilidades para o conhecimento científico: revelação do mundo sensível. Em suas palavras: “os sentidos têm entre si uma hierarquia estabelecida pelos seus próprios objetos”¹⁶⁸. Desses, aqueles de origem visual assumem a primazia. *Virtù Visiva* que se apóia não apenas no tipo e número de objetos apreendidos da natureza, como na instantaneidade e na vivacidade da apreensão. Em seguida vem a audição, que mantém sempre uma posição subalterna ao “senhor dos sentidos” (*Tratado* p. 37). Apoiado nas considerações de Horácio, Leonardo atribui às impressões visuais força e precisão maiores. O olho, ‘janela da alma’ (para usar uma expressão recorrente em Leonardo), atesta sua vivacidade pela proximidade maior que tem não só com o espírito¹⁶⁹, como também com todo o mundo exterior. Por seu intermédio as coisas em sua dimensão corpórea se imprimem na mente, ao passo que à audição cabe tão-somente as sombras, o simulacro das coisas, que povoam a imaginação. Assim, a alma daquele desprovido do sentido da visão “é privada das representações de toda a obra da natureza (...) e se contenta no cárcere humano” (*Trattato* p. 15), uma ‘prisão escura’ de sombras e ilusões. O próprio senso de beleza é para Leonardo negado aos cegos de nascença. Mesmo as belezas da audição lhe são desconhecidas, pois o que se transmite pelo ouvido, enquanto cópia da

ou qualquer uma dessas partes com o punho? (...) E, afinal, a que acordo chegaram os partidários da beleza proporcional com relação às proporções do corpo humano? Alguns afirmam que deve ser de sete cabeças, alguns de oito, enquanto outros até mesmo de dez (...).” (*Investigação* pp. 97-98). A tradição que busca identificar medidas quantitativas para a beleza remonta à antiguidade clássica, tendo em Vitruvius um de seus principais expoentes. No excerto acima, segundo a leitura de James Bolton, o autor parodia as contendas entre Leonardo e Dürer.

¹⁶⁸ - As citações de Leonardo serão feitas a partir de duas diferentes edições de seus escritos: a edição italiana: *Trattato della Pittura*. Grandi Tascabili Economici Newton. Roma. 2006; referida doravante por *Trattato*. (*Tratado* p. 49); e a edição argentina: *Tratado de la Pintura*. More. Buenos Aires. 1942; a qual será referida doravante apenas por *Tratado*.

¹⁶⁹ - No século XVIII, dirá o crítico francês Abbé Du Bos “o olho está mais próximo da alma do que o ouvido”. *Reflexions Critique sur la Poesie et la Peinture*. (p. 133).

cópia, depende da remissão ao mundo visual para sua comoção¹⁷⁰: “por jamais ter conhecido qualquer gênero de beleza, o cego de nascença nada percebe pelo ouvido” (*Tratado* p. 37). Afinal, assentada no conceito de *mimesis*, a beleza depende inteiramente da representação do que fora outrora apresentado aos órgãos do sentido, sobretudo àquele que faz ver em *imagens claras* e que espelha a natureza com maior precisão. Assim, Leonardo interroga seus leitores: “qual dano pode ser maior ao homem, a perda do olho ou a perda do ouvido” (*Trattato* p. 9)?

Enquanto ‘poesia muda’, a pintura fala a linguagem da natureza e dispensa até mesmo a mediação do signo. Sua compreensão é instantânea e diante dela surdo-mudo em nada manifesta desvantagem. Para ‘ler as coisas’ basta repousar os olhos sobre “uma *superfície única e lisa* onde *olhar e linguagem* se entrecruzam infinitamente”¹⁷¹. É justamente sobre essa superfície de corpos que a pintura se detém e é dela que extrai sua força e *relevo*: “a pintura perfeitamente executada sobre a superfície de um material plano é semelhante à superfície do espelho” (*Tratado* p. 38). Obviamente quando se olha no espelho não é uma imagem chapada que se vê; mas, pela perspectiva que se forma da projeção de linhas e do jogo de luzes e sombras, uma superfície em relevo. O mesmo deve ocorrer na pintura. Se por um lado ela “só se estende sobre a superfície dos corpos” (*Trattato* p. 6), pela concepção do artista, sua *inventio*, a pintura pode também adquirir agudeza e profundidade. O pintor deve ser como o ‘filósofo da natureza’, o geômetra, e *penetrar* nas coisas a partir do devido ajuste das linhas retas, criando planos em perspectiva. Para isso a visão serve mais uma vez de modelo: “mais do que em qualquer outro sentido, o ofício do olho é o que menos se engana quanto às devidas

¹⁷⁰ - Essas observações de Leonardo assentam-se, em grande medida, no argumento platônico, comum em seu tempo, de que a arte da poesia é uma imitação de terceiro grau. Na representação do mundo sensível as palavras estão aquém das imagens: “se a poesia figura as palavras, o pintor dá a própria aparência das formas” (*Tratado* p. 45). A palavra poética possui ainda o malogro de corromper a realidade, com a apresentação de ‘imagens’ confusas e irreais.

¹⁷¹ - *Les Mots et les Choses*. (p. 54, grifo nosso).

distâncias e medidas das coisas, pois *só se vê por linhas retas*, que compõem a *pirâmide* como base do objeto” (*Trattato* p. 6, grifo nosso). Desprovida de acidentes, a linha reta transmite um conhecimento seguro e regular, que dá o objeto em sua beleza e totalidade.

Por contraste, as linhas ‘tortuosas’ e ‘refletidas’ da audição não criam nenhuma figura geométrica consistente, ao mesmo tempo em que delas só se extraem partes fragmentadas. Para Leonardo a perenidade da pintura, em oposição à fugacidade da poesia, deve-se justamente a inexistência nessa última de uma intuição imediata que abarque o todo. Somente as linhas retas e as superfícies planas podem compor um todo harmônico cujo olho apreende de ‘um só golpe de vista’. A harmonia, princípio evidentemente emprestado da música, encontra sua realização plena nos domínios da visão. Tal como a música, “quando muitas vozes cantam ao mesmo tempo” (*Tratado* p. 57), a pintura é um corpo harmônico. Mas se a música exige progressão, ‘nascimento’ e ‘morte’, as partes da pintura se realizam de imediato. A *Virtù Visiva* garante a indissolução das formas, ao passo que na audição tudo é transitório e fugaz. Para que uma impressão nova se produza no ouvido, faz-se necessário a morte da anterior, e assim sucessivamente. Nesse progresso a alma se vê incapaz de compor o todo, pois, segundo a tradição clássica, a memória, ou a imaginação, é sempre mais fraca do que a visão. Também a música possui vantagens sobre a poesia nesse quesito. A diversidade de vozes e instrumentos cria *espaços* harmônicos, membros de um corpo que se apresenta no mesmo instante, ainda que transitório. O mesmo não ocorre na poesia, da qual só se depreendem as *sombras dos corpos*. Com isso, argumenta Leonardo, das artes a poesia é a que está mais distante do verdadeiro saber, articulado na figura do homem e na noção de todo harmônico:

Não sabeis que nossa alma é composta de harmonia e que ela só se engendra no *instante único*, do qual a proporção do objeto se faz ver ou ouvir? Não vedes que

vossa ciência (a poesia) não é proporção criada num único instante; antes uma parte nasce da outra *sucessivamente*, e a subsequente só nasce com a morte da anterior? (*Trattato* p. 17).

Enquanto superfície plana, composta de linhas e pontos que retratam os homens e suas ações, a pintura, *filha da natureza*, é a única das artes que “verdadeiramente imita as figuras naturais de todas as coisas” (*Tratado* p. 52), ao mesmo tempo em que mantém a devida ordem hierárquica dos seres. Por essa prerrogativa a pintura partilha da natureza do divino¹⁷² e tem um alcance mais amplo e mais universal do que sua oponente.

Análogo aos apanágios anteriores, perenidade e harmonia, também esse, que confere maior universalidade à imitação pictórica, assenta-se sobre a *Virtù Visiva*. Por retratar a natureza com fidedignidade, ou, como dirá o *Abbé Du Bos*, pelo uso de ‘signos naturais’¹⁷³, a pintura fala uma linguagem de compreensão mais abrangente e imediata. Seu efeito quase independe da interpretação, pois os corpos e formas ali retratados não sofrem profundas alterações com as variações de lugar e costume. Já a palavra, mais sujeita às convenções do que a imagem, “varia de país para país” (*Trattato* p. 11); ou, como dirá o autor num outro momento, “as palavras são *acidentes*” (*Tratado* p. 53. Grifo nosso). Assim, a universalidade da poesia – condição imprescindível da *mimesis*, que tem na natureza imutável seu principal paradigma – é restrita à língua de um povo. Ao passo que a pintura encontra no inalterado das formas e dos contornos visuais que representa a universalidade de que necessita. Com base nisso e parafraseando Apeles, Leonardo propõe os seguintes paralelos: poesia/filosofia moral; pintura/filosofia natural. Enquanto a filosofia moral fala sempre das cores e sabores

¹⁷² - Se para Leonardo a palavra que não foi traduzida em imagem é unicamente “obra do homem” (*Trattato* p. 7), a imagem da pintura, por recriar a natureza visível, traz consigo algo de divino: “Essa divindade, que é a ciência do pintor (...)” (*Tratado* p. 39).

¹⁷³ - Ver, *Réflexion Critique sur la Poesie et la Peinture*, Parte I, Seção 40.

locais, a filosofia natural, que “passa pela demonstração matemática” (*Trattato* p. 4), pode alçar-se a posições mais elevadas: o “universal, o tipo”¹⁷⁴.

Dentro da tradição da *ut pictura poesis* Leonardo talvez tenha sido o mais ferrenho dos adversários da idéia de que a nobreza da pintura esteja intrinsecamente atrelada ao seu conteúdo, ou seja, aos objetos da narrativa poética. Ainda assim, segundo o preceito humanista que atribui à pintura e poesia condição de universalidade (superação do instantâneo e do acidental), o tema não deixa de receber especial atenção. Em certa medida, será ele que determinará não só o caráter universal da obra, como também o prazer e a capacidade de exhibir aos olhos *quadros* de coisas. Nesse caso as vantagens de uma arte sobre a outra fica comprometida, pois, se por um lado, como dirá Leonardo, “a poesia (...) produz na sensibilidade uma figuração confusa das coisas que nomeia” (*Tratado* p. 51), por outro, nem tudo o que se exhibe aos ‘olhos fidedignos’ cumpre as regras da arte e do decoro, segundo o que foi dito acima da interdependência nas poéticas clássicas entre ‘ver’ e ‘prazer’.

Ao longo do século XVIII, a comparação entre as artes estará cada vez menos a serviço da afirmação da superioridade desta ou daquela. Antes, o foco estará em seus limites, naquilo que as aproxima ou distancia, seja na forma, seja no conteúdo. Nesse sentido a *ut pictura poesis* volta a ser uma arena sem vencedores. Enquanto *peça única* e *imitativa*, e não mera *cópia* da natureza, cada arte deve obedecer a sua “medida particular”¹⁷⁵, nas palavras de Lord Shaftesbury, e imitar aquilo que convém aos seus materiais e aos sentidos a que se reportam. A pintura extrai seu tema da narrativa pelo

¹⁷⁴ - Márcio Seligmann-Silva, *Introdução/Intradução*. (p. 15). Ainda nesse texto, Seligmann-Silva lembra que mesmo para um autor como Leonardo Da Vinci, tão firme em seu naturalismo, a pintura ainda serve a um ideal, a representação das ações humanas.

¹⁷⁵ - Anthony Ashley Cooper, Lord Shaftesbury. *Second Characters or the Language of Form*. Thoemmes Press. London. 1914. (p. 59). Apoiado na distinção aristotélica entre verdade histórica e verdade poética, Shaftesbury distingue a cópia da imitação: “O bom pintor (...) deve fazer como o bom poeta que, ao tratar de um tema comum e conhecido, se recusa, por sua vez, a seguir rigorosamente uma fábula ou história como um mero copista ou tradutor. Antes, ele ordena sua obra de modo que ela própria se torne um novo e original”. (p. 51). Sobre esse ponto, ver o capítulo ‘Da Cópia à Imitação’ de *A Linguagem das Formas: natureza e arte em Shaftesbury*. Pedro Paulo Garrido Pimenta.

simples fato de encontrar nela maior exibição do *páthos*; o que lhe é de grande serventia, tendo em vista que ao pintor cabe apenas o *instante único* da imitação. Porém, deve cuidar o pintor que esse instante não seja nem desinteressante e nem profuso em paixões violentas. Com isso em mente, e de forma magistral, em *La Mort de Germanicus* Poussin faz reconhecer a figura de Agripina, em meio a uma multidão de rostos tristes, colocando-a ao lado do corpo moribundo de seu marido, com mãos e lenço encobrindo seu rosto. Qual expressão de melancolia deveria estar estampada em seu semblante, senão aquela que excedesse a de todos ali presentes? Nesse quadro, o rosto *encoberto* não apenas “sinaliza o mais profundo dos pesares”, no dizer de Du Bos, como também, argumenta o crítico, a deformação do rosto pela dor dificilmente conduziria à comoção profunda de seus espectadores, tal como “um poeta o poderia fazer”¹⁷⁶ com suas imagens imperfeitas. Porém, dirá ainda Du Bos, retomando um *tópos* das retóricas e poéticas clássicas, essas imagens nos tocam quanto mais elas se aproximam da *Virtù Visiva*, ou seja, quando formam *quadros na imaginação* ou colocam *diante dos olhos* os objetos de que falam. Será este o principal aspecto da tradição da *ut pictura poesis* que levará Burke a se opor às conclusões desse ‘excelente crítico’, tal como ele se refere a Du Bos. Pois, ainda segundo o autor da *Investigação*, Du Bos – ou, poder-se-ia dizer Shaftesbury, Hume e Lessing –, em consonância com os autores clássicos, atribui a excelência das *belas artes*, sua capacidade de se elevar da ‘baixeza da vida comum’, à produção de imagens que tocam pela sua *clareza* e *vividez*, e nisso predomina o modelo visual e hierárquico da pintura no classicismo.

Há, nas poéticas e retóricas clássicas, recursos e estilos de linguagem que buscam dar ao ouvinte a presença visual do objeto narrado: como a *enárgeia* ou os

¹⁷⁶ - *Réflexions Critiques*. (pp. 29-30).

correlatos *ekphrasis* e *hipotiposis*¹⁷⁷. A proximidade desses recursos com o mundo visual e a pintura fez com que a *ekphrasis*, por exemplo, se constituísse tradicionalmente como aquele gênero literário que se ocupa da descrição dos quadros¹⁷⁸. Pela *enárgeia* o quadro feito comentário volta a produzir imagens. Mas, para tanto, a descrição (*ekphrasis*) não deve ser “enfadonha” ou se arrastar “a uma velocidade de menos de uma sílaba por movimento ocular”¹⁷⁹. Antes, ela deve ter a força e a instantaneidade do raio, que exhibe e oculta com sua luz fulgurante.

Na antiguidade clássica, “a primeira (...) comparação sistemática e pensada com muitas artes”¹⁸⁰ coincide com o mais importante ‘tratado de retórica’¹⁸¹ sobre o sublime: o texto *Do Sublime*, que historicamente se convencionou atribuir a Longino, autor grego do primeiro século da era cristã. Desde o início, a intrincada relação entre natureza e arte e, com ela, o paralelo entre as diferentes *técnicas*, será o ponto a partir do qual se desenrolará toda a argumentação do autor. É com isso em mente que Longino interpela seus leitores: “existe uma técnica do sublime”? (*Do Sublime* p. 45). Ou dele depende única e exclusivamente o ‘dom inato’? A questão que pode hoje parecer obsoleta – idiosincrasia de uma filosofia e retórica há muito superadas – ou mesmo simplória, quando ela exprime, na verdade, um complexo saber genuinamente relacional, em que não há qualquer noção de “um antes e um depois”¹⁸².

¹⁷⁷ - Ver Heinrich Lausberg – *Elementos de Retórica Literária*. Fundação Calouste Gulbenkian. Lisboa. 1995. (pp. 216-217).

¹⁷⁸ - Sobre o papel histórico da *ekphrasis*, ver a “Introdução: linguagem e explicação” da obra *Padrões de Intenção: a explicação histórica dos quadros*, de Michael Baxandall. Companhia das Letras. São Paulo. 2006.

¹⁷⁹ - Idem. (p. 35). O texto de Baxandall, por sua vez, parece desconsiderar a força do discurso que ‘dispõe os objetos diante dos olhos’. Como se verá o efeito poderoso da *enárgeia* consiste num elemento indispensável para o ‘fazer ver’.

¹⁸⁰ - *Do Sublime*. Longino. Martins Fontes. São Paulo. 1996. Introdução e notas, Jean Pigeaud. (p. 31).

¹⁸¹ - O qualificativo ‘retórica’ talvez não seja aqui o mais adequado, tão pouco a exposição assistemática e ‘perturbadora’ desse pequeno discurso se encaixa nas noções mais comuns que se tem de um tratado. Nas palavras de Jean Pigeaud, “O projeto é mais estimulante (...). Se se devesse dar em uma palavra o tom desse tratado, eu escolheria, em todos os sentidos, exigência. É o que dá à obra essa tensão, essa energia, essa determinação de ser, ela também, sublime” (p. 9).

¹⁸² - *Do Sublime*. Introdução (p. 11).

No capítulo VIII, Longino enumera as cinco fontes do sublime. Destas apenas as duas primeiras, o pensamento altivo e a paixão entusiasta, são “na maior parte, dons constitutivos naturais” (*Do Sublime* p. 52); ao passo que as outras três – figuras, elocução e disposição elevadas – “passam também pela técnica” (*Do Sublime* p. 52). A busca por analogias com a pintura, música e estatuária será uma característica comum na exposição das cinco fontes. Em todos esses paralelos, o objetivo maior é depreender uma regra para as artes do discurso, o que no caso, tratando-se do sublime, também envolve algo que escapa à própria regra: como a ‘grandeza de natureza’ que se sobressai pela luz ofuscante da pintura, ou o ritmo delirante da música, “persuasão sem conceito”¹⁸³, ou mesmo o modo como a estatuária é inferior ao discurso pelo seu excesso de polidez. Naturalmente, em Longino a arte serve ao propósito da *mimesis*: imitação da natureza que, por sua vez, só se revela pela arte:

Pois a arte é então acabada, quando parece ser da natureza e, inversamente, a natureza atinge o fim, quando envolve a arte *sem que se veja*. (*Do Sublime* p. 78, grifo nosso).

Tal como nas poéticas de Aristóteles e Horácio, também aqui as relações entre arte e natureza podem ser pensadas a partir do jogo de encobrir/descobrir¹⁸⁴. Porém, nesse caso, o autor declara encontrar nas técnicas de pintura as bases desse jogo. Uma característica das *figuras*, (*elocutio* e *dispositio*), é que elas nunca servem ao seu próprio interesse. Antes elas devem permanecer nos bastidores, como algo de que não se vê, mas do qual depende todo o espetáculo da cena; ou, para se expressar segundo Longino, as figuras são como sombras num quadro, da qual depende a própria *vivacidade* da luz.

Talvez não estejamos longe de uma coisa que acontece também na pintura. Pois a sombra e a luz estando estendidas numa mesma *superfície plana* e justapostas,

¹⁸³ - Idem (p. 32).

¹⁸⁴ - A expressão é extraída do texto de José Paulo Paes, “Para uma Pedagogia da Metáfora”. *Armazém Literário*. Companhia das Letras. São Paulo. 2008.

é a luz que *salta* diante dos olhos e ela parece não só sobressair, mas ainda *estar muito mais próxima* (*Do Sublime* p. 74, grifo nosso).

A eficácia do jogo dependerá grandemente do *engano* do ouvinte ou leitor. Tudo deve se passar de maneira natural, sem que haja no auditório qualquer ‘desconfiança de paralogismos’. Mas não de modo a atender as suas expectativas. Antes, as figuras devem produzir sobressaltos. Por exemplo, Demóstenes reproduz, por intermédio de assíndetos e epanáforas, o próprio efeito colidente que descreve: “Pela atitude, pelo olhar, pela voz, quando ele se mostra um agressor, quando se comporta como um inimigo, quando bate com seus punhos...” (*Do Sublime* p. 77); ou, no exemplo do hipérbato em Heródoto: “Sobre o fio da navalha, eis onde estão nossas preocupações, jônios!” (*Do Sublime* p. 78). As figuras se escondem para que em seu lugar brilhe a “excitação mais viva e (...) a aparência de improvisação” (*Do Sublime* p. 79).

Em muitos aspectos, Longino reproduz nesses exemplos e argumentos um dos principais mecanismos da linguagem figurada, segundo expresso por Aristóteles. Todo discurso que visa à persuasão, a credibilidade, deve ser capaz de “comunicar algo com clareza”, *perspicuitas*¹⁸⁵. Isso vale tanto para a prosa quanto para a poesia, o que, evidentemente, arroga a elas diferentes recursos e privilégios. Se, por um lado, o *estrangeirismo* da linguagem poética a torna mais elevada, por outro, corre-se aqui o risco de cair no *enigmático* ou no *bárbaro*¹⁸⁶; já a prosa, que sabe melhor encobrir com um manto sua artificialidade, deve cuidar para não ser chã: segundo o princípio exposto no capítulo XXII da *Poética*, a saber, a “qualidade essencial da elocução é a clareza sem baixeza” (*Poética* p. 221). Na *Retórica*, o principal expediente contra os extremos do

¹⁸⁵ - Aristóteles. *Retórica*. Imprensa Nacional Casa da Moeda. Lisboa. (p. 244). Em Lausberg vê-se como a *perspicuitas*, “compreensão intelectual do discurso”, depende tanto dos pensamentos quanto das formas linguísticas claras. *Elementos de Retórica Literária* (pp. 126-127).

¹⁸⁶ - Na *Poética*, capítulos XXI e XXII, estrangeiro é todo nome que se afasta do uso corrente, pensado sempre em termos relacionais. Análogo a ele são as metáforas, pois também aqui ocorre semelhante afastamento. O erro das linguagens enigmáticas e bárbaras reside em se constituírem unicamente de termos metafóricos e estrangeiros, paradoxos que não se deixam moderar pela clareza.

estranhamento e da *superficialidade* (como Aristóteles denomina aqui a baixeza) é justamente a linguagem figurada, isto é, nas palavras de José Paulo Paes: “qualquer mudança efetuada na sintaxe usual da frase com vistas a obter algum tipo de efeito”¹⁸⁷. Uma metáfora adequada, ‘momento oportuno’ na irrupção da continuidade lógica, produz um efeito duradouro e eficaz, e é neste instante que opera o jogo de ocultamento e revelação. A força e a brevidade da metáfora lançam sombras sobre a técnica, e não mostram que “falam com artificialidade, mas sim com naturalidade, pois este último modo resulta persuasivo” (*Retórica* p. 245). Ao mesmo tempo o *desvio* da ‘linguagem familiar’ produz admiração e prazer. Pois, no momento em que a metáfora se esconde, e disso resulta a ilusão, o objeto ‘salta diante dos olhos’ e com ele a eficácia, o deleite dos ouvintes ou leitores. Nas palavras de Aristóteles, “uma metáfora apropriada (...) produz uma *visualização do objeto*” (*Retórica* p. 268, grifo nosso).

Parece haver, contudo, uma leve diferença no jogo de velar/desvelar da metáfora em Aristóteles e aquele das figuras sublimes em Longino. Ambas visam à exposição visual do objeto, e para tanto algo deve se esconder para que outro apareça: como as contraposições de luzes e sombras na pintura. Porém, no sublime de Longino a própria luz que aparece é deveras rápida e reluzente para qualquer “demonstração” do objeto, “donde somos desviados (...) em direção ao choque da aparição” (*Do Sublime* p. 71).

As contraposições entre Hipérides e Demóstenes, e entre este e Cícero, traçadas em diferentes momentos do discurso de Longino, talvez possam oferecer uma pista para essas diferentes concepções de metáforas. Tanto Hipérides quanto Cícero excedem Demóstenes em beleza e em variedade de expressões. A eles pertencem os discursos que tocam pelo número, pela quantidade, por tudo aquilo que dá “força, pela insistência, ao que é elaborado” (*Do Sublime* p. 63). Ao mesmo tempo, há em tais discursos maior

¹⁸⁷ - José Paulo Paes. “Para uma Pedagogia da Metáfora”. *Armazém Literário*. A definição de Paes está inserida justamente numa reflexão sobre a metáfora na antiguidade, a partir de uma interlocução com Longino e Aristóteles.

flexibilidade e precisão. Seu movimento, lento e em constante modificação, é como uma lava ou um incêndio que se *esparra* por um amplo terreno, e “em toda parte alimenta-se e desenvolve-se com o fogo” (*Do Sublime* p. 64). Tal fluidez e maleabilidade funcionam como uma ‘pedra de amolar’ que dá o devido ajuste à expressão. Excesso de polidez de onde provém igualmente sua força e fraqueza; como o *Doríforo* de Policleto¹⁸⁸, cuja ausência de imperfeições e negligências não esconde a pequenez do todo. Em contraposição, Demóstenes, o *Colosso defeituoso*, dispensa todo aticismo. Suas palavras são rígidas e ásperas; seu pensamento, *altura escarpada*, só toca a superfície com o ímpeto de um *raio*; sua paixão *fulmina e deslumbra*: “e poder-se-ia manter mais facilmente os *olhos abertos* diante do raio que cai do que *olhar de frente a precipitação* ininterrupta de suas paixões” (*Do Sublime* p. 94, grifo nosso). O ‘Orador’ impõe um *ritmo* ao auditório e atrai o outro com uma imagem que não lhe é familiar.

Segundo Pigeaud, em Longino a aparição, *phantasia*, substitui a metáfora em sua “função de ligar o dom biológico ao ser, pela colocação em evidência do semelhante”¹⁸⁹. Não por acaso, argumenta também Pigeaud, a discussão sobre as aparições possui uma posição estratégica e realçada no texto, capítulo XV, fazendo a passagem das fontes inatas do sublime às adquiridas, “pois a aliança das duas poderia talvez realizar a perfeição” (*Do Sublime* p. 96). Evidentemente, a função das figuras é a revelação da natureza. Uma vez que se descolam do uso banal elas adquirem, nesse sobrevôo, visão privilegiada. Desse modo, argumenta Aristóteles, a metáfora que não se mostra enquanto tal dá a linguagem elevação e clareza suficientes para a persuasão, sua

¹⁸⁸ - A comparação do discurso com a estatuária, capítulo XXXVI, tem por intuito reforçar o argumento apresentado no capítulo XXXIII de que “tanto nas obras em prosa quanto em verso, é a grandeza com defeitos em alguns lugares que é preferível” (*Do Sublime* p. 91). O discurso, diferentemente da estatuária, deve buscar o que ultrapassa o homem, e não aquilo que no todo se mantém restrito a formas pré-concebidas. Com isso, o discurso, tal como a grandeza, ao se lançar aos ‘altos cumes’, corre riscos, admite fracassos e imperfeições.

¹⁸⁹ - *Do Sublime*. Introdução. (p. 29).

credibilidade¹⁹⁰. Na *phantasia*, por sua vez, a noção de crença e o efeito que dela decorre recebem um sentido outro. Se também aqui, “o melhor é sempre o que pode ser realizado e o verossímil” (*Do Sublime* p. 70), estes já não dependem da exibição de uma imagem previamente concebida. Em outras palavras, a *phantasia* também cria suas próprias imagens. Pigeaud identifica nessa qualidade um sentido novo para um recurso tão amplamente usado nas retóricas clássicas: a *enárgeia*, o ‘colocar diante dos olhos’. É disso ainda de que trata a ulterior definição das aparições: “quando o que tu dizes sob o efeito do *entusiasmo* e da *paixão*, tu *crês vê-lo* e tu *colocas sob os olhos* do auditório” (*Do Sublime* p. 67, grifo nosso). Porém, se a metáfora em Aristóteles é um ‘tornar a ver’ – e nisso espelha o próprio ato de pensar ou imaginar, enquanto visão¹⁹¹ – para Longino a ‘fabricante de imagens’ depende, em certa medida, da deformação da realidade, de um elemento que não estava lá, mas que se impõe pela força.

Curiosamente, a aparição produz uma imagem mais forte e até mais verdadeira do que a metafórica. Se “é, sobretudo, a metáfora que possui clareza” (*Retórica* p. 246), no dizer de Aristóteles, seu efeito sobre o leitor/ouvinte, “admirativa estranheza”¹⁹², deve-se aos *imperceptíveis desvios* do natural, e disso resulta a persuasão. Ao passo que não há nada mais próximo do natural do que as aparições sublimes. Seu poder irresistível é semelhante ao da flauta ou cítara que “produz paixões nos ouvintes e torna-os loucos e possuídos pelo delírio dos Coribantes” (*Do Sublime* p. 99). Não se pode fingir o delírio e nem se trata aqui do ‘acesso de loucura’ de um único indivíduo. Pela paixão e imagens genuínas, o orador dá o *tónos*, mas é do auditório que extrai seu *agulhão*. A vivacidade das imagens sublimes depende do momento oportuno, o *kairós*,

¹⁹⁰ - No capítulo XX da *Poética*, Aristóteles diz: “Alongamentos e abreviamentos, alterações dos nomes contribuem em grande medida para a *clareza* e *elevação* do discurso”. Uma vez combinadas essas com os termos comuns, “ver-se-á que dizemos a *verdade*” (*Poética* p. 222. Grifo nosso).

¹⁹¹ - A reflexão que se propõe neste parágrafo tem por base a ampla discussão do desenvolvimento histórico dessa noção apresentada por Pigeaud na nota 40 da obra *Do Sublime*.

¹⁹² - “Para uma Pedagogia da Metáfora”. *Armazém Literário* (p. 109).

e único da relação com o outro, “pois não é à persuasão, mas ao êxtase que a natureza sublime conduz os ouvintes” (*Do Sublime* p. 44).

A partir das observações de Longino sobre a *phantasia* estava selada a interdependência entre *clareza* e *força* no sublime. Nas palavras de Pigeaud, “quanto mais violenta a aparição, mais apta a colocar-se sob os olhos de alguém”¹⁹³. De fato, segundo a tradição clássica, a palavra só pode ser sublime se ela produz *visões* – ou, para se expressar ao modo de Horácio, quando o ouvido alcança a dignidade do olho –, e uma vez que todo dizer implica uma maneira, o sublime também depende da *figura*. Com isso em mente, dirá Joseph Addison no século XVIII, “as palavras, quando *bem escolhidas*, possuem nelas tamanha *força* que com freqüência uma descrição nos dá uma *idéia* mais *vívida* do que a própria *visão do objeto*” (*The Spectator* p. 387, grifo nosso). Na continuação do argumento, Addison compara a palavra do bom poeta às cores e formas em uma pintura de paisagens, que realça o objeto visto e dá vida a imagens fracas e difusas. Décadas posteriores, escreverá David Hume: “toda *poesia*, sendo uma *espécie de pintura*, (...) lança sobre (os objetos) uma *luz mais intensa*”¹⁹⁴. Pelo seu lume, as mais prosaicas das ações, o ‘afivelar do calçado’ ou o ‘atar da jarreteira’, produzem no ouvinte um encanto capaz de acender sua fantasia. São inúmeros os exemplos sobre as correlações entre luz, força e sublimidade na ‘idade clássica’, de modo que se poderia estendê-los em demasia. Também não é o intuito aqui fazer um inventário dessa correlação. Trata-se, antes, de identificar a existência de uma continuidade na noção clássica de sublime, assentada sobre os paradigmas da clareza e do prazer, cujos primeiros sinais de fissuras só apareceriam em meados do século XVIII, da leitura de Burke sobre essa mesma tradição.

¹⁹³ - *Do Sublime*. Introdução (p. 29).

¹⁹⁴ - *Investigação sobre o Entendimento Humano e sobre os Princípios da Moral*. Editora UNESP. São Paulo. 2003. (p. 46, grifo nosso).

O repertório de autores e idéias que Burke mobiliza em sua *Investigação Filosófica* é ainda mais extenso do que aqueles mencionados no corpo do texto. O próprio Longino, ainda que citado apenas em duas passagens, no prefácio à primeira edição e na seção XVII da Parte I, teve uma importância inestimável para o pensamento de Burke, sobretudo quanto à acentuação do caráter irregular e áspero da palavra sublime. Há, contudo, diferenças notáveis, que se sobressaem na seguinte passagem:

Se faço um desenho de um palácio, ou um templo, ou uma paisagem, apresento uma *idéia* bastante *clara* desses objetos; mas, nesse caso (levando em conta o *efeito da imitação*, que é importante), o efeito que meu quadro produziria seria, no máximo, o mesmo que o palácio, o templo, ou a paisagem produziriam na realidade. Por outro lado, a mais *vívida* e expressiva das descrições verbais que posso dar, produz uma *idéia* bastante *obscura* e *imperfeita* de tais objetos; contudo, está em meu poder suscitar uma *emoção mais forte* por essa descrição do que a melhor das pinturas poderia produzir. (*Investigação* p. 60, grifo nosso).

Nesse excerto, primeiro momento da obra em que se propõe a discutir os paralelos entre poesia e pintura, os termos de comparação entre as artes são praticamente os mesmos da tradição horaciana, articulados a partir da conexão entre a semelhança com o objeto representado e o efeito decorrente. Contudo, segundo o autor da *Investigação*, já não é mais da exibição clara e precisa do objeto que depende o efeito da obra de arte, mas, em certa medida, do seu contrário. Mais adiante Burke chega até mesmo a questionar o caráter imitativo da poesia; por ora, basta observar que desse argumento a comparação longiniana entre pintura e poesia é posta em questão. Pois, se para Longino o sublime é a luz da pintura “que salta diante dos olhos” (*Do Sublime* p. 75), e oculta a técnica com seu brilho, para Burke a sublimidade da palavra reside naquilo que a visão imediata não alcança: profundidade abissal para a qual o olho e a

imaginação são violentamente arrastados. Os contornos claros e definidos da pintura limitam o escopo de ação das paixões e da imaginação, e nisso reside sua inferioridade em relação à poesia.

Naturalmente, a pintura que Burke critica pertence a uma escola que viria a ser amplamente questionada nos últimos duzentos anos de história da arte. Mas em 1757 – há mais de meio século antes dos primeiros experimentos de William Turner com luzes e cores que “não representam propriamente os objetos da natureza, antes o meio pelo qual os vemos”¹⁹⁵ – à pintura cabia a imitação com propriedade e perspicuidade da natureza¹⁹⁶. Vale ainda observar que mesmo essa pintura era grandemente admirada e valorizada por Burke; ele próprio um notável colecionador de obras de grandes artistas, como as de seu amigo e fundador da *Royal Academy*, Sir. Joshua Reynolds, dos italianos Ticiano e Luca Giordano, e dos franceses Poussin e Claude Lorrain, para citar alguns dos pintores listados no inventário de sua mansão em Beaconsfield¹⁹⁷. Na década de 1760, a estadia do pintor inglês James Barry na Itália só foi possível pelo patrocínio que recebera de Burke. Em muitas de suas correspondências ao jovem pintor, Burke recomenda o cultivo do *gênio* pelo estudo “dos grandes mestres, sejam eles italianos ou holandeses”¹⁹⁸.

Tendo feito essa exposição da relação de Burke com a pintura, entende-se que a limitação a ela imputada, da qual se falará doravante, não excluem seus méritos, reconhecidos pelo próprio autor. Além do mais, a identificação dessas limitações

¹⁹⁵ - William Hazlitt. “Da Imitação”. *The Round Table and Character of Shakespeare’s Plays*. Everyman’s Library. (p. 76)

¹⁹⁶ - Ver a obra de Andrew Wilton, *Turner and the Sublime*. British Museum Publication. 1980. Wilton, por sua vez, ao atribuir um peso maior à noção kantiana de sublime para o desenvolvimento das artes no século XIX parece desconsiderar que muitas das inovações de Turner, ou de outros pintores que o sucederam, só foram possíveis, pois, a essa altura, o sublime de Burke já estava sedimentado no pensamento moderno, ainda que perpassado por outras leituras, como as de Kant.

¹⁹⁷ - Edmund Burke. *Recherche Philosophique sur l’origine de nos Idees du Sublime et du Beau*. Paris: Librairie Philosophique J Vrin, 1990. Avant-propos, traduction et notes par Baldine Saint Girons, (p. 13).

¹⁹⁸ - *The Correspondence of Edmund Burke*. Volume I. April 1744-June 1768. Cambridge at the University Press. 1958. (p. 294).

contribuiu, ainda que indiretamente, para o nascimento de um novo paradigma nas artes plásticas, que não encontra mais na clareza e no prazer sua finalidade última.

Em *Estrutura da Lírica Moderna*, o crítico alemão, Hugo Friedrich, atribui à valorização das ‘categorias negativas’ um dos principais pontos de dissonância que a lírica moderna exprime em relação à anterior. Se para os remanescentes do classicismo, Goethe e Schiller, a poesia deve sempre redundar em “aprazimento, alegria, plenitude harmônica e afetuosa”¹⁹⁹, em tudo aquilo que cabe na forma e que exprime, por uma ‘justa medida’, o ‘conteúdo signitivo’ da palavra; na lírica moderna, em contrapartida, há uma predileção pela dor, pelo inacabado, pelo sentido oculto, ambíguo e multívoco. Ademais, o negativo recebe um ‘valor em si’ ao romper com a interdependência que mantinha com o positivo e ser ele mesmo uma positivação: semelhante ao que foi dito no capítulo primeiro desta dissertação sobre *delight* e *grief* enquanto ‘prazeres negativos’. Ainda segundo Friedrich, uma vez que a lírica não atende mais ao propósito da clareza, importa menos o significado da palavra, o ‘conteúdo lingüístico’, e mais a riqueza de seus ‘matizes’, sua magia e efeito. Em muito as observações de Burke sobre a poesia assemelham-se às de Friedrich sobre a lírica moderna, e facilmente poder-se-ia inserir o autor da *Investigação no prelúdio* dessa nova tradição, ao lado de nomes mencionados pelo crítico alemão, como os de Rousseau e Diderot.

Em certa medida, esse novo paradigma da lírica ainda se assenta no plano da comparação entre as artes. Mas, como bem frisa Hugo Friedrich, num sentido que “tem pouco a ver com a antiga doutrina que costumava ser documentada com a fórmula (equivocada) de Horácio ‘*ut pictura poesis*’”²⁰⁰. A obra de Burke – derradeiro momento do antigo paragonar, ao lado do *Laocoonte* de Lessing – harmoniza com os antigos quando atribui ao sublime “a mais forte das emoções” (*Investigação* p. 39). Porém,

¹⁹⁹ - Hugo Friedrich. *Estrutura da Lírica Moderna (da metade do século XIX a meados do século XX)*. Livraria Duas Cidades. São Paulo. 1978. (p. 20).

²⁰⁰ - Idem (p. 26).

destoa dessa tradição quando cinde a força da clareza e coloca o efeito poético em oposição à *enérgeia* e aos ‘quadros na imaginação’. Uma vez que o sublime exige eterna superação de si – a maneira dos antigos, que a ele arrogava a *intensificação*, o ‘ponto mais alto’, segundo uma expressão recorrente em Longino – para Burke não há nada que possa ir “além de toda medida possível”²⁰¹ do que sua própria negação: *vazio*, *escuridão*, *solitude*, *silêncio* e toda espécie de privação. Há sempre um grau de incerteza no sublime e disso depende sua força. Ao contrário do que afirmara Longino, para quem o sublime impõe e fulmina com sua presença, aqui o poder se deve a algo que ainda não é, um vir a ser de infinitas possibilidades. A obscuridade do sublime pouco se vale do jogo de contrastes, como no modelo pictórico; antes é pela ausência que ela sobrepuja a luz. Nesses ‘espaços vazios’ a imaginação transita com liberdade. Por não encontrar obstáculo (*check*) algum, ela e os sentidos ‘se perdem’ num todo desordenado. É justamente a esses espaços vazios que se dirige a palavra poética, mas não para lhes conferir uma forma. Antes, “sua obscuridade é intencional”²⁰². Ao tratar de um mesmo tema, o pintor representa com fidedignidade o instante real da ação, ao passo que o poeta *sugere* uma infinidade de coisas para além do olhar:

Um quadro de Príamo arrastado ao pé do altar e lá assassinado, se feito com habilidade seria sem dúvida bastante comovente; mas ele jamais poderia representar algumas de suas circunstâncias mais impressionantes: ‘*Cujo sangue profanava os fogos sagrados que ele próprio acendera*’²⁰³. (*Investigação* p. 174, grifo do autor).

No texto “Da Poesia em Geral”, de 1818, o crítico inglês William Hazlitt retoma a ‘questão’ dos méritos comparativos entre as artes, em grande parte a partir de uma

²⁰¹ - Gerard Lebrun. *Kant e o fim da Metafísica*. Martins Fontes. São Paulo. 2002. (p. 579).

²⁰² - Hugo Friedrich. (p. 16).

²⁰³ - Nos séculos XVII e XVIII, essa passagem da Eneida de Virgílio serviu de tema para muitos quadros de pintores franceses.

leitura de Burke, com a seguinte observação: “A pintura dá o *objeto ele mesmo*, a poesia o que ele *implica*. A pintura *corporifica* o que uma coisa contém em si, a poesia *sugere* aquilo que *possa existir* para além dela mesma”²⁰⁴. Por uma disposição e arranjo singular das palavras, o poeta a elas devolve sua *magia*, ‘leva a linguagem de volta às fontes’²⁰⁵; diferente da pintura, ‘espelho da natureza’. Nas palavras de Burke, “ele (o poeta, no caso Virgílio) penetra no mistério do grande abismo” (*Investigação* p. 71) de palavras que recriam os sentimentos originais de assombro e horror.

Mas no que consiste essa magia, ou a que se deve a riqueza de estratos da palavra poética? Certamente não apenas da significação, ou menos dela do que de “algo mais profundo”²⁰⁶. A palavra não reproduz nenhuma imagem sensível do objeto, tão pouco seu significado é moldado (*frame*) por um conjunto estanque de idéias. Disforme e volúvel, a palavra ganha dimensão tátil e concreta do uso e circunstância, para se dissolver no momento seguinte. Assim como não há circunstância sem algum envolvimento emocional, as palavras, imersas nas circunstâncias, são imbuídas das mesmas emoções e sentimentos. Como no exemplo do pregador, cujas palavras conduzem com fervor a platéia pelo ‘tom de voz comovente’, ‘semblante apaixonado’ e ‘gesto eloqüente’; ou do poeta que, ao unir “duas idéias (se é que podem ser chamadas de idéias) despertadas somente pela linguagem” (*Investigação* p. 175), cria uma realidade mais viva e eficaz. O ‘conteúdo signitivo’ não é dispensável para a fruição do verso, antes ele, ‘obscuro e imanente’²⁰⁷, é mais um dos estratos que avolumam e densificam a palavra. Bem como as paixões e os sentimentos, o significado é

²⁰⁴ - William Hazlitt. *Lectures on English Poets*. London. J. M. Dent & Sons LTD. (p. 10, grifo nosso).

²⁰⁵ - Sobre o poder mágico da palavra poética, que conduz a linguagem de volta às suas origens, ver o texto do Borges, “Pensamento e Poesia”. *Esse Ofício do Verso*.

²⁰⁶ - Idem (p. 84).

²⁰⁷ - A expressão e o tom que se dá nessa passagem foram extraídos do texto de Jean-Paul Sartre, *Qu’Est-Ce Qu’Ecrire? Qu’est-ce que la Littérature?*. Éditions Gallimard. 1948.

incorporado, fundido, à palavra, matéria da poesia. Nessa arte, talvez mais do que em qualquer outra, a ambigüidade e a transparência do signo cedem vez ao plural e opaco.

A dimensão sublime da palavra a desvencilha do âmbito da semelhança e dessemelhança, e a lança no vazio das representações. Desse modo, “está em nosso poder (escritor)” (*Investigação* p. 174) criar as *combinações* e produzir os efeitos mais agudos e duradouros. Desfeita a união rígida entre palavras e idéias (assentada no paradigma da visão), a atividade poética passa a depender mais da sensibilidade, de uma *simpatia* com as coisas e o mundo do que de um exame cuidadoso e *mimético*, e o poeta é aquele que restitui a simpatia original das palavras e as coisas. Mas não a partir do jogo de desvendamento/encobrimento, e nem as palavras estão amarradas às coisas por uma ‘superfície única e lisa’. Antes, enquanto coisas, as palavras são fragmentos, formas inacabadas e ásperas, que criam realidades igualmente irregulares e profundas.

Ora, se as *palavras* afetassem pela *representação*, e não por um *poder original*, poder-se-ia supor que sua influência sobre as paixões fosse fraca (*light*); contudo, ocorre o contrário; pois, a experiência nos mostra que a eloqüência e a poesia têm uma capacidade idêntica e até mesmo maior de causar uma impressão mais *profunda* e *vívida* do que qualquer outra arte, ou mesmo, muitas vezes, do que a própria natureza. (*Investigação* p. 173, grifo nosso).

Conclusão:

Ao longo do século XX e no alvorecer do XXI, muito se discutiu e se discute sobre a importância do século XVIII para o nascimento de uma nova sensibilidade estética e artística que viria, posteriormente, servir de base para as criações mais arrojadas, tanto no campo das artes plásticas quanto no das literárias. Por mais que os escritos de autores como Burke, Rousseau ou Diderot nem sempre estivessem no horizonte teórico de um artista impressionista ou de um poeta simbolista, a essa altura, passados cerca de cem anos, suas principais teses já estavam solidamente ancoradas na cultura ocidental. Conforme argumenta o historiador da arte, Rudolf Wittkower, de modo geral, não é na produção artística do século XVIII que se deve buscar a expressão mais autêntica dessa nova sensibilidade, mas naquela que ela anuncia²⁰⁸. O teatro de Diderot está muito aquém das concepções mais ousadas que ele defende em seus escritos sobre os espetáculos cênicos, muitas vezes prefácios que antecedem a própria dramaturgia²⁰⁹; e a *Nova Heloísa* de Rousseau é um romance bastante convencional se comparado à efervescência imaginativa do autor. Parece haver, portanto, um descompasso entre arte e crítica no século XVIII, o que se explica, segundo Wittkower, pelo fato da produção artística estar, na época, restrita a rígidas preceptivas, obrigando os artistas a se ocuparem unicamente com os “métodos de sua arte”, ao passo que a crítica pôde voltar-se à recepção da obra: seus efeitos sobre aqueles que as sentem e as fruem²¹⁰.

Ainda de um ponto de vista histórico, as considerações de Edmund Burke sobre o sublime representaram mais um desses descompassos entre a produção artística e a reflexão crítica e filosófica: uma vez que as obras citadas por Burke parecem refletir

²⁰⁸ - Rudolf Wittkower. “Classical Theory and Eighteenth-Century Sensibility”. *Palladio and English Palladianism*. Thames and Hudson. London. 1983.

²⁰⁹ - Franklin de Matos. *O Filósofo e o Comediante: ensaios sobre literatura e filosofia na ilustração*. Editora UFMG. 2001.

²¹⁰ - Rudolf Wittkower. (p. 203).

apenas parcialmente a sensibilidade por ele descrita. Na ‘arte clássica’, o sublime deveria respeitar o ‘gosto’ pela harmonia, o aprazimento e a plenitude: as *categorias positivas*, para fazer valer a terminologia de Hugo Friedrich²¹¹. Burke, por sua vez, faz de seu avesso, as *categorias negativas*, a pedra de toque para uma poética do sublime, a partir do rompimento com antigas dicotomias, (dor e prazer; corpo e mente; palavra e coisa), tal como se procurou mostrar ao longo desta dissertação. Mas, faz-se ainda necessário afirmar que Burke inaugura, ou, segundo uma leitura menos entusiasta, dá ensejo ao surgimento de uma noção radicalmente nova de sublime, que se chamará aqui de ‘sublime romântico-moderno’ em oposição ao ‘sublime clássico’. Tenta-se, nesse momento conclusivo, fazer uma breve exposição sobre algumas contraposições cruciais para essa diferença: altivez e humildade, elevação e queda.

Entre as discussões sobre o sublime na tradição clássica, nenhuma teve maior alcance e profundidade do que aquela presente na obra do autor grego, Longino, *Do sublime*. No capítulo anterior, foram debatidas algumas de suas principais teses, articuladas a partir da comparação entre as artes e o conceito de *phantasia*. Contudo, deixou-se de lado justamente aquele aspecto que deu amplo reconhecimento à obra, a saber, a noção de sublime enquanto *eco da grandeza de alma*. Desenvolvida no capítulo IX, “um dos mais belos monumentos da antiguidade”, nas palavras do historiador e colega de Burke, Edward Gibbon²¹², a grandeza de alma consistia no teste mais genuíno do sublime. Para se alçar aos “pensamentos mais altos”²¹³ é imprescindível partilhar em alguma medida da mesma grandeza. As figuras e demais fontes adquiridas do sublime, ou seja, aquelas que dependem estritamente do cultivo e do ensinamento, são pequenas

²¹¹ - *Estrutura da Lírica Moderna*. Introdução, “Perspectiva da lírica contemporânea: dissonância e anormalidade”. Ver, item b. do capítulo III desta dissertação.

²¹² - *Journal for 3 sept. 1762*, citado por J. Pigeaud, no prefácio à obra de Longino, *Do Sublime*. Martins Fontes. São Paulo. 1996. (p. 17). Sobre a amizade de Gibbon e Burke, bem como a participação de ambos os autores no círculo de Samuel Johnson, o *Clube Literário*, ver Prefácio de Charles Alexander Robinson Jr. à obra de Gibbon, *Declínio e Queda do Império Romano*. Companhia de Bolso. São Paulo. 2005.

²¹³ - Longino – *Do Sublime*. (p. 54).

frente às paixões genuínas e elevadas, mesmo quando estas aparecem num “pensamento totalmente nu” (*Do Sublime* p. 54). Assim, em seu silêncio, Ajax é sublime. Mas quando sobe aos céus e confronta o deus dos deuses, Homero pinta a mais terrível das cenas: “Zeus, diz, ó pai, liberta dessa neblina os filhos de aqueus, faz o céu sereno! *Dá aos olhos a visão, mas faze-nos morrer na luz!*” (*Hom. P 645-647*)²¹⁴. O comentário de Longino que se segue a essa passagem é de igual verve e importância para a definição de ‘sublime clássico’ aqui proposta:

Ele (Ajax) não pede para viver, pois seria uma prece muito *vil* para o *herói* que ele é. Mas já que, nas *trevas, onde não se pode agir*, ele não podia empregar sua *coragem* em nenhuma *ação nobre* (...) ele *reclama a luz* imediatamente, esperando encontrar um túmulo digno de seu valor, mesmo que tivesse Zeus, na frente, como adversário (*Do Sublime* p. 57, grifo nosso).

A sublimidade dessa cena reside inteiramente nas *ações nobres* de Ajax. Sua bravura e heroísmo elevam-no à estatura dos deuses e o afastam do plano vil das coisas. Com ele o discurso atinge seu fim: “o que ultrapassa o humano” (*Do Sublime* p. 96), ao partilhar da *centelha* do divino. Os gregos tinham essa prerrogativa. Assim, segundo Lessing, somente eles podiam *gritar, exibir seus* sentimentos e manter uma *alma grande*²¹⁵. Ao contrário da heróica nórdica, para a qual se deveria “suportar todas as dores”²¹⁶, sem que os outros a vissem, o ‘sublime clássico’ requer uma perfeita transparência dos sentimentos. Segundo essa noção de sublime nada deve estar oculto e, tal como a épica de Homero, tudo se projeta num plano presente e uniformemente *iluminado*²¹⁷.

²¹⁴ - A citação de Homero é feita a partir do texto de Longino, *Do Sublime* (p. 57, grifo nosso).

²¹⁵ - Lessing, *Laocoonte: ou sobre as fronteiras da pintura e da poesia*. Iluminuras. São Paulo. 1998. Ver capítulos I a IV.

²¹⁶ - Idem, (p. 85).

²¹⁷ - Os termos usados para descrever a épica homérica foram emprestados do texto de Eric Auerbach “A Cicatriz de Ulisses”. *Mimesis*. Editora Perspectiva. São Paulo. 1976.

Ainda aqui impera o sentido da visão, princípio a partir do qual se propôs organizar as noções de sublime mais amplamente combatidas por Burke. A posição elevada, a que se alça o herói, é uma posição de *visibilidade*, de *exposição*. Na literatura inglesa do sublime no século XVIII, a grandeza de alma de Longino foi também traduzida pelo termo *bold* ou *boldness*. O crítico escocês, Hugh Blair, por exemplo, escreveu na Lição IV de sua *Lectures on Rhetoric and Belle Lettres*: “Ele (Longino) apresenta cinco fontes do sublime. A primeira é *boldness* ou grandeza de pensamento”²¹⁸. O termo em inglês é bastante propício a essa noção clássica de sublime, pois seu sentido, tal como se observa no *The Oxford English Dictionary*, exprime algo de aspecto forte, audaz e, ao mesmo tempo, visivelmente notável.²¹⁹ *Boldness* também estava na época intimamente associado a uma qualidade do discurso, servindo de sinônimo para a *enárgeia*, o ‘expor os objetos diante dos olhos’. Se, conforme argumenta Blair, a ‘historiografia moderna’ demonstra maior acuidade e precisão no uso dos conceitos, sua linguagem é baixa e prosaica, quando comparada aos traços fortes e visíveis (*bold*) de um Tito Lívio ou um Tácito. As vivas descrições destes autores exprimem a própria grandeza moral de que falam e dão a exigência de produzirem “quadros pintados com as cores mais vívidas”, por “pincéis incandescentes” (*Lectures* pp. 406-407).

A despeito das divergências que essas passagens exprimem com o texto de Burke – conforme se nota, sobretudo, a partir do capítulo anterior –, Hugh Blair foi de grande importância para a divulgação das idéias da *Investigação Filosófica*²²⁰. Na Lição III, por exemplo, “Crítica – Gênio – Prazeres do Gosto – o Sublime nos Objetos”, o rétor faz um apanhado geral das teses de Burke. A popularidade e o didatismo do texto

²¹⁸ - Hugh Blair – *Lectures on Rhetoric and Belle Lettres*. Southern Illinois University Press. 2005. (p. 33).

²¹⁹ - *The Oxford English Dictionary*. Second Edition. Volume II. Clarendon Press. Oxford. (pp. 365-366).

²²⁰ - Ver a obra de Eduardo Vieira Martins, *A Fonte Subterrânea: José de Alencar e a retórica oitocentista*. EDUEL, EDUSP. Londrina, São Paulo. 2005.

de Blair puderam dar maior visibilidade aos argumentos da *Investigação*²²¹. Por mais que o texto de Blair se mantenha próximo ao cânone clássico, bem como aos seus preceitos e paradigmas – até mesmo por se tratar de aulas de retórica e *belles lettres*, (nome que se dava aos estudos de literatura) –, aqui o ‘decadente’ e as ‘privações’ ganham espaço junto à ‘alma elevada’: “Quais são os cenários da natureza que *elevam a mente* ao seu *mais alto* grau e produzem a sensação do sublime? Não é a paisagem alegre, os campos floridos, ou a cidade viçosa, mas a montanha encanecida, o lago solitário, a floresta envelhecida e a torrente que *despenca* sobre a rocha” (*Lectures* p. 27, grifo nosso). Serão esses últimos os aspectos do sublime que vingarão.

Em certa medida, a *Investigação Filosófica* de Burke também se encontra nessa posição intermediária: um ponto de clivagem entre o ‘sublime clássico’ o ‘sublime romântico-moderno’. Isso se observa, além do que se procurou mostrar ao longo da dissertação, a partir do conjunto de fontes literárias citadas pelo autor e de sua interpretação. Quando comparada com outros textos de ‘crítica’ e ‘estética’ em seu tempo, a *Investigação Filosófica* chama a atenção por expor, lado a lado, textos de autores greco-romanos e passagens bíblicas, sobretudo da poesia hebraica do Velho Testamento. Na Seção V da Parte II, “Poder”, Horácio e Lucrécio servem-se tanto de exemplos de poesia sublime quanto o livro de Jó e os salmos de Davi. Ainda mais surpreendente, contudo, é o modo como o autor articula essas duas tradições. Assim como Davi, Lucrécio também sente assombro diante do “horror divino”, e “as cores tão fortes (*bold*) e vívidas de sua poesia são encobertas por uma sombra de íntimo temor e horror” (*Investigação* pp. 68-69). Na releitura de Burke da célebre passagem de Homero citada acima, a braveza de Ajax é rebaixada pelo poder do desconhecido. O herói não

²²¹ - Conforme argumenta Eduardo Vieira Martins, no capítulo 1. “A Educação Retórica” de *A Fonte Subterrânea*, no século XIX, por intermédio de traduções francesas, as *Lições* de Blair, e com elas o sublime burkiano, exerceram grande influência na formação de uma nova sensibilidade artística no Brasil, tal como se observa nos romances de José de Alencar.

clama pela luz para que assim possa exhibir suas ações nobres. Antes, na completa escuridão, “os mais ousados (*boldest*) vacilam, e aquele que não tem mais nada a apelar para sua defesa é forçado a implorar por luz” (*Investigação* p. 143). Ajax, segundo essa interpretação, assemelha-se mais a uma personagem bíblica do que a um herói grego. Ele estremece e titubeia, seu temor é como o de Jó: “numa visão noturna de pesadelo, quando a letargia cai sobre o homem, um terror apoderou-se de mim e um tremor, um frêmito sacudiu meus ossos”²²². A sublimidade que o autor da *Investigação* atribui a essas passagens deve-se justamente ao princípio contrário daquele de Longino. A altivez e o extraordinário participam menos do sublime do que o plano comum, baixo e irregular do cotidiano. Em outras palavras, não há heroísmo no sublime de Burke²²³, pois “todos os homens são como o vulgo diante daquilo que não entendem” (*Investigação* p. 61), e só é sublime aquilo que “excede os limites de nossa compreensão” (*Investigação* p. 68).

A recorrência a personagens do Velho Testamento e seu cotejo com figuras heróicas do mundo clássico representam, no texto de Burke, menos uma tentativa de aproximar duas culturas distintas, do que uma releitura do ‘sublime clássico’ sob o viés de uma tradição que lhe é estranha. Em “A Cicatriz de Ulisses”, Erich Auerbach expõe dois modelos distintos e contraditórios de sublime inaugurados pela *Ilíada* de Homero e pelo Velho Testamento: articulados a partir das contraposições entre estrutura lendária e historicidade; estabilidade e mobilidade sociais; elevação e queda²²⁴. Em grande medida, o sublime de Burke aproxima-se mais do segundo modelo. É nesse sentido que seu Ajax hesita, e suas intenções, ao invés de transparecerem, se escondem num

²²² - Jó IV, 13-14. *Bíblia de Jerusalém*. Nova edição, revisitada e ampliada. Editora Paulus. São Paulo. 2002, (p. 807). Burke cita essa passagem na Seção [IV] da Parte II.

²²³ - Segundo argumenta Steven Knapp, em “Milton’s Allegory of Sin and Death in Eighteenth-Century Criticism”, a insistência de Burke no terror opõe-se à ‘identificação orgulhosa’ do espectador com o objeto contemplado de Longino. Há uma identificação, tal como nota Burke na Seção “Ambição” da Parte I, mas ela está mais próxima do orgulho satânico na ‘miséria extrema’. *Personification and the Sublime: Milton to Coleridge*. Harvard University Press. Cambridge Massachusetts. 1985.

²²⁴ - Erich Auerbach, “A Cicatriz de Ulisses”, *Mimesis*.

emaranhado de paixões ocultas e paradoxais. Ele é mais um homem comum e prosaico, cujos sentimentos e intenções são impenetráveis devido à “multiplicidade de camadas”²²⁵ dentro de cada um, diferente do herói mítico, cujas ações são previsíveis e facilmente delineáveis.

Mas a importância do Velho Testamento para a formação de um novo sentimento do sublime não foi maior do que a do *Paraíso Perdido* de John Milton. Talvez aqui, mais do que nunca, se esteja próximo da sensibilidade artística que a *Investigação Filosófica* anuncia. Ademais, essas obras concordam quanto à inusual mistura de formas greco-romanas com judaico-cristãs²²⁶. Na poesia de Milton, isso representou uma nova caracterização das personagens e das ações e um novo uso da linguagem no poema épico. Não são as batalhas, o esplendor ou as ações heróicas que dão movimento e sublimidade às cenas, como na poesia de Homero. Antes, tudo aqui é perpassado por incertezas, anormalidades e deformações, como a descrição da queda do anjo de luz e do trajeto até sua ‘lúgubre morada’; “em nenhum lugar encontramos uma descrição mais sublime” (*Investigação* p. 61). De fato, as ações importam pouco na épica de Milton; como dirá William Wordsworth, são os sentimentos e sensações que as palavras carregam que dão força às ações e situações, e não o contrário²²⁷. Como observa outro importante pensador do romantismo inglês, William Hazlitt, também a linguagem de *Paraíso Perdido* é nuançada e emancipada das formas fixas pelo uso do ‘verso branco’. “Admiravelmente estudados” (*Investigação* p. 59) em sua *aspereza* e *assimetria*, “eles ascendem ou decaem, detém-se ou se apressam rapidamente, com

²²⁵ - Idem. (p. 10).

²²⁶ - Este foi um dos aspectos que mais chamou a atenção de críticos e poetas do Romantismo inglês para a poesia de Milton. William Hazlitt, em “On Shakespeare and Milton”, escreveu: “Sua mente (de Milton) parece ter mantido igual comunhão entre os autores da revelação e os bardos e sábios da Grécia e Roma antiga” *Lectures on the English Poets*. J. M. Dent & Sons LTD. London. 1939. (p. 57). Thomas De Quincey, em “On Milton”, ao contrapor-se às censuras de Addison e Johnson ao poeta, identifica nessa mistura (*blend*) um dos principais ingredientes que fez de *Paraíso Perdido* a verdadeira “revelação do sublime”. “Literary Theory and Criticism”. *Collected Writings of Thomas De Quincey*. (p. 404).

²²⁷ - William Wordsworth & Samuel Coleridge – *Lyrical Ballads*. Methuen. London. 1963. (p. 242).

primorosa arte”²²⁸. Aqui as exigências de Hume – para quem a grandeza de Milton atingiria o “*ápice da perfeição*”, tivesse o autor “aprendido a polir a rudeza de seus versos”²²⁹ – servem apenas para afastar o que há de mais sublime na forma e no conteúdo da poesia de Milton, a saber, sua textura escarpada e irregular.

A citação dessa passagem de Hume serve bem para demarcar as distinções entre o ‘sublime clássico’ e o ‘sublime romântico-moderno’. Para Hume, em consonância com o que foi dito sobre Longino, o sublime é aquilo que produz o sentimento de exaltação e elevação da alma a partir do confronto visual com algo de natureza superior; nas palavras de Gérard Lebrun a propósito da noção humiana ou clássica de sublime: “o espetáculo enfrentado realçou melhor minha glória”²³⁰. No âmbito das artes, essa reivindicação significava um cuidadoso afastamento daquilo que *caísse* no plano do comum e trivial, como se nota na crítica de autores como Addison, Hume e Johnson à linguagem de Shakespeare ou Milton. Por oposição, o ‘sublime romântico-moderno’ de Burke está mais próximo do humilde, imperfeito e áspero. Essa aproximação é menos cristã do que se imagina de início. A ‘queda’ sublime não pressupõe a redenção. De fato, o sublime de Burke ou Milton insiste mais no instante da queda e da dissolução da forma: “*his form had not yet lost/ All her original brightness, nor apperead/ Less than archangel ruin’d, and th’ excess/ Of glory obscured: as when the sun new ris’n/ Look*

²²⁸ - William Hazlitt, “On Shakespeare and Milton”, *Lectures on the English Poets*. (p. 61, grifo nosso).

²²⁹ - David Hume – *The History of England: from the invasion of Julio Cesar to the Revolution in 1688*. Volume VI. Liberty Fund. Indianapolis. (p. 151, grifo nosso).

²³⁰ - Gérard Lebrun, “A Imaginação sem Imagens”, em *Kant e o fim da Metafísica*. Martins Fontes. São Paulo. 2002. (p. 584). Desse modo, o argumento aqui proposto choca-se com a tese de Edgar Wind, em *Hume and the Heroic Portrait*. Segundo Wind eram duas as ‘normas estéticas’ que regulavam as artes e o saber na Grã-Bretanha do século XVIII: aquela que defendia o ideal de elevação e heroísmo, e outra que postulava o ceticismo e o sentimento natural. Evidentemente, Hume estaria mais próximo dessa segunda norma, tal como se nota na defesa do autor da medida e do “equilíbrio entre os extremos da trivialidade e da extravagância”, bem como de suas observações sobre a forma mitigada de ceticismo. Em contrapartida, Samuel Johnson e os demais integrantes do *Clube Literário*, que incluía, dentre outros, Edmund Burke e Joshua Reynolds, seriam defensores da arte e do pensamento heróico. Assim, Wind interpreta, de maneira bastante isolada, as passagens da *Investigação* de Burke que definem o sublime como exemplo desse ideal heróico, sem considerar que, para o autor irlandês, a elevação pressupõe a queda e que sua caracterização do sublime difere drasticamente do modelo clássico, aceito por Hume, para o qual só é sublime o que exalta e dignifica alma. Edgar Wind – *Hume and the Heroic Portrait: studies in eighteenth century imagery*. Clarendon Press. Oxford. 1986. (p.13).

through the horizontal misty air/ Shorn of his beams”²³¹. Junto com Satã, a humanidade é lançada no terreno acidentado e errático da vida mundana. Somente nela e a partir dela pode-se erigir uma arte sublime. Assim, a “noção sublime de poesia” de que fala William Wordsworth no *Prefácio às Baladas Líricas* é justamente aquela que inclui a “vida baixa e rústica” e a linguagem *comum (plain)*, porém *enfática*²³². Ao identificar o sublime como aquele limiar, *sub-limen*, do céu e inferno, da soberba e humildade, da elevação e baixaza, Burke abria caminho para a dissolução da separação dos estilos e da hierarquização das artes, que por séculos dominara a preceptiva e o gosto no mundo ocidental.

²³¹ - *Paradise Lost*, Book I, 589-99. A citação é feita a partir do texto de Burke, (p.62). Em “The Metamorphoses of Satan”, Mario Praz argumenta que haver uma predileção no *Paraíso Perdido* pelo diabo e seu aspecto “de beleza decaída, de esplendor sombreado por tristeza e morte”. *The Romantic Agony*. Meridian Books. New York. 1956, (p.56).

²³² - William Wordsworth, *Lyrical Ballads*. (pp. 239-254).

Bibliografia:

ADDISON, JESSEPH – Remarks on Several Parts of Italy. Printed for J. and R. Tonson and S. Draper. London. 1753.

_____. The Spectator 1672-1719. Everyman. London. 1966.

ADDISON & STEELE AND OTHERS – The Spectator. In Four Volumes. Everyman's Library. Dutton. New York. 1967.

ANNUAL REGISTER OF THE YEAR'S EVENT OR RETROSPECTIONS ON MEN & THINGS. Dodsley. London. 1758.

AUERBACH, ERICH – Mimesis: a representação da realidade na literatura ocidental. Editora Perspectiva. São Paulo. 1976.

ARISTÓTELES – De Anima. Editora 34. São Paulo. 2006.

_____. Os Pensadores. Volume II. Nova Cultural. São Paulo. 1987.

_____. Retórica. Imprensa Nacional Casa da Moeda. Lisboa. 1998.

ASHFIELD, ANDREW AND BOLLA, PETER DE – The Sublime: A Reader in the British Eighteenth-Century Aesthetic Theory. edited by Andrew Ashfield. Cambridge : Cambridge University Press, 1996.

BAXANDALL, MICHAEL – Padrões de Intenção: a explicação histórica dos quadros. Companhia das Letras. São Paulo. 2006.

_____. Sombras e Luzes. Tradução de Antonio de Pádua Danesi. Edusp.

BERKELEY, GEORGE – Principles of Human Knowledge and Three Dialogues. Oxford University Press. Oxford. 1996.

_____. The Works of George Berkeley Bishop of Cloyne. Edited by A A Luce and T E Jessop. Volume One. Nelson. 1979. Kraus Reprint. Nendeln.

BEVILACQUA, V.M. – Two Newtonian Arguments Concerning Taste. *Philological Quarterly*, 46 (1968), pag: 585-590.

BÍBLIA DE JERUSALEM – Editora Paulus. São Paulo. 2002.

BLAIR, HUGH – *Lectures on Rhetoric and Belles Lettres*. Southern Illinois University Press. 2005.

BOILEAU-DESPRÉAUX, NICOLAS – *Dissertation sur la Jaconde Arrest Burlesque & Traité du Sublime*. Société les Belles Lettres. Paris. 1942.

BORGES, JORGE LUIS – *Esse Ofício do Verso*. Companhia das Letras. São Paulo. 2000.

_____. *Ficções*. Editora Globo. São Paulo. 1998.

BOSWELL, JAMES – *The Life of Johnson*. Oxford University Press. Oxford. 1998.

BROMWICH, DAVID – *Edmund Burke on Empire, Liberty and Reform*. Yale University Press. 2000.

BRYKMAN, GENEVIÈVE – *Berkeley et Le Voile des Mots*. Librairie Philosophique J. Vrin. Paris. 1993.

BURKE, EDMUND – *A Note-Book of Edmund Burke*. Cambridge at the University Press. 1957.

_____. *A Philosophical Enquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and Beautiful*. University of Notre Dame Press. Notre Dame. London. 1958.

_____. *A Philosophical Enquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and Beautiful*. Oxford University Press. Oxford New York. 1990.

_____. *A Vindication of Natural Society*. Liberty Fund. Indianapolis. 1982.

_____. *Recherche Philosophique sur l'origine de nos Idees du Sublime et du Beau*. Librairie Philosophique J Vrin. Paris. 1990

_____. Reflections on the Revolution in France. Oxford University Press. Oxford New York. 1993.

_____. The Correspondence of Edmund Burke. Volume I April 1744 – June 1768. Cambridge at the University Press. 1958.

_____. The writings and speeches of Edmund Burke. General ed.: Paul Langford. - [New ed.]. - Oxford : Clarendon Press. Volume: 1. The early writings / ed. by T. O. McLoughlin. 1997.

_____. Uma Investigação Filosófica sobre a Origem de nossas Idéias do Sublime e do Belo. Papirus. Editora da Unicamp. Campinas. 1993.

CARABELLI, GIANCARLO – On Hume and Eighteenth-Century Aesthetic: the philosopher on a swing. Peter Lang. New York. 1995.

CASSIRER, ERNEST – La Filosofía de la Ilustracion. Fondo de Cultura Económica. México. 1997.

CHESELDEN, WILLIAM – The Anatomy of the Human Body. The XII Edition with Forty Copper Plates Engrav'd by Ger: Vandergucht. London. Printed for J.F&C. Rivington, J. Dodfley, T. Cadell, R. Baldwin, T. Lowndes. 1784.

DENNIS, JOHN – The Grounds of Criticism in Poetry. London, Printed for Geo. Strahan at the Golden-Ball against the Exchange in Cornhill, and Bernard Lintott, at the Middle-Temple Gate, Fleet-street, 1704. London : Routledge, Thoemmes Press, 1994.

DEPRUN, JEAN – La Philosophie de L'Inquiétude em France au XVIII Siècle. Librairie Philosophique J. Vrin. Paris. 1979.

DE QUINCEY, THOMAS – Collected Writings of Thomas De Quincey. Adam and Charles Black. Edinburgh. 1890.

DESCARTES, RENÉ – Os Pensadores. Nova Cultural. São Paulo. 1999.

DIDEROT, DENNIS – Obras I. Filosofia e Política. Editora Perspectiva. São Paulo. 2000.

_____. Obras II. Estética, Poética e Contos. Editora Perspectiva. São Paulo. 2000.

DOBRÁNSZKY, ENID ABREU – No Tear de Palas: Imaginação e Gênio no Séc. XVIII – Uma Introdução. Editora da Unicamp. Papyrus. 1992.

DU BOS, ABBÉ – Réflexions Critiques sur la Poésie et sur la Peinture. École Nationale Supérieure des Beaux-Arts. Paris. 1993.

ECO, UMBERTO – Obra Aberta. Editora Perspectiva. São Paulo. 1976.

EVERS, BERNARD – Architectural Theory: from renaissance to the present. Taschen. Köln. 2006.

FOUCAULT, MICHEL – Les Mots et les Choses: une archéologie des sciences humaines. Gallimard. Paris. 1966.

_____. História da Loucura na Idade Clássica. Editora Perspectiva. São Paulo. 2003.

FRIEDRICH, HUGO – Estrutura da Lírica Moderna: da metade do século XIX a meados do século XX. Livraria duas Cidades. 1978.

GIBBON, EDWARD – Declínio e Queda do Império Romano. Edição Abreviada. Companhia de Bolso. São Paulo. 2005.

GIORDANETTI, PIERO E MAZZOCUT-MIS, MADDALENA – I Loughi del Sublime Moderno. Edizioni Universitarie di Lettere Economia Diritto. 2007.

HAZLITT, WILLIAM – Lectures on English Poets, The Spirit of the Age. J.M. Dent & Sons. London. 1939.

_____. The Round Table and Characters of Shakespear's Plays. J. M. Dent & Sons. London. 1944.

HINDSON, PAUL AND GRAY, TIM – Burke's Dramatic Theory of Politics. Avebury. 1986.

HIPPLE, WALTER JOHN JR. – The Beautiful, the Sublime and the Pictoresque in Eighteenth-Century British Aesthetic Theory. Carbondale: Southern Illinois Univ. Press, 1957.

HOME, HENRY, LORD KAMES – Elements of Criticism. Volume 2. Liberty Fund. Indianapolis. 2005.

HORÁCIO – A Arte Poética de Horácio. Editora Musa. São Paulo. 1994.

HUME, DAVID – Essays: Moral, Political and Literrary. Liberty Fund. Indianapolis. 1987.

_____. The History of England: from the invasion of Julio Caesar to the Revolution. Volume VI. Liberty Fund. Indianapolis.

_____. The letters of David Hume. 2 v. Clarendon Press. Oxford. 1969

_____. Treatise on Human Nature. Second Edition. Oxford At the Clarendon Press. 1985.

HUSSEY, CHRISTOPHER – The Picturesque: a study in point of view. London & New York, G. P. Putnam's sons. 1927.

JOHNSON, SAMUEL – Johnson on Shakespeare. Oxford University Press.

_____. Selections: 1709-1784. Oxford University Press. London, New York. 1962.

KANT, IMMANUEL – Antropologia de um Ponto de Vista Pragmático. Biblioteca Pólen. Iluminuras. São Paulo. 2006.

_____. Crítica da Faculdade do Juízo. Forense Universitária. São Paulo. 2005.

_____. Crítica da Razão Pura. Coleção os Pensadores. Editora Nova Cultural Ltda. São Paulo. 2000.

_____. Escritos Pré-críticos. Editora UNESP. São Paulo. 2005.

KAWANO, MARTA – A Linguagem dos Homens e a Linguagem de Deus: sobre a crítica à filosofia em George Berkeley. Dissertação de Mestrado. São Paulo, março de 2002.

KNAPP, STEVEN – Personification and the Sublime: Milton to Coleridge. Harvard University Press. Cambridge Massachusetts. 1985.

KNIGHT, RICHARD PAYNE – An Analitical Inquiry into the Principles of Taste. London. Printed by Luke Hansard, near Lincoln's-Inn Fields, for T. Payne, Mews-Gate; and J. White, Fleet-street. 1805.

KNOLL, VICTOR – As Paixões do Sublime. Jornal de Resenhas. Folha de São Paulo. Especial A-4 Segunda Feira, 03 de Abril de 1995.

LAND, STEPHEN K. – From Signs to Propositions: the concept of form in eighteenth-century semantic theory. Longman. University of Virginia.

LAUSBERG, HEINRICH – Elementos de Retórica Literária. Fundação Calouste Gulbenkian. Lisboa. 1972.

LAW, JULES DAVID – The Rhetoric of Empiricism: language and perception from Locke to I.A. Richards. Cornell University Press. Ithaca and London. 1993.

LEBRUN, GÉRARD – A Filosofia e sua História. Cosacnaif. São Paulo. 2006.

_____. Kant e o fim da Metafísica. Martins Fontes. São Paulo. 2002.

LEONARDO DA VINCI – Tratado de la Pintura. More. Buenos Aires. 1942

_____. Trattato della Pittura. Grandi Tascabili Economici Newton. Roma. 2006.

- LESSING, G.E. – Laocoonte ou sobre as fronteiras de Pintura e Poesia. Iluminuras. São Paulo. 1998.
- LOCK, F.P. – Edmund Burke Volume I: 1730-1784. Oxford Clarendon Press. 1998.
- LOCKE, JOHN – An Essay Concerning Human Understanding. Edited by Roger Woolhouse. Penguin Books. 1997.
- LONGINO – Do Sublime. Martins Fontes. São Paulo. 1996.
- MARIN, LOUIS – Sublime Poussin. Edusp. São Paulo. 2001.
- MARTINS, EDUARDO VIEIRA – A Fonte Subterrânea: José de Alencar e a retórica oitocentista. EDUEL e EDUSP. São Paulo. 2005.
- MATOS, FRANKLIN – O Filósofo e o Comediante: ensaios sobre literatura e filosofia na ilustração. Editora UFMG. Belo Horizonte. 2001.
- MCLOUGHLIN, T.O. – Did Burke Write *The Reformer*? N&Q ns. Xxxix. December 1992.
- MONK, SAMUEL H. – The Sublime: A Study of Critical Theories in the XVIII Century England. With a new preface by the author. - 2. print.. - Ann Arbor : Univ. of Michigan Press, 1962.
- MONTESQUIEU, CHARLES DE SECONDAT, BARON DE – Essai sur Le Gout, précédé de Éloge de La Sincérité. Armand Colin. Paris. 1993.
- MONZANI, LUÍS ROBERTO – Desejo e Prazer na Idade Moderna. Editora da UNICAMP. Campinas. 1995.
- NICHOLSON, MAJORIE HOPE – Mountain Gloom and Mountain Glory: the development of the aesthetics of the infinite. Seattle : Univ. of Washington Press, 1997.
- _____. Newton Demands the Muse. Newton's Opticks and the Eighteenth Century Poets. Princeton University Press. 1966.

OLIVER, BARBARA – Edmund's Burke Enquiry and the Baroque Theory of the Passions. Studies in Burke and His Time. Published by Alfred University. Volume 12 (1970), pag: 1661-1676.

PAES, JOSÉ PAULO – Armazém Literário: ensaios. Companhia das Letras. São Paulo. 2008.

PALEY, MORTON D. – The Apocalyptic Sublime. New Haven; London, Yale University Press, 1986.

PIMENTA, PEDRO PAULO GARRIDO – A Linguagem das Formas: natureza e arte em Shaftesbury. Alameda Editorial. São Paulo. 2007.

_____. John Locke: origem e formação das idéias. *Mente Cérebro & Filosofia: fundamentos para a compreensão contemporânea da psique. *Mente e Cérebro 2.** Duetto Editorial. São Paulo. 2007.

PRADO JR., BENTO – A Retórica de Rousseau e outros ensaios. Cosacnaify. São Paulo. 2008.

PRAZ, MARIO – The Romantic Agony. Meridian Books. New York. 1956.

PRICE, UVEDALE – An Essay on the Picturesque, as compared with the Sublime and Beautiful. London: printed for J. Robson. 1796.

REID, THOMAS – Essays on the Intellectual Powers of Man. The M.I.T. Press. Cambridge, Massachusetts, and London, England. 1969.

RICHARD STEELE AND JOSEPH ADDISON – Selections from The Tatler and The Spectator. Edited with an Introduction and Notes by Angus Ross. Penguin Books.

RYAN, VANESSA L. – The Physiological Sublime: Burke's Critique of Reason. *Journal of the History of Ideas.* Pag: 265-279. 2001.

SAMUELS, A.P.I. – The Early Life, Correspondence and Writings of the Rt. Hon. Edmund Burke. Cambridge University Press. 1923.

- SARTRE, JEAN PAUL – Qu'est-ce que la Littérature? Gallimard. 1948.
- SHAFTESBURY EARL OF, ANTHONY – Second Characters or the Language of Form. Thoemmes Press. 1914.
- STAROBINKI, JEAN – L'Œil Vivant: Corneille, Racine, La Bruyère. Rousseau, Stendhal. Gallimard. Paris. 1970.
- THE OXFORD ENGLISH DICTIONARY. Second Edition. Clarendon Press. Oxford. 2004.
- THOMAS, KEATH – O Homem e o Mundo Natural. Companhia das Letras. São Paulo. 1981.
- TROTTEIN, SERGE – L'esthétique naît-elle au XVIII Siècle? Presses Universitaire de France.
- VITRÚVIO – Da Arquitetura. São Paulo. Hucitec. 1999.
- WECTER, DIXON – Burke's Theory Concerning Words, Images and Emotion. PMLA, 55. 1940.
- WEISKEL, THOMAS – O Sublime Romântico. Estudos sobre a Estrutura e Psicologia da Transcendência. Prefácio de Harold Bloom. Tradução de Patrícia Flores da Cunha. Biblioteca Pierre Menard. Imago.
- WICHELNS, H.A. – Burke's Essays on the Sublime and it's Reviewers. Journal of English and Germanic Philology, 21 (1922), pag: 645-661.
- WILTON, ANDREW – Turner and the Sublime. London, British Museum Publication, 1980.
- WIMSATT, JR. WILLIAM e BROOKS, CLEANTH – Crítica Literária: breve história. Fundação Calouste Gulbenkian. Lisboa. 1971.
- WIND, EDGAR – Hume and the Heroic Portrait: studies in eighteenth-century imagery. Clarendon Press. Oxford. 1986.

WITTKOWER, RUDOLF – Palladio and English Paladianism. Thames and Hudson.
London. 1983.

WORDSWORTH, WILLIAM & COLERIDGE, SAMUEL – *Lyrical Ballads*. Methuen.
London. 1963.