

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
INSTITUTO DE ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES VISUAIS
MESTRADO EM ARTES VISUAIS

**ICONOLOGIA DO SUBLIME ENTRE FRIEDRICH SCHILLER E
CASPAR DAVID FRIEDRICH**

JÔNIA RODRIGUES DE LIMA

Porto Alegre, 2019.

JÔNIA RODRIGUES DE LIMA

Iconologia do sublime entre Friedrich Schiller e Caspar David Friedrich

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Universidade Federal do Rio Grande do Sul como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Artes Visuais.

Orientador: Prof. Dr. Francisco Marshall

Porto Alegre, 2019.

CIP - Catalogação na Publicação

Rodrigues de Lima, Jonia
Iconologia do Sublime entre Friedrich Schiller e
Caspar David Friedrich / Jonia Rodrigues de Lima. --
2019.
163 f.
Orientador: Francisco Marshall.

Dissertação (Mestrado) -- Universidade Federal do
Rio Grande do Sul, Instituto de Artes, Programa de
Pós-Graduação em Artes Visuais, Porto Alegre, BR-RS,
2019.

1. Sublime. 2. Iconologia. 3. Imaginação. 4.
Schiller. 5. Caspar Friedrich. I. Marshall, Francisco,
orient. II. Título.

JÔNIA RODRIGUES DE LIMA

Iconologia do sublime entre Friedrich Schiller e Caspar David Friedrich

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Universidade Federal do Rio Grande do Sul como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Artes Visuais.

Aprovada em 06 de dezembro de 2019

Prof. Dr. Francisco Marshall – Orientador

Prof. Dr. Gerson Luís Trombetta – PPGH/UPF

Prof. Dr. Eduardo Ferreira veras – PPGAV/UFRGS

Prf. Dr. José Augusto Costa Avancini – PPGAV/UFRGS



Felsenriff Am Meerestrand (Recife de pedra no mar), 1824. Caspar Friedrich. óleo sobre tela, 22 x 31 cm. Karlsruhe, Staatliche Kustalle.

Para Enéias da Rosa, que me continua.

Agradecimentos

Impossível não agradecer pessoas especiais neste processo:

Ao meu orientador, Francisco Marshall, quem eu não conhecia e agora muito admiro e, além de me indicar possibilidades ao sublime, deu-me o que mais gosto: liberdade para percorrer o caminho.

À minha mãe, Dona Ola, quem me ensinou o gosto pela leitura e me inspira como ser humano.

Ao meu filho, Luís Daniel, por ser meu pavor, medo e deleite... sempre um sublime.

À Luana Penteado, amiga da vida toda, irmã, por ouvir com carinho e rir de meus primeiros devaneios sobre o sublime.

À Consuelo Garcia, minha “marida”, que embarcou nesta viagem comigo, literalmente. Cheirou quadro e caminhou comigo nas trilhas que Caspar Friedrich caminhou, sob três graus negativos, fotografou, anotou, leu... enfim, este processo foi prazeroso por também fazeres parte dele.

À Luciana Barbosa, a minha Chamulita, culpada por eu ter entrado no mestrado e também por ser excelente ouvinte ao longo de horas ao telefone.

Aos amados amigos e afilhados, Anna Maria e Paulo Eugênio, que mesmo longe se fazem sempre tão presentes. O lado bom da vida é bom por poder partilhar com vocês.

À Célia Varela, por sempre me incentivar e inspirar seguir em frente com leveza.

Ao querido amigo Gilnei, O. da Silva, pela irreverência ao sublime.

À Fabiane Cristina, por ser, assim como eu, um perigo para si e para o mundo.

Ao Prof. Dr. José Augusto Avancini, por me encorajar a fazer este mestrado.

Ao querido Prof. Dr. Eduardo Veras, por me incitar medo em fazer ilustração.

Ao Gerson Trombetta, primeiro meu mestre e depois meu grande amigo e interlocutor de devaneios e de vida.

Aos amigos e amigas, de longe e de perto, por terem tido paciência em me ouvir falar sobre o sublime, por aguentaram minhas ocasionais lamúrias, por partilharmos garrafas de vinhos e espumantes e por transformarem essa coisa do viver em algo suportável, especialmente meu irmão, Jerônimo e minha cunhada, Raquel, Daniel e Dinelva Vitt, Ângela Spolidoro, Helen Santos, Fernanda Bassani, Aloísio Pedersen, Tâmara Biolo, Alberto Kopttike Cibele Kuss, Monique Prada, Emanuel Otto, Luísa Klein, Roberto Liebgott, Henrique Oliveira e aos colegas da turma 25 do mestrado em Artes Visuais do Instituto de Artes da UFRGS.

A todos e todas que acreditam que a educação é ferramenta mais importante para mudar o mundo e que a academia não é feita somente de pesquisas quantitativas e exatas. As áreas sociais são sempre o reflexo da existência.

Ao deus do vinho, Dionísio, por ter cuidado com atenção a vinha que resultou no vinho, muitas vezes meu companheiro na escrita.

À curiosidade que me seduz com seus encantos a não parar.

Ao Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da UFRGS, especialmente à Patrícia.

Ao Departamento de Cultura da Universidade de Greifswald.

Ao Caspar David Friedrich Zentrún pela atenção dedicada.

À Capes, enfim, pela bolsa que me auxiliou neste trabalho.

*Um quadro verdadeiramente molhado, enlameado e alagado,
capaz de perturbar um homem doente dos nervos.
Contudo, havia nele uma espécie de sublimidade indefinida,
incompleta, inimaginável, que congelava sua atenção, até que
involuntariamente você jurasse a si mesmo desvendar o
significado daquela pintura extraordinária.*

Herman Melville, Moby Dick

Resumo

Esta dissertação analisa a possibilidade de uma iconologia do sublime a partir do desenvolvimento das teorias sobre esta categoria estética até o período romântico, proveniente do transbordar da imaginação, e da passagem do sublime da natureza para o sublime na arte. Para isto são usadas como principais referências a teoria de Friedrich Schiller em proximidade com as obras pictóricas de Caspar David Friedrich que exprimem a finitude e pequenez da vida humana diante da imensidão e mistérios da natureza.

Palavras-chave: Sublime. Iconologia. Imaginação. Schiller. Caspar Friedrich

Abstract

This dissertation analyzes the possibility of an iconology of the sublime from the development of theories about this aesthetic category in the romantic period, after the overflowing of the imagination and the conversion from the sublime of nature to the sublime in art. In this analysis we use as main references the theory of Friedrich Schiller related to the pictorial works of Caspar David Friedrich, works that express the finitude and smallness of human life before the immensity and mysteries of nature.

Key Words: Sublime. Iconology. Imagination. Schiller. Caspar Friedrich.

Lista de Anexos

Anexo I – Lista dos nove livros acessados sobre romantismo que trazem pinturas de Friedrich na capa	149
Anexo II: Lista de obras de Caspar Friedrich fora da Alemanha.....	153
Anexo III– Lista de artigos sobre o sublime que trazem trabalhos de Caspar Friedrich.....	162

Lista de Figuras

Figura 1: <i>Felsenschlucht im Harz</i> (Sem data). Óleo sobre tela, 38 x 44 cm. Pommerches Landesmuseum. Foto Arquivo pessoal.	16
Figura 2: <i>The Shipwreck</i> , 1805. Joseph Mallord Willian Turner (1775-1851), Óleo sobre tela, 170,5 x 241,5 cm. Foto: Site Tate Londres	89
Figura 3: <i>View from New Road at Rogi</i> , 1866. Samuel Borne (1834-1912). Foto: National Gallerie	91
Figura 4: Detalhe figura 3.	91
Figura 5: <i>Fuego en la Noche</i> , 1794. Goya (1746-1828). Óleo sobre tela, 50 x 32 cm. Madrid, Colección Abelló. Foto: Fundación Goya.	93
Figura 6: <i>Paisaje nocturna con ruinas góticas</i> , 1850. Lluís Rigalt (1814-1894). Caneta e aquarela, 28,5 x 34,8 cm. Museu Nacional D'Arte de Catalunya. Foto: Site Museu D'Arte de Catalunya.	94
Figura 7: <i>Cena do Apocalipse</i> (por volta de 1829). Francis Damby (1793-1861). Óleo sobre tela, 61 x 77 cm. Coleção Particular. Foto Wahooart.com.....	96
Figura 8: <i>Endymion</i> (Endimion)1872. George Frederic Watts (1817-1904). Óleo sobre tela, 65 x 52 cm. Coleção Privada. Foto: wikiart.org.	98
Figura 9: <i>Melancolia</i> , 1874. Edgar Degas (1834-1917). Óleo sobre tela, 19,5 x 24, 76. The Philips Collection, Washington. Foto: Site Philips Collection.	99
Figura 10: <i>Zum Licht Hinaufsteigende Frau</i> , 1825. Caspar Friedrich. Óleo sobre tela, 73,6 x 52 cm. Pommersches landesmuseum. Foto: arquivo pessoal.....	115
Figura 11: <i>Hinabsteigende Frau Mit Kerze</i> , 1825. Caspar Friedrich. Óleo sobre tela, 71 x 49 cm. Pommersches Landemuseum. foto: arquivo pessoal.....	116
Figura 12: <i>Der Moench Am Meer</i> , 1808/1810. Caspar Friedrich. Óleo sobre tela, 110 x 171,5 cm. Alte Nationalgalerie. Foto: arquivo pessoal.	119
Figura 13: divisão da figura 12	120
Figura 14: <i>Zwei Männer Am Meer</i> , 1817. Caspar Friedrich. Óleo sobre tela, 51 x 66 cm. Foto: site Alte Nationalgalerie.....	123
Figura 15: <i>Klosterruine Eldena Bei Greifswald</i> , 1824/1825. Caspar Friedrich. Óleo sobre tela, 35 x 49 cm. Foto: arquivo pessoal.....	125
Figura 16: Detalhe dos dois homens e fogo em brasa, figura 15.....	126
Figura 17: detalhe da formação do pequeno mundo.....	127
Figura 18: Detalhe figura 15, "portal da ruína".	128
Figura 19: <i>Frau Am Fester</i> , 1822. Caspar Friedrich. Óleo sobre tela, 44 x 37 cm. Alte Nationalgalerie. Foto: arquivo pessoal.....	129
Figura 20: <i>Der Wanderer über dem Nebelmeer</i> , 1817. Caspar Friedrich. Óleo sobre tela, 98 x 75 cm. Foto: Arquivo pessoal.....	133
Figura 21: <i>Autorretrato</i> , 1810. Caspar Friedrich. Lápis e giz preto, 23 x 18,2 cm. Berlin Nationalgalerie. Foto:wikipedia.org	143

Sumário

Apresentação	13
1. O sublime transborda a imaginação.....	22
1.1 O gosto e o juízo estético	22
1.2 A imaginação	26
1.3 O belo.....	30
1.4 As pegadas do sublime	38
2. Arte: caminho ao sublime.....	60
2.1 Sublime na natureza x sublime na arte	60
2.2 A Arte para além da imitação	68
2.3 Gênio do sublime.....	75
2.4 Sublime no Romantismo	78
3. Caspar Friedrich, o gênio do sublime.....	85
3.1 Algumas ideias iconográficas e iconológicas sobre o sublime.....	86
3.2 Caspar Friedrich e a marca do divino e da natureza.....	100
3.3 Aproximações entre Schiller e Caspar Friedrich.....	106
3.4 Sobre uma iconografia e iconologia na obra Caspar Friedrich	108
3.5 O sublime nas obras de Caspar David Friedrich.....	111
3.5.1 Análise de obras	115
Zum Licht hinaufsteigende Frau e Hinabsteigende Frau mit Kerze.....	115
Der Moench am Meer.....	119
Zwei Männer am Meer	123
Klosterruine Eldena bei Greifswald	125
4. Considerações Finais	137
5. Cronologia: Vida e Obras de Caspar David Friedrich.....	143
Referências	145
Anexo I – Lista dos nove livros acessados sobre romantismo que trazem pinturas de Friedrich na capa.	151
Anexo II: Lista de obras de Caspar Friedrich fora da Alemanha	155
Anexo III– Lista de artigos sobre o sublime que trazem trabalhos de Caspar Friedrich	164

Apresentação

O sublime chegou até mim como uma tempestade que chega sem avisar, estimulando os relâmpagos da imaginação até o inimaginável. Chegou há dezessete anos pelas mãos de meu amor e companheiro de vida até aqui (e desejo que por toda vida) que me presenteou com o livro intitulado *Uma investigação filosófica sobre as origens de nossas ideias de sublime e belo*, de Edmund Burke. Eu cursava filosofia e estava encantada com o início das discussões acerca da estética. Minha curiosidade, a emoção mais elementar do espírito humano segundo o próprio Burke, foi aguçada com o presente. Em cada mergulho na obra, minha imaginação transbordava e me rendia ao deleite na mais forte emoção que o espírito humano é capaz de produzir.

Depois conheci o sublime de Kant, matemático e dinâmico. A forma primorosa, porém fria, como foi teorizado o sublime por Kant não me causou tanta emoção quanto o de Burke, mas contribuiu para a continuidade do meu pensamento sobre o transbordar da imaginação. Tanto contribuiu que em meu trabalho de conclusão de curso pincelei algumas ideias sobre o sublime kantiano e uma possível relação intersubjetiva como característica.

O desejo de aprofundar a ideia do deleite no transbordar da imaginação a partir da arte continuou, porém junto aos desejos postergados, pois o dar conta da vida sempre foi e é prioridade. Assim, o cotidiano foi me distanciando cada vez mais do sublime, até o dia em que fui assistir à qualificação da tese de doutorado de uma das amigas que mais amo. Neste dia conheci o simpático professor Avancini que me questionou sobre o que estudava. Eu disse que estava distante do mundo acadêmico, mas se fosse estudar o meu tema seria o sublime provocado pela arte e sua possível contribuição para um ser humano mais ético, partindo da ideia kantiana. Eu comentei que havia enviado o projeto ao Programa de Pós-graduação em Filosofia da Universidade Federal do Rio Grande do Sul o qual não foi aceito. Ele me disse: “faz nas artes visuais e pega Schiller ou Schelling. Kant é muito difícil. Escolhe um pintor do período romântico e faz uma leitura”.

Esta ideia ficou me rondando. Pensava sobre o que entendia ser relativo ao sublime, tentava organizar minhas ideias, mas sem conseguir conceituar. No entanto, entendia o sublime como um estado emocional relativo à existência que se manifesta diante de fenômenos que parecem transbordar o nosso entendimento, se manifesta com violência

e surpreendentemente. O sublime, assim entendia, como algo oriundo de um ato empírico e ligado ao transcendental, pois, em geral, está vinculado a questões espirituais, metafísicas e, especialmente, estéticas. Lembrei-me de várias questões necessárias para o sublime, entre elas o gosto. Assim, percebi que o sublime provém não só do processo pessoal a que está associado, de forma física e intelectual, mas também do reflexo de circunstâncias da condição geopolítica e social.

Comecei ler atentamente as ideias de Schiller sobre sublime, fiquei fascinada com o seu pensamento sobre o sublime relacionado à arte e à liberdade e, assim, fui me entregando ao desejo de ir cada vez mais longe neste percurso. Ao delinear a pertinência desta pesquisa eu já havia definido três elementos de pesquisa: o sublime, a liberdade e a arte. Porém, faltava definir um objeto no vasto campo das artes visuais. Queria um objeto que me emocionasse tanto quanto o sublime e a liberdade. Busquei então por artistas do período romântico, pois queria investigar como as ideias teóricas sobre o sublime se refletiram na arte no período em que mais se atentou a este sentimento. Não tinha nenhuma referência para escolher, coloquei como critério “aquele que mais me emocionasse” e me joguei na rede buscar por imagens de pinturas românticas. Encontrei a pintura *Der Wanderer über dem Nebelmeer* (Caminhante sobre o mar de névoa) e fiquei fascinada, como se esta imagem abarcasse e despertasse tudo o que eu tinha em mente sobre o sublime. Foi assim que decidi estudar Caspar David Friedrich, sem saber que é um ícone do romantismo, e como identifiquei nesta dissertação, um ícone do sublime.

Fiz o projeto e entreguei ao Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Universidade do Rio Grande do Sul. O projeto foi aceito e pude fazer a prova de seleção para ingresso no mestrado. Foi difícil eu fazer a prova, não tinha conhecimento algum sobre arte, sobre arte contemporânea menos ainda. Dos doze livros indicados para leitura, eu escolhi três para ler, ambos com um panorama geral sobre a arte contemporânea, pois não tinha tempo de ler todos. Os outros livros consegui apenas ver sobre o que tratavam. Passei!!! Nem acreditei.

Em meu exame de qualificação me foi questionado se eu conseguiria abordar o sublime que é caracterizado pela força e grandeza nas obras de Caspar David Friedrich, sendo que estas são obras de pequenas dimensões. Também na qualificação, a partir do texto submetido, foi constatado que poderia ser difícil para eu escrever sobre Friedrich uma vez que não conseguia transmitir a mesma segurança ou emoção quando falava dele como quando falava do sublime. Ficou claro que, por mais que eu tenha gostado da sua

obra, eu estava muito distante de Caspar Friedrich, inclusive emocionalmente. Decidi fazer uma visita as suas obras e ao ambiente representado em suas paisagens, pois precisava suprir esta lacuna. No dia 30 de janeiro, embarquei para Alemanha.

Em Greifswald, cidade natal do pintor, sob um frio de zero grau, foi visitada a casa de número 57, na rua Lange Straße, nascedouro de Caspar Friedrich. Na casa de três andares está o Centro Caspar David Friedrich, inaugurado em 2004 no histórico Soap-House¹ e ampliado em 2011 para abranger toda a antiga área residencial e instalações comerciais da família. A cidade abriga lugares que Caspar Friedrich usa de inspiração em suas pinturas mundialmente famosas, como as Ruínas da Abadia de Eldena. É imperdível para quem estuda o pintor, pois é lá onde iniciaram os passos do gênio do sublime.

Às quatorze horas e trinta minutos do dia 1 de fevereiro, as primeiras obras são contempladas no Pommersches Landemuseum. Ao ver as cinco obras dispostas lado a lado o primeiro pensamento acometido foi “são pequenas!” seguido de “e o sublime?!”. No entanto, ao se aproximar da primeira obra, *Felsenschlucht im Harz* (Canyon Harz), emoldurada em dourado, este pensamento se afasta cedendo o espaço ao “uauu!!!”

Felsenschlucht im Harz (Canyon Harz) é um óleo sobre tela, nas dimensões 38 x 44 cm. É a obra de Friedrich de menor dimensão no Pommersches Landesmuseum. No entanto, com a potência máxima de sensibilizar o observador à grandeza da natureza em relação ao ser humano. Os primeiros olhares para tela mostram apenas rochas, pedras árvores secas, tons cinzas, amarelos, verdes. Porém, com mais atenção, identifica-se duas pessoas à esquerda, na parte inferior. Diferente de muitas paisagens apresentadas, as pessoas não estão na condição de observadores da natureza, mas na condição de caminhante, de quem está de passagem pelo local. São duas pessoas pequenas em relação a natureza representada. As duas pessoas não são o central na pintura, mas sim a representação da natureza é o foco, mesmo não sendo a representação de uma natureza exuberante. Percebo que a finalidade das pessoas estarem inseridas na paisagem é dimensionar a percepção de quem a contempla à pequenez humana diante do silêncio e da frieza da natureza. A representação de uma abertura entre as rochas, quase ao centro da pintura, cria uma atmosfera de mistério que instiga a curiosidade do observador que provoca a imaginação a criar o que pode estar escondido depois daquele “portal” entre as

¹ Seu pai foi comerciante de sabonetes e velas.

rochas. Aí está desvelada a alta potência do sublime em Friedrich, mesmo em telas de pequenas dimensões consegue representar e provocar a imaginação ao transbordamento.



Figura 1: *Felsenschlucht im Harz* (Sem data). Óleo sobre tela, 38 x 44 cm. Pommerches Landesmuseum. Foto Arquivo pessoal.

Também fui a Dresden, cidade onde Friedrich viveu até sua morte e de lá a Königstein, onde está localizada a Bastei, uma impressionante formação rochosa com 194 metros de altura nas margens do Rio Elba, fonte de inspiração do pintor. Esta formação rochosa fica no Parque Nacional da Suíça Saxônica, onde caminhei pelas trilhas que caminhou Caspar Friedrich e o inspiraram a pintar *Der Wanderer über dem Nebelmeer* (O Caminhante sobre o Mar de Névoa). Foi esta obra que me sensibilizou a escolher Friedrich para análise do sublime, por representar uma natureza gigantesca e assustadoramente sedutora. Ver e explorar o Parque da Suíça Saxônica me possibilitou entender um pouco da magia *Der Wanderer über dem Nebelmeer* (O Caminhante sobre o Mar de Névoa) e de outras paisagens de Caspar Friedrich.

Visitei os museus que guardam suas mais importantes obras em Berlim e Hamburgo. Foi uma experiência incrível! Não sei se consegui utilizar esta aventura de forma satisfatória nesta dissertação que concluo, mas foi muito produtivo para a minha vida e para minha relação com Friedrich, de quem me sinto mais próxima.

Introdução

Refletir sobre o sublime me parece pertinente ao mundo das artes porque é por meio da contemplação, do embrenhar-se na obra, da relação intersubjetiva, que a arte tem a capacidade de aflorar a sensibilidade do espectador e é um estímulo às emoções como a beleza e o sublime. Comparando em níveis de possibilidades de entendimento provocado por sentimentos, a obra que desperta o belo leva a um entendimento ilimitado, mas a obra que provoca o sublime conduz à razão pura. A obra bela encanta pela simplicidade, delicadeza, por provocar tranquilidade, agrada aos sentidos pela pureza e singeleza. A sensação incitada no indivíduo na contemplação de uma obra que proporciona o sublime, por sua vez, pode estar representada pelo terror, pelo demoníaco, pelo medo, sentimentos que assimilados pela razão podem levar ao inefável.

Enquanto o belo se caracteriza pela tranquilidade, o sublime se distingue pelo inquietante. A beleza leva a uma ação ética como entende o filósofo alemão Immanuel Kant (1724-1804) no texto *Observações sobre o sentimento do belo e do sublime*, o belo no homem infunde amor: “Pessoas cujo sentimento tendem preferencialmente ao belo, só procuram amigos honestos, constantes e sérios quando estão necessitados; para o entretenimento, elegem companhias agradáveis, gentis e graciosas” (KANT, 1993. p. 25). Diante disso, o poeta, dramaturgo e filósofo Friedrich Schiller (1759-1805) entende que a beleza suscita no homem uma “disposição lúdica” a qual é um estado de liberdade. No entanto, o sublime não remete prontamente a esta possibilidade moral e à liberdade. O sublime é uma espécie de complemento e correção à educação estética pela beleza. Aqui interessa entender como este sentimento proveniente da incapacidade da imaginação, da imaginação que transborda, se constitui na efetiva liberdade humana no sentido proposto por Schiller. Por que o sublime tem mais potencialidade do que a beleza para pôr o ser humano em liberdade?

A partir das leituras em torno da estética e da arte, acredita-se que para o cenário atual das teorias e crítica de arte, esta pesquisa também se faz pertinente. Nos últimos anos o sublime tornou-se interessante às discussões atreladas à arte de vanguarda como analisado por Pedro Sússekind no artigo publicado na tradução “Do sublime ao trágico” de Schiller (2011). Segundo Sussekind existe uma estética relacionada a arte de vanguarda.

Percebe-se também a importância do sublime nas discussões acerca da imagem. O sublime está vinculado à imaginação que é responsável pela capacidade de, no mundo das artes, lançar o indivíduo a outro lugar, outra época e cultura. Didi-Huberman, filósofo francês, historiador e crítico de arte, desenvolve a ideia que diante de uma imagem se está diante do tempo, trazendo a perspectiva de anacronismo à imagem a qual impõe a necessária atualização do tempo passado, ao tempo presente, e a desatualização do tempo presente, seja para o passado ou na perspectiva de tempo futuro. Didi-Huberman desenvolve o pensamento de que diante de uma imagem, por mais antiga ou contemporânea que seja, o passado ou futuro nunca cessam de se reconfigurar. Assim, ao se estar perante uma imagem é necessário reconhecer “que ela provavelmente nos sobreviverá, somos diante dela o elemento de passagem, e ela é, diante de nós, o elemento da duração. A imagem tem frequentemente mais memória e mais futuro do que o ser (*étant*) que a olha.” (DIDI-HUBERMAN, 2015).

Ou seja, a leitura de uma imagem ou de uma obra coloca o sujeito em relação direta com o tempo, obrigando-o a voltar o olhar à própria finitude. Diante de uma obra pictórica do século XIX fica evidente a pequenez humana diante do tempo de sua existência. Esta obra tem bem mais anos de vida do que qualquer ser humano vivo nos tempos atuais e ainda permanecerá viva por muitos anos mais. É como estar realmente diante do tempo passado, da infinitude do tempo futuro, e da triste realidade da finitude do presente. Estar diante do tempo finito e infinito é estar diante do sublime, mesmo este não sendo uma característica do objeto. A sensação de finitude é um estímulo ao pensamento sobre a forma da relação humana com o mundo e uma das características da sensação do sublime. Portanto, refletir sobre tal sensação contribui para o entendimento de como o mundo e a arte afetam o ser humano e se faz interessante à atualidade.

É também importante pensar sobre os limites da representação na pintura e sobre as relações de contemplação e criação da obra de arte no âmbito da pintura paisagística e da imaginação, que pode atuar frente à representação mimetizada da natureza. Nesta conjunção há possibilidade de um jogo livre para a imaginação que resulta no transbordar da imaginação, no sublime.

Além dos elementos já apresentados como pertinentes a esta pesquisa penso haver ainda dois aspectos relevantes: o primeiro aspecto se refere ao fato deste estudo se propor a ser também uma contribuição para compreensão da história da arte e da arte romântica, uma vez que esta trouxe à luz a originalidade, a subjetividade, a valorização dos

sentimentos e da imaginação nas artes. Entender este período histórico da arte poderá qualificar a compreensão e as análises que versam sobre a arte contemporânea a qual “responde aos crescentes pedidos de interpretação, de elucidação e de sentido” (JIMENEZ, 1999. p.390); Embora a problemática da relação entre arte e filosofia não seja nova continua a estimular importantes debates, portanto, o segundo aspecto relevante desta pesquisa se constitui como mais um instrumento que visa facilitar a compreensão da relação entre arte e filosofia e o papel da experiência estética na construção do desenvolvimento moral e da liberdade. Esta compreensão é importante, como entende Terry Eagleton (1993, p. 35), porque “A estética é assim o relé, ou o mecanismo de transmissão pelo qual a teoria é convertida em prática; é o desvio tomado pela ideologia ética através dos sentimentos e dos sentidos para reaparecer como prática social espontânea.”

A poética do sublime “produz a mais forte emoção que o espírito humano é capaz” (BURKE, 1993, p. 48), passível de ser provocada pela arte pictórica romântica que exalta a natureza com suas forças e mistérios. Estas pinturas despertam no indivíduo o sentimento de solidão, e, de certa forma, expressam o trágico da existência humana, levando o ser humano a ampliar seu sentimento de pequenez diante da vastidão do mundo, porém também o faz perceber-se como parte de algo grandioso, como parte de uma natureza indomável, aí vem a “admiração, a reverência e o respeito” (BURKE, 199, p. 65), ou seja, o sublime. Para desenvolver este pensamento utilizaremos as concepções de sublime e liberdade a partir do pensamento do filósofo, poeta e dramaturgo alemão do século XVIII, Friedrich Schiller, visando demonstrar como estes conceitos dialogam ou se expressam na pintura romântica a partir das Obras do também alemão Caspar David Friedrich, caracterizadas por uma natureza dominante em sua grandiosidade e poder, geralmente contrapostas à escala humana, que se faz presente na maioria de suas representações. Desta forma as obras de Friedrich apresentam características conceituais e formais coerentes com a ideia de uma imagem que visa a evocação do sentimento sublime

Assim, a pesquisa *Iconologia do sublime entre Friedrich Schiller e Caspar David Friedrich* tem o objetivo de analisar uma possível iconografia a partir da manifestação do sentimento de sublime sob o viés de Friedrich Schiller em diálogo com o movimento romântico do final do século XVIII na Europa Ocidental tendo como referência as obras de Caspar David Friedrich.

1. No primeiro capítulo, intitulado *O transbordar da imaginação* é construída a trajetória do sublime, desta sensação inapreensível, deste transbordar da imaginação, que se constitui como um “impulso lúdico” para a liberdade humana, em especial o provocado pela arte, conforme pensou Schiller. O poeta entende que há a existência de dois gênios que a natureza concedeu ao ser humano como acompanhantes para a vida. O primeiro se reconhece como o sentimento do belo e o segundo como o sentimento do sublime. Para abordar esta ideia serão reconstruídas as “pegadas do sublime”, mas não sem antes abordar também, mesmo que brevemente, elementos fundamentais para o entendimento do sublime, a saber, o gosto, o juízo estético, a imaginação e o belo. A base para esta construção serão as discussões estéticas que esquentaram o século XVIII. Em referência ao conceito do sublime utilizaremos os principais expoentes que se dedicaram ao assunto: Longino, Burke, Kant e, por fim, Schiller.

2. No segundo capítulo, *Arte: caminho ao sublime*, é introduzida a visão schilleriana do sublime no universo da arte, na perspectiva de contraponto ao conceito do sublime kantiano, encarado apenas no âmbito da relação do homem com os fenômenos da natureza. A intenção é ilustrar a hipótese da passagem do sublime da natureza à arte a partir da mudança da noção de arte enquanto mimeses, que apenas imita, à noção da arte mimética que cria, que aperfeiçoa. No século XVIII é a retomada da noção de mimesis aristotélica que possibilita a criação poética. A arte antes é, em seu papel de imitadora da realidade, um caminho possível e seguro para o sujeito que, através da ficção pode “vivenciar” as contingências naturais da sua existência, sem estar realmente em perigo. A arte é o caminho para o verdadeiro deleite no sublime. Estas ideias lançaram as bases para a aventura de um novo destino do ser humano. Mas que novo destino? O de tornar vida e arte uma só, de uma vida como obra de arte. O gênio romântico que não apenas busca ideias na natureza e aperfeiçoa a natureza, mas também cria, liga-se ao sublime e a liberdade. O sentimento sublime pode levar ao cume das sensações humanas com o auxílio da arte

3. No capítulo terceiro, *Caspar Friedrich, o ícone do sublime*, a intenção é mostrar potencialidade da arte em representar e ou provocar o sublime a partir da identificação de uma iconografia sugerida nas teorias examinadas sobre o sublime e verificadas em obras. Toda vasta paisagem, seja marítima, picos de montanhas, árvores destruídas pintadas por Caspar Friedrich se configuram como uma ênfase profundamente emocional à natureza, pois exprimem uma verdade sobre a finitude e pequenez da vida humana, elementos do

sublime. A mensagem de Caspar nunca é óbvia e é um sentido indefinível de mistério, o que talvez possa designá-lo como o mais autêntico romântico entre pintores de paisagens.

Observação: A bibliografia utilizada, cunhada pelo pensamento dos teóricos do passado, se referem ao homem, ao masculino para denotar o gênero humano. Entendo que esta denotação é inadequada nos tempos atuais, sempre foi, pois é um hábito que desrespeita as mulheres e reforça o caráter do sexo masculino de sexo dominante da humanidade. Portanto, nesta dissertação, quando se refere ao pensamento dos teóricos que utilizam o termo homem utiliza-se os termos sujeito, indivíduo ou ser humano. A palavra homem é mantida apenas nas citações.

1. O sublime transborda a imaginação

A mais elevada emoção humana, definida por Longino como sublime é o objeto foco deste capítulo. A intenção é abordar o sublime, entendido como o transbordar da imaginação, e sua possibilidade de pôr o ser humano em verdadeira liberdade, a partir do pensamento de Friedrich Schiller.

Para o desenvolvimento destas ideias é necessário apresentar alguns elementos que auxiliam à compreensão da estrutura e da formação do sublime. Desta forma, antes de fazer uma breve revisão bibliográfica sobre o conceito de sublime até chegar na concepção de Schiller, este capítulo apresenta os elementos gosto, beleza e imaginação, pressupostos para o acontecimento do sublime. Na breve revisão bibliográfica a intenção é abordar os referenciais teóricos mapeados como mais pertinentes para esta dissertação, a saber, Longino, Burke, Kant e Schiller.

1.1 O gosto e o juízo estético

A discussão em torno da arte na contemporaneidade, mesmo estando voltada ao sensorial, tem maior disposição em perguntar sobre a compreensão de uma obra e não sobre o gosto, pois este parece uma espécie de arbítrio da subjetividade, referindo-se mais a si mesmo, ao indivíduo, do que ao mundo que o cerca. No entanto, compreender o gosto é importante para entender o que Kant chama de complacência no sublime. Apesar das pessoas possuírem gostos distintos, da gênese subjetiva das preferências, há predisposição nata para aprimorá-lo, para requintá-lo devido a sua universalidade e objetividade. Assim, o gosto, a “faculdade de ajuizamento” do que apraz ou não, continua relevante nas discussões entre ética e estéticas, pois sugere a capacidade de escolher coisas melhores ou diferenciar entre vários elementos coisas distintas. Quanto mais capacidade de distinção, maior será a capacidade de compreensão da arte e mais sofisticado será o gosto. É esta capacidade que habilita o indivíduo julgar o mundo esteticamente, a deleitar no sublime.

No século XVIII, nascedouro das discussões estéticas modernas, foi concebido um indivíduo que une o racionalismo² e o empirismo³, um sujeito receptivo que pode expressar um juízo fundamentado em suas emoções, sem a necessidade de seguir regras e tradições para justificá-lo. O sujeito transcende as barreiras das representações, não é um fenômeno junto aos objetos, mas é o que traz a presença, a significação a estes. A reflexão estética deste período versa sobre as teorias acerca do gosto que ganharam grande proporção ao destacar o particular, os afetos, a sensibilidade descomedida, o transbordar da imaginação. O gosto se tornou uma das principais pautas do mundo polido no século das luzes.

Uma das principais teorias sobre o gosto é fruto do pensamento do filósofo inglês Edmund Burke (1729 – 1797) que retomou as discussões acerca do sublime na obra *Uma investigação filosófica sobre a origem de nossas ideias do sublime e do belo* de 1759 relacionando-o com o gosto. Na investigação o inglês relaciona o gosto com os poderes cognitivos - os sentidos, imaginação e juízo – e aos objetos exteriores. A formação do gosto parte da relação empírica do sujeito com o objeto, de arte ou não, sendo resultado das sensações e dos sentimentos que esta relação provocará. Para Burke o princípio do gosto é o mesmo para todas as pessoas, no entanto, há uma diferença pelo grau que são afetados, pelo conhecimento (experiências). Anthony Ashley-Cooper, 3.º Conde de Shaftesbury (1671- 1713) já defendia que o gosto, quanto mais cultivado, qualifica o desempenho das demais faculdades da mente.

A partir da possibilidade de aprimoramento do gosto, os escritores ingleses do período iluminista tendem para a possibilidade de um “bom gosto” e um “mau gosto”. Esta possibilidade coloca um problema de ordem empírica: como colocar padrões em certo ou errado a algo subjetivo? Como analisa Harold Osborne (1905-19787), fundador da Sociedade Britânica de Estética, os ingleses tentaram consolidar explicações. Uma destas é a necessidade de o indivíduo ter bom senso para apreciar corretamente uma obra, ou o bom gosto que está baseado no “que se verificou universalmente ter agradado em todos os países e em todas as épocas”(OSBORNE, 1993, p.152). David Hume (1711 – 1776) tentou justificar alegando que há determinadas formas ou qualidades que estão

² Corrente filosófica que parte da convicção de que somente a razão, sem considerar a experiência, pode interpretar a realidade. “Em sua significação genérica, pode ser usado para indicar qualquer orientação filosófica que recorra à razão” (ABBAGNANO, 1998. p.822).

³ Corrente filosófica para qual a experiência é critério ou norma da verdade (ABBAGNANO, 1998. p.326)

decididas a agradar ou a desagradar dependendo da constituição do espírito⁴. Cada espírito percebe e é sensibilizado por uma beleza diferente, ou seja, há no mundo extrema variedade de gostos e procurar estabelecer um padrão de beleza é “uma investigação tão infrutífera como procurar determinar uma doçura real ou um amargor real” (HUME, 2000, p. 336), tanto a beleza quanto a deformidade dependem de como cada um as sente. Hume entende o gosto, assim como Burke ressaltou posteriormente, como uma questão de hábito que pode variar conforme a realidade vivida, por exemplo, “Um jovem que seja dotado de cálidas paixões será mais sensível às imagens amorosas e ternas do que um homem de idade mais avançada, que encontra prazer em sábias e filosóficas reflexões sobre a conduta da vida e a moderação das paixões” (HUME, 2000, p. 346).

O pensador alemão Immanuel Kant (1724 – 1804) desenvolveu uma relevante obra filosófica tornando-se um dos marcos no pensamento ocidental. Kant teorizou de forma contundente sobre os juízos de gosto e juízos estéticos no final do século XVIII ao sistematizar as ideias que prevaleciam na Inglaterra e na França acerca da estética. Graças a este trabalho e a “reformulação” destas ideias sua contribuição ainda é referência na área da estética. Foi a partir da noção de gênio, originalidade e fenomenologia da experiência estética que o alemão possibilitou expressão ao movimento romântico.

Na *Crítica da Faculdade do Juízo*, escrita em 1790, sucedendo suas duas grandes obras anteriores, a *Crítica da Razão Pura*⁵, de 1781, e a *Crítica da Razão Prática*⁶, de 1788, Kant desenvolve as ideias sobre os juízos de gosto e estético. O juízo é “um termo médio entre o entendimento e a razão”⁷. É a junção de representações,⁸ pela razão, que resultam no entendimento. Ou seja, através do juízo a razão faz a ligação de um juízo a outro e assim forma raciocínios, conhecimentos. Na introdução da *Crítica da Faculdade do Juízo* Kant trata de dois tipos de juízos, podendo ser distinguidos como

⁴ Estas ideias estão dispostas no ensaio *Do Padrão do Gosto* de 1757, que foi incorporado na obra *Ensaio Morais, Políticos e Literários* a partir da sua edição em 1758.

⁵ Principal obra sobre a teoria do conhecimento de Kant. A obra é considerada como um dos mais influentes trabalhos na história da filosofia, e dá início ao chamado idealismo alemão. É nesta obra que o filósofo faz a distinção entre os juízos sintéticos e analíticos.

⁶ Nesta obra Kant expôs a doutrina ética a qual não precisa dos dados da sensibilidade e, portanto, não pode cair em 'ilusões' e dá continuidade à sua investigação crítica acerca dos princípios da moral, iniciada em 1784, com a publicação da "Fundamentação da Metafísica dos Costumes apresentando novamente o imperativo categórico: 'Age de tal modo que o motivo que te levou a agir possa tornar-se lei universal'.

⁷ Introdução, KANT, 2005. p. 21.

⁸ No significado de representação “Kant estabeleceu seu significado generalíssimo, considerando-o gênero de todos os atos ou manifestações cognitivas, independentes de sua natureza de quadro ou semelhança” (ABBAGNANO, 1998. p. 853).

determinantes, aqueles que fundamentam o objeto, ou *reflexionantes*, aqueles que precisam refletir sobre o objeto⁹, como está apresentado abaixo:

A faculdade do juízo em geral é a faculdade de pensar o particular como contido no universal. No caso de este (a regra, o princípio, a lei) ser dado, a faculdade do juízo, que nele subsume o particular, é *determinante* (o mesmo acontece se ela, enquanto faculdade de juízo transcendental, indica a priori as condições de acordo com as quais apenas naquele universal é possível subsumir). Porém, se só o particular for dado, para o qual ela deve encontrar o universal, então a faculdade do juízo é simplesmente reflexiva (KANT, 2005. p.23).

O juízo determinante subsume as leis dadas *a priori*,¹⁰ tendo o juízo apenas que subsumir o conceito do entendimento apresentado, não havendo a necessidade de refletir uma lei para si mesma. Ou seja, o juízo deve compreender, incorporar o conceito. Por exemplo, se pensarmos nas representações de *lua e brilhante*, podemos concluir que *a lua é brilhante*. Porém, as “leis dadas *a priori* pelo entendimento puro” (KANT, 2005, p. 24), não conseguem responder por todas as formas da natureza e modificações de conceitos, referindo-se a leis empíricas possíveis, que ainda não estão dadas, como os conceitos de belo e de sublime. Neste caso o juízo é reflexivo e agrega também o juízo de gosto¹¹.

O juízo de gosto constitui-se como um juízo independente, livre de qualquer conceito ou regra e necessariamente subjetivo, não agrega ao sujeito conhecimento algum, pois não está embasado em conceitos e tampouco tem finalidade. “o juízo de gosto não é nenhum juízo de conhecimento (nem teórico, nem prático) e por isso tampouco é *fundado* sobre conceitos e nem os *tem por fim*” (KANT, 2005, p. 25). Desta forma, cada um tem a liberdade de julgar quais representações lhe causam mais prazer ou desprazer. Para julgar algo como agradável ou prazeroso, é necessária a reflexão.

⁹ Para Kant o juízo é “a capacidade intelectual de distinguir se cabe ou não uma regra”. Os juízos, além de determinantes e reflexivos, como os apresentados neste trabalho, podem ser também analíticos e sintéticos: “Juízos analíticos (os afirmativos) são, portanto, aqueles em que a conexão do predicado com o sujeito for pensada por identidade; aqueles, porém, em que essa conexão for pensada sem identidade, devem denominar-se juízos/sintéticos. (KANT,1980).

¹⁰ Tudo que no espírito é independente da experiência. “A noção kantiana de *a priori*, como conhecimento independente da experiência, mas não precedente (no sentido cronológico) à própria experiência, é, sob certo aspecto, a mesma de Leibniz e dos wolffianos.” Segundo Leibniz, há “ideias que não nos vem dos sentidos e que encontramos em nós sem formá-las, ainda que os sentidos nos deem ocasião de percebê-las.” (Cf. ABBAGNANO, 1998. p.76).

¹¹ Vale ressaltar que os juízos de gosto incluem o agradável e o bom. Os juízos estéticos são juízos de gosto, mas apenas incluem o belo e o sublime.

O juízo de gosto refere-se às complacências estéticas que envolvem o belo e o sublime, e, da mesma forma, as complacências relacionadas ao bom e ao agradável. O agradável e o bom estão relacionados à conexão do sujeito com a existência do objeto: “Não simplesmente o objeto apraz, mas também sua existência” (KANT, 2005. p. 54). O agradável faz com que o sujeito se deleite e se dá única e exclusivamente através dos sentidos. O bom é o que é estimado, aprovado, o que faz bem, tem valor objetivo e não subjetivo. Em outras palavras, quando um objeto agrada aos sentidos é por haver algum tipo de desejo, como a fome ou a luxúria, e quando algo é julgado como bom, está ligado ao nosso senso de julgamento moral, ou seja, se algo é bom ou ruim. A beleza e o sublime, por outro lado, estão livres desses laços e, portanto, são mais puros, são desinteressados no próprio objeto. Para Kant configuram-se como juízos estéticos.

Assim, entre as complacências, a complacência do gosto pelo belo ou sublime é a única desinteressada e livre, “pois nenhum interesse, quer dos sentidos, quer da razão, arranca aplauso” (KANT, 2005. p. 55), é aquilo que meramente apraz. É fundamental elucidar que Shaftesbury formulou anteriormente o conceito de desinteresse dando um passo significativo para destacar a forma distinta da experiência estética. Kant, mesmo não citando Shaftesbury retoma suas ideias, agora na perspectiva de sentido interno, de que a apreciação da beleza é como uma intuição imediata, afirmando que juízos estéticos apenas têm a ver com a forma ou a configuração intuitiva dos objetos, pois “existem configurações de objetos e formas intuitivas suficientemente múltiplas e suficientemente unitárias para satisfazer nossas necessidades cognitivas por clareza e simplicidade ao mesmo tempo”¹².

1.2 A imaginação

Na longa tradição das investigações sobre a imaginação, esta é remetida muitas vezes a um ato ou fenômeno psíquico determinado a uma "faculdade" intermediária entre a percepção sensível do individual concreto e a abstração das ideias universais. Platão (428/427 a.C – 348/347 a.C.) tem a concepção da imaginação relacionada à sua teoria do conhecimento onde é conceituada como a mais baixa das faculdades e a compara a obra de um pintor no espírito do homem, que faz retrato ou

¹² KULENKAMPFF in DUARTE, 1998, p.48.

imagens de coisas¹³. Aristóteles (384 a.C – 322 a.C.), discípulo de Platão, se interessou mais pela imaginação definindo-a como a faculdade intermediária entre a percepção e o pensamento e empregou à imaginação a palavra fantasia. Para Aristóteles, sem a percepção não há imaginação e sem imaginação não há pensamento. As imagens que se originam nas sensações têm vida própria e podem combinar-se, associar-se entre elas, reaparecendo à superfície da consciência, ou seja, a imaginação ou a fantasia, como refere-se, está estreitamente unida à memória. A memória tem como base a imaginação, pois a memória não acontece sem as imagens da imaginação¹⁴.

A ideia aristotélica da imaginação como atividade mental entre a percepção e o pensamento foi predominante até Kant. O entendimento neste longo período é da imaginação como poder de visualização de coisas ausentes como se estivessem presentes. Longino, que escreveu o Tratado sobre o sublime e exerceu grande influência no século XVIII, considerava que as imagens da imaginação são elementos da sublimidade:

XV.1 Para produzir a majestade, a grandeza de expressão e a veemência, meu jovem amigo, é preciso acrescentar também as aparições, como o mais próprio a fazer. Nesse sentido, pelo menos, é que alguns chamam “fabricantes de imagens”. Pois se o nome aparição é comumente atribuído a toda espécie de pensamento que se apresenta, engendrando a palavra, agora o sentido que prevalece é esse: quando o que tu dizes sob efeito do entusiasmo e da paixão, tu crês vê-lo e tu o colocas sob os olhos do auditório. (LONGINO, 1996, p. 67).

Segundo Harold Osborne (1993), toda a discussão acerca da imagem na antiguidade remetia a *Retórica de Aristóteles*, cheia de metáforas, onde diz que uma boa metáfora ou comparação é a que coloca a coisa “diante dos olhos”, o que é feito pelas expressões que “significam realidades”. Os retóricos romanos também adotaram pontos de vista semelhantes, conforme exemplifica Osborne: Marco Túlio Cícero (106–43 a.C) via na imaginação um poder de visualização por meio do qual o poeta ou orador era capaz de pintar vigorosamente uma cena e fazer os ouvintes vê-la com o mesmo vigor, com os olhos da mente. Também Marco Fábio Quintiliano (35-96 dC.) ensinava que esse poder de visualização precisa ser cultivado pelo bom orador” (OSBORNE, 1993, p. 196). O que se imita é necessário que se mostre, que se apresente de forma vívida, sendo que para tal o artista necessita pintá-lo para si mesmo para que o público possa visualizá-lo por si. É

¹³ PLATÃO. Filebo. Versão eletrônica do diálogo platônico “Filebo” Tradução: Carlos Alberto Nunes. Créditos da digitalização: Membros do grupo de discussão Acrópolis (Filosofia), P. 28. Homepage do grupo: <http://br.egroups.com/group/acropolis/> Acessado em 28/05/2018.

¹⁴ A imaginação aristotélica está teorizada nas *Obras De Anina* (Sobre a alma) e em *De Somniis* (Sobre o Sonho).

a faculdade da imaginação ou da fantasia que tornou estas ideias possíveis. O Britânico confere a Plotino (205- 270) a maior proximidade da concepção moderna da “imaginação criadora”. Contudo, Plotino ainda não atribuía este poder de apreender um ideal ao poder visualizador da imaginação, mas à compreensão intelectual, ou razão. Durante a Idade Média e na Renascença a ideia referida à imaginação, além da concepção de Aristóteles que determina a imaginação como atividade mental entre a percepção e entendimento, foi a ideia concebida por Platão que se tornou ainda mais forte com a reafirmação a partir das frases bíblicas sobre a “vã imaginação” e pela autoridade de Aurélio Agostinho (354 – 430), como atenta Osborne (1993, p. 198). No período escolástico é explícita a influência aristotélica na concepção da imaginação, pois os escolásticos entendem a imaginação como a faculdade que opera entre a sensação e o entendimento, que deve reproduzir a partir dos dados fornecidos pela experiência dos sentidos às imagens dos objetos, colocando-as à disposição da memória.

Joseph Addison (1672-1719), poeta e ensaísta inglês, no texto *The Pleasures of the Imagination* (Os Prazeres da Imaginação) em *The Spectator* (O Espectador), publicada em três volumes em 1712, influenciou fortemente o pensamento do século XVIII nas discussões que envolvem reflexão sobre o cultivo do gosto, seja no que diz respeito à análise do prazer estético, especialmente do sublime, e da produção artística. Na referida obra (Nº 411)¹⁵ Addison investiga as afecções da mente pelos objetos que lhe dão prazer ou desprazer estético, buscando descobrir os elementos que produzem esses sentimentos no espectador ou no leitor, logicamente dentro dos limites estabelecidos por sua matriz empírica. Desta forma, Addison começa a examinar a imaginação ou fantasia a partir do sentido que lhe fornece suas ideias: a visão, único sentido capaz de perceber as cores e com capacidade mais ampla de perceber objetos. Ou seja, mantêm a tradição escolástica da ideia de que a imaginação acontece pelos sentidos.

É por intermédio da visão, segundo Addison, que a imaginação é suprida com suas ideias que, por prazeres da imaginação ou da fantasia, se originam dos objetos visuais. A imaginação é ativa e, assim como em Longino, tem a capacidade de fazer visíveis objetos em ideias e possui os poderes de reter, compor e alterar tais imagens

¹⁵ As referências da Obra de Addison utilizadas nesta pesquisa são: Addison, Joseph (2004), *The Spectator*, Vol. I, II y III, E-Book #12030, Project Gutenberg [www.gutenberg.net].

conforme lhe for agradável sendo possível criar coisas mais estranhas ou mais belas do que aquelas vistas.

A imaginação foi destaque também no pensamento de David Hume. O filósofo trabalha a imaginação principalmente no *Tratado sobre a Natureza Humana* (1739-1740), na *Investigação acerca do Entendimento Humano* (1748) e na *Investigação sobre os Princípios Morais* (1751). Hume distingue a memória da imaginação e entende que ambas dependem das ideias (que, em Hume como em outros filósofos, parece ser termo sinônimo ou substituto de imagem) geradas através de nossa experiência sensível. A memória se restringe a reproduzir as sequências e combinações de ideias tais quais são recebidas, a imaginação pode reorganizar e transformá-las. Assim, Hume defende que as ideias são objetos das impressões e um fator necessário para produção dos princípios ‘força e vivacidade’ e distingue “ideias de imaginação” livre das impressões passadas e “ideias de memória” que seguem processos de cronologia e fatos em nossa mente. Portanto as ideias de memória são mais vivazes que as ideias da imaginação, pois esta, ao contrário, pode ocorrer sem passar pela experiência, pode ser fantasiosa. Osborne (1993, p. 205) entende que a filosofia de Hume “pouco contribuiu para a doutrina estética”, no entanto sua compreensão de que a imaginação “possibilita a harmoniosa compreensão entre os homens e a partilha afinada da experiência foi uma declaração importante, precursora das suposições implícitas nas teorias românticas da arte” (OSBORNE, 1993, p. 205).

Muitos teóricos do século XVIII compreendem que imaginar é mais do que uma faculdade mental destinada a receber, reviver e manipular imagens. Mas o entendimento exato sobre o que é não é claro ou único. Burke pensou um pouco sobre a imaginação no texto *Appeal from the New to the Old Whigs* (Apelo do novo ao velho Whigs). Para Burke “Há uma fronteira para as paixões dos homens quando eles agem a partir do sentimento; mas nenhuma há, quando eles estão sob a influência da imaginação.”¹⁶ (BURKE, 1971, p. 123).

A “Imaginação, uma função cega, embora indispensável da alma” (KANT, 1980, p. 72 § 10) é tema também da seção 49 da Crítica da Faculdade do Juízo de 1790 de Kant. A imaginação concebida por Kant pode afirmar a universalidade subjetiva sem

¹⁶ Burke na *Investigação* não trabalhou sobre a imaginação, mas na obra publicada em agosto de 1771 *Appeal from the New to the Old Whigs in Consequence of Some Late Discussions in Parliament, Relative to the Reflections on the French Revolution* citou a imaginação como ilimitada.

ser obrigada a proceder segundo a ordem do conhecimento do objeto, sem submeter-se à jurisdição do entendimento devido a concordância subjetiva entre a imaginação e o entendimento. Para Kant, a imaginação é a estreita relação entre entendimento e sensibilidade. A faculdade da imaginação é criadora e põe em movimento a razão. A imaginação kantiana é um poderoso material para criar uma segunda natureza com o material que lhe é fornecido pela natureza real. As representações apresentadas pela imaginação podem ser chamadas de Ideias porque almejam alcançar algo que se encontra fora do mundo da experiência e, assim, procuram se aproximar da apresentação de conceitos racionais, dando a estes conceitos o aspecto de uma realidade objetiva. Kant coloca a imaginação como “criadora e põe em movimento a faculdade das ideias intelectuais (a razão), ou seja, põe a pensar, por ocasião de uma representação (o que na verdade pertence ao conceito do objeto), mais do que nela pode ser apreendido e distinguido” (KANT, 2005, p. 160). Ou seja, já não tem mais a ideia aristotélica apenas de atividade entre percepção e pensamentos, ganha status objetivo e de ilimitado. A imaginação não está restrita a existência das coisas e ao que o olho vê, mas também pode criar coisas.

A ideia de que a imaginação pode criar, mostra movimento e dinamicidade. A imaginação coloca imagens em movimento, coloca imagens em ação, e carrega a característica de ilimitada. A concepção da imaginação não ter limites é predominante no século XVIII e ainda aceita na atualidade. É também através da imaginação que o ser humano vive planejando novas possibilidades de vida e mundo, transcendendo cada estado dado, criando novas possibilidades de existência sociais, culturais e políticas. A imaginação pode tudo reter, criar, produzir e reproduzir imagens, ideias, concepções, visões de um indivíduo ou de um grupo, para expressar sua relação de alteridade com o mundo, no entanto, a imaginação não dá conta de ascender até o sublime, pois o “sublime é violento à faculdade da imaginação”. O sublime é a incapacidade da imaginação de imaginar o que a ultrapassa em força e grandeza, provocando uma falha de todos os sentidos. Os sentidos sentem, mas há desarmonia entre a faculdade da imaginação e da razão. Sublime é o que transborda a imaginação.

1.3 O belo

Antes de mergulhar no tema que encorajou a destinar forças a esta pesquisa é importante também passear nos principais caminhos traçados pelo belo ao longo da história, conhecendo seus expoentes mais relevantes e colhendo subsídios para seguir pelos campos instigantes à compreensão do sublime, bem como, da diferença entre a liberdade proporcionada pela beleza daquela ocasionada pelo sublime. É fundamental entender o belo e sua ligação com o mundo sensível, para entender porque com o sublime experimenta-se a liberdade plena.

A categoria do belo reúne ampla teorização desde a antiguidade, começando por Platão e Aristóteles, perpassando a idade média, com Agostinho de Hipona (354-430) e Tomás de Aquino (1225-1274), até chegar a Kant (1724-1804), Hegel (1770-1831), Arthur Schopenhauer (1788-1860) e mais tarde a Walter Benjamin (1892-1940) e Theodor Ludwig Wiesengrund-Adorno (1903-1969). Isto nomeando apenas alguns expoentes. Como ocorre nas tentativas de conceitualizar algo, não é possível chegar a uma definição única sobre o que é belo, cada época e cada cultura têm suas próprias concepções de beleza. Para finalidade desta pesquisa cabe resgatar brevemente as concepções que se constituíram como referência em cada período histórico e que mais interessam para construção das ideias de sublime.

Na Grécia Antiga, Platão tratou das questões relacionadas à beleza nos diálogos “*O Banquete*” e “*Fedro*” e “*Hippias Maior*”. Para o grego, a beleza existe em si, separada do mundo sensível. Uma coisa é mais ou menos bela conforme a sua participação na ideia suprema de beleza. O belo é entendido como relativo ao que é bom, puro e verdadeiro. Platão é contundente ao afirmar que todas as matérias no mundo definidas como belas são apenas imitações de corpos já existentes no inteligível, acreditando também que a beleza só acontece a partir do que foi experienciado anteriormente em uma das passagens da alma pelo mundo superior. Portanto, o ser humano vive eternamente unido à beleza presenciada e guardada nas ideias. Devido a essa “lembrança” e eterna saudade, as almas vivem inquietas pela possibilidade de já ter contemplado a real beleza. A definição mais exata de beleza platônica está em *Hippias Maior* e refere-se à eficácia para algum bom propósito.

O grande discípulo de Platão, Aristóteles, ao contrário de seu mestre, concebeu o belo a partir da realidade sensível, se constituindo como algo concreto, materializado. Aristóteles aborda as características da beleza na “*Retórica*”. A partir do pensamento aristotélico a beleza ganhou certo movimento, já não tem mais caráter

imutável, nem eterno. Pode evoluir e romper com a ideia de perfeição conhecida no mundo superior. Aristóteles lança o belo na esfera mundana, coloca a criação artística sob a égide humana, não mais separado do homem, mas intrínseco a ele. A beleza se configura uma propriedade do objeto e consiste na harmonia das partes de um todo que possua grandeza e medida. Para Aristóteles, as três características principais da beleza são harmonia, grandeza e proporção.

Um dos principais herdeiro do pensamento platônico foi Agostinho de Hipona. Agostinho mostra em seus pensamentos grande sensibilidade estética, mesmo que toda sua teoria esteja voltada a religiosidade. Agostinho, influenciado por Platão com a descoberta do mundo suprassensível e da negatividade metafísica do mal, no livro *O Livre-Arbítreo* concebe a beleza como uma espécie de caminho para contemplação de Deus e do bem. A beleza é concebida como o todo harmonioso, como unidade de números, igualdade, proporção e ordem, inclusive na obra de arte, como é possível verificar:

Contempla, agora, a beleza de um corpo bem-formado: são os números a ocupar o seu lugar. Observa a beleza dos movimentos corporais: são os números atuando no tempo. Penetra na região de onde procedem os números. Examina aí o tempo e o espaço: a arte não está em nenhum lugar e em tempo algum. Contudo, aí reina o número. Sua mansão não está no espaço nem sua duração, nos dias. Contudo, os aprendizes dobram-se às regras da arte, que estão a aprender, com o desejo de se tornarem artistas, movem seu corpo no tempo e no espaço. Ao passo que a alma só se move no tempo, pois é com o andar do tempo que a arte é aperfeiçoada. Ultrapassa, agora, a mesma alma do artista e fixa-te até vislumbrar o número sempiterno. A Sabedoria, então, resplandecerá diante de ti, vinda do seu trono mais secreto, e do próprio santuário da Verdade. E se teu olhar, ainda muito fraco, ficar ofuscado à sua vista, reconduze o olhar do teu espírito na direção daquele caminho onde ela se revelava tão alegremente (AGOSTINHO, 1995, p. 129).

Tudo o que existe, apesar de sua multiplicidade, possui unidade em algum grau, e enquanto coisas unas são igualmente belas. Todas as simetrias, harmonias, semelhanças, diferenças e contrastes do mundo sensível, são dotados de beleza por serem fundamentados na unidade e sempre apontam para a unidade. O hiponense considera que as belas-artes unem matemática e linguagem, educam a sensibilidade, inteligência e a vontade e, assim, permitem a percepção e compreensão da beleza pela alma, elevando-a à contemplação da beleza de Deus. O mundo material tem o papel de desenvolver o espírito. Esta é a mesma compreensão de dualidade presente no pensamento platônico que sobrepõe o inteligível ao sensível, pensamento preponderante em grande parte do medievo.

O pensador napolitano Tomás de Aquino, (1224 a 1273), também dedicou reflexões acerca da beleza. Tomás retoma o pensamento aristotélico, resgatando do esquecimento o mundo sensível que desde o início do cristianismo havia sido considerado fonte de pecado. Considerando o mundo sensível um ponto importante, Tomás de Aquino, em três passagens da *Suma Teológica* se volta ao estudo do belo e o define como aquilo que agrada à visão, partindo do sensível, e faz parte da constituição do bem, de algo inteligível: “A beleza e bondade de uma coisa são fundamentalmente idênticas”. A beleza se configura como a dimensão agradável da bondade e prazerosa à cognição. Segundo Umberto Eco, para a estética tomista “são belas as coisas apreendidas” (ECO, 2010, p. 166), não apenas vistas, mas apreendidas, percebidas conscientemente. Ou seja, a beleza está ligada a ideia de bem e conhecimento. A visão, portanto, que constitui elemento essencial para a afirmação do belo é, em última instância, conhecimento, e por isso, referente à potência intelectual.

As ideias sobre o belo expostas até aqui prevaleceram até a modernidade, momento em que vários filósofos voltaram suas forças a teorizar sobre esta categoria. As teorias estéticas do século XVIII inauguram uma nova forma de pensar os sentimentos estéticos. Até este momento havia o entendimento sobre a beleza pertencer ao objeto, como se fosse lógica. No entanto, a partir das teorias sobre gosto, acerca dos juízos estéticos baseados no belo, a subjetividade foi incorporada ao agir humano. A universalidade da razão dá espaço à universalidade dos sentimentos. Entre os pensadores deste período são destacados os estetas ingleses, em especial David Hume e Edmund Burke que deixaram contribuições valiosas na tentativa de definição dos conceitos e parâmetros do belo, mas nenhum foi tão importante quanto Kant, cuja contribuição foi decisiva nas tentativas de explicação do belo.

Para o filósofo alemão, o que é relevante no sentimento do belo, conforme exposto no primeiro livro da *Analítica sobre o Belo*, na obra *Crítica da Faculdade do Juízo*, é apenas a forma da representação, na qual se realiza a plena harmonia entre as funções cognitiva, sensível e intelectual. Para desenvolver este pensamento, Kant aborda o belo em quatro momentos distintos: segundo a qualidade, segundo a quantidade, segundo a finalidade e segundo a modalidade.

O primeiro momento é desenvolvido nos parágrafos 1 a 5 da *Analítica do Belo*. O belo, segundo a qualidade, tem sua fundamentação nas sensações, nos

sentimentos de prazer do sujeito, um prazer bem particular. Trata-se de um prazer desinteressado, de uma complacência livre de interesse.

Nos parágrafos 6 a 9 o filósofo aborda o segundo momento do sentimento do belo, em que se refere à quantidade. Kant define esta quantidade como universal, afirmando no início do parágrafo 6 que “o belo é o que é representado sem conceitos como objeto de uma complacência universal” (KANT, 2005, p. 56). É universal porque não é característica apenas de um sujeito se “afeiçoar” ao objeto. O julgamento do belo segundo a quantidade deve fazer com que a beleza pareça pertencer ao objeto porque assim é passível de ser validado por qualquer um.

Para tratar do terceiro momento do sentimento de belo, que se refere à “finalidade sem fins”, o filósofo dedica os parágrafos 10 a 17 da *Analítica do Belo*, nos quais faz a distinção entre os julgamentos estéticos e o julgamento que envolve o bom para definir este momento: “...nenhum conceito de bom pode determinar o juízo de gosto, porque ele é um juízo estético e não um juízo de conhecimento” (KANT, 2005. p. 67). Juízos de beleza não pressupõem que o objeto tenha como finalidade satisfazer uma necessidade ou alcançar um objetivo. Ou seja, não há finalidade (sem fim) na representação do objeto do juízo de gosto, pois ele é representado sem conceitos. A finalidade dos juízos acerca do belo não se relaciona com o objeto visando obter dele um bem qualquer, pois como já visto no primeiro momento do belo, este é dotado de desinteresse.

Kant aborda o quarto momento, do belo entre os parágrafos 18 e 22 da Obra. O quarto momento refere-se à modalidade da complacência no objeto, definindo que “o belo é conhecido sem conceito como objeto de uma complacência necessária” (KANT, 2005. p. 86). Neste momento, cada representação está ligada ao prazer como consequência de uma lei objetiva. O juízo de gosto só pode ser emitido se pressupõe um senso comum, como exposto:

Portanto, somente sob a pressuposição de que exista um sentido comum (pelo qual, porém, não entendemos nenhum sentido externo, mas o efeito decorrente do jogo livre de nossas faculdades de conhecimento) somente sob a pressuposição, digo eu, de um tal sentido comum o juízo de gosto pode ser proferido (KANT, 2005. p. 83).

Ou seja, toda vez que se emite um juízo acerca da beleza de um objeto qualquer, espera-se que outra pessoa concorde com esse juízo. Ao se pretender que juízos sobre a beleza tenham validade universal, não se pretende que todas as pessoas percebam

essa beleza referida, mas pretende-se que todos deveriam perceber. Assim, os juízos acerca da beleza possuem uma dimensão pública, não são subjetividades privadas.

É possível definir que o belo kantiano é o que apraz sem interesse, universal, com finalidade sem fim e puramente contemplativo, podendo nos despertar sentimentos mais nobres. Quando contemplamos um objeto que nos causa o sentimento de beleza há uma relação entre a imaginação e o entendimento que nos deixa conscientes a partir do deleite no objeto. Esta consciência está ligada à moralidade.

Importa sob este aspecto apresentar o pensamento sobre o belo do filósofo, poeta e dramaturgo Friedrich Schiller (1759 –1805), pois este conduz à possibilidade do sublime também contribuir para um ser humano livre. As investigações do dramaturgo são impulsionadas pela inquietação com a sociedade marcada pelos ideais iluministas, que foram consagrados pela Revolução Francesa a partir da célebre frase de Rousseau “*Liberté, Egalité, Fraternité*”, pela tomada da Bastilha, em 1789, por Napoleão Bonaparte e pela morte do rei Luís XVI e da Rainha Maria Antonieta, em 1792. No entanto, a violência imposta pelas revoluções em nome de tais ideais gerou desconforto em muitos pensadores e entusiastas do próprio movimento. Schiller também foi afetado pelo desânimo diante de tanta barbárie injustificável e sem consequências transformadoras a uma realidade que tenha o homem como um fim em si mesmo:

“Fosse verdadeiro o fato – tivesse ocorrido realmente o caso extraordinário de que a legislação política fora confiada a razão, de que o homem fora respeitado e tratado como um fim em si mesmo, de que a lei fira elevada ao trono e a verdadeira liberdade tornada em fundamento do edifício do Estado, então queria despedir-me eternamente das musas e dedicar toda minha atividade à mais magnífica de todas as obras de arte, a monarquia da razão. Mas este fato é justamente o que ousou pôr em dúvida. Sim, estou tão longe de crer no início de uma regeneração no âmbito político, que os acontecimentos da época antes me tiram por séculos todas as esperanças disso.” (SCHILLER, 2009. p. 73)

Schiller expôs este pensamento em carta endereçada ao Príncipe Friedrich Christian Von Augustenburg¹⁷ datada em 13 de julho de 1793. Na missiva Schiller enfatiza sua desilusão com o povo francês na tentativa de estabelecer direitos humanos e conquistar uma liberdade política que “trouxe a lume apenas a incapacidade e a indignidade do mesmo, e lançou à barbárie e à servidão não apenas este povo infeliz, mas, com ele, também uma considerável parte da Europa, e um século inteiro”. (SCHILLER,

¹⁷ Friedrich Christian Von Augustenburg foi um dos patrocinadores da dedicação de Schiller as questões filosóficas. As cartas enviadas ao Príncipe resultaram na obra mais importante de Schiller: A Educação Estética do Homem.

2009. p. 74). Para o poeta apenas o caráter do cidadão cria e sustenta o Estado para a possibilidade da liberdade política e civil. A educação moral através da arte, pretende alcançar o ser humano absoluto, um ser capaz de usufruir das suas potencialidades humanas.

A necessidade mais urgente da nossa época parece-me ser o enobrecimento dos sentimentos e a purificação da ética da vontade, pois muito já foi feito pelo esclarecimento do entendimento. Não nos falta tanto em relação ao conhecimento da verdade e do direito quanto em relação à eficácia deste conhecimento para determinação da vontade, não falta tanta *luz* quanto *calor*, tanta cultura filosófica quanto estética. Considero esta última como o mais eficaz instrumento da formação do caráter e, ao mesmo tempo, como aquele que deve ser mantido inteiramente independente da situação política e, portanto, mesmo sem ajuda do Estado.

E é aqui, Magnânimo Príncipe, que a arte e o gosto tocam os homens com sua mão formadora e demonstram sua influência enobrecedora. As artes do belo e do sublime vivificam, exercitam e refinam a faculdade de sentir, eleva o espírito dos prazeres grosseiros da matéria à pura complacência nas meras formas ...” (SCHILLER, 2009. p. 79/80).

Para Schiller o entendimento sobre o belo é o mesmo de Kant, está ligado ao agir moral. Porém, Schiller entende que a beleza suscita no indivíduo uma “disposição lúdica” a qual é um estado de liberdade. Schiller é um dos grandes defensores da liberdade no século XVIII e acredita que somente a capacidade humana de agir “como um ser ético dá ao homem direito (*Anspruch*) à liberdade;” (SCHILLER, 2009. p. 78). Esta liberdade é fruto de uma aprendizagem que só acontece pelo viés da estética.

Schiller se propõe pensar o belo de forma objetiva a partir da “arte formadora de almas”, transcendendo a moralidade a qual chegou o sistema ético e estético kantiano. Se para Kant a beleza é o símbolo da moralidade, para Schiller a beleza é a própria moralidade, é um imperativo. Para o poeta a beleza, da mesma forma como a verdade e o direito, deve ter fundamentos eternos e as leis que nascem da razão devem ser também as leis de gosto. Schiller voltará suas energias para mostrar como se constitui o elo entre os princípios da razão e do juízo estético. Razão, como ressaltado por Márcio Suzuki na introdução da obra *A Educação Estética do Homem*¹⁸, “não em seu uso teórico, mas em seu uso mais sublime, prático”. Para Schiller a “beleza deveria ser mostrada como condição necessária da humanidade” (SCHILLER, 2013.P.54).

¹⁸ O referido texto está na edição reimpressa pela Editora Iluminuras em 2013,

O poeta desenvolve seu pensamento sobre o belo a partir da descrição de uma “disposição lúdica” no ser humano suscitada pela beleza. Esta disposição lúdica é um impulso lúdico que resulta da união entre o impulso sensível e o impulso formal (é o que Kant chama de sensibilidade e entendimento). O impulso sensível é o que estimula o ser humano a abrir-se a conteúdos empíricos. Este impulso é a natureza sensível do ser humano, parte da sua existência física. É a capacidade de situar o homem dentro dos limites do tempo, tornando-o matéria, dando-lhe um grau de limitação e finitude. O impulso sensível é a sensação. O impulso formal é a parte da natureza racional e insiste na afirmação da personalidade, na verdade e no direito com a pretensão de colocar o homem em liberdade. É a natureza racional que intenciona pôr o ser humano em liberdade e afirma a sua pessoa nas mutações que podem ocorrer pelos diversos motivos que envolvem a constituição da pessoa. Na XII carta da obra *A educação estética do homem*¹⁹, Schiller define que o “impulso formal” parte da existência absoluta do homem, ou de sua natureza racional, e está empenhado em pô-lo em liberdade, levar harmonia à multiplicidade dos fenômenos e afirmar a sua pessoa em detrimento de toda a alternância do estado” (SCHILLER, 2013. p. 60). A ideia de dois impulsos que existem no homem já havia sido defendida no texto “Do sublime” de 1793.

A disposição lúdica, o impulso lúdico, é a harmonia entre o impulso sensível e o formal que fundem-se nesta nova força, integrada e orgânica, que liga estes dois opostos como disposto na XIV Carta “O impulso lúdico, entretanto, em que os dois atuam juntos, imporá necessidade ao espírito física e moralmente a um só tempo; pela supressão de toda contingência ele suprimirá, portanto, toda necessidade, libertando o homem tanto moral quanto fisicamente.” (SCHILLER, 2011. P.70). A beleza, neste contexto, é o que há de comum entre os impulsos e essencial para a educação estética do ser humano. A beleza schilleriana tem dupla função, tanto modera a passagem de sensações a pensamentos, quanto reduz o conceito de intuição e lei do sentimento, tudo isto permite que o homem se liberte quer das sensações, quer das leis.

Apenas no estado estético, o humano se liberta. A liberdade nasce a partir da tendência que o homem tem para o belo. O ser humano manifesta sua autonomia plena no ato da representação artística. Para Schiller a arte tem poder desalienador quando cria o belo e, da mesma forma, o sublime. A educação estética possibilitará o humano migrar

¹⁹ Obra publicada em 1795 em três partes na revista *Horen* a qual Schiller era o editor. As Cartas de I a IX no n° 1, as de X a XVI no n° 2 e as de XVII a XXII no n° 6.

dos meros sentimentos vitais para os sentimentos de beleza. Schiller vê, no desenvolvimento do impulso lúdico, que gera a beleza, a possibilidade da humanidade ser mais sublime, conseqüentemente, mais livre.

A noção de beleza schilleriana é a mais pertinente a esta investigação, pois está impregnada da ideia de que a beleza, despertada pela arte, é capaz de tornar o homem livre. Nesta perspectiva o que interessa compreender é se a liberdade proporcionada pelo sentimento estético do belo, também tem potência de resultar do sublime. A pergunta posta é a seguinte: é possível o mais elevado sentimento da alma humana, o qual a imaginação não alcança compreensão, contribuir à liberdade humana? Se sim, quais as peculiaridades do sublime em relação à beleza?

1.4 As pegadas do sublime

Após o esclarecimento sobre o gosto, juízo estético e belo, já é possível entregar-se ao deleite nos caminhos percorridos e semeados pelo venerável sublime até a construção da ideia como imperativo ao desfrute da liberdade humana proposta por Schiller. Há distinções contundentes entre belo e sublime, uma vez que o primeiro tem sua representatividade ligada a um plano qualitativo, enquanto o segundo enquadra-se em uma determinação quantitativa. Porém, é notável que ambos se caracterizam pela capacidade de promover uma espécie de elevação espiritual no sujeito, apesar de que o sublime se volta com mais intensidade para a questão do sentimento.

O desejo de refletir e pesquisar sobre o sublime já revela a magnitude deste sentimento que transborda o imaginário. Como definiu por Nicolas Boileau-Despréaux (1636 – 1711) na sua tradução para o francês do tratado *Do Sublime* falar sobre o sublime é “mesmo muito sublime²⁰”. O sublime traz a sensação de que é possível transcender o humano, é um esforço contra o superficial, é os excessos, o desmedido, o que rompe a possibilidade da imaginação chegar a uma totalidade, é além da perfeição, é o terror capaz de provocar complacência, é “oxímoro” (WEISKEL, 1994), é o transbordar da imaginação. Como todo e qualquer conceito não há uma definição para o que é o sublime,

²⁰ “Prefácio ao *Tratado do Sublime*”. Tradução de Vladimir Vieira. In: *Viso: Cadernos de estética aplicada*, v. VII, n. 14 (jul-dez/2013), pp. 18-27.

pois mesmo não tendo sido abordado desde a antiguidade como o belo, são muitas as reflexões e caminhos percorridos que buscam seu entendimento.

As reflexões que envolvem o sublime são limitadas em termos temporais, diferente do belo que nasceu na Grécia Antiga e abarca um grande período histórico, com uma ampla gama de pensadores que se dedicaram a sua teorização e conceituação como exposto, o sublime “nasce” somente no século III da Era Cristã com Longino. O registro existente sobre o tema na obra “Do Sublime” é impreciso na designação de autoria e data, segundo os historiadores da arte. Há os que dizem que a obra é autoria do filósofo Caio Cássio Longino, que nasceu no início do século III e morreu em 273 d.C. Outros destinam a autoria a Dionísio Longino retórico que viveu no século I d.C. Nesta reflexão, a autoria da primeira obra dedicada ao transbordar da imaginação, será atribuída ao primeiro, a Caio Cássio Longino, assim como adotada por D.A. Russel na Edição Francesa de 1968, pois a forma contundente e analítica da teorização cabe com maior louvor ao pensamento de um filósofo. Após o tratado *Do Sublime* há um vácuo deixado na história até a tradução do Tratado de Longino para o francês, feita em 1674 por Boileau. A tradução para o francês provocou ampla discussão acerca do tema na Inglaterra do século XVIII, tendo seu ápice na Alemanha com Kant e Schiller e nas artes do período romântico. Este vácuo é reflexo do pensamento cristão imperativo na Idade Média que não podia suportar a contradição de ver a beleza ou qualquer outra sensação que estivesse ausente do plano divino. Os termos como inspiração, terror, apocalipse, transcendência e, naturalmente, imaginação, são constituintes do sublime, ou seja, nada sagrado para ser explorado pelo pensamento medieval.

Assim, as ideias de Longino somente foram difundidas a partir do século XVII quando o crítico e poeta francês Boileau-Despréaux, no ano de 1674 traduziu o tratado *Do Sublime* (*Peri Hypsous*) para o francês, marcando o renascimento do sublime. Não há registros nas principais bibliotecas do mundo de uma tradução anterior. Na apresentação do Tratado, Boileau explica que a obra utilizada na tradução não está totalmente completa, pois há passagens defeituosas e partes importantes, como o Tratado das Paixões que seria uma continuação *Do Sublime*, se perderam. A obra não é extensa, está organizada em 44 capítulos, em cada capítulo estão enumeradas as questões abordadas, facilitando a compreensão do que teoriza. Talvez esta organização, unida com a genialidade do pensamento, já prove que Longino não era apenas um hábil retórico, mas um filósofo, digno da apresentação feita pelo francês na qual afirmou que jamais um

homem, em seu próprio tempo, foi mais estimado que Longino e o compara a Sócrates. Boileau, no mesmo texto, vangloria Longino prevendo que seus pares “poderão condenar aquilo que ele aprova, e que louvarão aquilo que ele censura”:

“Longino não era apenas um hábil Retórico, como Quintiliano e como Hermógenes, mas um filósofo digno de ser colocado ao lado dos Sócrates e dos Catões. Seu livro não possui nada que desminta o que estou dizendo. O caráter de homem honesto aparece aí em todo lugar; e seus sentimentos possuem um não-sei-que que marca não apenas um espírito sublime, mas uma alma grandemente elevada acima do comum”.²¹

Longino descreve *Peri Hypsous (Sobre a Grandeza)* como “... aquilo que suporta um reexame frequente, mas contra o qual é difícil e mesmo impossível resistir, e que deixa uma lembrança forte e difícil de apagar” (LONGINO, VII-3, 1996, P.52). Para o filósofo o “sublime é o eco da grandeza da alma. Em suma, eis a regra: é seguramente sublime o que agrada a todos” (LONGINO, IX-2, 1996, p.54). Mesmo identificando estas passagens que dão espaço ao entendimento sobre uma teoria ou conceituação contundente acerca do sublime é importante ressaltar, como faz Boileau no prefácio, que a obra não é uma estética ou poética, mas fundamentalmente lições sobre a arte da retórica a qual tem como norte encantar, nocautear, arrebatado pelo sublime. Longino propõe um método para a conquista do “ponto mais alto, a eminência do discurso” a partir do êxtase do sublime:

“pois não é à persuasão, mas ao êxtase que a natureza sublime conduz aos ouvintes. Seguramente, por toda parte, acompanhado do choque, o maravilhoso sempre supera aquele a que visa persuadir e a agradar; já que o ser persuadido, na maior parte do tempo, depende de nós, enquanto aquilo de que falamos aqui, trazendo um domínio e uma força irresistíveis, coloca-se bem acima do ouvinte. E a prática da invenção, a ordem e a organização da matéria, nós as vemos aparecer penosamente, não a partir de uma passagem, nem mesmo de duas, mas da totalidade do tecido de discurso; enquanto o sublime, quando se produz no momento oportuno, como o raio ele dispersa tudo e de imediato manifesta, concentrada, a força do orador” (LONGINO, I-4, 1996. p. 44).

No capítulo VIII do Tratado de Longino, há indicação de cinco causas possíveis para se alcançar o sublime. As duas primeiras causas são “dons constitutivos naturais”, não passíveis de construção ou aquisição, mas podem ser aprimorados: a primeira e mais importante refere-se aos “pensamentos elevados”, a segunda é a “paixão violenta e criadora de entusiasmos”. As outras três causas perpassam pelo uso de técnicas: fabricação de figuras, expressão de nobreza e, por fim, a composição. A última precisa ser “digna e elevada”, pois engloba as causas anteriores. No entanto, mesmo com a quinta

²¹ Ibidem. p. 22.

causa abarcando todas as outras, não há indícios de que o sublime dependa de todas as causas em conjunto. As causas inatas foram muito recorrentes nas teorias desenvolvidas sobre o sublime no século XVIII e nota-se, especialmente, nas teorias que envolveram o gosto e sua possibilidade de lapidação.

Como mencionado, o Tratado aborda as técnicas para um discurso provocar o sublime, mas identificam-se elementos que levam a possíveis conceituações que podem ser aplicadas aos diversos tipos de arte e não apenas à retórica. No Tratado é evidente a predileção do autor pela arte da retórica, pois esta leva a transcendência humana e é possível de “[...] retorquir, entre muitos argumentos, que na arte é a extrema minúcia que se admira, mas nas obras da natureza é o grande; e o homem é feito, por natureza, para os discursos; nas estátuas, procura-se a semelhança com o homem e nos discursos, como já disse, o que ultrapassa o humano” (LONGINO, XXXVI-3, 1996, P. 96). Esta predileção se justifica principalmente pelo contexto histórico. O texto de Longino data do terceiro século depois de Cristo e neste período as artes da pintura, da escultura e outras, não haviam transbordado a delimitação de imitadoras da realidade (*mimeses*). Longino associou a imensidão da natureza à grandiosidade do discurso. Como definiu Thomas Weiskel (? -1974), para Longino o sublime deve ser referido pela natureza (*physis*), pois “é pela natureza que o homem é um ser agraciado pelo discurso”; o sublime é, no entanto, um princípio espiritual: “no discurso”, afirma, “exigimos aquilo que transcende o humano” (36:3)²².

O sublime longiniano é a elevação máxima que a arte pode provocar, ou a arte desempenhada da forma mais do que amplificada. A diferenciação entre o sublime e a amplificação está marcada pela graduação. Enquanto o sublime é a elevação direta, existe em um único pensamento, a amplificação requer elementos que acrescentem grandeza ao discurso. O sublime provocado pela arte tem de parecer ser a própria arte “sob efeito do verdadeiro sublime, nossa alma se eleva e, atingindo soberbos cumes, enche-os de alegria e exaltação, como se ela mesma tivesse gerado o que ouviu” (LONGINO, VII-2, 1996. p. 51). É escrachado o exagero emocional do momento sublime.

Cabe grifar sobre a percepção no sublime de Longino as características intersubjetivas identificadas nos sentimentos estéticos que Kant apresenta no século

²² A passagens do *Peri Hypsous* citadas por Weiskel são da tradução para o Inglês de W. Rhys Roberts, *Longinus on the sublime*, 2º ed. Cambridge, 1907).

XVIII. Para o modernista a universalidade do sublime, se dá a partir da comunicabilidade do juízo estético, embora não tenha validade objetiva. Esta emoção elevada tem possibilidade de sensibilizar, através da comunicabilidade, outras subjetividades a capacidade de sentir, comum a todos os indivíduos. Ou seja, estabelece uma relação intersubjetiva. É evidente no Tratado de Longino, que o momento sublime existe a partir do discurso. Este discurso requer um autor e, no mínimo, um leitor ou ouvinte, ou seja, precisa ser comunicado. Implicitamente Longino já estabelece, no século III uma relação entre subjetividades distintas para o sublime.

Com o renascimento do *Peri Hypsous* na segunda metade do século XVII, num período em que o berço do iluminismo está sendo preparado, é inaugurada, assim, uma nova fase estética. A repercussão da retomada do sublime por Boileau foi um feito tão relevante que foram produzidas mais duas edições do Tratado com Boileau ainda em vida, 1683 e 1701. Na Inglaterra as traduções feitas a partir do francês surgiram com John Pultney (1668 – 1726) e demarca o início das discussões sobre o Sublime neste país. Na Alemanha o percurso do sublime é iniciado no século XVIII com a tradução de Karl Heinrich Von Heineken (1707 – 1791), datada de 1737. Com a “conceituação” do *Hypsous*, os elementos maravilhosos, a desordem, o que transcende o humano e as possibilidades de diferentes linguagens das artes encontraram uma adequação e, assim, rapidamente, o sublime tornou-se a categoria que “reúne todos os fenômenos que não cabem no leito Procusto²³ da beleza classicista, mas ainda assim reclamam interesse estético”. (KAAP, 2004. p.161).

As teorias estéticas no período em que os filósofos relataram seu próprio tempo, como o século das luzes, concebeu o indivíduo como sujeito, cedendo espaço às sensações. Segundo Monk (1969, *apud* WEISKEL, 1994) há no *An Essay on the Sublime* (Um ensaio sobre o sublime) do inglês John Baillie [?], de 1747, o momento crucial da transição da especulação sobre a sublimidade no objeto à centralidade nas emoções do sujeito. Monk cita:

Mas como a *Consciência* de sua [da alma} própria *Vastidão* é o que apraz, assim nada eleva essa *Consciência*, exceto a *Vastidão* nos objetos a que se dedica. Pois seja qual for a *Essência da Alma*, somente as *Reflexões* que se erguem das *Sensações* a tornam [sic] familiarizada consigo mesma e

²³ O leito de Procusto é um mito grego que narra a história de Procusto, um bandido que vivia na floresta e possuía uma cama na qual prendia as pessoas que passavam pela floresta. As pessoas pequenas ele esticava, as pessoas muito grandes ele cortava os pés. O tamanho da cama era o padrão utilizado por Procusto.

conhecem suas *Faculdades*. Objetos vastos provocam Sensações vastas, e vastas sensações dão ao Espírito uma ideia superior de seus próprios Poderes – cenas pequenas (a não ser por Associação...) nunca produzem esse Efeito; a *Alma* jamais é saciada por elas.²⁴

Com o advento da contemplação estética, a percepção é guiada às propriedades estéticas das coisas, seja a uma forma natural ou a uma obra de arte. Este fator chamou a atenção de muitos pensadores à problemática do sublime no século XVIII, especialmente na Inglaterra. Assim, muitas aproximações podem ser feitas entre o pensamento de um filósofo do século III e o sentimento moderno. Duas linhas sobre o sublime podem ser traçadas a partir destas aproximações, mesmo que não sejam nítidas devido o ecletismo do momento. A primeira bem ligada à retórica, influenciada por Longino e a segunda seria a estética psicológica, uma crítica voltada aos prazeres da imaginação. A linha crítica percebe a arte como “um prazer secundário” da imaginação, dependente das impressões “primárias” cada vez mais enfraquecidas na memória e limitadas em suas invenções pelos poderes exclusivamente combinatórios da imaginação” (WEISKEL, 1994).

O século XVIII assiste à apoteose da razão triunfando sobre a fé e, neste momento, há uma tensão posta entre os racionalistas e os empiristas que precisa ser destacada. Os empiristas, de linhagem inglesa, alegam que toda a ideia é a representação *a posteriori* do que age sobre os sentidos. Tudo que é concebido e imaginado supõe uma sensação e uma percepção a partir de um contato com objeto exterior devido aos órgãos do sentido. Os racionalistas, de origem alemã, entendem que o conhecimento se dá pela razão. No entanto, a partir da estética kantiana no final do século XVIII, há uma proposta de solução para esta tensão a partir da conjunção da sensibilidade, meio pelo qual os objetos são dados à intuição, e do entendimento, meio pelo qual os objetos são pensados nos conceitos. O sublime, talvez, reúna a dialética da autonomia estética ao tentar racionalizar e conceitualizar o domínio do sensível.

Neste contexto o pensamento do inglês Edmund Burke, que se tornou o grande representante do sublime inglês do século XVIII é de muito interesse à construção das ideias de sublime. Burke, reúne em suas obras diversos estudos sobre filosofia, história e política, porém O texto “*Uma investigação Filosófica sobre a origem nossas*

²⁴ John Baillie, *Essays on the Sublime* (Londres, 1749), p 6-7 citado em *The Sublime: a Study of Critical Theories in Eighteenth-Century England*, de S.H Monk (Nova York, 1935), p. 174, citado em WEISKEL (1994).

ideias do sublime e do belo”, lançado em 1757, traz Burke ao campo da estética. O texto recebe várias críticas que o levam a incluir na segunda edição, publicada em 1750, um ensaio sobre o gosto. A obra está dividida em cinco partes subdivididas em seções. Nesta obra, o pensador apresenta seus conceitos e reflexões sobre o sublime e sobre o belo a partir da retomada das ideias acerca do sublime, formuladas por vários ingleses, especialmente Joseph Addison.

Em *The Pleasures of the Imagination* (Os Prazeres da Imaginação) Vol. II y III, de 1712, que Burke retoma, Addison, tenta mostrar que o sublime também está presente nas obras contemporâneas, já que a *Arte Poética* de Boileau remete sempre à antiguidade, e amplia a discussão ao campo das imagens a uma linguagem visual e não apenas retórica. Addison reflete sobre os prazeres da imaginação que se originam em objetos visíveis, tanto quando estão sob nossas vistas e quando são evocados pelas ideias em nossas mentes por pinturas, estátuas, descrições ou qualquer ocasião similar:

“É esse sentido que fornece à imaginação suas ideias; de modo que, pelos prazeres da imaginação ou da fantasia (que usarei promiscuamente), quero dizer aqui que surgem de objetos visíveis, quando os temos de fato em nossa visão ou quando chamamos suas ideias em nossas mentes por pinturas, estátuas, descrições ou qualquer outra ocasião semelhante. Na verdade, não podemos ter uma única imagem na fantasia que não tenha feito sua primeira entrada pela visão; mas temos o poder de reter, alterar e compor essas imagens que recebemos uma vez em todas as variedades de imagem e visão que são mais agradáveis à imaginação” (ADDISON, 2004, No. 411, tradução nossa).
25

As imagens contidas na memória entram através da visão e é a imaginação que tem o poder de retê-las, alterá-las e compô-las. A faculdade da imaginação proporciona prazeres oriundos da visão e podem ser distinguidos em dois níveis: o nível primário tem origem na contemplação de objetos externos, exatamente como aparecem diante de nossos olhos; no nível secundário elas surgem à vista do que é grande, incomum, ou novidade, ou também estranho, ou belo. Por grandeza Addison entende o volume de um objeto simples e também a extensão de uma visão geral, um todo, como a perspectiva

²⁵ “It is this Sense which furnishes the Imagination with its Ideas; so that by the Pleasures of the Imagination or Fancy (which I shall use promiscuously) I here mean such as arise from visible Objects, either when we have them actually in our View, or when we call up their Ideas in our Minds by Paintings, Statues, Descriptions, or any the like Occasion. We cannot indeed have a single Image in the Fancy that did not make its first Entrance through the Sight; but we have the Power of retaining, altering and compounding those Images, which we have once received, into all the varieties of Picture and Vision that are most agreeable to the Imagination;

de vastidão admirável. Esta reflexão ilustra a afinidade do sublime com o vasto, o grande e o admirável e, assim, percebemos também a ligação com as forças da natureza:

“Por grandeza, não me refiro apenas à massa de um único objeto, mas à amplitude de uma visão inteira, considerada como o todo. Tais são as perspectivas de um país aberto, um vasto deserto não cultivado, de enormes montes de montanhas, altas rochas e precipícios ou uma vasta extensão de águas, onde não estamos impressionados com a novidade ou a beleza da vista, mas com este tipo rude de magnificência que aparece em muitas dessas obras estupendas da natureza. Nossa Imaginação adora ser preenchida com um Objeto, ou entender qualquer coisa que seja grande demais para sua Capacidade”. (Ibid, No. 412, tradução nossa).²⁶

Os prazeres secundários fluem da imaginação, de objetos que se tornam visíveis mentalmente quando não estão sob o domínio de nossa visão, partem da memória do que está ausente. Estes prazeres são de natureza mais extensa e universal do que os proporcionados pela visão, porque não compreendem apenas a grandeza, a novidade e a beleza, mas também o desagradável o ilimitado. Da inclusão do desagradável no sublime surge a curiosidade em solucionar a seguinte questão: como pode o desagradável ser parte do sublime ou proporcioná-lo? Como é possível o inferno de Milton ser mais agradável do que o paraíso no fabuloso poema *O Paraíso Perdido*²⁷? Addison entende que isto é possível, pois ao mesmo tempo em que é considerado terrível o que foi narrado no poema é também considerado inofensivo, pois há o distanciamento do perigo real. Assim, há uma condição indispensável para o sublime: à exigência de “distanciamento estético” para sentir o sublime e o prazer negativo que provoca. Esta ideia ficou de herança ao pensamento de Burke e também de Kant.

A partir das ideias de Addison, Edmund Burke, como já anunciado, mantêm a distinção entre os diferentes tipos de prazer, atribuindo também ao sublime uma espécie

²⁶ “By Greatness, I do not only mean the Bulk of any single Object, but the Largeness of a whole View, considered as one entire Piece. Such are the Prospects of an open Champaign Country, a vast uncultivated Desert, of huge Heaps of Mountains, high Rocks and Precipices, or a wide Expanse of Waters, where we are not struck with the Novelty or Beauty of the Sight, but with that rude kind of Magnificence which appears in many of these stupendous Works of Nature. Our Imagination loves to be filled with na Object, or to grasp at any thing that is too big for its Capacity.”

²⁷ A *Obra* é um poema épico do século XVII, escrito pelo poeta inglês John Milton, originalmente publicado em 1667 em dez cantos. Uma segunda edição foi publicada em 1674 em doze cantos, com pequenas revisões do autor, no mesmo ano da tradução do texto de Longino. Segundo alguns críticos do período romântico a obra coloca Satã como um herói épico. A história, contada em versos, é uma do confronto entre Deus e Lúcifer após a expulsão de vários anjos do Paraíso que se rebelaram. John Milton narra a vinda de Lúcifer à Terra em forma de serpente com o intuito de seduzir Eva e fazer Adão comer o fruto proibido. Lúcifer consegue realizar sua tarefa e Adão e Eva são expulsos do Paraíso por terem se deixado corromper por Satanás. Com o sucesso de Lúcifer, ocorre uma reviravolta na qual Deus descobre o plano dos anjos revoltosos e os pune, fazendo com que ganhem formas de serpentes e os prendendo no inferno por mil anos. Eles passam por necessidades como sede, fome e calor na terra do Diabo.

de prazer originado da remoção da dor, a qual denomina “deleite”. Tudo que incita o deleite, o qual é um sentimento que nasce da dor, não é um prazer positivo. O prazer pode ser positivo ou negativo, o primeiro está relacionado à beleza, o qual chama simplesmente de prazer, e o segundo ao sublime, que denomina como deleite na Seção IV de sua *Investigação*. O deleite está ligado à eliminação de dor e perigo.

Burke diferencia três estados de espírito de prazer negativo: indiferença, dor e prazer (este oriundo de um pesar que não se assemelha a dor pura, mas que mantém aspectos agradáveis). É possível migrar de um estado para o outro independentemente da ordem. Dor e prazer, neste caso, não são indivisíveis, o prazer não é o fim de uma dor e dor não é resultado do fim de um prazer. O inglês especifica as paixões que pertencem à autopreservação, as quais “derivam principalmente da dor e do perigo e são as mais intensas de todas” (BURKE, 1993, p. 47), por isso, essas paixões são fontes de sublime:

Tudo que seja de algum modo capaz de incitar as ideias de dor e de perigo, isto é, tudo que seja de alguma maneira terrível ou relacionado a objetos terríveis ou atua de um modo análogo ao terror constitui uma fonte de *sublime*, isto é, produz a mais forte emoção de que o espírito é capaz. [...] as ideias de dor são muito mais poderosas do que aquelas que provêm do prazer. (BURKE, 1993, p.48).

Burke, como Longino, apresenta presumíveis fontes do sublime: além do terror, a simpatia, a imitação e a ambição causam o transbordar da imaginação. De acordo com Burke a simpatia coloca o indivíduo no lugar de outrem que é afetado “de modo que essa paixão pode partilhar da natureza daquelas relacionadas à autopreservação e, derivando-se da dor, ser uma fonte de sublime...”. (BURKE, 1993, p.52). Com a ideia da simpatia como fonte do sublime Burke já traz característica da universalidade do belo e do sublime trabalhada posteriormente por Kant. No caso da imitação o prazer provocado pela arte se dá pela reprodução do real, justamente pela condição de não ser real:

“É muito mais pela imitação do que pelo preceito que aprendemos, e quando isso ocorre, aprendemos de modo não apenas mais eficaz as também mais prazeroso. Ela molda nossa condutas nossas opiniões, nossas vidas. É um dos elos mais fortes da sociedade, é uma espécie de cortesia mútua, não imposta e extremamente agradável para todos. Foi sobre essa base que a pintura e muitas outras artes belas construíram os principais alicerces de seu poder.” (BURKE, 1993. p. 56).

A outra fonte do sublime apresentada por Burke, a ambição, pode ser relacionada à causa principal do sublime apresentada por Longino: a elevação; pois se

refere ao desejo e à satisfação de ser superior em algum aspecto: “é desse princípio que provém o grande poder da lisonja, pois ela consiste tão somente em despertar no espírito do homem a ideia de uma superioridade que ele não tem” (BURKE, 1993, p. 57).

Para o inglês o sublime é um abalo de muita intensidade que provoca o deleite a produzir não apenas prazer, mas também “uma espécie de horror deleitoso, de calma mesclada de terror, o qual visto pertence a autopreservação, é uma das paixões mais intensas que existem. Seu objeto é o sublime.” (BURKE, 1993, p. 141). A dor e o perigo que originam o sublime é a mais insuportável ao ser humano e provem da ideia de morte. Quando o perigo e a dor se apresentam como ameaça iminente não há condições ao deleite, são apenas terríveis. Mas quando atenuadas pelo distanciamento, já trazido por Addison, podem provocar um deleite. O sublime exige uma perda de controle e estar frente a frente com a morte. Diferente da beleza, que age como uma idealização do objeto o sublime surge como um sentimento proveniente de fatos reais ou por representações realistas que provocam dor e perigo. O sublime não resulta do pensamento racional, ele os precede e “[...] nos arrebatava com uma força irresistível. O assombro é o efeito do sublime em seu mais alto grau; os efeitos secundários são a admiração, a reverência e o respeito.” (BURKE, 1993, p. 65). Enfim, o sublime leva o indivíduo ao limite da capacidade da mente em sentir, é o que transborda a imaginação.

É importante ressaltar que Burke entende que a arte pode provocar certo prazer, mas não é suficiente para sublimidade. A arte é imitadora da realidade e pode causar certo prazer, porém, não tem o mesmo poder do que aquilo que imita:

“Assim ocorre nas grandes desgraças reais e infortúnios representados pela arte, a única diferença é o prazer que resulta dos efeitos da imitação dado que ela nunca é perfeita a ponto de impedirmos de perceber que é simulada, e, sob aquele princípio, dela auferimos um certo prazer [...] Mas este, seja de que espécie for, nunca se aproxima da ação que ela imita.” (BURKE, 1993, p. 54/55).

O pensamento estético de Burke influenciou o conceito de sublime elaborado por Immanuel Kant, na sua *Crítica da faculdade do Juízo*, como ele mesmo expressa na primeira introdução da Crítica: “observar psicologicamente (como Burke em seu escrito sobre o belo e o sublime)” (Kant, 1995, p. 76). Na Crítica o alemão apresenta no sublime a autocrítica da imaginação no momento em que ela se depara com a irrepresentabilidade das ideias de infinito, liberdade e totalidade. Para Kant, assim como o belo, o sublime é um sentimento do sujeito e não qualidade de um objeto. O sublime tem como

característica o que é *absolutamente* grande, é um sentimento fruto do encontro da razão com a demasia, com o que transcende, com o que transborda a imaginação. Kant tem o sentimento do sublime como objeto de estudo no segundo livro da primeira seção denominada *Analítica do Sublime* na *Crítica*. Porém, o pensador também já havia abordado esta categoria estética anteriormente, na obra de 1764: *Observações sobre o sentimento do belo e do sublime*.

Segundo Kant, na experiência do sublime há um desacordo entre as faculdades da razão e imaginação, um contraste. O espírito é incitado a abandonar o entendimento apresentado no belo, para dar espaço à razão – que, por sua vez, chega sem pedir licença e violenta a imaginação. O sentimento do sublime “surge da relação tensa entre a imaginação e a razão, pela impossibilidade da razão adequar-se aos dados da sensibilidade. A razão exige que a imaginação dê conta desta tarefa, mas ela fracassa. De algum modo, a razão não consegue suportar a imaginação” (TIBURI, In DUARTE, 1998. p. 240). Ou seja, o que é sublime não é nem objeto, nem a razão, mas sim o movimento da imaginação para apresentar as ideias da razão. Kant também difere o sublime do belo no que se refere à forma do objeto:

O belo na natureza concerne à forma do objeto, que consiste na limitação; o sublime, contrariamente, pode também ser encontrado em um objeto sem forma, na medida em que seja representada ou que o objeto enseje representar nele uma *ilimitação*, pensada, além disso, em sua totalidade; de modo que o belo parece ser considerado como apresentação de um conceito indeterminado do entendimento, o sublime, porém, como apresentação de um conceito semelhante da razão (KANT, 2005, p. 90).

Kant especifica duas formas de sublime: o dinâmico e o matemático. No sublime dinâmico, há relação do sujeito com as forças da natureza e é carregado de dramaticidade ocorrida pela consciência do sujeito em ser fisicamente impotente no conter as forças da natureza. O sublime matemático se estabelece na relação do sujeito com as grandezas incomparáveis, infinitas que ultrapassam o sujeito, fazendo-o se reconhecer enquanto ser finito. Ambos ultrapassam o humano, o primeiro pela imaginação e o segundo pela integridade física. É selvagem, terrificante.

O sublime kantiano sempre abarca a noção de exagero que o belo não abrange, o que é impossível de ser comparado. A grandeza, acima de qualquer comparação, vivenciada na estética do sublime revela, de forma avassaladora, a finitude humana:

Enquanto o belo comporta diretamente um sentimento de promoção da vida, e por isso é vinculável a atrativos e a uma faculdade de imaginação lúdica, o sentimento do sublime é um prazer que surge só indiretamente, ou seja, ele é produzido pelo sentimento de uma momentânea inibição das forças vitais e pela efusão imediatamente consecutiva e tanto mais forte das mesmas, por conseguinte enquanto comoção não parece ser nenhum jogo, mas seriedade na ocupação da faculdade da imaginação (KANT, 2005. p.90).

A experiência da finitude humana é anunciada no sublime kantiano, que se dá em face das forças naturais que, pela potência, esmagam o homem (sublime dinâmico) e pelas grandezas incomparáveis, infinitas, o ultrapassam (sublime matemático); O humano diante da natureza ilimitada se reconhece pela consciência limitada e faz uma experiência estética da finitude – em última instância, a morte. É a mesma experiência descrita no sublime de Burke a partir da ideia de um prazer negativo, o qual Kant descreve como um desprazer:

O sentimento sublime é, portanto, um sentimento do desprazer a partir da inadequação da faculdade de imaginação, na avaliação estética da grandeza, à avaliação pela razão e, neste caso, ao mesmo tempo um prazer despertado a partir da concordância, precisamente deste juízo de inadequação de máxima faculdade sensível, com ideias racionais, na medida em que o esforço em direção às mesmas é lei para nós. (KANT, 2005, p. 103-104).

O sublime não se adéqua a nenhuma forma sensível, não sendo harmonioso como o belo. O sublime se dá pelos objetos da natureza que comportam uma imensidão que não pode ser apreendida pela imaginação e, diante destes objetos, a razão se eleva até a ideia de uma totalidade da intuição provocada pela grandeza e força seja da fúria do mar ou da imensidão do céu, fazendo com que o espírito saia do âmbito da sensibilidade, se elevando a “uma ordem ideal pura, que tanto mais alta e tanto mais pura se ergue quanto mais ameaçadora é a dissolução da finalidade sensível” (BASTOS, 1987, p. 180).

Kant, assim como Burke, descreve formas de manifestações do sublime. O alemão identifica três formas: a primeira o assombro, levando a melancolia, se terrível; posteriormente, quando nobre, se manifesta a partir da serenidade da admiração; a terceira forma de manifestação se dá a partir da beleza magnífica. Kant concorda com Burke, que o sublime é sério e está relacionado com sentimentos de dor e perigo, como descrito já nas *Observações* de 1764:

Em minha opinião, a tragédia distingue-se da comédia principalmente nisto, que na primeira o sentimento é suscitado pelo sublime, na segunda pelo belo. Naquela, mostram-se o magnânimo sacrifício pelo destino alheio, a audaz

resolução diante do perigo e a irrestrita lealdade. Ali o amor é melancólico, terno e muito respeitoso; a desventura de outrem move no íntimo do espectador sentimentos condolentes, e faz seu coração magnânimo bater pela sorte alheia. Será docemente comovido, sentindo a dignidade de sua própria grandeza. Já a comédia representa intrigas sutis, confusões bizarras e tipos engenhosos que sabem delas se desvencilhar, tolos que se deixam burlar, situações divertidas e caracteres risíveis (KANT, 1993, p. 26).

Na mesma obra de 1764, Kant diz que as qualidades do sublime infundem alto respeito e assim “a comoção do sublime é mais poderosa que a do belo” (KANT, 1993. p. 25). A complacência no belo, abrange um sentimento de promoção da vida, no entanto, a complacência no sublime é provocada pela “inibição momentânea das forças vitais”. Por analogia, Kant afirma que “a noite é sublime, o dia é belo” (KANT, 1993. p.21).

Outra questão apontada neste texto é a relação dos estados de espírito humano, a saber, melancólico, sanguíneo, colérico e fleumático, com as virtudes, sendo o sublime relativo ao estado de melancolia. Um homem de estado melancólico, é detentor do sentimento do sublime, experimenta contentamentos com mais austeridade, suas comoções são de maior encanto do que as atrações do belo, é mais feliz do que alegre e julga a partir de suas próprias convicções. A sua firmeza pode degenerar em teimosia. A amizade lhe é sublime; sabe guardar segredos; é sincero e odeia mentiras ou fingimento; possui um elevado sentimento da dignidade da natureza humana e não tolera nenhuma subserviência. (KANT, 1993. p. 36).

Na argumentação kantiana o sublime não está na natureza simples e nem em objetos da arte, mas na natureza bruta que apresente força e grandeza.

Não se tem de apresentar o sublime em produtos de arte (por exemplo, edifícios, colunas etc.) onde um fim humano determina tanto a forma como a grandeza, nem em coisas da natureza, cujo conceito já comporta um fim determinado (por exemplo, animais de conhecida determinação natural) mas na natureza bruta (e nesta inclusive enquanto ela não comporta nenhum atrativo ou comoção por perigo efetivo), simplesmente enquanto ela contém grandeza. (KANT, 2008, p. 98/99).

É notável também na teoria kantiana que o sublime se constitui na relação entre o que é percebido e o que ultrapassa o humano, na relação entre sensível e inteligível, entre estética e filosofia. O sublime funciona como mediador entre o sensível e o suprassensível, que exerce no homem uma forma específica de liberdade. Uma liberdade que não se apresenta cerceada por qualquer espécie de lei e está ligada com a questão moral.

Com o exposto, é possível perceber que Burke e Kant comungam do mesmo ponto de vista em relação ao sublime e a arte. Ambos veem limitação à essência da arte em provocar o sublime. Para Burke a limitação se dá pelo caráter de imitação da natureza. Kant se quer abordou a relação da arte com sublime, definido diretamente que o sublime se dá pelas forças da natureza (sublime dinâmico) e pela grandeza (sublime matemático), até cita a Basílica de São Pedro e as Pirâmides, mas não na perspectiva de considerar a arte como causadora, as cita para exemplificação de grandezas.

Schiller, contemporâneo de Kant, fez seus escritos acerca da estética na década de 1790, após ter adquirido a *Crítica da Faculdade do Juízo*. Ao refletir sobre belo e sublime, Schiller se propôs a um grande desafio, pois “põe em jogo não apenas a sua larga experiência de palco, mas também toda outra sorte de questões – históricas, sociais e culturais.” Conforme Vladimir Vieira destacou no texto *Os dois sublimes de Schiller* que apresenta a publicação “*Do sublime ao trágico*” de 2013. As preocupações estéticas postas pelo poeta, segundo Vieira, vão “em uma direção que não pode mais ser considerada um simples desdobramento ou uma ampliação direta de conceitos formulados na *Crítica da Faculdade do Juízo*.”(VIEIRA, in SCHILLER, 2013, p. 10), pois foram além em relação à moral e à liberdade.

Schiller, atento ao pensamento kantiano, concorda com a teoria do sublime provocado pela natureza, no entanto, ao contrário de seu interlocutor, defende o aparecimento do sublime por meio da arte, pois a natureza é limitada. Schiller entende que a arte é ilimitada diante das formas da natureza, a arte além de imitar a natureza, pode aperfeiçoá-la e, ainda, criar. Nos textos *Do Sublime (para uma exposição ulterior das ideias de Kant)* e *Sobre o Sublime*, Schiller analisa que a natureza só se torna estética como objeto da contemplação livre, no entanto, a arte imagética, imitadora da natureza, é completamente livre porque:

“ela dissocia de seu objeto todas as limitações casuais e deixa o ânimo do observador livre, porque imita apenas a *aparência*, e não a *realidade*. Como, porém, toda a magia do sublime e do belo se encontra na aparência, e não no conteúdo, a arte possui todas as vantagens da natureza, sem partilhar seus grilhões.” (SCHILLER, 2011, p. 74)

A obra *Do sublime*, escrita entre 1793 e 1795, inicia de modo bastante objetivo com sua definição de sublime: “*Sublime* denominamos um objeto frente a cuja representação nossa natureza sensível sente suas limitações, enquanto nossa natureza racional sente sua superioridade, sua liberdade de limitações [...]” (SCHILLER, 2011, p.

21). Ou seja, o poeta mantém a definição do sublime em seus dois momentos antagônicos: no primeiro, se destaca a fragilidade dos seres humanos enquanto seres sensíveis e passíveis a sofrer com os perigos que o mundo externo oferece. No segundo momento, o ser humano enquanto ser racional, não é tão vulnerável e consegue ir além daquilo que o sensível oferece. Schiller, segue a descrição do sublime afirmando que o sublime é “[...] portanto, um objeto contra o qual levamos a pior *fisicamente*, mas sobre o qual, nos elevamos *moralmente*, i.e., por meio de ideias.” (IBID., p. 21). Com este pensamento Schiller parece concordar com Kant ao afirmar que *sublime* não é ele mesmo o *objeto* em questão, dado que o verdadeiro sublime não pode estar contido em nenhuma forma sensível, conforme afirmou Kant, pois, o sublime “[...] concerne somente a ideias da razão [...]” (KANT, 2005, p. 91). Dessa forma, em ambos os casos, o sublime é uma sensação cujo objeto de representação apraz à razão despertando, assim, a sensação de sua superioridade frente às representações da natureza.

Mesmo que o sublime possa causar desprazer, ou prazer negativo, no primeiro momento, posteriormente possibilita a sensação de liberdade, pois o ser humano se percebe além de ser sensível como ser racional, e a racionalidade não se limita às imposições da natureza. Por conta disso, o ser humano tem a sensação de pleno deleite. O sublime é explicado por Schiller como aquele que nos faz, em primeiro lugar, sentir nossa dependência enquanto seres naturais ao tornar para nós conhecida, em segundo lugar, a independência que mantemos, enquanto seres racionais, com relação à natureza, tanto em nós quanto fora de nós (SCHILLER, 2011, p. 23).

Schiller faz uma leitura rigorosa e entusiasmada da *Crítica da Faculdade do Juízo*, no entanto criativa, denominando a divisão do sublime matemático e dinâmico feita por Kant como sublime teórico (sublime do conhecimento) e prático (sublime da autoconservação). Schiller (2011, p. 24) argumenta que “dos conceitos como dinâmico e matemático não se pode concluir se a esfera do sublime está ou não esgotada por essa divisão” e por isso privilegia a divisão em sublime teórico e sublime prático.

A percepção estética do sublime teórico está interligada com nosso impulso de representação; do sublime prático, por sua vez, com nosso impulso de conservação. No trecho a seguir, Schiller distingue as características do *sublime teórico* e do *sublime prático*:

O sublime prático se diferencia, assim, do sublime teórico pelo fato de que o primeiro está em conflito com as condições de nossa existência, ao passo que o último apenas com as condições do conhecimento. Um objeto

é sublime de modo teórico na medida em que traz consigo a representação da infinitude, para cuja apresentação a faculdade da imaginação não se sente à altura. Um objeto é sublime de modo prático na medida em que traz consigo a representação de um perigo que nossa força física não se sente capaz de vencer. Sucumbimos na tentativa de realizar uma representação do primeiro; e sucumbimos na tentativa de nos contrapor ao poder do segundo. “*Um exemplo do primeiro é o oceano em calmaria, o oceano em tempestade é o exemplo do segundo.*” (SCHILLER, 2011, p.25)

Os impulsos teóricos e práticos estão relacionados com os impulsos de representação e da autoconservação, respectivamente:

Em primeiro lugar, possuímos um impulso de alterar nosso estado, de exprimir nossa essência, de ser atuantes, e tudo isso equivale a adquirir representações; desse modo, pode-se chama-lo de impulso de representação, impulso do conhecimento. Em segundo lugar, possuímos um impulso de conservar nosso estado, de levar adiante nossa existência, o qual se denomina impulso de autoconservação.

O Impulso de representação remete a conhecimento, o de autoconservação a sentimentos, portanto, as percepções da existência. (SCHILLER, 2011, p. 22).

Schiller entende o sublime teórico da mesma forma que Kant pensa o matemático na *Crítica da Faculdade do Juízo*. No entanto, para o sublime prático, relativo ao dinâmico, trouxe desdobramentos, classificando-os em “sublime contemplativo do poder” e “sublime patético”. Esta característica, dentre outras, permite notar que mesmo sob as influências kantianas, Schiller, tendo em vista sua relação com a arte, se preocupou em pensar os fenômenos estéticos de modo mais vasto e abrangente, com ideias próprias²⁸.

Tanto o “sublime contemplativo do poder” e o “sublime patético” são originados de três componentes: o primeiro é um objeto da natureza como poder; o segundo é uma relação desse poder com a faculdade de resistência física, que leva a representação de nossa impotência; o terceiro é uma relação do mesmo poder com a pessoa moral, ou seja, o que leva a representação da superioridade moral ou racional do ser humano. Porém, o “sublime patético” inclui a representação do *phatos*, do próprio sofrimento.

²⁸ A publicação de *Sobre o sublime* em 1801 mostra a quebra do vínculo de Shiller com Kant, indica uma possível reformulação de *Do sublime*, escrito entre 1793 e 1795, como aponta Pedro Süsserkind, haveria ali “o privilégio dado pelo autor ao desenvolvimento de uma teoria própria, não mais vinculada à terminologia e aos argumentos de Kant” (SÜSSEKIND, 2011, p. 95).

Segundo, Pedro Süsserkind, no texto *Schiller e a atualidade do sublime* que encerra a publicação *Do sublime ao trágico* pela Editora Autêntica, o “sublime patético” é a chave para avaliar a contribuição de Schiller à teoria moderna do sublime. O resultado do sublime patético “não pode ocorrer na contemplação de fenômenos naturais”, refutando, assim as ideias de Kant e Burke que o submetem essencialmente à grandeza e às forças, às capacidades destrutivas da natureza que desencadeiam o terror e o temor. O sublime patético resulta da arte, mais especificamente da tragédia que apresenta duas condições primordiais do sublime (1) “uma representação vivaz do *sofrimento*, de modo a despertar o afeto compassivo com intensidade apropriada”; (2) “uma representação de *resistência* contra o sofrimento, de modo a chamar à consciência a liberdade interna do ânimo.” Sobre a tragédia o dramaturgo e filósofo ensina que “o fim último da arte é apresentação do suprassensível, tornando sensível a independência moral de leis naturais no estado de afeto – é, sobretudo, a arte trágica que realiza isso”²⁹.

Do conteúdo apresentado até o momento sobre o sublime schilleriano é possível perceber que Schiller foi além de Kant na inovação acerca desta emoção. Para Kant, o sublime se configura como um sentimento provocado por um estado selvagem, pela força e poder da natureza, temível, ao qual não conseguimos resistir, pois além do temor provoca fascínio. Schiller mantém esta ideia, no entanto, designa o sublime especialmente aos fenômenos artísticos. Ele é possível ser proporcionado pelos fenômenos naturais referindo-se a tempestades ou terremotos, mas o despertado pela arte é mais intenso. Desta forma, Schiller remete o sublime ao seu território de origem: o campo das artes. No tratado de Longino a emoção sublime está associada à poética retórica e com Schiller o sublime é reafirmado como um sentimento alusivo à arte. A arte, para o poeta, é um instrumental educativo para o aperfeiçoamento do sujeito moral. Schiller deposita confiança no poder transformador da arte à medida que o bem moral pode ser buscado pela via da criação do belo e do sublime. Para Schiller, o sujeito não é um ser puramente interior, sua existência está condenada à exterioridade. A dignidade do ser humano está na exteriorização da humanidade pela arte. O cultivo das belas-artes pode livrar o sujeito da condição de ser, isoladamente, um selvagem acorrentado à natureza ou uma pura subjetividade presa a uma série de princípios universais e imutáveis.

Outra perspectiva inovadora é a ideia de *cultura* como meio possível para o homem se equiparar à natureza, tornando-se independente dela. Para Schiller “A cultura

²⁹ SCHILLER. *A educação estética do homem*, p. 23.

deve pôr o homem em liberdade e auxiliá-lo a preencher por completo o seu conceito. Portanto, ela deve torná-lo capaz de afirmar sua vontade, pois o homem é o ser que quer”. (SCHILLER, 2011, p. 56). Desta forma, Schiller atribui como uma característica do ser humano o agir pela vontade e designa à cultura a possibilidade de fazê-lo exercer sua liberdade no mundo, uma vez que é por meio da cultura que o indivíduo pode se deleitar com a grandiosa força que a natureza é capaz de exercer sobre ele, deixando de temê-la para afirmar, assim, a sua liberdade através do deleite.

A emoção sublime, na concepção de Schiller, aponta uma saída do mundo sensível no qual o belo gostaria de prender o ser humano. Se a beleza leva a liberdade, o sublime é a própria liberdade. Porém, o impacto do sublime origina a separação entre físico e mental, entre o que é real e o que é moral, em que o primeiro é atingido por uma força terrível, e o segundo por um sentido de libertação devido à capacidade de experienciar o infinito e o inatingível. É diante de situações extremas, como doenças, mortes e perdas de quem se ama, que o indivíduo mostra sua moral absoluta em manter-se belo de caráter. Com a ideia de sair do mundo sensível, nota-se que Schiller adere o pensamento de Longino de que o sublime não é gradativo, é um salto, ele arrebatava “de modo súbito e por meio de um abalo, ele arranca o espírito autônomo da rede com que a sensibilidade refinada o envolvia” e “muitas vezes basta uma única emoção sublime para rasgar essa teia do engano” sendo possível “uma revelação sobre sua verdadeira destinação e tornar necessário, pelo mesmo naquele momento, o sentimento de sua dignidade” (SCHILLER, 2011, p. 63/64).

Além de reestabelecer o sublime no campo poético, trazê-lo para o campo da cultura, Schiller o remete para o campo pedagógico, no entanto, ao contrário do belo, o sublime necessita de uma “educação estética” que será o resultado do contato com o sublime patético, sentimento artificial de sublime produzido a partir do contato e da reflexão sobre o sublime do outro. Mas ambos, belo e sublime, andam juntos na formação do ser humano como exemplificado a seguir:

Sem o sublime, a beleza nos faria esquecer nossa dignidade. na sonolência de uma fruição ininterrupta, prejudicaria a robustez do *caráter*, aprisionados irremediavelmente a essa *forma casual da existência*, perderíamos de vista nossa destinação inalterável e a nossa verdadeira pátria. Apenas quando o sublime se conjuga ao belo, e quando formamos nossa receptividade para ambos na mesma medida, somos cidadãos perfeitos da natureza, sem com isso nos tornarmos seus escravos e sem abrir mão de nossa cidadania no mundo inteligível. (SCHILLER, 2011. p.73)

Se para Schiller a beleza tem caráter educacional o sublime tem caráter libertador. Se a beleza está ligada a construção moral, o sublime vai além, liberta. Pode-se dizer que há a formação de dois casais românticos: beleza e moral e sublime e liberdade.

Em resumo: o sublime para Longino é a grandeza da alma, é um exagero é “ponto mais alto do discurso” e assim relacionado à arte. Para Burke não há grandes poderes na arte em provocar o sublime, pois esta é imitação. É através da grandiosidade da natureza que ele surge, a arte apenas imita. O sublime está relacionado a reações fisiológicas ligadas a uma mistura de dor e prazer. A satisfação com o sublime resulta da sensação de perigo. Este perigo provoca o sublime, o que ele chama de deleite, uma sensação de prazer e gozo. Kant, bem mais comedido com os sentimentos, diz que o sublime é uma complacência no que agrada por si a partir de um juízo reflexionante.

Os estudos das ideias de Burke, Kant, e Schiller, mesmo com seus pontos distintos, seguem a ideia de Longino do sublime como um grau muito elevado da alma. Ou seja, na escala de valores morais, intelectuais ou estéticos, é o que transcende o belo, é o além do perfeito, do normal, é o inefável, é o arrebatador. A experiência sublime está particularmente ligada com a tensão entre as qualidades negativas e positivas da experiência, nas palavras de Schiller “O sentimento sublime é um sentimento misto. Ele consiste numa junção de *estado de dor*, que se exprime no seu grau máximo como um horror, com um *estado de alegria*, que pode se intensificar até o encantamento e que, embora, não seja propriamente um prazer, é preferido por almas refinadas a todo prazer.” (2011, p.60)³⁰

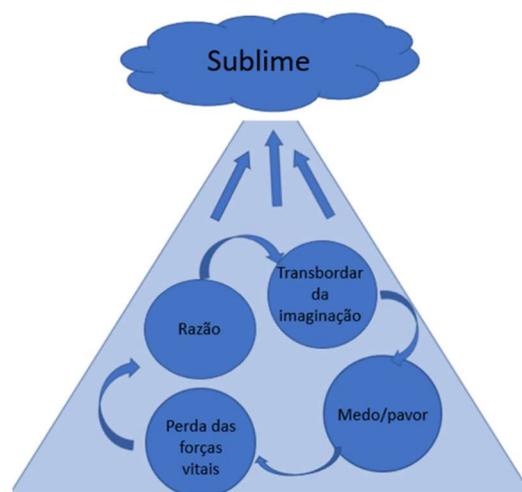
O sentimento do sublime acontece “tão logo nosso estado físico sofra uma alteração que ameace determiná-lo no sentido oposto, a dor relembra o perigo, e o impulso de autoconservação é por ela intimado a resistir” (SCHILLER, 2011, p.24). Após a resistência moral, o sujeito experimenta um prazer gerado pela “vitória moral”. Assim, o sentimento do sublime, engloba, em si, um misto de dor, terror, medo e prazer.

O sublime vai além de um superlativo do belo, do desmedido, da sensação de pequenez ou da superação da razão perante estes elementos. Como visto, o sublime está ligado ao âmbito transcendência, do místico, pois o sublime não é o objeto propriamente

³⁰ Grifos do autor.

em si, nem está no objeto³¹, é a superação da sensação de aniquilamento do sujeito frente a uma força e grandeza muito superior que o ultrapassa. Esta superação se dá a partir da razão que parece dizer “você consegue inverter a sensação de pequenez”, faz o sujeito perceber que está seguro, como se este fosse o próprio mundo, o que o aniquilava agora é o que o eleva, proporciona a sensação similar de se estar em um passeio numa montanha-russa. O estado de ânimo que propicia a experiência sublime parte desta turbulência, deste conflito interno, movimento que se resolve no final com a harmonia entre a razão e a imaginação.

Há, no sublime, uma autêntica ascensão a uma realidade superior. Se pensa o sublime a partir da emoção, da dor e da morte. É o que faz o sujeito se abismar diante do seu próprio nada e, de certa forma, perca a vida perante aquilo que o transcende. O sublime é a capacidade de superar as limitações da imaginação em direção à compreensão e ajuizamento do objeto, ou seja, associa-se a razão. Componentes morais também compõe o sublime, como visto no seu nascedouro, com Longino, e, mais enfaticamente, em Kant e Schiller. O sublime é como se fosse o reconhecimento da **tensão** de algo que parece transbordar a existência individual quer física, quer intelectual a partir das ideias de finitude, de pavor e medo e da razão.



É esta ideia de transbordamento, de erupção, provocada pelo sublime que se configura a possibilidade explícita de liberdade, mesmo que de maneira idealista, pois “O sublime cria para nós, portanto, uma saída do mundo sensível, no qual o belo gostaria de

³¹ Mesmo que comumente se designe um objeto como sublime, a sublimidade não reside neste, mas apenas na própria mente, na medida em que o sujeito toma consciência de sua superioridade sobre a natureza.

nos manter presos” (SCHILLER, 2011, p. 63) e, retomando Longino, de modo súbito, como um abalo. No sentimento do sublime, razão e sensibilidade não estão em paz, ao contrário, estão em plena guerra.

Mas porque o sublime tem mais potencial que a beleza para a liberdade humana? Porque, segundo Schiller, mesmo sendo o belo uma manifestação da liberdade, é uma liberdade desfrutada dentro da natureza. Já o sublime é liberdade porque os impulsos perdem toda a influência sobre a legislação da razão, pois o que atua é apenas o espírito, que só obedece a si próprio, não está subjugado a nada. É importante ressaltar que a razão é um dos componentes do sublime, no entanto não atua como legisladora, mas como tensão. O talento de sentir o sublime revela a ideia mais intensa de liberdade.

Para o poeta a capacidade de sentir o sublime é uma das mais esplêndidas aptidões da natureza humana, pois “o belo tem seu mérito apenas no que diz respeito ao indivíduo, o sublime, no que diz respeito ao *puro demônio*³² que o habita.” (Schiller, 2011, p. 72). O sublime, não exclui a beleza, é necessário que o sublime seja acrescentado a ela, pois dá maior amplitude a destinação do sujeito, é para além do mundo sensível. É o sublime que não deixa o sujeito esquecer a sua dignidade, a exuberância do seu caráter querendo se manter aprisionado a forma casual da existência.

Apenas quando o sublime se conjuga com o belo, e quando formamos a nossa receptividade para ambos na mesma medida, somos cidadãos perfeitos da natureza, sem com isso nos tornarmos seus escravos e sem abrir mão de nossa cidadania no mundo inteligível (SCHILLER, 2011, p. 73)

Só o sublime pode fazer o sujeito livrar-se do mundo sensível. Somente o transbordamento da imaginação gera uma desorientação no entendimento e assim, tem o poder de arrebatá-lo. Com a beleza coloca-se em risco a liberdade, pois não carrega a mesma potência que o sublime tem frente aos limites humanos.

A liberdade, mesmo com todas as contradições morais e males físicos que possa causar, para Schiller se configura como um espetáculo magnânimo para os ânimos nobres em relação ao bem-estar e a ordem sem liberdade. O sublime proporciona a

³² Grifos do autor. Quanto a definição de “demônio” em Schiller, a partir das leituras sobre o sublime e o belo é possível entender esta ideia como algo relacionado ao espiritual. Conforme a nota de rodapé 40 da obra “Do sublime ao trágico” de 2011, elaborada por Pedro Sussekind, a ideia de demônio está relacionada ao demoníaco que aparece nas conversações de Goethe com Eckermann, da seguinte forma: “o demoníaco é aquilo que não se pode ser resolvido por meio do entendimento e da razão. Não está na minha natureza, mas estou submetido a ele”.

liberdade a partir da atuação livre da razão pura, da manifestação da imaginação sem limites, da imaginação que transborda. A liberdade pelo sublime acontece quando a razão toma distanciamento do estado de impotência física frente a uma situação ou objeto que causa pavor e medo, identificando-se pela própria noção de perda de conexões, sem interesse algum de entendimento, como está no trecho abaixo:

Justamente a total falta de ligação final em meio a esse amontoado de fenômenos, característica que os torna excessivos e inutilizáveis para o entendimento, que precisa ater-se à forma da ligação, faz deles um símbolo mais adequado para razão pura, que encontra apresentada exatamente nessa selvagem dissociação da natureza sua própria independência das condições naturais. Pois, quando se retira de uma série de coisas toda ligação, obtém-se assim o conceito de independência que se harmoniza surpreendentemente com o puro conceito racional de liberdade. (SCHILLER, 2011, p. 67-68)

A liberdade está duplamente conectada com o sublime: como negação, primeiramente; e, posteriormente, como identificação da liberdade. Como teorizado por Schiller, o impulso teórico priva da liberdade, o sublime prático o expõe à liberdade. O que pode proporcionar a liberdade absoluta? Somente a arte. A arte é que pode educar o sujeito para liberdade absoluta, que é inabalável mesmo frente ao sofrimento do qual não pode escapar como ser natural: a morte.

2. Arte: caminho ao sublime

Neste capítulo é introduzida a visão schilleriana do sublime no universo da arte. A intenção é desenvolver a hipótese da passagem do sublime da natureza à arte a partir da mudança da noção de arte enquanto mimeses, que apenas imita, à noção da arte mimética que cria, que aperfeiçoa. No século XVIII é a retomada da noção de mimesis aristotélica que possibilita a criação poética. A arte antes é, em seu papel de imitadora da realidade, um caminho possível e seguro para o sujeito que, através da ficção pode “vivenciar” as contingências naturais da sua existência, sem estar realmente em perigo. A arte é o caminho para o verdadeiro deleite no sublime. Estas ideias lançaram as bases para a aventura de um novo destino do ser humano. Mas que novo destino? O de tornar vida e arte uma só, de uma vida como obra de arte. O gênio romântico que não apenas busca ideias na natureza e aperfeiçoa a natureza, mas também cria e assim proporciona o sublime e a liberdade. O sentimento sublime pode levar ao cume das sensações humanas com o auxílio da arte.

Para tal intento, neste capítulo serão abordados os seguintes pontos: a diferença entre o sublime provocado pela natureza e o sublime pela arte; as concepções da mimesis até o entendimento da arte como criação; a noção do artista enquanto gênio que se inspira na natureza para criar; por fim, como estas ideias refletem no sublime romântico.

2.1 Sublime na natureza x sublime na arte

Como visto o sublime teve sua origem no campo das artes com Longino, que enfatizou em *Do Sublime* a capacidade de passagens poéticas arrebatarem a alma. Porém, depois que os ingleses se interessaram pelo tema, após a tradução de Boileau, com Addison, em *The Pleasures of the Imagination* (Os Prazeres da Imaginação)”, é possível identificar o deslocamento do sublime do âmbito da arte para a natureza. Burke reforça esta ideia e acrescenta o “deleite”, uma espécie de prazer ligado a dor. Para Burke o sentimento de sublime só pode se manifestar esteticamente se for derivado do que é capaz de incitar as ideias de dor e de perigo, isto é, tudo que seja de alguma maneira terrível ou relacionado a objetos terríveis ou que atue de algum modo análogo ao terror constitui uma fonte do sublime, isto é, produz a mais forte emoção de que o espírito é capaz. (BURKE, 1993, P.48)

Se o sentimento de sublime constitui a mais forte capacidade de sentir do sujeito, os objetos capazes de promover esse sentimento não são ou não podem ser, de nenhum modo, fornecidos pela arte na concepção de Burke. Tal sensação jamais pode ser inspirada por objetos de arte, pois a arte possui relação direta com a ficção e isso acabaria por produzir o desaparecimento da possibilidade e da intensidade que esta sensação requer:

Assim ocorre nas grandes desgraças reais e infortúnios representados pela arte, a única diferença é o prazer que resulta dos efeitos da imitação dado que ela nunca é perfeita a ponto de impedirmos de perceber que é simulada, e, sob aquele princípio, dela auferimos um certo prazer. (BURKE, 1993, p. 54)

Desta forma, está explícito que a arte imita a realidade e assim nos permite um “certo” tipo de prazer, mas esse não é suficiente para a sensação de sublimidade. A arte é imperfeita, pois se relaciona com a falta de realidade, excluindo qualquer possibilidade de sublime pela sua contemplação. Para Burke

O verdadeiro critério das artes está ao alcance de qualquer um, e uma simples observação das coisas mais comuns, às vezes das mais insignificantes na natureza, proporcionará um saber mais fiel à realidade, enquanto a maior sagacidade e esforço que negligencie tal observação deixar-nos-á na ignorância ou, o que é pior, distrair-nos-á e desorientará com falsas luzes. (BURKE, 1993, p. 60)

Ou seja, para Burke há primazia pelo saber em relação ao sentir. O sublime só deve aparecer no ânimo humano relacionado às aflições e terrores vividos pelas almas que estejam em contato direto com um fato real, já que, somente a realidade educa de maneira eficiente os indivíduos.

Kant manteve a ideia da sublimidade estar particularmente ligada à experiência do sujeito com os fenômenos naturais, advertindo que não se deve procurar o sublime nem nos fenômenos naturais e nem tão pouco em objetos da arte. O sublime é originado na experiência estética da natureza e de sua infinidade. A afirmação kantiana mostra um distanciamento essencial entre o sublime e o mundo de possibilidades que os objetos artísticos oferecem. Assim afirma:

[...] não se tem de apresentar o sublime em produtos de arte (por exemplo, edifícios, colunas, etc.), onde um fim humano determina tanto a forma como a grandeza, nem em coisas da natureza cujo conceito o conceito já comporta um fim determinado (por exemplo, animais de conhecida determinação natural), mas na natureza bruta (e nesta inclusive enquanto ela não comporta nenhum atrativo ou

comoção por perigo efetivo), simplesmente enquanto ela contém grandeza. (KANT, 2005, p. 99).

Estas ideias apresentadas na terceira crítica, delimitam uma noção de sentimento da ordem do sublime que não deve ser confundida com a experiência estética oferecida pelos objetos de arte. Ou seja, Kant concorda, em certa medida, com a ideia burkeana.

Schiller, com seu apreço pela arte, defende uma nova posição do conceito que aparece como possível ser incitada através da arte. Com sua bagagem de poeta e dramaturgo, designou à experiência da arte, a partir de uma “educação estética do homem”, a hipótese de ser um caminho para a formação do sujeito. O sujeito schilleriano não apenas busca agir moralmente, mas exerce a moralidade sob um impulso lúdico, espaço no qual os impulsos sensível e formal atuam juntos, colocando razão e sentimento em harmonia para o exercício da liberdade, como já exposto no capítulo anterior.

A educação estética é fundamental, pois a arte tem a potência de promover no sujeito transformações profundas no campo da moral que pelo auxílio da razão permite que o sujeito físico, aquele dominado pela experiência sensível, reflita enriquecendo suas sensações e saindo dos limites que elas lhe colocam. Este sujeito consegue atingir o espiritual, integrando os sentimentos na sua experiência, mas sem deixar-se dominar por eles, encontrando um equilíbrio. A educação estética possibilita aquele jogo de equilíbrio entre a razão e a sensibilidade, tanto no caso do artista que cria, como no observador que percebe a arte.

É nesse contexto que o filósofo aponta para a necessidade de se pensar a maior de todas as obras de arte, que é a liberdade política. Mas o que a liberdade e a política têm a ver com a arte? A arte é um mecanismo que possibilita a elevação do sujeito à liberdade que é a maior virtude do sujeito político (moral). A arte ajuda a desejar uma formação integral, seu domínio é do racional e do emotivo, capaz de preparar para a educação moral.

É no palco das belas-artes que o homem se faz verdadeiramente livre, pois “a arte é filha da liberdade e quer ser legislada pela necessidade do espírito, não pela privação da matéria” (SCHILLER, 2013, p.23). A arte ensina o sujeito a interagir com seus impulsos, com a razão e com a sensibilidade, jamais privilegiando uma ou outra, o importante é as mesmas coabitarem de forma harmoniosa. Somente pela educação

estética, o sujeito possui, ao mesmo tempo, uma determinação passiva, instituída pela natureza, e uma determinação ativa, estabelecida pela liberdade. Logo, é pela arte que, segundo Schiller, o sujeito se faz verdadeiramente livre. A liberdade nasce a partir da tendência que o homem tem para o belo e, conseqüentemente, para o sublime. O homem manifesta a plenitude da sua autonomia no ato da representação artística. Na representação artística, o ser humano manifesta a liberdade de criar. A arte tem, para Schiller, uma força desalienadora quando cria o sublime.

Schiller trabalha a ideia de “educação estética” que resulta na moralidade no livro *A Educação Estética do Homem*. Portanto é fundamental considerar a educação como um processo que visa fazer do sujeito um ser cada vez mais aperfeiçoado moralmente, sendo a arte um instrumento educativo para o aperfeiçoamento moral. A moralidade será alcançada pela via das sensações do belo e do sublime provocadas pela arte. A arte possibilita ao indivíduo harmonizar o belo e o sublime, como também caminhar através desta condição até a plena liberdade.

Como crítico do pensamento estético de Kant, Schiller dá jurisprudência à manifestação do sublime para além do âmbito da natureza, reinaugura, assim, a possibilidade da mais potente emoção humana emergir com o auxílio da arte. No final do capítulo anterior foi desenvolvida a ideia do porque o sublime tem potencial de tornar o homem livre. Assim, a partir da importância da educação estética e do sublime recolocado no campo das artes, é possível questionar qual é a diferença do sublime provocado pela arte do provocado pela natureza.

A natureza, por seu caráter grandioso, destruidor e incontrolável que se envolve de um certo terror, é uma das principais fontes do sublime. Os objetos da natureza como montanhas, precipícios, mar, desertos são naturalmente nascentes de prazer porque a mente os concebe como um símbolo de grandeza o qual a imaginação não consegue apreender. A imaginação é facilmente seduzida por um objeto ou qualquer coisa que pareça ser demasiado para sua capacidade. Estes objetos obrigam a imaginação ir além dos seus limites, ela transborda e assim, sente-se livre. Também as forças da natureza como tempestades, mar revolto, vulcões em erupção tendem a provocar o sublime, pois despertam pavor e medo por representarem forças muito maiores do que a potencialidade do ser humano em resistir, em não ser aniquilado por estas. Neste sentido, a distância entre a capacidade sensível e suprassensível do humano é sentida de forma explícita no que desperta o assombro conforme teoriza Burke:

A paixão a que o grandioso e sublime na natureza dão origem, quando essas causas atuam de maneira mais intensa, é o assombro, que consiste no estado de alma no qual todos os seus movimentos são sustados por um certo grau de horror. [...]. Essa é a origem do poder do sublime, que, longe de resultar de nossos raciocínios, antecede-os e nos arrebatava com uma força irresistível. O assombro, como disse, é o efeito do sublime em seu mais alto grau; os efeitos secundários são a admiração, a reverência e o respeito. (BURKE, 1993, p. 65).

Esse assombro, simbolizando a extrapolação dos limites da imaginação, origina-se da obscuridade, a qual parece ser essencial para tornar algo extremamente terrível (cf. BURKE, 1993). Assim, a morte, a dor e o perigo, se são reais e colocam, de fato, a vida do sujeito em perigo, não são capazes de gerar deleite. Burke afirma a necessidade de que a vida do sujeito esteja resguardada de qualquer perigo iminente para que ele possa obter deleite dos sofrimentos. Se o perigo e a dor não são reais e letais, as sensações advindas de seu alívio são “deliciosas” e constituem uma perfeita fonte do sublime:

Tudo que seja de algum modo capaz de incitar as ideias de dor e de perigo, isto é, tudo que seja de alguma maneira terrível ou relacionado a objetos terríveis ou atua de um modo análogo ao terror constitui uma fonte do sublime, isto é, produz a mais forte emoção de que o espírito é capaz. (BURKE, 1993, p. 48).

Como exemplo, é possível retomar a imagem utilizada por Addison para caracterizar o fenômeno natural que mais aguçava sua imaginação e que pode ilustrar os sublimes de Schiller: o oceano em calmaria. Esta imagem é um exemplo do sublime teórico, por sua vastidão, enquanto o oceano em tempestade exemplifica o sublime prático, de conservação. Na mesma linha de Burke, Schiller entende que a emoção sublime desperta “tão logo nosso estado físico sofra uma alteração que ameace determiná-lo no sentido oposto, a dor relembra o perigo, e o impulso de autoconservação é por ela intimado a resistir” (SCHILLER, 2011, p.24). Mas, como experimentar a sensação de dor ou de perigo sem estar realmente sujeito a algum risco? Através da arte. A natureza é, por unanimidade, o objeto de desejo a ser superado pelo sujeito, não se curva perante o anseio do sujeito, mas o sujeito tenta, apesar da sua condição de inferioridade e a arte o auxilia nesse desejo de superação da natureza.

O sofrimento gerado por determinado objeto, denotado como sublime não pode, de maneira nenhuma, ser efetivo. Pois, no caso de sofrimento efetivo a liberdade do sujeito se encontraria suspensa e a necessidade de não ser atingido fisicamente pelo objeto é que predispõe para o juízo estético. Deste modo “o sofrimento só pode se tornar estético e despertar um sentimento de sublime quando é mera ilusão [*Illusion*] ou criação poética” (SCHILLER, 2011, p. 48). É a arte que possui as condições necessárias para despertar o sublime em seu grau mais elevado, o sublime infinito, o qual Schiller denomina sublime patético, pois inclui a representação do pathos, do próprio sofrimento. O sublime patético resulta da arte que apresenta duas condições primordiais do sublime. A primeira é a representação vivaz do sofrimento, de modo a despertar o afeto compassivo com intensidade apropriada. A segunda é uma representação de resistência contra o sofrimento, de modo a chamar à consciência a liberdade interna do ânimo. Schiller “artificializa” a natureza física do homem, transformando (sublimando) a ameaça da natureza em sublime na arte. O sublime maior (o que liberta, o patético, segundo Schiller), não pode ocorrer na contemplação dos fenômenos naturais que provocam pavor, pois estaria subjugado pela inclinação sensível e não sentiria prazer algum. O sofrimento diante de algo que aterroriza de verdade, não pode ser estético, não pode provocar o sublime. Este só acontece quando o sofrimento for realmente mera ilusão.

As ideias anteriores ao pensamento de Schiller sobre o sublime são marcadas por designarem à arte uma negatividade, devido sua condição de imitadora da realidade, pois a imitação tradicionalmente não é vista com bons olhos. Porém, a ideia sobre arte como imitadora do real, proposta por Schiller, exatamente por não ser o real, liberta o homem das amarras contingentes dos perigos efetivos, aqueles que põem o corpo humano em condições verdadeiramente opressoras, que não possibilitam a experiência estética.

Schiller designa à tragédia a potência perfeita de provocar o sublime pois “o fim último da arte é apresentação do suprassensível, tornando sensível a independência moral de leis naturais no estado de afeto – é, sobretudo, a arte trágica que realiza isso” (SCHILLER, 2011). Na tragédia, segundo o pensador, a vida pode ser representada de maneira mais fiel e, assim, conseqüentemente de uma maneira mais enérgica, mais forte aos expectadores. O sujeito nota a sua magnitude frente à natureza terrificante, pois identifica em si uma reação moral para alcançar a liberdade diante das suas limitações.

É notável a preferência do pensador pela arte trágica e também entendível, devido sua proximidade com a literatura por ser poeta e dramaturgo e também pela sua

relação de amizade com Johann Wolfgang von Goethe (1749 – 1832) que, junto de Schiller, foi um dos líderes do movimento romântico alemão denominado “Sturm und Drang”³³. Várias são as obras em que Schiller utiliza a tragédia como referência de arte sublime, pois entende que esta concilia a natureza humana, o ser sensível do humano e a razão. Com a tragédia os gregos antigos conseguiram representar contundentemente a natureza sofredora do sujeito, e a resistência moral ao sofrimento.

No entanto, não há um fechamento total à possibilidade do despertar do sublime acontecer a partir de outras formas de arte. Inclusive, no texto “Sobre o sublime”, ao tratar da potencialidade da arte provocar o sublime é abordada a questão da arte imagética como inteiramente livre, diferente da natureza:

“Já a sua imitadora, a arte imagética, é inteiramente livre, porque ela dissocia de seu objeto todas as limitações casuais e deixa também o ânimo do observador livre, porque imita apenas a *aparência* e não a *realidade*. Como, porém, toda a magia do sublime e do belo se encontra na aparência, e não no conteúdo, a arte possui todas as vantagens da natureza, sem partilhar seus grilhões” (SCHILLER, 2011, p.74).

É na experiência artística, que Schiller encontra o objeto prático para aplicação do conceito de sublime. Agora o sentimento aparece liberado do âmbito da natureza e se coloca diante do homem conjugando uma relação possível pelo e no universo da arte. É a criação poética que dá as condições necessárias para que o sujeito seja capaz de experienciar o medo, o pavor, a dor, a perda das forças vitais em situação de total segurança, conservando a sua integridade física com o auxílio da mimética própria do âmbito da arte. A arte é a possibilidade viável do aparecimento do sentimento do sublime devido as suas características ficcionais de não ser nunca a realidade e sim representação da realidade.

Nesta perspectiva, Schiller aponta que a contemplação da arte é a tendência prática da didática do belo, do sublime e da liberdade. Estes são produzidos através da contemplação. A contemplação permite a relação direta do ser humano com a arte, coloca o sujeito em estado estético. A contemplação remete o indivíduo para fora de si próprio e o coloca em contato com o que o rodeia, portanto, a contemplação e a estética são

³³ Termo traduzido como Tempestade e ímpeto, Sturm und Drang foi um movimento literário romântico alemão, que ocorreu no período entre 1760 a 1780 como uma reação ao racionalismo que o Iluminismo do século XVIII. Os autores desse movimento postulavam uma poesia mística, selvagem, espontânea, em última instância quase primitiva, onde o que realmente tinha valor era o efeito da emoção, imediato e poderoso: emoção acima da razão.

praticamente um só. No início da vigésima quinta carta da obra *Educação Estética do Homem*, Schiller expõe que:

Em seu primeiro estado físico, o homem capta o mundo sensível de maneira puramente passiva, apenas sente, sendo plenamente uno com ele, e justamente por ser o próprio homem apenas mundo, não há ainda mundo para ele. Somente quando, em seu estado estético, ele o coloca fora de si ou *contempla* quando ele, no seu estado estético, o coloca fora de si próprio ou contempla, é que a sua personalidade se descola dele, e um mundo lhe aparece porque deixou de ser uno com ele. A contemplação (reflexão) é a primeira relação liberal do homem com o mundo que o circunda. (SCHILLER, 2013, p. 119)

A contemplação se caracteriza como uma observação e uma reflexão de fenômenos. Ou seja, é possível ser passivo, ao receber as impressões do fenômeno ou ser ativo, quando se submete as impressões às formas racionais. Este é o processo prático da estética, a relação do indivíduo com a arte, com o belo e com o sublime. O que é visto com os olhos é diferente daquilo que é sentido, porque o entendimento vai mais além da luz em direção aos objetos.

Addison, em *The Pleasures of the Imagination* (Os Prazeres da Imaginação) já havia chamado a atenção sobre a atividade do olhar, afirmando que a visão é o mais perfeito e deleitoso de todos os sentidos (ADDISON, 2004, No. 411). Neste texto o inglês se referia a visão como necessidade para o preenchimento de ideias à imaginação, para os prazeres da imaginação. Desta forma, já é colocada a necessidade de contemplação para provocar o sublime, pois o sublime é o que transborda a imaginação.

No entanto, com esta ideia de contemplação o sublime não está restringido à visão. Pelo contrário, é possível perceber um alargamento sobre o entendimento. O sublime arrebatava através de todos os sentidos a partir da contemplação. Como não assumir que ao contemplar a Heroica de Beethoven³⁴, a partir da audição, o sujeito não se apequena diante do sublime? Como negar o choque, o acelerar do coração, o transbordar da imaginação, o deleite com esta Sinfonia?! Conforme ressalta Bruno Kiefer (1978, p. 212) Beethoven sentenciou que “Música é revelação mais sublime do que toda sabedoria e filosofia”. Ou ainda, como negar o perder-se em contemplação ao sentir o perfume da

³⁴ Ludwig van Beethoven (Alemanha, 1770 – 1827) foi um compositor do período de transição entre o Classicismo e o Romantismo. É considerado um dos compositores mais respeitados e mais influentes de todos os tempos. Compôs a Heroica entre a primavera de 1803 e maio de 1804, Beethoven compõe a Sinfonia Heróica, um “tributo imortal ao espírito heróico no triunfo e na tristeza. Os ideais da Revolução Francesa transportados para o som”, afirmou o Maestro Georg Tintner em 1988, quando gravou a obra.

pessoa amada?! Como não temer a pequenez diante do sublime que este perfume desperta?

Claro, que ao falar do sublime artístico se parte da visão e da audição, porém não está restrito a estes sentidos. O acontecimento do sublime também conta com o auxílio das ideias. O objeto apresentado como objeto do tipo sublime depende diretamente de uma iniciativa do ânimo que encontra sua satisfação por intermédio das ideias.

2.2 A Arte para além da imitação

O sublime provocado no campo das artes se caracteriza como algo não cotidiano, não é um fato vulgar e corriqueiro, mas é o excepcional, o extraordinário, algo raro. Não que o provocado pela natureza seja algo corriqueiro, mas a arte, a grande arte, é ainda mais excepcional. A arte parece ter o potencial de tornar a experiência do sublime ainda mais grandiosa, transcendendo o provocado pela natureza. O sublime associado a liberdade está relacionado à prática artística e ao real. Não no sentido mimético platônico, mais no sentido aristotélico, de ter a potencialidade de enriquecer os fenômenos sensíveis, inclusive como sendo uma ruptura dos limites do real.

Para o termo *mimesis* há várias possibilidades de definição, perpassam pelo seu entendimento as noções de imitação da natureza, imitação da Ideia e de cópia de outras obras de arte. Originalmente é um termo crítico e filosófico que abarca uma variedade de significados, incluindo a imitação, representação, mímica. *Imitatio*, é sua palavra correspondente em latim, que também carrega o sentido de ato de se assemelhar, o ato de expressão e a apresentação do eu.

Na filosofia de Platão³⁵, a arte, assim como tudo no mundo sensível, era entendida como imitação, até mesmo o universo é oriundo de uma imitação daquilo que é concebido no mundo das ideias. Para Platão, a arte é vista negativamente por se encontrar a três graus de distância do verdadeiro, se caracterizando enquanto mimesis dos fenômenos sensíveis, ao passo que os fenômenos já são considerados mimesis das ideias

³⁵ Platão, aborda a questão da mimesis nos livros III e X de *A República* e também no Sofista.

eternas³⁶. Por outro lado, há o pensamento de Aristóteles³⁷, no qual a *mimésis* representa os fundamentos da arte, a arte é *mimésis*, mas em um sentido positivo, pois ela tem o poder de enriquecer os fenômenos sensíveis. Para Aristóteles o êxito da representação artística, da arte enquanto *mimésis*, não está ligado a reprodução de um modelo, mas é relativo ao descobrir a natureza, seja ao que se refere a questões universais como questões que emanam da natureza.

Aristóteles pensou a arte mimética como fonte de prazer e como ferramenta pedagógica 23 séculos antes de Schiller, lógico que ainda não no sentido proposto por Schiller, mas no sentido de proporcionar prazer ao sujeito criar: “Ao homem é natural imitar desde a infância – e nisso difere ele dos outros seres, por ser capaz da imitação e por aprender, por meio da imitação, os primeiros conhecimentos -; e todos os homens sentem prazer em imitar” (ARISTÓTELES, 2000, p. 40). O prazer para Aristóteles refere-se ao prazer de compreender a realidade, as coisas e o ser humano.

Este ponto do pensamento de Aristóteles é importante para compreensão da *mimésis* como um conceito amplo e abundante, pois não está limitado a imitar ao que é dado, imita toda a potência criadora da natureza. A *mimésis* assume um caráter pedagógico frente as situações extremas de representação de perigo ou da morte. Estas representações provocam uma *catarse* que propicia a reflexão e o aprendizado, como é notável no trecho abaixo:

[...] temos prazer em contemplar imagens perfeitas das coisas cuja visão nos repugna, como [as figuras dos] animais ferozes e dos cadáveres. O aprendizado apraz não só os filósofos, mas também aos demais homens, embora a estes ele seja menor. Se olhar as imagens proporciona deleite, é porque a quem contempla sucede aprender e identificar cada uma delas; dirão, ao vê-la, “esse é Fulano”. Se acontecer de alguém não ter visto o original, nenhum prazer despertará a imagem como coisa imitada, mas somente pela execução, ou pelo colorido, ou por outra causa da natureza (ARISTÓTELES, 2000, p. 40)

A compreensão aristotélica exposta acima também aponta para a necessidade de conhecer o original para o prazer diante de uma obra de arte. Assim, em certo sentido, mesmo que Aristóteles se dedique mais a análise da poesia, é notável que também valoriza

³⁶ É importante ressaltar como faz Luíz Costa Lima no livro *Mimesis e a reflexão contemporânea*, que a reflexão sobre a temática é vista antes de Platão, mesmo que não de maneira sistematizada, já em Píndaro (517 – 438 a.C), Ésquilo (525 – 456 a.C), Eurípedes (480 – 406 a.C), Aristófanes (447 – 386 a.C), Heródoto ou Xenofonte.

³⁷ A teoria sobre *mimésis* de Aristóteles está disposto na *Poética*, obra destinada à poesia, mais especificamente à poesia dramática.

as qualidades próprias das artes miméticas. Essa diferença no conceito de mimese posposta pela filosofia de Aristóteles é fundamental para o desenvolvimento de uma posterior teoria da pintura, como pensa Lichtenstein³⁸:

Atribuindo à atividade mimética uma finalidade que permite julgá-la em termos poéticos e não naturais, Aristóteles confere à problemática da imagem uma orientação radicalmente nova. Se as qualidades representativas da imitação são mais importantes do que a fidelidade à realidade imitada, torna-se possível aplicar à obra de arte critérios intrínsecos à própria produção artística. Esta nova concepção de mimese não se contenta em legitimar as artes poéticas – ela implica uma transformação radical do estatuto da pintura. (LICHTENSTEIN, 1994, p. 65/66)

A teoria renascentista da arte, concebe que a obra de arte deve ser imitação da natureza. Leon Battista Alberti (1404 – 1472)³⁹ inaugura uma nova concepção à arte com seus três tratados: *De re aedificatoria*, *De Statua* e *De Pictura*⁴⁰. O tratado *De Pictura* é baseado na máxima da pintura como imitação da natureza, considerada “mestra das coisas” (ALBERTI, 1992, p. 67). No texto, Alberti teoriza que o pintor deve ter como finalidade a máxima semelhança ao que se retrata, sempre observando e estudando a natureza: “Todas essas coisas o pintor dedicado conhecerá pela natureza, e pessoalmente examinará com muita assiduidade de que modo cada coisa se apresenta, e continuamente estará atento, com olhos e mente, a esta investigação e trabalho.” (ALBERTI, 1992, p. 131)

A concepção de imitatio do italiano dialoga com o entendimento de mimesis de Aristóteles, pois na obra citada Alberti aconselha o pintor a representar a natureza não necessariamente como ela é, mas como deve ser e outros preceitos que orientam o fazer. Uma das funções do artista, aqui do pintor (Alberti está se referindo ao pintor) é representar as coisas belas, a imitação da natureza para Alberti, não é a imitação literal, uma vez que a beleza dificilmente se encontra inteiramente em uma só forma ou corpo. Cabe ao artista ser apto a observar e encontrar esta beleza dispersa na natureza para compor sua pintura.

E de tudo não apenas lhe será do agrado ater-se à semelhança, mas também acrescentar-lhe beleza, porque, na pintura, a formosura, além de ser grata, é uma exigência. [...] Por

³⁸ Jacqueline Lichtenstein (França, 1947-2019) foi professora de Estética e Filosofia da Arte na Universidade de Paris IV - Sorbonne, tendo lecionado também na Universidade de Berkeley, Califórnia.

³⁹ Leon Battista Alberti (Itália, 1404 — 1472) foi um arquiteto, teórico de arte e humanista italiano.

⁴⁰ ALBERTI, L. B. Da Pintura. Campinas: Unicamp, 1992.

isso será útil retirar de todos os corpos belos as partes mais apreciadas e devemos nos aplicar com empenho e dedicação para apreender toda a formosura. É verdade que isso é coisa bastante difícil porque em um só corpo não se encontra a beleza acabada que está dispersa e rara em muitos corpos. (ALBERTI, 1992, p.131/132)

Vários pensadores contribuíram para a estabilização dessa teoria da arte entres os séculos XV e XVI, entre estes destaca-se Lodovico Dolce (1508 – 1568). Na obra *Dialogo della Pittura, intitolatto L’Arentino* de 1557, considerado o primeiro tratado de pintura de cunho humanístico do século XVI, Dolce apresenta suas ideias sobre a pintura, incluindo suas considerações sobre a imitatio. Da mesma forma que Alberti, Dolce orienta que a pintura seja uma imitação da natureza, não como ela é, mas como deveria ser. O veneziano, comprovadamente, se apoiou na Poética de Aristóteles para embasar a eleição do belo em sua teoria da imitação, pois a obra é constantemente citada no tratado.

Superar a natureza é capacidade do artista que pode corrigir seus erros a partir do estudo e da imitação da arte antiga, pois ela, em si mesma, contém toda a perfeição da natureza já representada pela arte. Nas palavras de Dolce: “e sendo necessário a formação de um corpo perfeito, copiar não apenas a natureza, mas também a antiguidade.”⁴¹ (DOLCE, 1770, p. 131, tradução nossa). Ou seja, imitar ou copiar outras obras não é condenável, ao contrário, é aconselhável.

No período renascentista as obras da Antiguidade Clássica, tomadas como modelo de autoridade e perfeição, eram constantemente estudadas e copiadas, não havia obrigação da novidade e invenção como se busca no período romântico e se constitui como principal característica até a contemporaneidade. O artista, o pintor especificado por Alberti, deve buscar a companhia dos poetas e oradores, pois, dentre outras coisas, suas artes proporcionam boas invenções para as representações pictóricas: “É isso que aconselho a todo pintor que se torne íntimo dos poetas, dos retóricos e de outros iguais conhecedores das letras. Eles proporcionarão novas invenções ou, ao menos, ajudarão na composição de uma bela história [...]” (ALBERTI, 1992, p.130). A invenção é a escolha

⁴¹ Extraído de *Proportion being the principal foundation of design, he would best observers it, must always be the best master in this respect: and it being necessary to the forming of a perfect body, to copy not only the nature but the antique [...]*”

de uma história, geralmente conhecida e aclamada, representada por meio de uma composição pictórica adequada e, logicamente, decorosa.

Seguindo a linha do pensamento de Alberti, Dolce considera invenção como a escolha da história e o ajuste das figuras no quadro e se o artista, o pintor, não estiver familiarizado com as narrativas dos poetas as suas obras não serão boas invenções: “Penso necessário também observar que é impossível para um pintor que não conhece bem a história e as fábulas dos poetas ser capaz de inventar.” (DOLCE, 1770, p. 96, tradução nossa)⁴² A noção sobre o conceito invenção ou novidade é resultado da mescla entre a escolha do tema a ser representado com a forma que será representado, com a habilidade, formando uma boa obra.

É possível identificar três aspectos da mimesis na Antiguidade até o fim do século XVIII. O primeiro é da mimesis como imitação da natureza, momento em que a arte deve ser análoga ao processo natural; o segundo aspecto é o da mimesis enquanto imitação da ideia, sendo uma maneira de melhorar a realidade sensível, podendo ser bela; o terceiro aspecto é a concepção da mimesis como imitação de outras obras de arte. A teoria, e também a prática, do fazer artístico predominante a partir do Renascimento, referendada pela Antiguidade Clássica, aceitavam, como visto, orientavam o uso da semelhança na obra de arte. A pintura e qualquer outra espécie de arte era considerada essencialmente imitação. A cópia de outras obras fazia parte da cultura do período.

As intensas mudanças no mundo e na forma de pensar o ser humano que ocorrem no final do século XVIII, nas esferas política, econômica e social, também refletiram na esfera cultural. Conforme Giulio Carlo Argan (1909 – 1992), em *Arte Moderna*, o motor ideológico e político ocupa o lugar do princípio metafísico da natureza-revelação na arte do período. Assim o modelo da arte deixa de ser a natureza e passa a se encontrar na individualidade do próprio artista.

A cesura na tradição se define com a cultura do Iluminismo. A natureza não é mais a ordem revelada e imutável da criação, mas o ambiente da existência humana; não é mais o modelo universal, mas um estímulo a que cada um reage de modo diferente; não é mais fonte de todo o saber, mas o objetivo da pesquisa cognitiva. (ARGAN, 1992, p. 12)

⁴² I think is necessary also to observe, that it is impossible for a painter, who is not well acquainted with history, and the fables of the poets, to be capable of fine invention.”

No iluminismo, conforme Benedito Nunes (1978), toda reflexão e toda produção artística deveriam estar de acordo com as normas e valores dados pela razão e pela natureza. A natureza constituiu-se, portanto, como a verdadeira fonte do que era belo, servindo então como fonte da verdade para os artistas. Neste período a mimesis foi utilizada como elo da verdade da natureza à arte. Os artistas do período, portanto, tentavam representar a natureza, imitando-a em suas obras. Nesta perspectiva a possibilidade de uma identificação do observador com o sentimento do sublime a partir da arte acontece através da memória do sentimento estético vivido na experiência da natureza.

É no sentido da arte, capaz de representar a aparência da realidade de maneira tão intensa, que o sublime pode ser despertado pela arte. O sentimento do tipo sublime, que conjuga em si um misto de dor e prazer, despertado pela arte protege esse sujeito de um perigo real que poderia abalar a sua integridade física. A arte, como mimesis da natureza, não carrega as limitações que podem aniquilar a integridade física do sujeito. Como imitadora da realidade, a arte é um caminho possível e seguro para o sujeito que, através da mimesis, pode experimentar as limitações naturais da sua existência sem estar preso a estas.

Comparar a capacidade da natureza com a da arte em produzir o sublime, despertar, no corpo e na mente o sentimento de autopreservação, transbordar a imaginação, parece exigir demais da arte. Que sensação de perigo real pode ocorrer na contemplação de uma tempestade reproduzida numa tela? Ou ainda, que vastidão da imensa natureza pode uma tela representar? Louis Marin (1931-1992), na obra “Sublime Poussin” chama a atenção a estas preocupações sobre a arte já bem presentes nas ideias do século XV, exemplificando com Leonardo da Vinci (1452 – 1519), que descreveu uma tempestade em seu *Tratado de Pintura*. “Ele pintou uma tempestade num texto”, comenta Marin (2000, p.77).

Edmund Burke na Parte I, seção XVI de suas “Investigações sobre a origem de nossas ideias de sublime e do belo”, mesmo considerando que o sublime da natureza é inefável se comparado do provocado pela arte, não descarta a capacidade mimética desta provocar o sublime se “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, e não a outra causa que esteja atuando pela coisa em si.” (BURKE, 1993, p. 56).

A partir da ideia da arte enquanto mimesis, num sentido de aperfeiçoar a natureza, abre-se efetivamente as portas para a ideia da arte como novidade e ao conceito de originalidade cunhado pelo Romantismo a partir do final do século XVIII. Conceito que, desde então, tornou-se critério de arte. Novidade passa a ser o jamais visto antes, nascido na interioridade do indivíduo, a partir de sua criatividade. Assim, a boa obra precisa ser original, o bom artista passa a ser considerado um gênio criativo e o processo de imitação que caracterizava a arte dos períodos anteriores, deixa de ser bem visto. Charles Baudelaire⁴³ diz:

Nos últimos tempos, temos ouvido de mil maneiras diferentes: “copie a natureza, copie somente a natureza. Não há maior prazer ou triunfo mais belo do que uma excelente cópia da natureza”. Pretendia-se aplicar essa doutrina, inimiga da arte, não só à pintura, mas a todas as artes, mesmo ao romance e à poesia. A esses doutrinadores tão exultantes com a natureza, um homem imaginativo certamente teria o direito de responder: “Acho inútil e enfadonho representar o que existe, porque nada que existe me satisfaz. A natureza é feia. Prefiro os monstros da minha fantasia à trivialidade positiva”. (BAUDELAIRE, 2004, p. 118).

Qual é a chance da arte no sublime? A hipótese de resposta a esta pergunta é a vocação da arte em atingir o sujeito em sua subjetividade (elemento trazido por Kant) e a capacidade de reportá-lo a uma lembrança do sentimento estético sublime já vivido, ou ainda, a partir do contato com sua própria capacidade íntima de sentir o sublime. Como Burke entende: o sublime é tipicamente mais emocionalmente intenso do que o (simplesmente) lindo. É o que em certa perspectiva busca o pintor, o poeta, o músico, enfim, o artista, quando cria sua obra, pois, em muitos casos, o intuito é chocar, proporcionar ao observador algo fora do seu cotidiano, do comum da sua existência rotineira.

Há a possibilidade de uma identificação do observador com o sentimento do sublime via arte através da memória do sentimento estético vivido na experiência da natureza. Cabe ressaltar que o sublime não é pertença exclusiva da arte, é além e aquém dela, embora é verdadeiro pensar que as obras de arte são potências para despertar de algo grandioso que pode lançar o sujeito, momentaneamente, para além das experiências

⁴³ Charles Baudelaire (França 1821 - 1867) foi um poeta e teórico da arte francesa. É considerado um dos precursores do simbolismo e reconhecido internacionalmente como o fundador da tradição moderna em poesia, embora tenha se relacionado com diversas escolas artísticas. Sua obra teórica também influenciou as artes plásticas do século XIX.

ordinárias. O sublime seria o que a arte busca incansavelmente? Seria esta a finalidade da arte?

2.3 Gênio do sublime

Com a ideia de arte que aperfeiçoa a natureza, a obra de arte precisa ser original e o bom artista passa a ser considerado um gênio. A grande revolução estética, no fim do século XVIII, foi negar a noção de verdade vinda da tradição clássica e abrir espaço para a criação artística. É a noção de gênio que permite uma discussão conceitual sobre o criar artisticamente. A categoria de gênio culmina no que se chama de pré-romantismo alemão (Sturm und Drang).

Não cabe aqui trazer todas as posições defendidas sobre o gênio, mas é importante ressaltar Kant, na *Crítica da Faculdade do Juízo*, que recorre a esse termo num momento em que aborda a diferença entre o belo natural e o belo artístico, que já estava em pauta, mas se torna uma questão fundamental de estéticas posteriores, tais como a do próprio Schiller.

Com os ímpetos de liberdade da arte a partir do indivíduo genial, Kant proporciona aos artistas e aos pensadores uma correlação significativa entre o gênio criador da beleza e a natureza, dissertada na segunda parte da sua *Crítica do Juízo* (parágrafos 61 - 69). Mas antes disso, Kant, conforme o parágrafo 46 da *Crítica da Faculdade do Juízo*, define que “arte bela é arte do gênio”. O gênio cria as regras com as quais faz sua obra, dá regras, a partir de sua natureza e pela disposição de suas faculdades à arte. No entanto, Kant recusa uma completa autonomia do gênio, pois considera insensato que cada artista crie a partir de si, um marco zero, como teorizado ainda no parágrafo 32 exposto abaixo:

Não há absolutamente nenhum uso de nossas forças, por livre que ele possa ser, e mesmo da razão (que tem de haurir todos os seus juízos da fonte comum a priori) que não incidiria em falsas tentativas se cada sujeito sempre devesse começar totalmente da disposição bruta de sua índole, se outros não tivessem precedido com suas tentativas, não para fazer de seus sucessores simples imitadores, mas para pôr outros a caminho pelo seu procedimento, a fim de procurarem em si os princípios e assim tomarem o seu caminho próprio e frequentemente melhor. (KANT, 2005, p. 129)

Nesse sentido, o gênio não possui uma ilimitada autonomia ao fabricar a sua obra. Ele possui, então, restrições em seu processo criativo; e quais seriam elas? Ao que parece, aquelas postas por seus predecessores. Kant diz que “os modelos da arte bela são por isto os únicos meios de orientação para conduzir a arte à posteridade”. O gênio é sim criador de regras, mas isso não quer dizer que ele as faz com absoluta autonomia de seu passado, ou de seus predecessores. Kant recusa a total autonomia do gênio para não dar espaço a arte desordenada e extravagantes:

[...] visto que também pode haver uma extravagância original, seus produtos têm que ser ao mesmo tempo modelos, isto é, exemplares, por conseguinte eles próprios não surgiram por imitação e, pois, têm de servir a outros como padrão de medida ou regra de ajuizamento (KANT, 2005, p. 153).

A autonomia do gênio está restrita na sua capacidade “fornecer uma matéria rica para produtos de arte bela; a elaboração da mesma e a forma requerem um talento moldado pela escola, para fazer dele um uso que possa ser justificado perante a faculdade do juízo” (KANT, 2005, p. 156). É através do gosto que o gênio é capaz de elaborar essa forma:

Mas para dar esta forma ao produto da bela arte requer-se simplesmente gosto, no qual o artista, depois de o ter exercitado e corrigido através de diversos exemplos da arte ou da natureza, atém sua obra e para o qual encontra, depois de muitas tentativas frequentemente laboriosas para satisfazê-lo, aquela forma que o contenta (KANT, 2005, p. 158)

Por outro lado, Schiller considera que o artista se legitima como gênio justamente por “triunfar sobre a arte complexa”, por criar uma obra que não parece fruto de sua habilidade técnica, mas tem uma espontaneidade como a das coisas geradas pela natureza. Para o poeta, no ensaio *Poesia Ingênua e Sentimental*: “Todo verdadeiro gênio tem de ser ingênuo, ou não é gênio. Apenas sua ingenuidade o torna gênio [...]” (SCHILLER, 1991, p. 51). “São dois os gênios que a natureza nos concedeu como acompanhante pela vida” (SCHILLER, 2011, p.59). Enquanto um permite o sujeito chegar à perfeição finita, o outro o faz voar para o infinito. O sentimental inicia a sua atividade no momento em que o ingênuo conclui a sua, “pois ambos primam por apresentar a natureza humana em sua idealidade e pureza moral: este, de maneira inocente enquanto perfeição finita, aquele, de maneira deliberada e refletida, enquanto aperfeiçoamento infinito” (SUZUKI, in SCHILLER, 1991, p.15). O gênio se legitima não

como “aquele que procede segundo princípios conhecidos, mas segundo inspirações e sentimentos que são leis para todos os tempos e todas as estirpes humanas.

Conforme Pedro Sussekind (*in* SCHILEER, 2009, p. 35), a genialidade para estes dois alemães (Kant e Schiller) “estaria ligada à elaboração propriamente artística do pensamento, a uma certa proximidade com a natureza, com o mundo objetivo, o mundo da vida em cuja plenitude, o artista precisa beber”. E a arte moderna, na concepção de ambos os autores, sempre aspira à genialidade como ideal, mas é necessariamente marcada pela reflexão, pela filosofia, pela construção cultural que distancia o mundo o olhar do artista. As obras artísticas frutos da genialidade são tanto mais belas quanto mais aparentam essa livre finalidade atribuída à natureza, quanto mais assumem o aspecto de uma formação espontânea, que se sobrepõe aos artificios da arte.

Quanto ao sentido de gênio cabe atentar para a extensão do termo para além do campo da arte. Na obra *Os sofrimentos do jovem Werther*, Goethe faz com que o personagem principal exija a singularidade do gênio na conduta da vida de modo geral, não devendo esta estar condicionada aos padrões tradicionais.

Um coração juvenil pende inteira e unicamente de uma moça, passa a seu lado todas as horas do dia, oferece-lhe todas as suas forças, tudo o que possui para lhe deixar claro a todo instante que se entregou a ela por inteiro. E eis que vem um filisteu, um homem de boa posição, com cargo público, e lhe diz: “Meu bom rapaz! Isso de amar é próprio do homem; porém tendes de amar como homem! Dividi bem o vosso tempo, dedicando parte dele ao trabalho, e as horas de folga à vossa namorada. Calculai vossa fortuna e, com o que sobrar depois de atendidas vossas necessidades, não vos proíbo de dar a ela de vez em quando, mas não com muita frequência – talvez no aniversário e no dia do seu santo –, um presentinho...” Se o nosso rapaz seguir esses conselhos, se tornará uma pessoa bastante útil, e eu até mesmo o recomendaria a qualquer príncipe, a fim de lhe dar um emprego em sua chancelaria; mas quanto ao amor, adeus... E se for artista, adeus talento. Ó meus amigos! Por que é que a torrente do gênio transborda tão poucas vezes e tão poucas vezes chega a ferver, em encrespadas ondas, sacudindo vossas almas letárgicas? (GOETHE, 2001, p.25-26)

Assim, não apenas a arte, mas o amor também necessita de gênio, segundo o Jovem Werther. O período pré-romantismo fez do gênio a estratégia contra as regras na arte e na sociedade. É possível afirmar que ao longo da caminhada humana, o gênio pode manifestar-se visando o Ideal poético, sem esquecer “que nem o caráter ingênuo nem o sentimental esgotam por completo o Ideal da bela humanidade, que pode provir apenas da íntima união de ambos” (SCHILLER, 1991, p.101).

Os artistas buscam incansavelmente o sublime, mas apenas o gênio consegue fazê-lo. Tal sublime caracteriza a arte bela produzida pelos gênios artistas, que relacionam natureza e harmonia em suas obras. O que o gênio do sublime faz, deve parecer com a natureza, portanto, as obras que o mesmo produz são consideradas uma segunda natureza, livre de classificação ou conceito determinante.

2.4 Sublime no Romantismo

O iluminismo desbravou caminho para a esperança numa humanidade justa, liberta das trevas da superstição e da intolerância, regida pelas leis universais da razão e da igualdade. No fim do século XVIII estas certezas começam a ser questionadas. As luzes da razão combinam-se com as sombras da violência que atinge a Europa. A harmonia, a medida e o equilíbrio propostos até então se chocam com os excessos decorrentes da Revolução Francesa. Há violência, guerras, miséria, realidade muito distante do que as teorias filosóficas apresentam. Desta realidade nasce uma nova ordem, erguem-se princípios de liberdade por toda a Europa, brota o sentido da nação. Estas mudanças políticas, sociais e religiosas refletem inclusive no âmbito do pensamento e da arte.

A arte, neste momento, se configura das mesmas formas da cultura, dos valores simbólicos e dos ideais, adotando um significado educador concebido em uma cultura baseada na realização expressiva do indivíduo em sua atividade social. É como se a arte e a vida se fundissem. É detectada uma nova conjuntura na qual filósofos, literatos, poetas, artistas de todas as áreas, vão assentando as bases de uma forma diferente de pensar e de “estar no mundo”, que dão origem àquele estilo denominado romantismo. No entanto, como uma via de mão dupla, o romantismo também influenciou o campo da filosofia. Além de uma estética romântica, houve uma filosofia da história, uma filosofia da natureza, da ética e uma filosofia da religião que foram atingidas pela revolução romântica.

Neste cenário, antes de qualquer outro, Schiller tem a consciência de que a arte pode servir aos propósitos da humanidade, isto é, a uma vida harmoniosa e livre, em conformidade, ao mesmo tempo, com a natureza e com a virtude. É a partir destas ideias que as perguntas sobre o papel da arte na evolução da humanidade emergem. Nas suas reflexões acerca destas questões o poeta entende que a criação artística autônoma, que

provoca o sublime e, conseqüentemente, põe o sujeito em liberdade é também um agente de transformação da sociedade moderna.

Até o período romântico, o classicismo estético se pautava em premissas racionalistas, e defendia uma concepção de linguagem que a considerava dividida entre o seu elemento racional e o material, acreditando na independência do primeiro em relação ao segundo. Pensava-se que nas artes de um modo geral, a parte espiritual, que no racionalismo era o fundamental, independia dos signos. Em consequência a essa concepção de linguagem, a estética do classicismo concebia com muita naturalidade a traduzibilidade absoluta das ideias entre as artes. Fundamentalmente, o classicismo se distingue por elementos como o equilíbrio, a ordem, a harmonia, a objetividade, a ponderação, a proporção, a disciplina, o caráter apolíneo, lúcido e luminoso.

Porém, no romantismo as características são diferentes. As teorias estéticas concebem o indivíduo como sujeito, como autônomo e, conseqüentemente, a arte também ganhou autonomia. Nesta perspectiva, os pensamentos sobre a fruição da arte, o “impulso estético” da natureza humana, ganham espaço. Já não se pensa mais a estética independente da arte, dos sentimentos de beleza, e mais do que nunca, do sublime.

Os três principais focos da estética romântica (de uma forma reducionista, pois, de fato, se espalhou por toda a Europa) ocorrem na Alemanha, Inglaterra e França. A França inclina-se na pintura para um relaxamento da norma clássica em favor da fantasia romântica, os pintores do romantismo francês denunciaram os privilégios da aristocracia, optaram pela expressão de sentimentos fortes e autênticos: o ódio, o erotismo ou o medo são os principais componentes do romantismo francês. No campo da literatura Chateaubriand introduz novos e exóticos personagens e ambientes destacando a introspecção e a melancolia com cores pessimistas.

Na Inglaterra o romantismo representa em suas imagens, histórias e metáforas sobre a alma e as paixões do homem, elabora seu próprio mundo, seu próprio vocabulário e caminha entre a pintura e a literatura. Na pintura de paisagem inglesa é abordada a natureza de forma apaixonada com sentimento e intimidade. A veemente relação entre pintura e natureza relaciona o artista inglês com o incomensurável, um indivíduo que sente atração pelas forças da natureza se expressando através de pinceladas, cores e indefinição de formas.

O terceiro foco representativo da estética do romantismo é Alemanha. Sua contribuição mais inovadora é a tentativa de substituir a grande pintura, a pintura da

história pela paisagem. Nesses trabalhos destacam-se a introspecção meditativa e a busca mística, destacando-se valores ligados à natureza como o silêncio e a solidão. Muitas obras de arte romântica alemã são dotadas de um profundo significado existencial através de temas como a meditação ou a espiritualidade ascética, são obras do olhar interior.

É no período de transição entre o século XVIII para o século XIX que as teorias sobre o sublime, como exposto, trazem a reflexão de que estas características não pertencem aos objetos, passam a pertencer ao universo das sensações. Da mesma forma, a ideia que prevaleceu desde a Grécia Antiga, a ideia de que a arte deve imitar o mundo foi modificada. A arte passa ser expressiva e não apenas mimética. A verdade poética não é mais obtida pela imitação da natureza, mas pela própria auto-expressão, sendo ela autêntica, honesta e sincera. Quanto mais poética mais a verdade está exposta.

A teoria propriamente romântica da arte se consolidou, de fato, no século dezenove. Entretanto, é importante ressaltar que o século XVIII, período no qual as teorias clássicas ainda predominavam, já apresenta algumas mudanças no pensamento estético. Há historiadores que definem este período como neoclássico, período da razão. Outros já o concebem como romantismo, período do sentimento. A exposição *The Romantic Movement*, sobre artes plásticas, realizada pelo Conselho da Europa, na *Tate Gallery* e no *The Arts Council Gallery*, no ano de 1959 em Londres, toma como referência cronológica o período de 1780 a 1848.

No entanto, é importante sublinhar que o romantismo não se caracteriza como uma ruptura completa com o classicismo, mas da incorporação de alguns elementos e da rejeição de outros. Como explana Vizzioli (1978, p. 138) “nenhuma arte é exclusivamente baseada no sentimento, assim como nenhuma depende unicamente da razão. Como se sabe, esses dois ingredientes são igualmente essenciais a toda e qualquer manifestação artística” e reafirma que “o Romantismo não expulsou a razão, apenas a integrou num contexto mais amplo, onde o principal elemento conformador seria o sentimento.” (VIZZIOLI, 1978, p. 140).

No classicismo a razão é controlada de fora para dentro. No romantismo a razão deve brotar do sentimento, do impulso de dentro pra fora. É essa nova atitude perante a vida a essência romântica, a compreensão de uma sensibilidade para com todas aquelas questões profundas que afetam o ser humano, aceitando sua individualidade, subjetividade e vulnerabilidade. O artista romântico se permite expressar livremente suas

emoções mais íntimas, configurando uma estética que é testemunho da imensidão do mergulhar na essência do ser para encontrar o sentido da vida.

O processo criativo do artista no primeiro momento se constitui como mecânico, no segundo como orgânico. A estes elementos é agregada a noção de gênio criador e original, que pode provocar o sublime a partir da sua obra que é contemplada. Os artistas românticos dedicam-se mais à expressão da subjetividade, como gênio livre, que cria a partir de uma explosão e tende se importar mais com a auto-representação.

O artista romântico já não é um homem inspirado pelos deuses, mas é elevado ao status de herói ou de quase deus. O gênio é a condição natural a que aspiram todos os artistas. No romantismo não raramente se julga que o artista gênio possui a compreensão excepcional da suprema realidade. Conforme Osborne (1993, p. 181) “O gênio era essencialmente original, quem não tivesse originalidade não poderia ser gênio, não poderia sequer ser bom artista. Pois as belas-artes se consideravam essencialmente produto do gênio.”

O artista, na concepção romântica, expressa os próprios sentimentos, ou natureza emocional, através da totalidade da obra de arte e não pela identificação com esta ou aquela figura nela retratada. É o próprio artista gênio que está sendo expresso, o verdadeiro tema de toda obra de arte é o artista. O artista pode ser pensado, como descreve Subirats,

[...] a individualidade que defende, expressão sensível da sua experiência de mundo, a possibilidade de outorgar a este um sentido originado em sua própria subjetividade, em seus desejos e esperanças, ou, também em sua dor e sua decepção. Escolher a criação de formas e valores como modo de vida, isto é, escolher a arte, significa adotar como projeto vital a liberdade de configurar o mundo e, portanto, o próprio meio cultural, conforme uma experiência e uma aspiração individuais. (SUBIRATS, 1988, p. 14)

E através da obra de arte que o artista estabelece contato emocional com o observador. Se estabelece, assim, uma relação intersubjetiva, diferente das teorias naturalistas que olham para arte como espelho. Se a arte for considerada espelho, será um espelho que reflete o criador, o gênio. As emoções induzidas pela obra de arte diferem das emoções da vida real. Por oposição aos ideais clássicos da ordem, do equilíbrio, do autodomínio e da perfeição dentro de limites bem definidos, o romantismo ama a liberdade, o movimento, a paixão e a busca do inatingível, o transbordar da imaginação: o sublime.

Neste período, Longino se torna a fonte de muitos elementos característicos da teoria romântica, pois “Do Sublime” já deslocava o foco de análise do público para o próprio autor (o poeta ou o orador). Como desenvolvido no primeiro capítulo, para Longino o sublime é como um meio da mente atingir um patamar mais elevado, pois a verdadeira sublimidade permite que o público – leitor ou ouvinte – compartilhe da grandeza de pensamento do poeta ou orador, oferecendo um “excesso de significado” que possibilita a contemplação repetida e renovada:

[...] por natureza de certa forma, sob o efeito do verdadeiro sublime, nossa alma se eleva e, atingindo soberbos cumes, enche-se de alegria e exaltação, como se ela mesma tivesse gerado o que ouviu.

[...] Pois grande, na realidade, é aquilo que suporta um reexame frequente, mas contra o qual é difícil e mesmo impossível resistir, e que deixa uma lembrança forte e difícil de apagar (LONGINO, 1996, VII.2-3, p. 51).

A partir da noção de gênio no romantismo, fica explícita o resgate do sublime longiniano nas teorias da arte adotadas no período romântico onde predomina as ideias de que o sublime permite ressaltar os poderes ilimitados e quase divinos da alma e da importância da técnica para o refinamento da habilidade inata ao artista. O sublime de Longino afirma os potenciais ilimitados da alma do indivíduo que o experimenta, característica incansavelmente buscada pelos românticos.

É também a partir da imaginação, que se pode fazer a conexão do sublime com o romantismo. Osborne (1993, p. 184) entende que a imaginação era para os românticos os meios de transcender as limitações da experiência individual. Nunca antes a imaginação teve tanto protagonismo. A imaginação, entendida como faculdade absolutamente produtiva, possibilita o acesso à verdade, pois é mais original que a própria separação entre natureza e o eu, entre realidade e possibilidade. Nenhuma outra faculdade é mais importante, sob a visão romântica, do que a imaginação, pois sua essência é criadora e não reprodutora de elementos dados. A imaginação destaca a capacidade produtiva do artista e faz com que a arte seja pensada como uma livre produção do sujeito.

No romantismo o observador precisa possuir suficiente flexibilidade de imaginação para seguir a direção do artista e projetar-se nas situações que este criou para sua contemplação. Por isso, no período romântico designou-se altíssimo valor ao poder imaginativo. É através da imaginação que se pode aprofundar o estudo da imagem criadora que os artistas oferecem. A arte traz um mundo a ser revelado. As palavras e as

imagens poéticas, encantam e fazem fluir a imaginação até o seu transbordamento, até o sublime. A percepção artística é, na realidade, a percepção de como o artista vê o mundo.

Outro ponto a ser destacado no romantismo, a partir da imaginação, é a transformação da passividade dos sentidos em relação a uma obra à ativa atuação. Os sentidos, canais para o acontecimento sublime, no romantismo atuam a partir de dentro e não para o interior, especialmente aos artistas. “O músico ou o pintor ouvem ativamente, vêem activamente, os seus sentidos atuam, por assim dizer, do interior para o exterior.” (D’Angelo, 1998, p. 125). O romântico mergulha cada vez mais na própria alma com o intento único de revelá-la, “embora confesse tempestades íntimas ou fraquezas sentimentais, experimenta um prazer agridoce em fazê-lo, certo da superior dignidade do sofrimento” (Massaud, 1975, p. 142).

Ao longo da história, a contribuição da faculdade da imaginação para a criação artística era, grosso modo, reduzida aos seus poderes reprodutivos: sob a orientação da razão, ela deveria auxiliar o artista a capturar uma harmonia percebida no mundo que a obra deveria refletir de forma perfeita, como se fosse um espelho. Os poderes produtivos da imaginação, aqueles responsáveis pela manifestação autônoma de certas imagens no ânimo, eram vistos, muitas vezes, como obstáculos à boa realização de tal tarefa, uma vez que levariam o artista a introduzir aspectos de sua própria subjetividade nos objetos, desviando-o assim das formas ideais que eles deveriam representar.

Na relação do sublime com a arte, a imaginação tem duplo papel. Primeiro porque, como já abordado, o sublime diz respeito aquilo que a imaginação não consegue alcançar, é o transbordar da imaginação. Como define Bachelard (1884 – 1962) já no século XX, “imaginar é subir um tom na realidade”. Segundo porque a imaginação é que transcende o real, é o que possibilita a conexão do observador com o artista e ressalta os efeitos de choque que trazem a luz às profundezas e abismos da alma humana. É um caminho através do qual o sujeito consegue se desprender da vida cotidiana e se lançar numa aventura em direção ao novo, ao imprevisto, ao surreal, permitindo, assim que se eleve espiritualmente. A partir destes elementos, os românticos agregam ao sublime um sentido religioso, uma vez que o sentimento ou impressão que invade o ser humano e lhe dá senso de vida e uma estruturação dele, que então deriva na religião.

As imagens fruto do período romântico, especialmente do alemão, mostram uma religiosidade que liberta. A religiosidade que os românticos alemães buscam vivenciar e representar em sua estética está relacionado com a questão que o filósofo Gerd

Bornheim (1929 – 2002) aborda em seu texto intitulado “Filosofia do Romantismo”: “O protestantismo teria arruinado a cristandade, desespiritualizando-a, substituindo a riqueza da tradição cristã, pelo fanatismo da letra, pelo trabalho de exegese, terminando por sufocar a fé.”(BORNHEIN, 1978, in GUINSBURG, p. 108) E mais adiante, observa que:

Os românticos admiravam S. Francisco de Assis e seus cânticos ao sol. Já Goethe havia chamado a atenção para o fato de que a catedral gótica, com sua tremenda mensagem sobrenatural, apoiava-se, cravada, pesadamente sobre a terra. Os poetas românticos comoviam-se com a presença de imagens nos templos católicos e toda liturgia lhes era imensamente simpática. Outro poderoso fator foi a Virgem, a “mulher divina”. Toda ideia de mediação simbólica, que transfigurasse espiritualmente elementos sensíveis, tirados da natureza, era valorizada pelos românticos. (BORNHEIN, 1978, p. 108)

Liberdade marcada também pela descentralização das regras e dos paradoxos clássicos e, principalmente, pela preferência na liberdade do ser e da expressão. O romantismo deixa a imaginação livre pra criar a obra de arte. Segundo Schiller, como exposto, a liberdade nasce a partir da tendência que o homem tem para o belo. O homem manifesta a plenitude da sua autonomia no ato da representação artística. Na representação artística, o ser humano manifesta a liberdade de criar. A arte tem, para Schiller, uma força desalienadora quando cria o belo e é ainda mais potente quando cria o sublime.

No movimento romântico, a liberdade de se expressar passa a ser o fundamento da arte. Os textos em prosa, mais longos e com ênfase na liberdade de criação dos artistas e a presença do “eu” nas obras escritas em primeira pessoa, ganham mais espaço nessa época. Na música é percebida abertura a novos temas e pela inclusão de recursos sonoros que não eram usados até o surgimento do romantismo. A pintura romântica destaca emoções dramáticas, individuais, intensas, subjetivas, irracionais, espontâneas, visionárias e transcendentais. O romantismo potencializa a aventura estética, enfatiza o infinito, toca a excelência magnânime e o profundo abismo do horror, conjugando-o com o sentimento do sublime por todos os meios que as artes dispõem. O romantismo é a época do sublime e da liberdade.

3. Caspar Friedrich, o gênio do sublime

Até aqui foi abordado o sublime conceitualmente. Agora o intento é analisar as relações entre o conceito de sublime e imagem sublime. Muitos se perguntam sobre a possibilidade de representar o sublime, por sua característica de irrepresentável e inefável. Marin, em “Sublime Poussin”, pergunta sobre “o que acontece com o sublime na pintura e, se a tempestade é um caso de sublime natural, o que acontece com uma pintura do sublime da tempestade?” (MARIN, 2000, p. 70). Esta preocupação é presente também no pensamento do próprio Nicolas Poussin (1594-1665) que em carta ao Jacques Stella, comenta sobre o esforço em representar a tempestade na obra “Píramo e Tisbe”:

Tentei representar uma tempestade na terra, imitando da melhor maneira possível um vento impetuoso, um ar cheio de obscuridade, chuva, relâmpagos e raios caindo em lugares diferentes, não sem causar certa desordem. Todas as figuras vistas agem de acordo com o clima; alguns fogem através do pó e seguem o vento que os conduz; outros, pelo contrário, vão contra o vento, cobrindo os olhos com as mãos. De um lado, há um pastor correndo, que deixa seu rebanho, vendo um leão que, depois de deixar vários boiadeiros no chão, ataca outros, entre os quais alguns se defendem e outros tocam seus bois tentando salvá-los. Dessa desordem, uma grande nuvem de poeira se eleva. Um cão bem distante late, com os pelos eriçados, sem se atrever a aproximar-se. Na frente da pintura, Piramo é visto morto e deitado no chão, e ao seu lado Tisbe, que se deixa levar pela dor. (POUSSIN, 1995, p. 130, tradução nossa).⁴⁴

É possível pensar, a partir do que foi argumentado até aqui, duas possibilidades para a pintura do sublime da tempestade. A primeira possibilidade é a representação, de fato, do sublime da natureza, considerando a habilidade do gênio, que não apenas imita o melhor que pode, mas aperfeiçoa e cria; a segunda possibilidade é o despertar do sublime a partir da obra que o representa. De tão perfeita consegue representar o indomável como a tempestade ou qualquer força da natureza, tendo seu ápice no momento em que provoca uma espécie de tempestade emocional em quem a contempla.

⁴⁴ No original: *He intentado representar una tempestade en la tierra, imitando lo mejor posible un viento impetuoso, un aire lleno de obscuridade, de lluvia, de relápagos y de rayos cayendo em diferentes lugares, no sin provocar desorden. Todas las figuras que se ven actán según el tiempo que hace: las unas huyen a través del plover, y siguen el viento que les lleva; otros al contrario van em contra del viento, y andan com dificultad, tapándose los ojos com las manos. Por un lado, hay un pastor corriendo, que abandona su rebaño, al ver un león que, tras haber tirado al suelo a varios boyeros, ataca a otros, de entre los cuales unos se defienden, y otros azuzan sus buyes, e intentan salvarlos. De tal desorden, se eleva una gran polvareda. Un perro bastante alejado ladra, com el pelo herizado, sin atreverse a cercarse. En la parte delantera del cuadro se ve a Piramo muerto y tendido em la tierra, y a su lado Tisbe, que se deja llevar por el dolor.*

Schiller, em 1794, em ensaio sobre a poesia de paisagem do versificador Friedrich von Matthisson (1761 – 1831), argumenta que a pintura e a poesia paisagística só podem elevar-se como verdadeira obra de arte pelo despertar do sentimento e pela representação de ideias e emoções que são impossíveis de representar. Assim, o sublime entra no hall da impossibilidade. Mas, Schiller aponta uma possibilidade: a de atuarem como a música. A música, para o filósofo, é uma representação das faculdades emocionais e, portanto, uma imitação da natureza humana. De fato, é possível considerar toda composição pictórica como uma espécie de música, que, até certo ponto, pode estar sujeita às mesmas leis. Schiller considera “toda composição pictórica ou poética como uma espécie de música que, em certa medida, pode estar sujeita às mesmas regras. Exigimos que, as cores do pintor tenham tom e harmonia, e até algo parecido com modulação.”⁴⁵ (SCHILLER, 1794, no site *The Schiller Institute*, visitado em 12/08/2019, tradução nossa). Ou seja, é necessário que a pintura haja sobre o indivíduo como música, despertando o sentimento, a partir da analogia de sons e cores com as emoções.

Analisar como o sublime se manifesta na arte e identificar uma possível linguagem visual são o foco deste capítulo. Para tanto serão apontadas algumas questões referentes a uma iconografia e iconologia do sublime a partir das obras do pintor romântico Caspar David Friedrich (1774 – 1840).

3.1 Algumas ideias iconográficas e iconológicas sobre o sublime

Para esta investigação, considera-se importante esclarecer previamente alguns termos-chave, especialmente aqueles que tradicionalmente sofrem de confusão etimológica (como é o caso dos termos iconografia e iconologia). A iconografia lida apenas com a identificação das imagens. É uma fase analítica da investigação que descreve e analisa a forma da imagem. A iconologia se volta ao deciframento do conteúdo temático das imagens, bem como estabelece ligações mais profundas entre as imagens e o mundo cultural em que foram concebidas. A revelação do conteúdo intrínseco é, em última instância, o objetivo de qualquer estudo iconológico.

⁴⁵ “Indeed, we may regard every pictorial or poetic composition as a species of music, which to some extent can be subjected to the same laws. We demand that, the painter’s colors have tone and harmony, and even something resembling modulation.”

Haveria uma iconografia de paisagens sublimes? É possível pensar que não, considerando que o sublime não tem forma sensível, é um sentimento que está totalmente no espírito, uma ideia da razão. O sublime, assim entendido, põe em cena sempre uma inadequação entre o apresentável (o sensível que representa o sublime) e o inapresentável (a ideia que, como tal, não se satisfaz no objeto sensível), como denomina Lyotard (1993). O sublime é um sentimento que responde à necessidade da imaginação de progredir ao infinito e à prerrogativa da razão de exigir uma totalidade absoluta. Como Erwin Panofsky (1892-1968) teoriza no texto *Iconografia e Iconologia: uma introdução ao estudo da Arte da Renascença*, há imagens que veiculam a ideia, não de objetos e pessoas, mas de noções gerais e abstratas, como luxúria, fé, sabedoria, estas são chamadas de personificação ou símbolos. Para Panofsky, a descrição iconológica é a descrição derivada do logos, do interpretativo. Porém, ressalva, que a correta análise iconológica requer a exata análise de imagens, história, alegorias, com exceção da pintura paisagística, a qual há uma transição direta dos motivos para o conteúdo, para o interpretativo, para o cosmovisional e para a concepção de mundo que determinada imagem reflete.

Como pensa Louis Marin, um “quadro não é, primeiramente, objeto de conhecimento, suporte e provocação de uma conceitualização. Ele é um ser produtor de prazer” (2000, p.40), ou seja, é um objeto provocador do sublime. Tentar ilustrar um conceito em uma obra de arte é limitar o conceito e a obra. Então, não é possível o sublime na arte? Afinal, como analisado no capítulo I, o sublime é a ausência de forma, é uma sensação, é a tensão entre o transbordar da imaginação e a razão, que provoca medo, pavor e a perda das forças, culminando num prazer deleitoso. Identifica-se, assim, que para a imagem remeter ao sublime tem de ter elementos que provocam a imaginação ir além do alcance. A imagem deve levar o observador para fora de si mesma. Numa imagem sublime o observador não apenas recebe e interpreta a mensagem contida naquela representação, como procura inter-relações que ampliem o seu significado. A imagem deve apresentar elementos que instiguem a perguntar sobre as sensações e emoções, sobre o eu diante e o mundo e a natureza.

Nas investigações para esta dissertação é possível identificar algumas imagens recorrentes na representação desta emoção. São algumas variações que se repetem em discurso e em imagens que visam mostrar sensações que transbordam o imaginário. Por exemplo. Longino fala do discurso de Demóstenes (384 a.C-322 a.C), como grandes massas de montanhas, penhascos e altas falésias. Addison, no século

XVIII, toma as figuras retóricas de Longino e as traduz em linguagem visual, acrescentando a isto o sentido da visão, que diante da magnificência de tais lugares provoca um agradável espanto e sente-se interiormente uma quietude e estupor deliciosos. Ou seja, aplica uma linguagem visual ao sublime.

Também Burke, na sua *Investigação*, traz as ideias da grandeza e vastidão, porém acrescenta o terror e faz considerações sobre a luz e a cor como geradoras do sublime (1993). A ideia de sublime provocado pelo terror é notável nos jardins ingleses do século XVIII, que gradualmente são preenchidos com ruínas artificiais, capelas góticas, pagodes chineses e pavilhões mouriscos neste período (WOLFF, 2003, p. 10).

Além dos elementos apontados nas tentativas de conceituação desta emoção por parte dos teóricos, a posição dos próprios pintores pode servir de base para uma iconografia do sublime. Por exemplo, o pintor Anton Raphael Mengs (1728-1779), por volta dos anos de 1770, escreve que por estilo sublime entende “aquele modo de tratar a Arte que convém à execução de ideias com as quais se quer fazer conceber a quem olha a pintura, objetos de qualidades superiores a nossa natureza” (apud Bozal, 1994). Em geral, os pintores do romantismo buscam capturar algo da qualidade sublime: o poder avassalador, o divino, a imensidão o eu diante da natureza e tudo o mais que for relativo a grandeza e força. Seus trabalhos muitas vezes incorporam detalhes de uma filosofia da natureza que imagina o homem diante de eventos que o ultrapassam ou o excedem.

Ao longo desta investigação, a partir da análise dos autores apresentados, dos numerosos documentos teóricos consultados e das imagens utilizadas por estes e por artistas para, de alguma forma, abordar o sublime, identifica-se que a emoção do sublime pode ser injetada na paisagem, especialmente no romantismo, de uma destas seis variações: sublime das forças da natureza; sublime da imensidão; sublime da finitude/decadência; sublime do medo, pavor e angústia; sublime místico, divino ou religioso; sublime erótico e sublime da melancolia.

3.1.1-Sublime das forças da natureza

É o sensível que escapa aos sentidos por sua força natural infinita, o que Kant chama de “sublime dinâmico” que representa as forças irreversíveis da natureza. Por sua vez Schiller define como “A força natural mais poderosa torna-se menos sublime à

medida que aparece domada pelo homem [...]” (2011, p.31). E exemplifica da seguinte forma:

“Um cavalo que corre sem destino nas florestas ainda livre e indomado é, enquanto força natural que nos supera, temível para nós, e pode oferecer um objeto para descrição sublime. O mesmo cavalo, domesticado, atrelado ao jugo ou a uma carroça, perde sua temibilidade, e com ela também todo o sublime” (SCHILLER, 2011, p. 31).

A natureza é representada com algo na qual o indivíduo tenha pequena importância; o ser humano é visto como parte dela. A pintura mostra a potência da natureza em relação ao indivíduo e objetos como árvores com galhos balançando, nuvens que se movem, animais ferozes ou venenosos, tempestades, fogo, inundação, nevoeiros, raios, furacões, escuridão. Estas são representações iconográficas “de poderes da natureza contra os quais não podemos contar em nada com nossa faculdade de resistência, e que se encontram, entretanto, em contradições com nossa existência física. (SCHILLER, 2011, p. 42).



Figura 2: *The Shipwreck*, 1805. Joseph Mallord William Turner (1775-1851), Óleo sobre tela, 170,5 x 241,5 cm.
Foto: Site Tate Londres

Esta pintura de Joseph Mallord William Turner (1775-1852) trata-se de um naufrágio. Um barco de grande porte em relação aos menores, situado à direita na linha do horizonte, está afundando. Uma tempestade está anunciada no céu de nuvens escuras que se misturam com o mar. O mar revolto, espuma ao se chocar com os barcos menores e as pessoas. Na direita há um barco com nove pessoas, todos homens. Três destes se esforçam para resgatar as pessoas de um barco pequeno que também parece naufragar, mais ao centro do quadro. Neste barco há homens e mulheres. As pessoas, especialmente as mulheres, parecem terem desistido de resistir, estão umas sobre as outras. No barco à esquerda, pessoas tentam salvar os que estão no barco ao centro pintura, e outras que estão mais à esquerda, se segurando em mastros e tentam alcançar a embarcação.

Nesta iconografia, é possível identificar uma iconologia do sublime. Turner, apresenta uma dialética característica do sublime na natureza: as forças da atração e repulsão. A majestosa imponência imposta pela brutalidade do mar que ameaça e horroriza as pessoas que tentam se salvar e salvar umas às outras, representa a luta dramática entre as forças da natureza e o espírito humano.

3.1.2- O sublime da imensidão

Traz caráter comparativo daquilo que é manifestamente minúsculo representado em comparação com o ambiente circundante. Seria o que Kant chamou de sublime matemático. Da mesma forma, é o que Schiller entende como “Um deserto muito extenso, uma floresta isolada com a extensão de muitas milhas, o ato de vagar em um mar sem limites” são “representações que despertam pavor e podem ser usadas para o sublime na arte poética” (SCHILLER, 2011, p.45).

Esta maneira de sublime pode ser representada a partir do contraste de algo muito grande em relação à figura humana. Porém, não é obrigatória a presença de figura humana, se a singularidade do volume do objeto retratado é esmagadora e existem outros elementos de comparação. Geralmente são utilizadas as representações de montanhas inacessíveis, desertos, vastos oceanos, abismos, arquitetura imponente.



Figura 3: View from New Road at Rogi, 1866. Samuel Bourne (1834-1912). Foto: National Gallerie

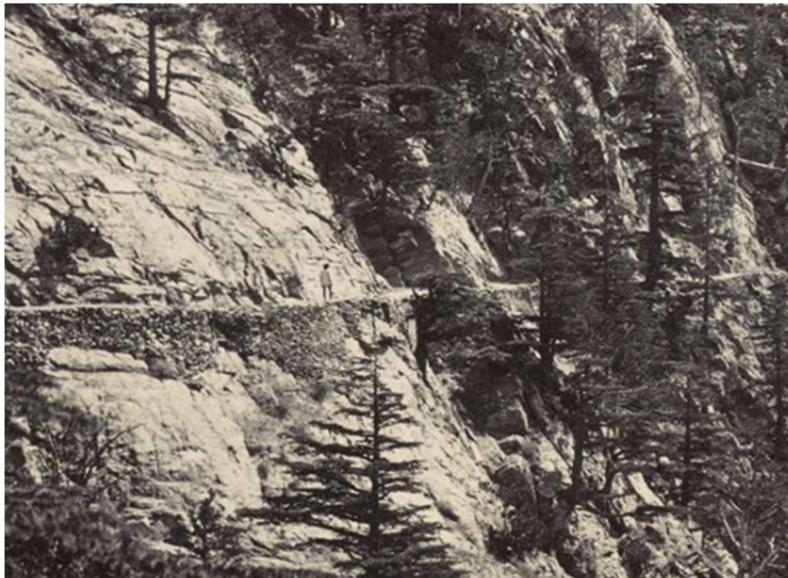


Figura 4: Detalhe figura 3.

Nesta fotografia de Samuel Bourne (1834-1912), a imensidão da natureza é apresentada. A imagem está dividida em três planos. No primeiro é possível identificar a

mata composta por uma espécie de pinheiro, a trilha aberta e a imagem está nítida. No segundo plano, marcado pelo corte em diagonal da montanha que está em primeiro plano, a imagem é enevoada, porém ainda é possível ver a silhueta de algumas árvores em sua base. No terceiro plano, marcado pelo corte da montanha em segundo plano, mostra as duas montanhas com neve no topo e o ar está mais enevado. Quatro montanhas são identificáveis são de imensa imponência em relação a uma figura antropomórfica que caminha de costas na trilha aberta no meio da montanha que está em primeiro plano. Há neve no topo de duas montanhas que estão mais ao centro da paisagem, que contrasta com o clima ameno do primeiro plano sugerido pelas vestimentas leves usadas pela figura humana. Este contraste entre os climas do primeiro e segundo plano, apresenta a ideia de grande distância entre as montanhas dos dois planos, o que comprova ainda mais a imensidão da natureza captada.

Nesta paisagem, o fotógrafo captou a imagem de um ângulo que a deixa disposta em três triângulos que se definem como planos distintos, dando profundidade que distancia um plano do outro. Quanto mais distante o plano, mais névoa, fato que provoca um ar de mistério e oposição entre o caminho percorrido pela pessoa na trilha e a imensidão do que está por vir.

3.1.3- Sublime do medo, pavor e angustia:

Nesta categoria de sublime a imaginação concorre com a razão, provocando uma espécie de cacofonia entre as implicações antropológicas, psicológicas e metafísicas do sentimento sublime: prazer e dor, como propõe Burke (1993, p.42). Para Schiller, o sublime tem de representar sofrimento e violência. Este sentimento é criado pela associação de imagens e formas desagradáveis e dolorosas, à primeira vista, aos sentidos e ao entendimento, mas que se transformam também em deleite. A iconografia romântica, inventa a narração de aventuras através de suas cenas perigosas, catastróficas, potencialmente destrutivas, trágicas e que representem sofrimento e mistério. Como objetos podem ser utilizadas máscaras, véus, cortinas esvoaçantes, tapeçarias, sombras, entre outros. São formas precisas na representação do perigo para despertar a ansiedade que explode em medo, pavor e angustia. No caso da angústia, podem ser usadas representações melancólicas.



Figura 5: Fuego en la Noche, 1794. Goya (1746-1828). Óleo sobre tela, 50 x 32 cm. Madrid, Colección Abelló. Foto: Fundación Goya.

A pintura apresenta um incêndio. O lugar não é definido. Parece que o céu está em chamas que ardem em direção às pessoas vestidas de branco. Estas pessoas parecem ter sido surpreendidas pelo fogo enquanto dormiam. Elas põem-se de costas para se proteger e tentar fugir do fogo. Algumas pessoas baixam a cabeça na tentativa de se proteger da fumaça, outras carregam as que não mais conseguem andar ou perderam os sentidos. Uma pessoa seminua capta a atenção do observador.

Francisco de Goya (1746-1828), nesta pintura, dispensou uma definição espacial, isso gera uma incerteza que aumenta a sensação de desamparo e produz uma atmosfera de horror e angústia. Nesse sentido, pode-se intuir que Goya esteja se referindo a uma imagem abstrata, que alude a fatos catastróficos em geral. O fogo nesta cena representa a tragédia provocada por uma força da natureza incontrolável, luminosa, quente e destrutiva

que causa pavor às suas vítimas. As pessoas se voltando umas sobre as outras, mostram pavor e incitam uma sensação de desespero.

3.1.4 - Sublime da finitude/decadência

Nesta variação de sublime as características antropológicas, relativas a uma psicologia de destruição e perigo são mantidas, mas agrega a ideia de passagem do tempo, pois o tempo é “considerado um poder que atua silenciosa e impiedosamente” (Schiller, 2011, p. 42). Para representar esta espécie de sublime é possível lançar mão de barcos distantes e imagens portuárias, pois podem simbolizar a passagem do tempo e as despedidas. O nascer do sol ou o pôr do sol também são utilizados, pois além de ilustrar a passagem do tempo, mostram a transitoriedade da vida que leva à melancolia e angústia. A incorporação de grandes ruínas, prisões e construções antigas representam pensamentos, sentimentos, emoções que já não estão na vida em abundância, mas que insistem em permanecer ativos na mente. As ruínas testemunham a passagem do tempo e o inevitável declínio do existente. O contraste entre luz e trevas também são bastante notáveis neste tipo de sublime, pode representar a passagem da vida para morte, do tempo presente para um futuro decadente. A noite também é bem presente nesta variação de sublime.



Figura 6: Paisaje nocturna con ruinas góticas, 1850. Lluís Rigalt (1814-1894). Caneta e aquarela, 28,5 x 34,8 cm. Museu Nacional D'Arte de Catalunya. Foto: Site Museu D'Arte de Catalunya.

A pintura faz alusão a uma noite em ruínas góticas. A pintura é predominantemente de cores frias, porém quase ao centro há um ponto de luz que parece ser fogo, proporcionando a sensação de calor, aquecimento. Este fogo revela a silhueta fantasmagórica de cinco figuras antropomórficas, uma masculina e quatro femininas. O homem está de costas, em pé, no meio de duas mulheres agachadas. Na frente destas há outras duas mulheres de frente, com roupas características de dormir. Uma delas está envolta em um manto azul. A ruína está situada num lugar plano, um pouco mais ao fundo aparece uma elevação, costeada por árvores. À esquerda, em primeiro plano, há arbustos. Em segundo plano há árvores maiores, representando uma mata mais densa.

A pintura acima, de Lluís Rigalt, incita ao mesmo tempo noção de perenidade e de finitude, sentimentos do passado vivido e da origem a ser encontrada a partir da utilização da imagem da ruína. As árvores mais densas à esquerda, incitam as forças ocultas da natureza. O fogo, que pode representar a própria vida, mas pode também destruir, ilumina a descoberta dos fragmentos do mundo passado e dos “fantasmas” que lá vivem, já corrompidos pelo próprio tempo. São memória e história, aglutinadas ao mundo sensível, que jogam dialeticamente com a realidade da finitude. A finitude está aí exposta pela ruína e pelos fantasmas. Porém, estes fantasmas podem gerar um deleite, pois proporciona a inventividade de que a realidade possa ter continuidade em uma possível vida após a morte. Isto traz a ideia que o humano pode vencer as limitações da natureza.

3.1.5 Sublime místico, divino ou religioso

A representação se dá visando transmitir ideias e doutrinas que elevem a vibração do espírito. Por representações de encontro de forças que superam a capacidade humana da compreensão. A experiência do sublime místico, pode ser definido como uma vivência de ultrapassagem dos limites do eu, acompanhada do sentimento gozoso de comunhão com o todo circundante identificado ao divino. É como uma entrega total a um amor incondicional com compaixão, e uma aceitação do mundo e das pessoas. Para Schiller um sublime místico ou religioso pode ser caracterizado por

[...] divindade, representada em sua onisciência, que atravessa iluminando todas as reentrâncias do coração humano, em sua sacralidade, que não tolera nenhuma emoção impura, e em seu poder,

que tem em seu domínio nosso destino físico, é uma representação temível e pode, por essa razão, tornar-se uma representação sublime. [...] Logo, a divindade é sublime de modo dinâmico quando representada como um poder que pode suspender nossa *existência*, mas que, enquanto a tivermos, não pode ter qualquer influência sobre as ações de nossa razão – e somente a religião que fornece essa representação da divindade carrega em si o selo da sublimidade (SCHILLER, 2011, p. 35/36)

Além dos símbolos próprios da religiosidade, o contraste entre luz e sombra é também utilizado neste tipo de sublime. As coisas e os fatos mundanos em contraposição ao que é elevado e digno.



Figura 7: Cena do Apocalipse (por volta de 1829). Francis Danby (1793-1861). Óleo sobre tela, 61 x 77 cm. Coleção Particular. Foto: Wahooart.com.

A pintura de Danby representa uma cena do apocalipse, como o nome da obra já anuncia. É uma paisagem noturna. No centro da pintura há um anjo de braços erguidos. Há formação de um foco de luz que engloba desde a pélvis do anjo até o fim dos seus braços que estão erguidos. Céu e mar se misturam. São diferenciados pelas cores, o mar mais escuro e o céu mais claro quanto mais acima na pintura. Também há muitas nuvens. Um pouco a direita, há uma lua incandescente que reflete no mar e nas pernas do anjo.

Para representar o Capítulo X do Apocalipse o pintor utiliza a figura de anjo, como se fosse uma visão, por suas características transparentes. O anjo desce do paraíso em meio a nuvem luminosa, que pode simbolizar a sabedoria, a força criadora. A lua incandescente é o princípio divino. o princípio e o fim das coisas. Uma espécie de arco-íris entre as mãos do anjo pode simbolizar a aproximação entre o reino de Deus e a terra. Como analisa Wolff (2003, p. 68) “apesar da violência potencial da cena, que afinal representa um presságio do fim do mundo, transmite um efeito sereno e irreal”

3.1.6 Sublime erótico

É possível identificar outras formas do sublime na pintura, como o sublime erótico, Segundo Denis Diderot (1713-1784) efeitos poderosos sempre vêm de uma mistura de ações voluptuosas e terríveis. Para Diderot belas mulheres seminuas oferecendo deliciosas poções nos crânios ensanguentados dos inimigos é exemplo para tudo o que é sublime. Diderot acredita que assuntos como o descrito fazem a alma derreter com prazer e estremecer de medo. A combinação desses sentimentos mergulha o indivíduo em um estado extraordinário e é a marca do sublime. (DIDEROT, 1972, p.132).

É possível identificar neste tipo de sublime, além da imagem narrada por Diderot, corpos nus em cenas de morte, se entregando ou sendo buscados pela morte. Também pode ser observado na relação entre mortais e deuses, que representam também a relação do mundo com o céu, com o divino. Da mesma forma, a luta da alma para se livrar dos vícios e das tentações da carne. Cenas de dor e de sofrimento físico com referências sexuais também são evidentes neste tipo de sublime.

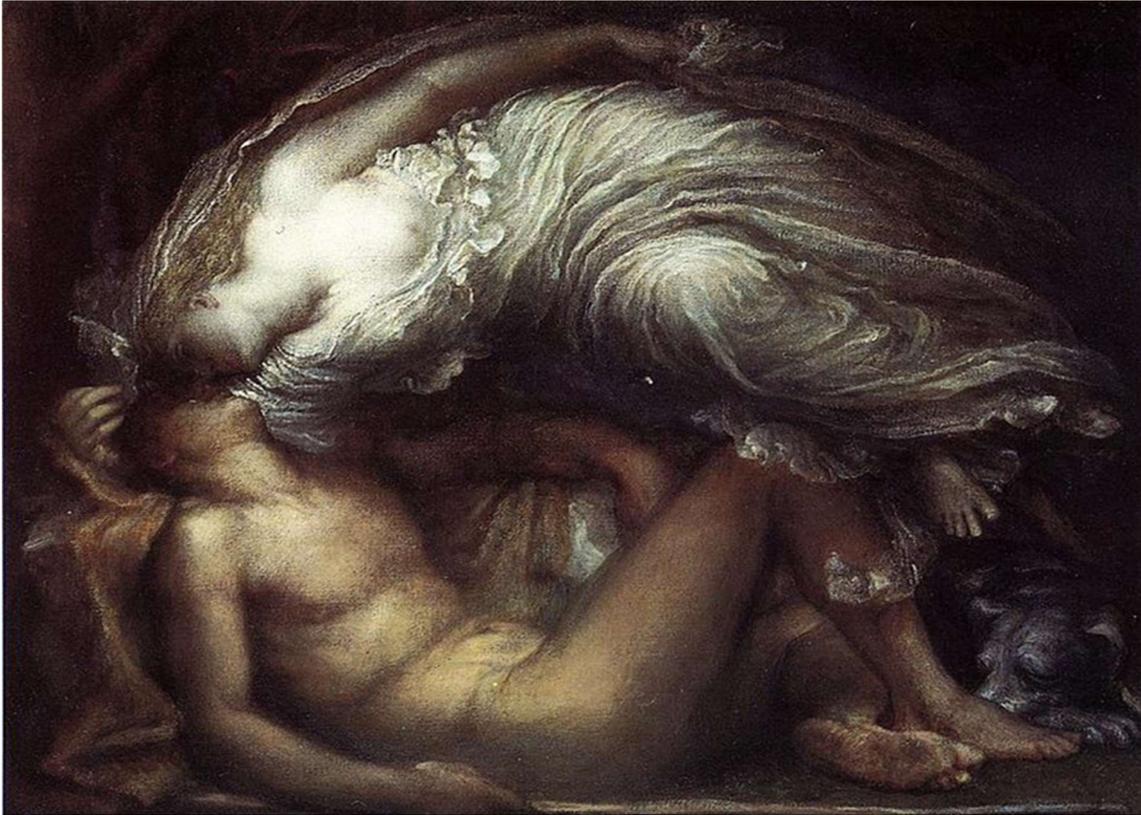


Figura 8: *Endymion (Endimion)*1872. George Frederic Watts (1817-1904). Óleo sobre tela, 65 x 52 cm. Coleção Privada. Foto: wikiart.org.

A pintura representa a visita de Selene, deusa da lua, ao local onde dorme Endimion. Na parte inferior da tela há um homem nu, no chão. Ele está adormecido e encostado na cama desfeita onde repousa sua cabeça e o braço esquerdo. Aos seus pés um cachorro dorme com a cabeça apoiada nas patas. Na parte superior, uma mulher de cabelos longos e loiros, vestida de branco com véu na cabeça está com o seio esquerdo a mostra, representa Selene. A Selene aparenta ter beijado o Endimion, está suspensa sobre ele, como se o seu corpo estivesse se distanciando. O fundo da pintura é escuro e contrasta com a pele e vestido claros da mulher.

O elemento sublime deriva da presença do sobrenatural que está representado com o contraste entre escuro e a claridade no corpo de Selene que flutua após ter mantido relações sexuais com Endimion. É a imagem da oposição entre o mundo mortal, de Endimion, e o mundo dos deuses, de Selene. É a convergência do divino com sexo e com o humano que cria um efeito que pode ser descrito como o sublime erótico.

3.1.7 Sublime da Melancolia/solidão

As imagens que apresentam este tipo de sublime trazem combinações de elementos que apresentam espaços vazios, tristeza, quietude, imobilidade, torpor, suspensão de sentimentos. Podem também ser utilizadas figuras solitárias, com semblantes de desinteresse pela vida exterior, geralmente com a cabeça apoiada sobre as mãos ou cabisbaixa, ou ainda com o corpo recostado e ou ombros caídos, pois seu corpo não aguenta o próprio peso existencial como expressa Diderot: “[...] seus olhos estão fixos na terra e sua alma ensimesmada não demonstra nenhuma impressão dos objetos que a cercam.” (DIDEROT, 1765)⁴⁶

A representação da noite e de seres noturnos, como corujas e morcegos são notáveis também. As cores frias também são predominantes neste tipo sublime. Esta iconografia traz ao observador a característica da simpatia que Burke agrega ao sublime. A capacidade de se colocar no lugar no outro (BURKE, 1993, p. 52).



Figura 9: Melancolia, 1874. Edgar Degas (1834-1917). Óleo sobre tela, 19,5 x 24, 76. The Philips Collection, Washington. Foto: Site Philips Collection.

⁴⁶Enciclopédia ou dicionário racional das ciências, das artes e dos ofícios, por uma sociedade de gente de letras, Neuchastel, tomo 10, 1765, pg. 308.

Melancolia trata-se de um retrato de uma mulher no qual Degas talvez pretendesse que a emoção melancólica fosse um tema dominante. Na pintura há uma espécie de poltrona ou divã avermelhado, onde a mulher está sentada de lado, com o lado direito de seu corpo e a cabeça apoiados no encosto. A mulher usa um robe também avermelhado, usa cabelos longos em tom castanho claro presos em um rabo de cavalo baixo. Ela está com os braços cruzados e olhar voltado para baixo, com olhos entreabertos.

O olhar entreaberto, voltado para baixo, expressa um vazio de quem contempla o nada. Os braços cruzados e a posição corporal da mulher revelam sua reação diante de possíveis dores e dificuldades que a vida pode apresentar e também que ela não está receptiva ao mundo exterior. A cabeça apoiada no encosto da poltrona indica um humor denso, desanimado, que já não suporta o peso do mundo. Degas evoca nesta pintura intimidade e solenidade silenciosas, além de sofrimento.

3.2 Caspar Friedrich e a marca do divino e da natureza

A vida do pintor, gravurista, desenhista e escultor romântico alemão, Caspar David Friedrich é sincrônica ao Romantismo. Nascido na cidade de Greifswald, nordeste da Alemanha, em 05 de setembro de 1774, Friedrich é filho de um fabricante de velas e sabonetes. Caspar Friedrich é o sexto de dez filhos, todos vieram ao mundo na casa onde hoje funciona o *Caspar David Friedrich Zentrum* (Centro Caspar David Friedrich), em Greifswald. A infância de Caspar David é marcada pelas mortes de sua mãe e dois de seus irmãos.

Em 1781, a mãe de Caspar Friedrich morre. Em 1787 o irmão morre afogado num buraco no gelo após tentativa fracassada de Caspar Friedrich em salva-lo. No ano de 1791, sua irmã morre de tifo. Estas situações marcam em seu caráter a temática da morte. Sua família é protestante devota e, assim, a educação de Caspar Friedrich é delineada por uma religiosidade rígida, que influencia muito o jovem com suas ideias panteístas e românticas.

Conforme as informações obtidas no *Caspar David Friedrich Zentrum* (Centro Caspar David Friedrich) em janeiro de 2019, por volta de 1790, o pintor inicia seus estudos de arte, sob a tutela de Johann Gottfried Quistorp (1755-1835), professor de desenho na Universidade de Greifswald e que muito se empenha para promover a carreira

de seu aluno. Também nesta época, ele conheceu o poeta e pastor Gotthard Ludwig Theobul Kosegarten (1758-1818).

A partir 1794, Caspar Friedrich dá continuidade aos seus estudos na Academia de Belas Artes de Copenhague, que na época é uma famosa escola de formação artística. Quando termina seus estudos, em 1799, muda-se para a cidade de Dresden, um importante centro do romantismo alemão. Em Dresden, ingressa na Academia de Belas Artes da cidade e faz sua primeira exposição em 1799. Caspar permanece em Dresden até sua morte em 7 de maio de 1840.

Mesmo depois de Caspar Friedrich estar estabelecido em Dresden, ele continua a ser atraído de volta para Greifswald e arredores, visita esta região em ocasiões frequentes. Sua afinidade próxima e permanente com o cenário do norte da Alemanha e com sua cidade natal está impressa em sua arte. Suas paisagens evocativas, com suas imagens instigantes e detalhes de composição, passam a simbolizar o movimento romântico em geral.

Em dezembro de 1816, já na maturidade, aos 42 anos, com a sua nomeação para a Academia de Dresden, Caspar Friedrich fica noivo de Caroline Bommer, 19 anos mais jovem. O casamento ocorreu em 21 de janeiro de 1818, em Dresden. Em 1819 nasce a filha Emma Johanna, em 1823 a filha Agnes Adelheit e em 1824 o filho Gustav Adolf, em homenagem ao monarca da Suécia. Caroline vive como uma esposa sempre dedicada e compreensiva à necessidade de solidão de Friedrich (HOFMMAN, p. 110)

Na análise das obras de Friedrich é notável que após o casamento, as paisagens dão espaço ao feminino, que até não era comum. Nesta investigação foram acessados 255 trabalhos do pintor, em sépia, aquarela, lápis e óleo sobre tela. Nestes, é notável que nos trabalhos com data anterior a 1818 apenas 6 trazem a figura feminina, a saber: *Die Romantische Leserin*, 1801 (A Leitora Romântica); *Die Frau Mit Dem Raben Am Abgrund*, 1803 (A mulher com o Corvo na Abundância), *Die Frau Dem Spinnennetz Zwischen Kahhlen Baumen*, 1803 (Mulher entre as Árvores com Teia de Aranha); *Morgen Im Riegebirge*, 1810 (Manhã nas Montanhas Gigantes), *Gartenterrasse*, 1811/1812 (O Terraço do Jardim) e *Ausstattungsentwurf Für Die Kirche St. Maria in Stralsund*, 1817 (Projeto de Torre para Igreja Santa Maria Stralsund). É também notável, a partir da união com Caroline, uma transição de figuras solitárias para a representação de mais de uma pessoa e, especialmente, da inserção de casal na paisagem.

Suas obras estão expostas nos principais museus e galerias da Alemanha e algumas fora do país. As obras são fonte de grande número de publicações, exposições e projetos de pesquisa em muitas línguas e em países distantes da Europa, como é o caso desta investigação. Este interesse fora do país evidencia o fascínio permanente no trabalho de Caspar Friedrich. O *Caspar David Friedrich Zentrum* (Centro Caspar David Friedrich), em seu site, elenca 156 obras de relevância dedicadas ao pintor, desde o final do século XIX até 2012.

A arte de Caspar David Friedrich esteve novamente na vanguarda da atenção internacional em 2006/7, quando uma grande exposição foi realizada em Essen e Hamburgo sob o título *Caspar David Friedrich: A invenção do romantismo*. Com oitenta pinturas e mais de 100 desenhos foi a exposição mais abrangente do trabalho do artista, atraindo um grande número de visitantes e desfrutando de uma cobertura excepcional da imprensa.

Friedrich é, antes de tudo, um paisagista romântico e nacional, onde o sentimentalismo adquire maior importância. Vive imerso na beleza das paisagens que buscam a grandeza das florestas e planícies do norte da Alemanha, nas costas enevoadas do Báltico, nas falésias da costa de Rügen e em sua terra natal, Greifswald. Nas obras do pintor, a natureza tem elementos com caráter de mistério e imensidão, onde o indivíduo se vê perdido em sua insignificância e a comunicação com o ambiente ocorre exclusivamente com base em sentimentos.

Em 1805, Friedrich é premiado por duas paisagens em sépia no concurso de arte de Weimar, organizado pelo escritor Goethe. As paisagens *Wallfahrt Bei Sonnenuntergang* (Peregrinação ao Pôr do Sol), e *Sommerlandschaft Mit Abgestorbener Eiche* (Paisagem de Verão com Carvalho Morto), são louvadas pelo júri de Weimar como cuidadosamente executadas e preenchidas com um belo sentimento de natureza (WOLFF, 2003, p.19), fato surpreendente para a considerada “capital do classicismo alemão”.

Em 1808, o pintor exhibe a pintura *Das Kreuz Im Gebirge* (Tetschener Altar) (Cruz na montanha/Altar de Tetschen), seu primeiro trabalho conhecido em óleo, que suscita uma crítica violenta e abre uma controvérsia com a participação de vários artistas e escritores por seu caráter político, apesar de apresentar um tema religioso. A versão que impera sobre a obra é que Friedrich fez o quadro para ofertar o rei Gustav Adolf IV, rei da Suécia. O rei da Suécia “foi um dos primeiros representantes da história do romantismo nos tronos da Europa e um dos introdutores das contramedidas antinapoleônicas.”

(WOLFF, 2003, pg. 27). A obra, seria então uma obra política “que assimilaria a ideologia da libertação professada pela monarquia sueca (WOLFF, 2003, p. 28).

Em 1810 no breve ensaio sobre a *Der Moench am Meer* (Monge junto ao mar), intitulado *Empfindungen vor Friedrichs Seelandschaft* (Sensações Frente a Paisagem Marítima de Friedrich), é publicado em 13 de outubro de 1810, no jornal *Berliner Abendblätter*, em ocasião de sua exibição na exposição da Academia de Berlim. O ensaio é marcado com as iniciais "CB" e refere-se ao autor Clemens Brentano (1777-1842). O texto é apresentado a Heinrich von Kleist (1777-1811), por Brentano e pelo poeta Achim von Arnim (1781-1831), para ser publicado no jornal *Berliner Abendblätter*, onde é editor. Brentano e Arnim são figuras importantes no círculo literário de Berlim neste período.

Kleist publica o ensaio, porém, editado tão significativamente que muda o tom da declaração. A versão original tem cerca de cinco páginas, na publicação do *Berliner Abendblätter* o texto está reduzido a página única. A publicação traz uma visão de reverência à obra de Friedrich: “Mas meus próprios sentimentos, sobre esta pintura maravilhosa, são muito confusos; Portanto, antes que ouse pronunciá-los completamente, me instruí pelas declarações daqueles que passam em pares, de manhã a tarde” (KLEIST, 1810, *Berliner Abendblätter*, tradução nossa, disponível em: http://www.kleist-digital.de/berliner_abendblatt?id=ba_flyer/ba_10_12.xml⁴⁷ Apesar da assinatura "CB", Kleist transforma o texto de Brentano em sua opinião, no entanto endossada pela assinatura de Brentano.

Na versão proposta por Brentano e Arnim, o texto apresenta um tom desprezível para reverência. O ensaio original possui uma breve introdução reflexiva, na qual declara que os próprios sentimentos estão confusos, seguida por uma série descontraída de conversas ironicamente desenhadas entre os visitantes da exposição, com opiniões dispares. Brentano fica desgostoso com a atitude. Este fato causa tanto alvoroço entre os envolvidos que Kleist não apenas se desculpa, mas também, em 22 de outubro, publica no jornal uma "declaração" na qual explica os fatos e assume a “responsabilidade” pelo ensaio:

⁴⁷ No original: *Doch meine eigenen Empfindungen, über dies wunderbare Gemälde, sind zu verworren; daher habe ich mir, ehe ich sie ganz auszusprechen wage, vorgenommen, mich durch die Äußerungen derer, die paarweise, von Morgen bis Abend, daran vorübergehen, zu belehren.* Publicado em 13 de outubro 1810 no *Berliner Abendblätter*, disponível em http://www.kleist-digital.de/berliner_abendblatt?id=ba_flyer/ba_10_12.xml Acessado 30 de agosto de 2019.

“este ensaio mudou seu caráter de tal forma que eu, no controle da verdade... devo declarar que apenas a letra pertence aos dois Senhores. [Brentano e Arnim]; Mas o espírito, e a responsabilidade por ele, como está agora escrito, a mim. (KLEIST, 22 de outubro 1810, *Berliner Abendblätter*, tradução nossa. Disponível em <https://archive.org/details/BerlinerAbendbltter1810-11/page/n85>)⁴⁸

Apenas em 28 de janeiro de 1826, o original de Brentano e Arnim foi publicado na íntegra. De qualquer forma, o *Der Moench am Meer* (Monge junto ao Mar), juntamente com *Abtei Im Eichwald* (A Abadia no Carvalho), obra também exposta em Berlim, marcam o início dos anos de maior sucesso de Caspar Friedrich. Conforme Wolff (2003, pg. 31), *Der Moench am Meer* (Monge junto ao Mar) é a imagem mais arrojada de todo o romantismo alemão”. Kleist, antes de Brentano e Arnim, entende a proposta visionária da obra, onde a imaginação, característica pressuposta do sublime, se faz presente: “o que eu pretendia encontrar dentro da própria imagem, encontrei apenas entre mim próprio e a imagem” (KLEIST, no *Berliner Abendblätter*, outubro de 1810, tradução nossa. Disponível em http://www.kleist-digital.de/berliner_abendblatt?id=ba_flyer/ba_10_12.xml)⁵⁰. É necessário que o observador utilize a imaginação na tentativa de leitura e compreensão da obra. A proposta mais radical de Friedrich é sua nova abordagem às imagens puras da paisagem. A paisagem se torna o protagonista e não o humano dentro dela.

Esta exposição em Berlim traz ao pintor o que hoje se chama de fama e resulta na compra das duas obras pelo príncipe herdeiro da Prússia, num momento que o tesouro prussiano passa por dificuldades (HOFMANN, 2013, p. 53) No entanto, a popularidade de Friedrich aumenta e diminui ao longo da vida. Embora tenha conquistado renome cedo, isso se perde nos últimos anos de sua vida. Friedrich morre em 1840 na obscuridade. Somente depois de uma exposição em Berlim, em 1906, com quadros e esculturas do período entre 1775 e 1875, onde se destacam 32 trabalhos de Friedrich, que o pintor é redescoberto. Porém, neste período, Friedrich é utilizado como um soldado ariano a partir

⁴⁸ No original: *Gleichwohl hat dieser Aufsatz dadurch, daß er nunmehr ein bestimmtes Unheil ausspricht, sei-nen Charakter dergestalt verändert, daß ich, zur Steuer der Wahrheit... erklären muß: nur der Buchstabe desselben gehört den genannten beiden Hrn. [Brentano und Arnim]; der Geist aber, und die Verantwortlichkeit dafür, so wie er jetzt abgefaßt ist, mir.*

⁴⁹ No original: *und das, was ich in dem Bilde selbst finden sollte, fand ich erst zwischen mir und dem bilde.* Em 13 de outubro 1810 no *Berliner Abendblätter* disponível em http://www.kleist-digital.de/berliner_abendblatt?id=ba_flyer/ba_10_12.xml Acessado 30 de agosto de 2019.

⁵⁰ No original: *und das, was ich in dem Bilde selbst finden sollte, fand ich erst zwischen mir und dem bilde.* Em 13 de outubro 1810 no *Berliner Abendblätter* disponível em http://www.kleist-digital.de/berliner_abendblatt?id=ba_flyer/ba_10_12.xml Acessado 30 de agosto de 2019.

da instrumentalização do seu trabalho pelos nazistas. Durante décadas após a guerra as obras de Friedrich não são consideradas socialmente aceitáveis. A popularidade de Friedrich é consolidada apenas em 1975, quando Werner Hofmann apresenta sua exposição em Hamburgo.

Toda a arte de Friedrich é dedicada a dar nova vida, novo significado e nova individualidade à sua terra natal, às montanhas e aos penhascos rochosos, ao mar e às florestas encontradas nas áreas circundantes de Dresden, em Greifswald, e na ilha vizinha de Rugen, no mar Báltico. Ele foi o primeiro a pintar o rio Elba e as terras altas da Boêmia Saxônia. O interesse de Friedrich pelo cenário alemão nativo, coincide com o crescimento do movimento nacionalista antifrancês ao qual pertence o pintor e um grupo de Dresden. Esse movimento defende a resistência tanto ativa quanto intelectual ao domínio estrangeiro. Neste movimento, segundo Wolff (2003, p. 27 – 29), tudo o que é verdadeiramente alemão é glorificado, artes, literatura, costumes e religião. No caso de Friedrich, a paisagem alemã.

Outro elemento fundamental a ser considerado nas obras de Friedrich é a sua profunda religiosidade protestante, herança familiar e influência da pregação do Pastor Kosegarten que se baseia em uma teologia do coração e da comunhão subjetiva com a beleza primordial da natureza que leva a uma mistura com Deus (BÖRSCH-SUPAN, 1990, p. 18). Estes fatos levam Friedrich a ter uma observação religiosa da natureza, que busca captar em suas telas uma espécie de dimensão superior da natureza, uma essência secreta. Portanto, em suas paisagens se percebe um realismo mágico, não uma visão exata do natural, que abarca o espírito do artista, que produz uma paisagem de enorme lirismo poético. Assim, consegue deslocar quem a contempla àquela visão interior do pintor. O apreço que Friedrich tem pela natureza e por sua terra é tão forte que, conforme Hofmann (2013, pg. 101), para pintar suas paisagens utiliza apenas o que tem em mente, como se tivesse um olho interno. Seu atelier é retratado por Georg Friedirch Kersting (1785–1847) com paredes nuas, apenas contendo duas paletas, um esquadro e uma régua. Friedrich não teria nada de supérfluo em seu estúdio que pudesse desviar sua concentração (HOFMANN, 2013, p. 102).

A obra do romântico de Greifswald é marcada por um sincretismo entre a religiosidade, a natureza e a melancolia. Por isso, Caspar não é um mero paisagista, diferente dos neoclássicos, busca poetizar suas pinturas, o que serve como uma ponte entre o observador e o ambiente externo, em suas palavras: "uma imagem deve ser

Seelenvoll - à letra “plena da alma” (FRIEDRICH, apud in WOLFF, 2003, p.9). Estes aspectos são inovadores no romantismo.

3.3 Aproximações entre Schiller e Caspar Friedrich

Não há registros de que Friedrich Schiller e Caspar Friedrich tenham se conhecido. Schiller morre em Weimar em 1805, mesmo ano que Caspar Friedrich vence o concurso organizado por Goethe na cidade. No entanto, é possível constatar pontos comuns entre o filósofo e o pintor. Pontos comuns muito além do “Friedrich” em seus nomes.

Caspar Friedrich propõe uma espécie de sinestesia entre arte, natureza e filosofia. Nos escritos de Schiller sobre o sublime, a natureza e arte também trazem este caráter. A obscuridade deliberada representada nas paisagens do artista é uma tradição arraigada na estética do sublime. Mais significativamente do que talvez qualquer outro artista romântico, Friedrich aspira invocar o sublime através de uma estética subjetivada que descreve a aparência externa de natureza através da percepção interior do observador. Da forma apontada por Schiller, põe o sujeito fora de si próprio e em contato com o que o rodeia, portanto, a contemplação e a estética são praticamente uma só. A relação sujeito e natureza, tal como se encontra expressa em e na obra de Friedrich, assenta não só na concepção da natureza como um organismo vivo, mas também na convicção de que a natureza, enquanto espaço vivo que se relaciona com o sujeito, tem para com este uma atitude positiva de acolhimento e compreensão.

Friedrich entende que o encontro do sujeito observador com a paisagem representa (mais do que um encontro sujeito/objeto) o ponto de convergência de dois seres vivos e do estado de alma que partilham sentimento e entendimento. Dessa atitude resulta uma simpatia que possibilita o encontro do sujeito observador com a natureza e a consequente construção da paisagem. A contemplação da arte, para Schiller é a tendência prática da didática do belo, do sublime e da liberdade, que permite a relação direta do ser humano com a arte, coloca o sujeito em estado estético. A contemplação coloca o sujeito fora de si próprio e em contato com o que o rodeia, portanto, a contemplação e a estética são praticamente um só.

As considerações de Schiller acerca dos impulsos humanos, instituídos sobre o estado físico e o estado moral (impulsos prático e teórico), intermediados pela

possibilidade do jogo e da liberdade, direcionam o olhar aos conflitos diversos instaurados pelos românticos, especialmente sobre o sublime. O sublime, deve ser uma avaliação estética e não lógica de um objeto de grandeza e força infinitas. A sua representação estética tem que comover mais do que o infinito. Schiller destaca no seu texto, *Sobre o Sublime* que “A visão de distâncias ilimitadas e alturas fora do alcance da vista, o vasto oceano a seus pés e o oceano maior ainda sobre ele arrancam seu espírito da esfera estreita do real e da prisão opressora da vida física” (2011, p. 66) e como a magia do sublime “se encontra na aparência, e não no conteúdo, a arte possui todas as vantagens da natureza, sem partilhar seus grilhões” (2011, p. 74). O filósofo entende o sublime como a resistência ao natural, o enfrentamento entre a passividade e a ação, pois isso não pode ser explicado mediante as leis da natureza, de causa e efeito. Por ser resistência, o sublime impõe ao indivíduo dignidade, “descolamento” do mundo natural, sentido de humanidade. Schiller afirma, no mesmo texto, que “nada há mais indigno do homem do que sofrer violência, pois a violência o nega. Quem a exerce sobre nós, não faz nada menos que contestar-nos a humanidade. Quem a suporta covardemente, despoja-se de sua humanidade” (SCHILLER, 2011, p. 55). Como se vê, o sublime de Schiller está associado à resistência, que por sua vez, é o exercício pleno da liberdade. Assim, a obra de arte é alternativa para o sublime, pois o ser humano não precisa resistir de fato.

Friedrich, por sua vez, concebe sua arte com liberdade, rejeita o racionalismo do Iluminismo, escrevendo, "A tarefa do pintor não se funda na exposição fiel do ar, da água, dos rochedos e árvores, mas em tudo isso devem se refletir sua alma e seus sentimentos." (FRIEDRICH, apud in SUBIRATS, 1986 p. 49). Friedrich articulou simultaneamente, a beleza da paisagem e o sentimento de dependência absoluta, ou a consciência da divindade infinita no mundo finito, a partir da suspensão entre a proximidade da terra e a vastidão do céu. É exatamente assim que Schiller teoriza, agregando os sentidos e as emoções na construção de uma sociedade mais livre. A emoção sublime, na concepção de Schiller, aponta uma saída do mundo sensível. O impacto do sublime origina a separação entre físico e mental, entre o que é real e o que é moral, em que o primeiro é atingido por uma força terrível, e o segundo por um sentido de libertação devido à capacidade de experienciar o infinito e o inatingível. Friedrich materializa estas ideias em suas pinturas que apresentam um sujeito que está em relação com a natureza, com o divino, com o mistério e com as emoções humanas. As suas pinturas transitam entre realismo e abstração usando a objetividade da natureza como mediadora de um exercício interior. “Tenho de me render ao mundo que me rodeia, unir-me às suas nuvens e pedras,

para poder ser aquilo que sou. Preciso da solidão para poder comunicar com a natureza”, diz o pintor (FRIEDRICH, apud in WOLF, Norbert, 2003, p. 1).

A relação entre as ideias de Schiller e Friedrich não se dá apenas a partir da “interpretação” da obra do pintor, forçando as imagens para ilustrarem as ideias, mas é uma aproximação feita a partir da leitura do pensamento de ambos. Friedrich em vários aforismos reunidos na publicação Caspar David Friedrich em *Briefen und Bekenntnissen* (Cartas e Confissões), apresenta ideias semelhantes as teorias de Schiller sobre a pintura. Em um destes aforismos Friedrich afirma que “O pintor não deve pintar apenas o que vê à sua frente, mas também o que vê em si mesmo. Se ele não vê em seu interior, é melhor que renuncie a pintar o que vê fora de si” (FRIEDRICH, apud in, SUBIRATS, 1986, p. 48). Por sua vez, para Schiller o pintor paisagista, depois de ter buscado o segredo das leis que governam os movimentos internos do coração humano, e estudado as analogias que emergem entre esses movimentos e fenômenos externos específicos, se transforma de um retratista de natureza, em um verdadeiro pintor de almas humanas. Ou seja, ambos compreendem que a pintura deve representar a subjetividade, as emoções do pintor.

Na pintura de Friedrich, a natureza como tema, não se dá por meio meramente mimético, mas através da interlocução entre impressão visual, reflexão mental e emocional (WOLFF, 2003, p. 8) que, como pensa Schiller, apenas o gênio é capaz de produzir. Como cita Norbert Wolf, “nas palavras de Friedrich, uma imagem de ser *seelenvoll* – à letra “plena de alma” - no efeito que produz, para que possa ser considerada uma verdadeira obra de arte” (2003, p. 9). A moralidade que Schiller pretende encontrar está presente em Friedrich, que com a iconografia envolvente, o indivíduo é levado a pensar no tempo, no poder, na força e grandiosidade da natureza

Schiller e Caspar Friedrich não refutam absolutamente a utilidade da razão, mas promovem a noção de que os sentimentos podem ser companheiros do intelecto. Ambos desejavam ampliar as restrições intelectuais do classicismo para abraçar uma maior diversidade nos modos de pensamento e sentimento.

3.4 Sobre uma iconografia e iconologia na obra Caspar Friedrich

Caspar David Friedrich é hoje o mais conhecido e importante pintor do romantismo alemão. No entanto, adentrando minimamente na questão iconológica do romantismo, é possível notar indícios para a consagração de Friedrich como o ícone deste

período, não apenas do romantismo alemão. Um ícone é identificado por membros de uma cultura que o relacionam com suas impressões sobre certo assunto ou objeto. Como visto as ideias que caracterizam o romantismo são a subjetividade, a liberdade, a supervalorização das emoções humanas, a relação do indivíduo com a natureza, com o místico e com a pátria.

No âmbito desta pesquisa, numerosos livros, sites, documentos e tudo o mais pertinente ao sublime foram consultados. A partir do mapeamento dos livros sobre o romantismo, há o indicativo que leva à seguinte reflexão: se há uma representação visual do período romântico, esta pode ser sinônimo de Caspar David Friedrich. No cenário romântico identifica-se o pintor alemão como ícone deste período, uma vez que de dez livros consultados sobre o romantismo, nove trazem nas capas pinturas de Friedrich. Nove livros que abordam o romantismo como um todo, não especificamente o romantismo alemão. Tanto nos livros de edições brasileiras, quanto nas estrangeiras (anexo I). Da mesma forma, cerca de sessenta por centos dos sites consultados, que abordam o romantismo de maneira geral, apresentam pinturas de Friedrich.

Este fato é interessante, tendo em conta que poucas obras de Caspar Friedrich estão disponíveis fora da Alemanha. Dos 119 trabalhos em óleo sobre tela mapeados, apenas 25 podem ser vistas fora da Alemanha (anexo II). Estas obras estão distribuídas em apenas 10 países: Áustria, Dinamarca, Espanha, Estados Unidos, França, Inglaterra, Noruega, República Tcheca, Rússia e Suíça.

Ainda sob a perspectiva iconológica, também é possível perceber nos estudos e publicações sobre Caspar Friedrich que é senso comum relacionar as suas obras às emoções mais profunda, à devoção mística à natureza, à fervorosa religiosidade, à solidão à subjetividade e aos sentimentos patrióticos, características do sentimento sublime. Em seu livro sobre Caspar Friedrich, Norbert Wolf o define como o “pintor da quietude” e, como cita Wolff, o poeta sueco Per Daniel Amadeus Atterbom (1790 - 1855) o denomina “um místico com um pincel” (WOLFF, 2003). É possível constatar também, a partir desta investigação, que não apenas as obras remetem ao sublime, mas a ideia de sublime remete às obras de Friedrich. Nesta investigação 23 estudos, envolvendo artigos, dissertações e teses, sobre o sublime foram mapeados e acessados, destes, seis documentos utilizam imagens para, de alguma forma, “ilustrar” o sublime. Os seis trazem imagens do pintor romântico alemão. (Anexo III) Parece que nenhum outro pintor foi capaz de representar

a inquietação humana através da natureza observada, imensa e infinita, que se desdobra em toda a sua grandeza que representa o sublime, como Caspar Friedrich.

Boa parte dos estudos sobre Friedrich se averigua serem escritos por historiadores da arte, sendo alguns deles estudiosos de teologia protestante também, o que justifica o interesse da maioria no aspecto místico e religioso das pinturas de Friedrich. Nesta perspectiva, podemos destacar estudos de Karl Ludwig Hoch (1929-2015)⁶², Norbert Schneider (1945-) Helmut Börsch-Supan (1933-), Peter Märker (1944-) e Klaus Lankheit (1913-1992). Este elemento mostra a forte iconologia do místico e religioso nas obras do Caspar Friedrich. Como visto no item 3.1.5, o místico ou religioso são formas iconográficas do sublime.

Para não correr o risco de tornar a iconologia do sublime como uma astrologia em oposição a astrografia, como alerta Panofsky, outro elemento pode ser apontado como indicador à tal constatação. Ao iniciar esta investigação, ainda no âmbito do projeto de pesquisa, nada se sabia sobre o pintor, aliás nem se tinha o conhecimento sobre ele, considerando que esta não tem origem no campo das artes. Ao mapear um objeto no campo das artes visuais para conectar ao conceito de sublime artístico buscou-se por pintores do período romântico. O primeiro a ser relacionado nas pesquisas *on line* é Friedrich, seguido do inglês Willian Turner e do francês Eugène Delacroix (1798 – 1893). Neste momento de definição pelo pintor como objeto de pesquisa se considerou apenas as sensações características do sublime experienciadas em relação à pintura. Nenhuma outra pintura trouxe ou provocou sensações como *Der Wanderer Über Dem Nebelmeer* (O Caminhante sobre o Mar de Névoa). Não se tinha conhecimento sobre todas as aproximações já existentes entre o pintor e os elementos relacionados ao sublime. Isto foi uma descoberta. É possível descrever esta experiência como o caminhar em uma noite escura, sem luar, seguindo apenas os sentidos e chegar ao destino certo.

O Iconclass, ferramenta de pesquisa que permite que um indexador encontre os conceitos para classificar uma imagem com assunto específico, bastante utilizado por historiadores da arte, pesquisadores e curadores para examinar o tema das imagens representadas em vários meios, como pinturas, desenhos e fotografias, também aponta para Friedrich como autor iconográfico. Nesta ferramenta, se pesquisar por “Caspar David Friedrich” aparece uma listagem de 15 itens que podem ser relacionados ao pintor, entre eles, cruz, símbolos religiosos, montanhas, abismos, paisagens de ruínas. A mesma

pesquisa feita com Delacroix, ícone do romantismo francês, apresenta um item e a William Turner, gênio do romantismo inglês, nenhum item é relacionado (anexo IV).

Em outra ferramenta de busca e reconhecimento de imagens que usa visão computacional para reconhecimento de padrões, o TinEye, ao buscar com a imagem *Der Wanderer Über Dem Nebelmeer* (Caminhante sobre o Mar de Névoa) aparecem 13.290 resultados de imagens relacionadas. Se a pesquisa for realizada com a imagem *The Shipwreck* (O Naufrágio), uma das grandes obras de Turner, o resultado é de 637 relações. Na pesquisa com a imagem *La Liberté guidant le peuple* (A liberdade guiando o povo), de Delacroix são apresentados 14.924 resultados. Diferente da obra de Delacroix, que protagoniza em milhares de livros da história mundial, a obra de Friedrich ocupa um espaço temático mais restrito, específico. No entanto, apresenta apenas 11% menos de resultados, o que mostra a popularidade de *Der Wanderer Über Dem Nebelmeer* (Caminhante sobre o Mar de Névoa).

3.5 O sublime nas obras de Caspar David Friedrich

Ao contemplar as obras de Friedrich pode se sentir, num primeiro momento, uma simplicidade. Muitas paisagens parecem meramente paisagens. Em algumas há uma pessoa, em outras um casal e, em raras, grupos de pessoas que estão simplesmente a olhar, a caminhar, ou próximos de uma fogueira. Porém, como identifica-se, estas paisagens estão carregadas de uma riqueza iconográfica que fala dos anseios nacionalistas e espirituais de um grande segmento do povo alemão. Outra sensação ao contemplar suas obras, é uma inquietação, pois é rica a iconografia ligada ao sublime.

No entanto, há um problema que pode ser posto para pensar o sublime nas obras de Caspar Friedrich: o tamanho. O sublime está ligado à grandeza e suas obras não tem grandes dimensões. Isso seria um problema? Não, pois o conteúdo expresso, mesmo em dimensões pequenas, carrega uma carga monumental do conteúdo sublime. O que exatamente determina a força maior ou menor dessas pinturas? Conforme Cahen-Maurel (2006), para criar uma intensidade de sentimento cada vez mais profunda na esfera íntima do sujeito e não apenas no nível físico da sensação, Friedrich emprega dois dispositivos principais: um sublime de escala, em que a escala não é meramente uma estimativa quantitativa da magnitude; e um sublime que brinca com a dupla modalidade de visibilidade - transparência ou opacidade. Pois deve-se notar que o tópico da visão é duplo

em Friedrich: é a visão externa e interna, lembrando que para Friedrich o pintor expressa nas telas o que vê dentro de si.

Porém, a verdadeira grandeza, aos olhos de Friedrich, não é expressa no tamanho dos corpos que podem ser medidos quantitativamente e, tampouco é uma questão de ordem perspectivista do mundo na tela. A verdadeira grandeza reside em uma certa emoção ou elevação de uma mente que é perturbada pelo confinamento perceptivo e, portanto, procura ampliar seu horizonte. Friedrich define a pintura de paisagem como a criação do espaço em uma obra. Em suas considerações, critica a pintura de paisagem naturalista contemporânea justamente por sua tendência que a comprime no espaço da tela. Essa maneira de pintar não compreende a escala infinita do mundo, com o resultado de que um dos maiores exemplos do sublime - o mar ilimitado se distorce em uma poça. (FRIEDRICH, Apud in CAHEN-MAUREL, 2006)

Como examinado, o pintor tem incontestável capacidade de retratar emoções. A melancolia e a angústia são mostradas em paisagens hostis, mas serenas ao mesmo tempo. É precisamente essa contradição que move e perturba, assim, transmitindo o sentimento do sublime ao indivíduo. São várias as características das pinturas de Friedrich que podem ser relacionadas as ideias de sublime, mas três se destacam:

1. A dimensão humana diante magnitude da natureza e da religiosidade fervorosa. O artista impregna suas telas com uma sensação de divino, colocando na pintura de paisagem uma iconografia divina, que traduzem formas inspiradoras da natureza sublime. Friedrich exige de uma verdadeira obra arte a “elevação do espírito” e “inspiração religiosa”, conforme Wolff (2003, pg. 19). A paisagem e seus elementos são usados simbolicamente e alegoricamente, tentando encontrar no mundo profano a experiência do sagrado, do absoluto, da imensidão, do mistério. A arte de pintar de Friedrich dá ao espectador a impressão desse “absolutamente grande”, que afeta o observador que, em contraste, é provocado com a própria pequenez existencial.

2. A noção do infinito que é apresentada a partir da representação de um espaço ilimitado dentro da superfície limitada da tela. Nas palavras de Caspar Friedrich:

Essa pintura é grande; e ainda desejamos que fosse maior. Pois a sublimidade na concepção do objeto foi experimentada em toda a sua grandeza e requer uma extensão ainda maior no espaço. Portanto, é sempre louvável que uma pintura diga para desejarmos que fosse

ainda maior. (FRIEDRICH, apud in CAHEN-MAUREL, 2006, tradução nossa)⁵¹.

3. A noção da finitude é considerada uma das características mais enfatizadas nas obras Friedrich. Identifica-se destacada, na maioria das vezes, a ideia de finitude e não de morte como aponta Börsch-Supan nas notas do catálogo da Exposição de 1972 na Tate Gallery. Segundo Rosen, Börsch-Supan impõem uma leitura doutrinária e reduz a leitura das obras de Friedrich a noção de morte, pois “toda vista distante representa o paraíso; toda folha de relva, a transitoriedade da vida; toda bétula, a ressurreição; todo rio, a morte.” (ROSEN, 2004, p. 105). A partir da observação das obras nesta investigação parece que se apreende mais a noção de finitude do que morte.

O estudo da obra de Friedrich traz algumas dificuldades em termos de datação, de titulação e, até mesmo, de atribuição dos quadros. Tais inconvenientes devem-se ao pintor ter por hábito não assinar e nem datar as suas obras. Perante tal entrave, opta-se por tomar como base as datas e títulos indicados nos museus onde as obras estão expostas. Não sendo possível acessar tais informações nos museus, opta-se pelas propostas de Werner Hofmann em Caspar David Friedrich, 2013. Esta opção deve-se ao fato de Hoffman ser um ponto de referência para a maioria dos estudiosos da obra de Friedrich.

Para análise das obras de Friedrich na perspectiva do sublime, serão referência sete pinturas que foram examinadas presencialmente no local onde estão expostas. Esta escolha se dá por que a análise iconológica e iconográfica no contexto deste estudo é referente a maior emoção humana. Assim, considera-se importante trazer a subjetividade vivenciada. Sabe-se que a subjetividade não é um grande agregador a leitura iconográfica, no entanto, neste contexto, considera-se pertinente por ser parte do pensamento de Friedrich na composição de suas obras. Friedrich entende que a mente racional pode ser usada para investigar os maiores mistérios da vida, porém é apenas através de uma combinação de análise objetiva e interpretação imaginativa que o conhecimento genuíno pode ser alcançado. Assim, Friedrich combina conhecimento

⁵¹This painting is large; and yet we wish it were larger still. For the sublimity in the conception of the subject matter has been experienced in all its greatness and requires an even larger extension in space. Therefore, it is always praiseworthy for a painting to say we wish it were even larger.

empírico e subjetiva para produzir pinturas que demonstram um senso agudo de significados místicos, uma das suas características mais marcantes.

É possível também notar a subjetividade em Friedrich a partir da posição que o sujeito observador assume. Por um lado, encontra-se a mais comum à pintura paisagista, que é a de um sujeito exterior à paisagem e que a partir de um determinado ponto selecionado focaliza os elementos em seu entender mais representativos. Um segundo tipo de sujeito observador, que deriva da posição que assume, é aquele que, ainda que não exclusivo de Friedrich, mas se tornou um motivo recorrente e identificador da sua obra: a figura do indivíduo que, de costas para o observador, contempla a paisagem. Um sujeito observador que se deleita na contemplação da natureza, numa ação cuja única finalidade é a partilha de um estado de alma comum.

Esta opção mais subjetiva e também pela leitura das sete obras que seguem abaixo, se dá de acordo com o pensamento de Goethe registrado nos seus escritos sobre arte os quais orientam que “apenas na presença das obras de arte se deveria falar sobre elas, para si e para os outros, com propriedade e verdadeira utilidade.” (GOETHE, 2008, p. 111). Logicamente não é possível ter a obra presente neste trabalho, para poder penetrar nos labirintos dos detalhes mais exatos e sentir o aroma e a energia que as obras guardam. Na tentativa de minimizar esta lacuna opta-se pelas obras vistas presencialmente.

Das sete obras analisadas, cinco foram escolhidas por não apresentarem escancaradamente a iconografia do sublime mais comum nos trabalhos de Friedrich, a qual já é profundamente analisada por historiadores e críticos de arte. São obras se analisadas com o olhar voltado aos elementos do sublime é possível identificar a potência de representá-lo e, até mesmo, de provocá-lo. A sutileza dos elementos iconográficos do sublime presentes nestas obras, confirmam ou reafirmam mais uma vez que Friedrich é o gênio do sublime. Inclusive, a ideia originária seria não fazer leituras das obras ícones de Friedrich, pois são lidas e relidas a todo instante. No entanto, como orienta Marshall “não se deve fugir do ícone” e, além disso, é impossível não desejar expressar as próprias percepções sobre as obras *Der Moench am Meer* (O monge à beira mar) e *Der Wanderer über dem Nebelmeer* (O Caminhante sobre o mar de névoa) ao contemplá-las.

3.5.1 Análise de obras

Pommersches Landemuseum – 01/02/2019 das 14:30 às 17:30

O *Pommersches Landesmuseum* guarda cinco obras do pintor, a saber, *Felsenschlucht im Harz* (sem data), *Ruine Elvena im Riesengebirge* (Ruínas de Elvena nas Montanhas Gigantes) 1830/1834, *Neubrandenburg* (Castelo Neubrand), 1816 /1817, *Zum Licht hinaufsteigende frau* (Mulher Subindo à Luz), 1825 e *Hinabsteigende Frau mit Kerze* (Mulher com o Castiçal), 1825.

Zum Licht hinaufsteigende Frau e Hinabsteigende Frau mit Kerze



Figura 10: Zum Licht Hinaufsteigende Frau, 1825, Óleo sobre tela, 73,6 x 52 cm. Pommersches landesmuseum. Foto: arquivo pessoal.



Figura 11: *Hinabsteigende Frau Mit Kerze*, 1825. Óleo sobre tela, 71 x 49 cm. Pommersches Landemuseum. foto: arquivo pessoal.

Estão expostas lado a lado e são grande orgulho para o Pommersches Landemuseum, pois conseguiram ser recuperadas após um incêndio na casa onde nasceu Friedrich em 1901. A primeira ficou bastante danificada, a segunda foi menos prejudicada.

Assim como a obra *Felsenschlucht im Harz* (figura 1), citada na introdução, no primeiro momento não é possível identificar uma linguagem do sublime nestas obras. No entanto, as obras chamam a atenção, pois são muito parecidas, datam do mesmo ano

e trazem uma iconografia muito similar. Ambas apresentam uma mulher, num ambiente fechado e escuro, indo em direção ao lado direito da tela. O ambiente é um ambiente doméstico, considerando que as mulheres estão de aventais brancos. Em ambas as pinturas a mulher usa vestimentas escuras. Mesmo que na imagem *Hinabsteigende Frau mit Kerze* (Mulher com o castiçal) (Figura 11) a mulher esteja com uma vela ou um castiçal, entende-se que o ambiente que ela vai adentrar está iluminado, como na pintura *Zum Licht Hinaufsteigende Frau* (Mulher subindo à Luz)(Figura 10), pois a quantidade de luz refletida é muito intensa para ser fruto apenas da vela no castiçal que ela carrega.

Na obra *Zum Licht Hinaufsteigende Frau* (Mulher subindo à luz) (Figura 10), que apresenta danos devido ao incêndio em 1901, Friedrich retrata uma mulher, quase ao fim de uma escada em ascensão, que conduz ao piso superior da moradia. A escada é de madeira e a parte de baixo se situa entre dois cômodos, pois há uma abertura à direita e uma à esquerda no seu início. No meio da escada há uma espécie de duas aberturas, não chegam a ser janelas. No início da curvatura da escada há nicho embutido na parede, onde está apoiado um ornamento. A escada conduz à direita superior da tela onde há luminosidade. No entanto, a mulher não olha a luz, sua cabeça está levemente inclinada para baixo. A mulher usa um avental branco sobre o vestido e está com os cabelos presos sob uma touca branca. Sua mão direita parece agitar o avental. Não é possível ver, mas o jogo de luz e sombra indica um castiçal, uma luminária, fixada na parede, à esquerda superior à mulher.

A pintura *Hinabsteigende Frau mit Kerze* (Mulher com o castiçal) (Figura 10) apresenta uma mulher passando de um cômodo a outro. No cômodo que ela deixa, há uma janela fechada, com três pontos de fechamento visíveis e ornamentada por um bandô branco plissado. O assoalho é de tábuas largas com um pequeno espaçamento entre estas. Ela segura um castiçal, que parece estar com uma vela acesa, pois é observável apenas a parte onde o segura com a mão direita. A mulher está vestida como a da primeira pintura: vestido escuro com gola à moda barroca e avental branco sobre o vestido. No entanto, nesta pintura a mulher está com uma espécie de lenço avermelhado ou um capuz sobre a touca que está visível na parte da frente.

Em ambas as pinturas é possível identificar uma iconografia referente a duas das variações de sublime identificadas no item 3.1:

1- Sublime místico, divino ou religioso: ao contrastar luz e sombra Friedrich coloca a oposição entre luz e trevas. A mulher deixando um ambiente de escuridão para

adentrar um ambiente com claridade representa a busca de uma saída do mundo das trevas, de angústia e sofrimento, para um ambiente de resplandecência divina, aparente na luminosidade encenada que é mais intensa do que a possível ser ocasionada pelos elementos que indicam luz. Assim, a angústia da escuridão é rasgada pela luz da fé que conduz ao caminho da salvação, ao inefável, ao sublime.

2- O sublime da finitude/decadência é identificado a partir do caminho percorrido pelas mulheres, representado pelo que ficou para trás na escuridão e a chegada ao destino, representada pela luz da “aurora” que está por vir. Todos os perigos, os males e infortúnios vividos chegaram ao fim. Em ambas pinturas a mulher está emoldurada pelo ambiente representado, ou seja, presa no ambiente interno, mesmo seguindo a luz. Não há alternativa para liberdade pois a luz que segue é interna. Esta linguagem pode representar a libertação a partir do fim da vida, pois a luminescência do futuro está velada, a pintura não o representa. Portanto pode ser o fim, mesmo que a claridade possa indicar a esperança da salvação, pode ser também a representação do fim da vida terrena. As pinturas são marcadas pela dualidade entre infinito e o finito, entre a vida e a morte.

Alte Nationalgalerie – 02/02/2019 das 12:00 às 16:30

A Alte Nationalgalerie, construída entre 1867 e 1876, localizada na Ilha dos Museus em Berlin, reúne uma ampla coleção de arte. O edifício sofre vários danos devidos a bombardeios durante a Segunda Guerra, porém é rapidamente restaurado e reaberto após o término da guerra. O passeio entre as obras expostas oferece uma visão profunda da arte do século XIX.

No terceiro andar, duas salas são reservadas as marcantes obras do romantismo alemão. Porém, nenhum outro pintor ocupa tanto território quanto Caspar Friedrich. A sala 306, uma das duas salas dedicadas ao romantismo alemão, é exclusiva a quinze obras designadas ao pomerano. É neste local que *Der Moench am Meer* (O Monge à beira mar), uma das obras célebres de Friedrich, está disponível ao olhar público.

Der Moench am Meer



Figura 12: *Der Moench Am Meer*, 1808/1810. Óleo sobre tela, 110 x 171,5 cm. Alte Nationalgalerie. Foto: arquivo pessoal.

Muito se comenta sobre esta obra desde sua primeira aparição ao público em 1810. Como já dito, as sensações provocadas por esta obra culminaram na desavença entre os amigos Kleist, Brentano e Arnim. Devido a esta imagem Friedrich foi chamado de descobridor da tragédia na paisagem: “Voilà un homme, qui a découvert la tragédie du paysage” (David d’Angers (1788-1856), apud in SUBIRATS, 1986, p. 50).

Conforme documentos no site da Alte Nationalgalerie, Friedrich usou tela muito fina e com várias cores na pintura, sendo muito fácil ocorrerem danos. Já em 1900, o estado de conservação da tela estava comprometido. Assim, partir de 1906, torna-se objeto de medidas intensivas de restauração. Porém, entre 2013 e 2016, após mais de 200 anos de sua produção, a pintura é novamente submetida a processo de restauro.

A imponência de *Der Moench am Meer* (O monge à beira mar), com todos seus tons acinzentados, está exposta ao lado direito da *Abbey Im Eichwald*, (Abadia no Carvalho) exatamente como foi apresentado em 1810. A pintura está dividida em cinco faixas horizontais de cores diferentes, porém próximas. De baixo para cima: areia, mar,

nuvens carregadas, nuvens claras e céu. A areia, ou melhor, uma praia está delineada contra um mar escuro e expansivo que ocupa quase a mesma quantidade de sua superfície, com exceção de uma parte da areia que invade um pouquinho o mar. Desta forma, cria uma linha imaginária do horizonte na parte baixa da tela que estende-se ininterruptamente de uma extremidade à outra. O mar está delimitado por um céu vasto que ocupa mais de 2/3 da tela. O céu está dividido em céu escuro, bem carregado, na faixa mais próxima ao mar e usufrui da mesma quantidade de espaço que o mar e a areia. Na metade superior há céu com nuvens que se abrem para um céu cristalino que preenche uma parte maior do espaço. É um céu imenso conforme figura abaixo:



Céu cristalino –
éter/divino e
religioso

Céu com nuvens –
vislumbre da calmaria

Céu tempestuoso →

Mar

Areia

História/
mundo

Tensão,
medo,
pavor

Figura 13: divisão da figura 12

Parece que as tintas das nuvens são aplicadas em camadas finas em cima de outra para criar um efeito mal definido e nebuloso. Na parte inferior, na linha ininterrupta do horizonte, à esquerda da tela, há a figura humana quase insignificante, voltada para direita, quase de costas. Porém, a figura não está totalmente de costas, pois é possível ver suas mãos em posição de oração. A figura está vestida com uma túnica que a caracteriza como um monge, fazendo referência ao nome da obra. No mar há uns pontos brancos que parecem ser espumas, representando que o mar está em movimento. Há também algumas gaivotas que planam próximo ao monge.

Diante desta pintura, de grande dimensão em relação a maioria dos trabalhos de Caspar Friedrich, se posicionar mais à esquerda da obra para contemplá-la, em diagonal, proporciona ao observador a sensação de estar no lugar do monge. Como se fosse um processo de fusão entre o monge e o observador. Nesta posição tanto o monge quanto o observador são postos diante de um espaço assustadoramente infinito. Ao contemplar *Der Moench am Meer* (O Monge junto ao Mar) de frente a sensação é parecida. No entanto, o monge é visto quase de perfil, olha-se sobre o ombro direito do religioso e não na direção que ele olha. Assim, o observador não se sente intensamente dentro da paisagem. De frente, com a linha contínua do horizonte, sente-se um paradoxo visual que revela o doloroso sentimento da insignificância do próprio observador que vê o monge absorvido em seus próprios pensamentos. A linha do horizonte, abaixo da qual o monge é colocado, sugere ainda mais fortemente a infinidade da natureza e a pequenez do humano dentro dela. Contemplá-la força o observador se solidarizar com o monge que parece flutuar entre a terra, o mar e o céu, o dia e a noite, a tempestade e a calmaria.

Esta pintura apresenta e desperta as seguintes variações do sublime:

1- Sublime da imensidão: ao contemplar a obra não há percepção de profundidade no sentido usual, característica que cria uma tensão entre o vazio do mar frio e o infinito céu. Com nada além de terra, mar e céu para medi-lo, a presença física do monge se torna frágil. Desta forma, está representado o contraste entre o que é muito pequeno, neste caso o monge, o humano, diante do que é incomensurável, o céu que parece poder engoli-lo.

2- Sublime das forças da natureza está representado na tempestade anunciada no céu muito escuro, que delimita o mar, deixando clara a potência da natureza em relação as forças humanas, mesmo que a calmaria esteja prevista com o céu cristalino. A força da natureza também é representada pela presença de três elementos da natureza: terra, água e ar.

3- Sublime místico ou religioso: ao unir as características do poder na natureza com a pequenez humana, que tenta suportar tal poder, Friedrich carrega a paisagem com uma autoridade divina, explicitada com a parte azul mais clara que representa um céu aberto, que salvará o humano das tormentas, sendo uma espécie de ascensão espiritual. Esta questão é também representada pelos, pássaros, gaivotas, que na fé luterana é símbolo da espiritualidade e da alma humana. Também podem ser

considerados mensageiros dos deuses, pela capacidade de viver no céu e na terra estabelecem uma conexão entre estes mundos.

4- Sublime da melancolia e solidão pode ser notado através das cores bastante pesadas em melancolia, que aumentam a sensação de solidão e isolamento criado pelo amplo espaço, ocupado por uma figura humana ínfima diante da paisagem.

Der Moench am Meer (O Monge junto ao Mar), mais de 200 anos de sua estreia no mundo público, ressoa de uma maneira que poucas outras obras de arte fazem. Ao contemplá-la hoje, a sensação pode ser exatamente a mesma sentida e definida por Kleist no comentário publicado em 1810: “[...] o que eu deveria encontrar na imagem, encontrei apenas entre mim e a imagem, ou seja, um apelo do meu coração para a imagem e uma rejeição pela imagem; e assim eu mesmo me tornei o monge capuchinho (KLEIST, Berliner Abendblätter, 13 de outubro de 1810, tradução nossa).”⁵² Solidão, tempestade, vida, finitude, futuro, tristeza, desconhecido, a força e a grandeza da natureza, a espiritualidade humana e o divino são interpretações abertas desta obra, não fecham as possibilidades, afinal ela causa uma confusão de sentimentos. A pintura pode ser uma metáfora da colisão entre o ego e o cosmos, sujeito e substrato.

⁵² No original: “[...]und das, was ich in dem Bilde selbst finden sollte, fand ich erst zwischen mir und dem Bilde, nemlich einen Anspruch, den mein Herz an das Bild machte, und einen Abbruch, den mir das Bild that; und so ward ich selbst der Kapuziner.” Em 13 de outubro 1810 no Berliner Abendblätter disponível em http://www.kleist-digital.de/berliner_abendblatt?id=ba_flyer/ba_10_12.xml Acessado 30 de agosto de 2019.

Zwei Männer am Meer



Figura 14: *Zwei Männer Am Meer*, 1817. Óleo sobre tela, 51 x 66 cm. Foto: site Alte Nationalgalerie.

A obra *Zwei Männer am Meer* (Dois homens no mar) foi apresentada pela primeira vez na exposição realizada pela Academia de Belas Artes de Dresden em 1817. Atualmente a tela está na mesma sala 306 onde está *Der Moench am Meer* (O monge à beira ao Mar), da Alte Nationalgalerie. É merecido atentar a esta pintura uma vez que carrega características semelhantes à última obra examinada no que diz respeito a divisão do espaço da tela. Assim como a obra analisada anteriormente, a tela está dividida em três faixas que marcam céu, o mar e terra. No entanto, a terra, ao invés de estar representada por areia, está representada por pedras.

A pintura traz no seu centro duas figuras masculinas, de costas, com capas inverniais cinzenta ou preta, que deixam a mostra as golas das camisas. Os homens usam chapéus em estilo medieval, pendidos para direita. O homem da direita segura uma bengala, acessório muito comum no século XIX. Ele é um pouco mais corpulento do que o outro, à esquerda. Ambos estão sobre pedras em frente ao mar que adentram um pouco o mar vazio, dando profundidade e sensação de desafio ou aventura para se chegar lá

Cada um sobre uma pedra, contemplando o entardecer luminoso e avermelhado. Há um sol amarelo um pouco acima do centro da linha do horizonte, meio encoberto por nuvens baixas, pinceladas de leve o qual sua luminosidade é refletida bem brilhante no mar. Há uma pedra maior no lado esquerdo inferior, em primeiro plano, que está em diagonal com outra pedra à direita em segundo plano. É observável a calma do mar.

Assim como o monge, os personagens estão de costas e criam a mesma empatia entre o observador e os personagens. O recurso que Friedrich usa em várias ocasiões para envolver o observador em sua pintura é a situação, de uma ou mais figuras que dão as costas ao observador e perto do primeiro plano. Com isso, o pintor propõe um jogo de projeção no qual o espectador é impulsionado para a tela, com o objetivo de ver o que o personagem que dá as costas vê. É como se o observador se tornasse um avatar guiado pelo personagem. No entanto, o ponto de vista do observador, nesta tela, é mais baixo em relação ao ponto de vista dos personagens. As pedras impedem de ver exatamente o que eles contemplam. Assim, o observador tende, naturalmente, se posicionar ao seu lado dos personagens na expectativa de ver o mesmo que estes veem.

Em *Zwei Männer am Meer* (Dois homens no mar) é possível identificar as variações de sublime:

1- Sublime da imensidão se caracteriza nesta pintura, como na anterior, a partir da dimensão das figuras humanas como marcação da diminuta humanidade em relação a terra, ao céu e mar que os envolve durante a contemplação ao espetáculo do entardecer. As pedras nas quais os homens estão pisando, adentram um pouco o mar vazio, dando profundidade e sensação de que se é possível adentrá-lo até o infinito.

2- Sublime da finitude/decadência é notável a partir da leitura da vida que é passageira, como o dia finda e dá lugar a noite, em contraposição a solidificação das pedras que permanecem imóveis ao longo do tempo, seja noite ou seja dia. Observar *Zwei Männer am Meer* (Dois homens no mar) é contemplar a passagem do tempo, que no sublime de Schiller é o que atua “silenciosa e impiedosamente” (Schiller, 2011, p. 42).

3- Sublime da melancolia/solidão pode ser identificado na representação de cada homem, pois cada um está sobre uma pedra, que se caracterizam como pequeninas ilhas, uma vez que estão cercadas de mar. Ou seja, esta imagem também traz uma simbologia da solidão, mesmo havendo dois homens. Cada um está cercado na sua ilha solitária, a olhar a finitude do dia. Essas cores utilizadas são pesadas em melancolia e aumentam a sensação de solidão e isolamento criado pelo amplo espaço.

Klosterruine Eldena bei Greifswald



Figura 15: *Klosterruine Eldena Bei Greifswald*, 1824/1825. Óleo sobre tela, 35 x 49 cm. Foto: arquivo pessoal.

Klosterruine Eldena bei Greifswald (Mosteiro nas ruínas Eldena perto de Greifswald) também está à disposição de observadores em Alte Nationalgalerie. Olhando rapidamente à pintura é possível confundi-la com o estilo pitoresco, oposto ao sublime. É uma paisagem singular, que traz elementos de uma realidade rústica, velha, da antiguidade em ruínas e árvores secas. Assim, pode parecer pretensiosa fazer uma relação com as características do sublime. No entanto, com uma leitura iconográfica é possível constatar as características do sublime.

A imagem apresenta as ruínas de um importante mosteiro na região de Greifswald. Conforme informações do Departamento de Educação e Cultura da Universitäts-und Hansestadt Greifswald, o mosteiro foi fundado no século XIII e resistiu até a primeira metade do século XVI. As Ruínas de Eldena se tornaram mundialmente famosas, pois são tema recorrente nas pinturas de Friedrich. Atualmente as ruínas são cartão-postal da cidade e podem ser visitadas o ano todo, inclusive o local compõe o

percurso de caminhada oferecido pelo Caspar David Friedrich Zentrún, na qual são visitados alguns lugares inspiração de Friedrich.

A pintura *Klosterruine Eldena bei Greifswald* (Mosteiro nas ruínas Eldena perto de Greifswald) apresenta, em primeiro plano, na parte inferior, uma vegetação baixa, misturada com galhos secos e um pedaço de construção em ruínas à direita. Na parte superior, se misturam uma vegetação mais seca, galhos, um céu azulado e ruínas.

Em segundo plano, na parte inferior há duas figuras masculinas uma sentada sobre uma pedra e outra em pé. O homem sentado veste calça acinzentada, colete azul sobre uma camisa branca e usa um chapéu com abas em tom cinza. A vestimenta do homem em pé, é semelhante, porém ele está com um casaco sobre um colete marrom e usa avental branco e um tipo touca na cabeça. Neste mesmo plano também aparecem ruínas, tanto à direita, quanto à esquerda da tela.

No terceiro plano, na metade esquerda da tela, há uma casa velha, talvez seja um galpão grande, na cor branca. Parece ter mais de um pavimento pois há janelas abertas na parte superior. O lado esquerdo da casa ou galpão desmoronou, no entanto o lado direito se sustenta e parece ainda ser ocupado, pois a porta está aberta e, assim como as janelas, indica que há trânsito neste ambiente. A porta aberta também mostra fogo em brasa.



Figura 16: Detalhe dos dois homens e fogo em brasa, figura 15

Entre os dois homens e a casa há um espaço verde. Há também árvores com aspecto outonal que encobrem pedaços da parte mais imponente das ruínas, que seria um quarto plano. A ruína mais alta, ao fundo, está localizada mais ao centro da tela. Na parte superior há uma abertura que mostra um pedacinho mais azul do céu.

As ruínas assim como a vegetação são crescentes. No segundo plano são mais baixas, no terceiro são medianas e mais altas ao fundo. Esta configuração forma uma espécie de círculo na tela. É como se este círculo formasse o mundo no qual vivem aqueles homens. As vestimentas usadas anunciam que os dois homens pertencem aquele mundo, não são meros passageiros e nem aparentam indivíduos privilegiados, como a maioria das representações masculinas nas obras de Friedrich. Não apresentam o desejo de saírem dali, estão tranquilos com a passagem do tempo.



Figura 17: detalhe da formação do pequeno mundo

A partir destes elementos descritos identifica-se as seguintes variações de sublime:

1- Sublime da finitude/decadência é identificado a partir da combinação iconográfica das ruínas e da casa velha que mostram dois momentos distintos. O primeiro indica um passado distante de imponência e magnitude, com pilares grandes e fortes que o sustentavam. O segundo, o momento presente, aponta uma realidade mais singela, com uma casa desgastada, já em ruínas, que teima em se sustentar. As ruínas postas aqui significam desolação e finitude. São representações de pensamentos, sentimentos, emoções que já não estão animadas pelo sopro da vida, mas que insistem em permanecer

ativos na mente. Há uma dinâmica de vida em resistência à finitude, particularidade do sublime.

As árvores avançam para cima das ruínas como se almejassem encobrir a decadência. As cores das folhas das árvores apresentam estar em momento outonal, que indicam o início da escuridão e do recolhimento, de início de morte, antes do inverno. A natureza tem um passado, um presente e um futuro, é isso mesmo o explorado na obra.

2- Sublime do místico, divino ou religioso a partir de um novo mundo anunciado no céu azul anunciado. Apesar de todo o céu estar claro, ele é acinzentado, monótono. Há a perspectiva deste céu se abrir, levando a um mundo novo. Na parte superior da ruína ao fundo, há uma abertura em arco, como um portal, que ao centro apresenta o firmamento bem mais azul e luminoso, anunciando a tranquilidade, a acolhida pelo divino quando tudo se ruir.



Figura 18: Detalhe figura 15, "portal da ruína".

Frau am Fenster



Figura 19: *Frau Am Fenster*, 1822. Óleo sobre tela, 44 x 37 cm. Alte Nationalgalerie. Foto: arquivo pessoal

Ao observar as obras da sala 306 da Alte Nationalgalerie, *Frau am Fenster* (Mulher à Janela) com uma mulher de costas, convida à contemplação. Segundo Hofmann e outros estudiosos, a mulher retratada é Caroline Bommer. Esta pintura mostra Caroline, inclinando-se para fora da janela do ateliê de seu marido. O Ambiente é escassamente

mobiliado com vista para o rio Elba, em Dresden. Conforme seus estudiosos, Hofmann, Wolff, Borsch-Supan e também percebido nas obras acessadas, até então Friedrich não havia pintado cenas com pessoas em ambientes internos.

A pintura ilustra Caroline à janela. Ela está em pé, de costas ao observador, em frente de uma janela azul, de madeira e vidro, que está com a persiana aberta. Seu corpo está um pouco inclinado para a esquerda. Seu vestido é longo e plissado, em tom esverdeado que combina perfeitamente com os tons de verde, cinza e marrom da sala onde está. Seu cabelo está preso por um pente, deixando aparecer o pescoço. Ela calça sapatilhas com meias brancas. A janela é grande, parece que é maior do que Caroline, porém a parte visível da janela tem a mesma altura da personagem. Caroline só acessa a janela a partir da altura de seu peito, onde inicia até escapar da tela. A janela está dividida em duas partes. Na parte inferior, que está aberta, por onde a Caroline olha, possui apenas madeira. Na parte superior há quatro vidros, por onde entram luz abundante. A veneziana aberta forma uma moldura na cabeça e os ombros de Caroline. Duas garrafas de vidro estão colocadas sobre uma bandeja, no peitoril da janela à direita da tela. O piso é madeira, com tábuas largas, com um vão entre uma tábua e outra.

A pintura mostra, no lado exterior, através da janela, alguns veleiros, identificados pelos seus mastros. Um bem próximo, visível na parte superior e inferior da janela, e o segundo visível apenas na parte inferior. A água, a margem do outro lado do rio e céu também estão visíveis. Árvores claras ao fundo, provavelmente álamos. O céu azul, com poucas nuvens, é o que há de mais visível no lado externo. Parece ser primavera.

As cores utilizadas na representação do lado interno da pintura são escuras, em tons azuis, verdes e marrons. Desta forma contrastam com o mundo exterior que é mostrado em cores mais brilhantes. A luminosidade que entra pela parte superior da janela, cria uma leve sombra de Caroline no chão.

Assim como os dois homens de *Zwei Männer am Meer* (Dois Homens no Mar) (figura 13), a mulher está de costas e, além de ser observada, o observador tem uma relação de interação e dependência com ela. Porém, o observador desta pintura não pode “se tornar” a personagem, porque a proximidade de Caroline da janela e a pequenez da veneziana aberta bloqueiam a visão do que está além. Como o observador não pode ver a partir de sua perspectiva, a personagem é apenas um objeto aos olhos de quem está a contemplar, é um convite imediato a olhar para a janela.

Nesta pintura, *Frau Am Fenster* (Mulher à Janela) são notáveis duas variações do sublime:

1- Sublime do medo/pavor/angústia é notável pois a imagem passa uma sensação de resistência diante do exterior que seduz, porém apavora. Os veleiros passam tão próximos da janela que a sensação que se tem é de que se Caroline quisesse, poderia alcançá-los e navegar pelo mundo, mas ela resiste, se resigna a curvar o corpo e apenas observá-los. Mesmo não sendo possível ver o que Caroline vê, nem ver sua expressão, é possível sentir sua angústia e seu desejo de escapar da “prisão” a que está submetida, pois o seu movimento de corpo que expressa o desejo de ver mais do a janela lhe proporciona. Isso pode ser uma metáfora da angústia que provoca a inquietude e tormento diante do tédio e da prisão mundana em contraposição à liberdade da alma.

2- Em *Frau Am Fenster* (Mulher à Janela) se identifica sublime da melancolia/solidão a partir da tensão provocada pelo sublime com a representação de dois mundos opostos, mas interligados. Do lado de dentro é representado o mundo interior, familiar e seguro, porém escuro e solitário. Do lado externo, é o mundo exterior desconhecido, de natureza brilhante e convidativa. Mundos que estão conectados através da janela aberta que atua como um limite, pois forma uma moldura em Caroline e, se estiver fechada, rompe com o mundo exterior e a deixa condenada à alienação da vida doméstica, de seus sentimentos e da solidão. Lá fora, na natureza, a vida segue seu curso, está em movimento é livre. Desta forma, a vivência está em confronto entre o indivíduo e o universo. A obra sensibiliza o observador a se colocar no lugar do outro, característica do sublime da melancolia ou solidão.

Além disso, em vez de uma atmosfera de complacência doméstica, o cenário projeta saudade e solidão. Embora muitas das pinturas de Friedrich retratem uma única pessoa em um ambiente solitário, figuras masculinas são mostradas ao ar livre e não cercadas como aparece Caroline, enjaulada pelas linhas criadas por tábuas na parede e no piso, venezianas verticais e caixilhos das janelas. O mesmo acontece em *Zum Licht Hinaufsteigende Frau* (Mulher subindo à luz, figura 10) e em *Hinabsteigende Frau Mit Kerze* (Mulher com castiçal, figura 11).

Há uma leitura, especialmente de Borsch-Supan, de que *Frau Am Fenster* (Mulher à janela) também estaria conectada à natureza religiosa e a morte. Esta conexão estaria expressa na cruz da janela, um símbolo cristão, e na margem do outro

lado do rio, então, vista como o fim, como a morte. Embora Friedrich fosse um homem muito religioso, essa interpretação parece ser forçada, não há indicações diretas para isso.

Hamburger Kunsthalle – 05/02/2019 10:00 às 15:00

O Hamburger Kunsthalle é o museu de arte da cidade de Hamburgo, fundado em 1850. Sua coleção abrange quase oito séculos de arte e é uma das coleções de arte pública mais importantes da Alemanha. Nesta coleção, se destacam as obras de arte do século XIX, tanto de obras individuais importantes e agrupamentos-chave de pinturas que permitem ao visitante acompanhar claramente os desenvolvimentos centrais deste período movimentado da história da arte.

Der Wanderer über dem Nebelmeer

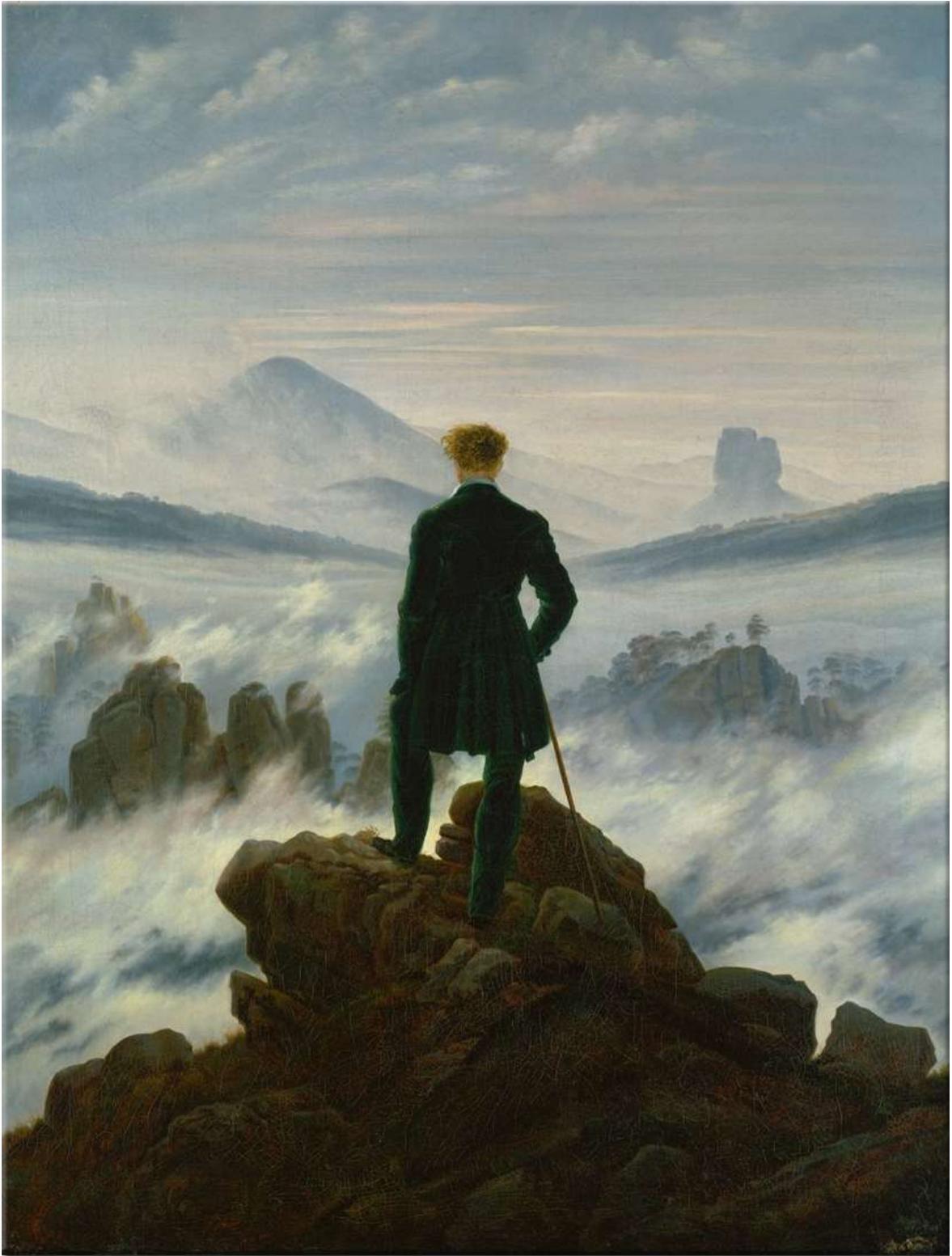


Figura 20: *Der Wanderer über dem Nebelmeer*, 1817. Óleo sobre tela, 98 x 75 cm. Foto: Arquivo pessoal.

Der Wanderer über dem Nebelmeer (Caminhante sobre o mar de névoa), está disponível ali, aos apreciadores de arte desde 1970, quando Werner Hoffman, principal referência nas pesquisas sobre Friedrich, foi diretor do Hamburger Kunsthalle. A pintura *Der Wanderer über dem Nebelmeer* (Caminhante sobre o mar de névoa), está exposta no espaço Caspar David Friedrich: The landscape painting of early romanticism, junto de outras 11 pinturas de Friedrich. O museu tem esta obra de Friedrich como principal referência em seu acervo, tanto que a fachada da cúpula externa do museu traz a pintura com a seguinte frase: “para todos nós”⁵³ (tradução nossa).

Na pintura *Der Wanderer über dem Nebelmeer* (Caminhante sobre o mar de névoa) é apresentado um homem solitário e elegante, contemplando uma imponente paisagem alpina, a vastidão do mundo sob um mar de neblina, de cima de um pico rochoso. O homem é mais alto do que baixo, está de costas, ereto, com a perna esquerda flexionada, um passo à frente, sobre uma rocha e com a mão esquerda apoiada sobre a perna esquerda. Na mão direita segura uma bengala ou bastão para trilhas e alpinismo, com o braço flexionado, apoiado no quadril. Como resultado, sua postura parece estar equilibrada, segura e calma, apesar da situação perigosa frente ao penhasco. Com esta postura ele parece também definir sua posição diante do mundo.

A figura masculina solitária veste um casaco elegante, acinturado, em tom azulado. O casaco é da mesma cor da sua calça. A gola da camisa branca está visível. As suas vestes indicam ser um homem de padrão elevado. Seu cabelo, em tom castanho claro, balança devido ao vento frio que sopra naquela altitude. A sua cabeça está voltada para baixo de forma sutil.

Além do homem como um elegante andarilho, a paisagem é composta por rochas, árvores, montanhas no horizonte, céu e nuvens que formam um imenso mar de névoa. Uma das montanhas emerge no horizonte em oposição a um céu mais luminoso. Há nuvens, névoa abaixo do homem, árvores a direita. Provavelmente coníferas, comum na Alemanha. As cores utilizadas são predominantemente frias, com um leve rosado no horizonte distante.

Nesta iconografia é possível identificar as características das seguintes variações do sublime:

⁵³ No original “für uns alle”.

1- Sublime místico, divino ou religioso se percebe a partir da bruma que esconde grande parte da paisagem observada pelo caminhante, que estimula assim a imaginação do observador sobre o que se vê embaixo do pico onde ele se encontra. A bruma tem ainda a função de refletir a luz perolada do céu, dando ao quadro uma impressão etérea, sobrenatural. A névoa densa cobre o que está entre as montanhas e assim traz a simbologia do mistério, do divino que está por se revelar. O forte contraste de tom entre a silhueta escura do homem no rochedo e a claridade da neblina e do céu aumentam ainda mais o impacto da imagem.

2- Sublime da imensidão se dá a partir de alguns cumes de montanhas próximas que rompem o véu de névoa como rochas recortadas emergindo debaixo. Como a bruma obscurece os limites entre esses picos não é possível saber qual a real distância deles. Uma noção de escala pode ser obtida ao observar as árvores minúsculas localizadas próximas a alguns desses cumes. O homem está diante da grandiosidade, de uma visão quase infinita que pode o levar a dor ao perceber sua pequenez diante da imensidão, mas se mantém em postura altiva, firme, como quem é superior. Ele olha para baixo como quem está em introspecção e toma uma nova visão sobre si mesmo, parece ter prazer ao perceber que, mesmo com todas as adversidades para se chegar lá no alto, ele venceu. Também é notável com a transição entre espaços próximos e distantes, um jogo entre o finito e o infinito, daquilo que é grandioso e provoca uma reflexão, uma catarse diante da grandiosidade e do sentimento de finitude, ilustrando os princípios do sublime,

3- Sublime da melancolia e da solidão pode ser identificado com o anonimato do personagem que, por estar de costas não deixa ver seu rosto. É sem identidade no mundo e por isso, solitário e melancólico. Na iconografia identificada como sublime da melancolia e solidão os personagens representados são desprovidos de expressão facial e/ou possuem olhar vazio. Nesta pintura, esta característica pode ser percebida sem ver o rosto do caminhante. Todo o contexto faz ao observador da obra utilizar a imaginação, componente essencial do sublime, para conjecturar a sua expressão ou atitude diante da paisagem à sua frente. Mesmo com sua atitude firme, parece ter ações e pensamentos lentos, é perceptível também que o caminhante tem o abismo, não só à sua frente, mas em mente, pois a inclinação da cabeça para baixo mostra sua atenção ao abismo, à solidão e a uma certa melancolia.

Der Wanderer über dem Nebelmeer (Caminhante sobre o mar de névoa), sintetiza as ideias românticas sobre o lugar que o homem ocupa no mundo, como o

isolamento do homem diante das forças da natureza. A imagem tornou-se um ícone do indivíduo romântico. Nesta obra o sublime na natureza sem qualquer tipo de dano é transportado com elevação no sublime artístico.

Com sua teoria Schiller pretende alcançar um ser humano absoluto, que harmoniza os impulsos formal e sensível através do impulso lúdico, que conhece o belo e desfruta do sublime, um contemplador, um ser que goze da sua liberdade e que tenha impacto no seu Estado, de forma social, política e moral. *Der Wanderer über dem Nebelmeer* (Caminhante sobre o mar de névoa) traduz em imagem este indivíduo. Quase nenhuma outra imagem da história da arte adornou mais capas de livros sobre história, filosofia e literatura da modernidade do que essa.

4. Considerações Finais

Na presente dissertação, foi investigado sobre o sublime na filosofia, especialmente na filosofia schilleriana, sua relação com arte romântica e as possibilidades de uma iconografia e iconologia do sublime na arte a partir da leitura de sete obras do pintor Caspar Friedrich.

No primeiro momento, capítulo I, buscou-se responder à pergunta posta na introdução: como o sublime, sentimento proveniente da incapacidade da imaginação, da imaginação que transborda, se constitui na efetiva liberdade humana no sentido proposto por Schiller? Assim, ao resgatar as ideias sobre o sublime, especialmente as de Schiller, entende-se que o sublime proporciona a liberdade a partir da atuação livre da razão pura, da manifestação da imaginação sem limites, da imaginação que transborda. A liberdade pelo sublime acontece quando a razão toma distanciamento do estado de impotência física frente a uma situação ou objeto que causa pavor e medo, identificando-se pela própria noção de perda de conexões, sem interesse algum de entendimento. A liberdade está duplamente conectada ao sublime: como negação, primeiramente; e, posteriormente, como identificação da liberdade. Como teorizado por Schiller, o impulso teórico priva da liberdade, o sublime prático o expõe à liberdade. O que pode proporcionar a liberdade absoluta? Somente a arte. A arte é que pode educar o sujeito para liberdade absoluta, que é inabalável mesmo frente ao sofrimento do qual não pode escapar como ser natural: a morte.

No segundo momento da investigação, no capítulo II, foi desenvolvida a potencialidade da arte provocar o sublime. O sublime da natureza, a partir da capacidade do artista gênio, sem qualquer tipo de dano é transportado ao sublime artístico. Dois polos que podem ser considerados opostos encontram a sua harmonia na arte. É a criação poética que dá as condições necessárias para que o sujeito seja capaz de experienciar o medo, o pavor, a dor, a perda das forças vitais em situação de total segurança, conservando a sua integridade. A arte tem a potencialidade de atingir o sujeito em sua subjetividade e reportá-lo a uma lembrança do sentimento estético sublime já vivido, ou ainda, a um contato com sua própria capacidade íntima de sentir o sublime. Mas, para isto ser viável a arte precisa não só imitar a natureza, mas criá-la de forma autêntica e livre.

A partir da construção destes entendimentos, no III capítulo, foi analisada a possibilidade da identificação de variações iconográficas ao sublime. Para analisar como

o sublime, que se relaciona com o inefável, pode ser manifestado na imagem, foi escolhido como referencial o trabalho de Caspar David Friedrich. Assim, formulou-se a questão: como as imagens podem ser consideradas representações do sublime e como isso pode ser reconhecido e apreciado pelos observadores? Como analisado, as teorias dos filósofos sobre o sublime indicam algumas variações imagéticas possíveis de ser representadas. A partir destas indicações foram elaboradas categorias estéticas plausíveis para o reconhecimento iconográfico e iconológico do sublime: sublime das forças da natureza; sublime da imensidão; sublime da finitude/decadência; sublime do medo, pavor e angústia; sublime místico, divino ou religioso; sublime erótico e sublime da melancolia e solidão. Estas categorias foram utilizadas na leitura de obras de Caspar Friedrich aqui apresentadas.

Nestes dois anos de pesquisa intensa, que envolveu leituras, conversas, viagem e escrita, algumas ideias foram aprofundadas e alteradas, as quais aqui foram apresentadas. A principal ideia sobre o sublime é que, através de suas várias definições e interpretações, em sua base, o sublime é um sentimento arraigado nas relações dos seres humanos com o mundo, com a natureza e o que está além disso, ajuda o indivíduo a formular uma compreensão de si mesmo.

Como exposto Schiller dá grande importância a liberdade, especialmente pela experiência que o seu contexto histórico e social lhe trouxe. Nesta pesquisa, é percebido que o ser humano pensado por Schiller, que equilibra os impulsos formal e sensível através do impulso lúdico, que identifica o sublime e desfruta dele, não é um ser humano tão livre, pois a liberdade schilleriana impõe alguns limites, uma vez que deve ser canalizada para valores éticos, ou então cairá em violência. Schiller viu isso acontecer no Iluminismo da sua época que em nome da liberdade muitas barbáries foram cometidas. As vezes penso “o que Schiller pensaria” sobre os atuais e recorrentes ataques às liberdades arduamente conquistadas, inclusive relacionada ao campo das artes. Se no período no qual viveu Schiller o erro foi cair num excesso de razão, por isso a busca às emoções e sensações estéticas tão enfatizadas pelos românticos, hoje tende-se a cair no excesso de sensibilidade, de ceder às vontades, aos desejos e às emoções, deixando que elas dominem o indivíduo de forma desmedida. Assim, fica a pergunta: até que ponto a entrega às emoções torna o ser humano livre e não escravo dos seus desejos?

Como visto, Schiller entende a arte como ferramenta pedagógica viável à construção de uma sociedade mais consistente. Hoje, é discutível se vive-se num mundo

que abraça a educação pela arte, como pensou o filósofo e poeta ou não. No Brasil, durante os tempos da ditadura a arte foi retirada da sociedade, perdeu o seu valor e muito do que era feito tinha que arranjar disfarces para passar na censura. Com o fim da ditadura, a educação que agrega a arte como meio pedagógico foi inserida nas escolas, mesmo a passos lentos. No entanto, com a atual onda conservadora e retrógrada a arte está novamente sendo distanciada dos currículos escolares, sendo censurada e demonizada. As disciplinas artísticas, junto da filosofia e sociologia são desvalorizadas em relação às outras e perdem cada vez mais a sua posição. Ainda assim, alguns resistentes unem esforços para que a arte se torne cada vez mais presente na educação.

Segundo Norbert Wolff e, conforme, desenhos acessados, Caspar Friedrich desenhou em 1799, a cena final de *Die Räuber* (Os ladrões) de Schiller. No entanto, não há registros de contato direto entre Schiller e Friedrich, mas acredita-se que Schiller ficaria satisfeito ao deparar-se com várias das obras de Friedrich, pois são carregadas de elementos que representam sublime e, assim de liberdade ética e estética. Os personagens contempladores da paisagem nas obras de Caspar Friedrich, geralmente de costas, não são simplesmente mais um elemento de leitura iconográfica, sobretudo são o meio que facilita o acesso à paisagem. É possível dizer que o personagem nas suas pinturas são formas de orientação à leitura, na medida em que guiam um percurso de observação na paisagem. Não o percurso que se pode ver, mas um percurso que busca desvendar o que não está mostrado na paisagem. O que está para além do horizonte, o que está para além do caminho a ser percorrido. Quanto mais se olha as paisagens de Friedrich, mais a imaginação é incentivada ir além do que a imagem mostra. É esta a ideia de Schiller sobre a obra de arte, de uma arte que mostra um caminho à sociedade ética.

Os personagens de Friedrich e sua relação com a natureza são uma metáfora da colisão entre o ego e o cosmos, sujeito e substrato. Mas percebe-se que isso não é suficiente para Friedrich, ele também mostra como se deve ver o mundo. Devemos ficar ali, olhando a pintura dele, assim como o monge está olhando o mar, como os dois homens à beira-mar, a mulher na janela, o caminhante sobre o mar de névoa e tantos outros que não foram apresentados. Os personagens, mesmo de costas parecem dizer: Siga-me; sinta o que eu sinto! De alguma forma, você saberá o que eu sinto!

Outro ponto a chamar a atenção nos personagens observadores de Friedrich, que dialoga com a concepção de Schiller sobre a estética, é que estes nunca são caracterizados como o trabalhador rural ou braçal, mas é alguém que, a partir de suas

vestimentas, indica ser um indivíduo privilegiado em termos de conhecimentos estéticos. Usa vestes sofisticadas que não permitem de modo algum que seja confundido com o trabalhador rural. Não aparenta ter outra relação com a natureza que não seja extrair prazer intelectual e estético. Ou, seja, é o homem educado esteticamente pensado por Schiller.

Outra constatação é que a proposta estética após *Der Mönch Am Meer* (Monge à beira mar) se torna uma experiência primordial a ser vivida pelo espectador de arte. Logo houve uma moda de fotografias com personagens posando em paisagens sombrias, a exemplo da *View from New Road at Rogi*, de 1866 de Samuel Borne (Figura 3). O indivíduo e a natureza apresentados nas obras de arte tornam-se obras da terra. As metáforas do sublime, invocadas por Longino, Edmund Burke, Immanuel Kant e Schiller - oceanos, cachoeiras, tempestades trovejantes - não são mais representadas apenas na pintura, mas traduzidas individualmente como espetáculos da vida real. A contemplação de obras de arte ganha característica de uma peregrinação estética, com o espectador - como o monge à beira-mar - seguindo o artista para onde ele levar. Como herança desta dissertação, fica também o desejo de dirigir o olhar à arte contemporânea para analisar como o sublime e seus aspectos, que foram difundidos no romantismo, mostram sua permanência na arte da atualidade e como este pode ser injetado na arte contemporânea.

Ao longo deste trabalho surgiram outras percepções e inquietações. Uma destas, por exemplo: a questão de Longino colocar o sublime como elevação, diferenciando-a de uma amplificação, que seria gradativa. O sublime para Longino é a elevação direta, no sentido de chegar sem sintomas, sem aviso prévio. Porém, após a experiência realizada nesta pesquisa, de escolher um objeto de estudo sem conhecê-lo, de ir pesquisando Friedrich, acessando suas obras virtualmente e depois vê-las presencialmente, consta-se que o sublime pode ser também construído gradativamente. Olhar *Der Wanderer über dem Nebelmeer* (O caminhante sobre o mar de névoa) por uma tela de computador ou por uma reprodução produz um sentimento grandioso, de elevação. No entanto, contemplá-la presencialmente após ter percorrido a imponência e a magnitude da natureza no Parque da Suíça Saxônica, em Königsteinem, local de inspiração da obra, é um sublime gradual e também arrebatador. Não digo que isso contraria Longino, mas abre a possibilidade para a construção gradativa da experiência do sublime.

Desta experiência citada, de ser arrebatada com um sublime gradativo, conclui-se que não há nada que prepare o ser humano para enfrentar o sublime e, mesmo sabendo todo o possível sobre este sentimento, não há capacidade no ser humano de prolongá-lo. Uma vez que é uma curta sensação. Mas seria possível viver perpetuamente no sublime? Viver em meio ao belo é quase uma necessidade do humano, porém a beleza, diferente do sublime, aceita a serenidade e uma contemplação que o sujeito pode abrigar. O sublime exige muito do indivíduo, exige, por um momento, a perda das forças vitais, transcende as fronteiras da condição humana. Quanto tempo o ser humano pode aguentar no sentimento sublime?

Vale ressaltar que algumas ideias foram abandonadas por serem inviáveis de desenvolvê-las neste momento. O projeto de mestrado foi apresentado com o título *Sublime: o delírio da razão na arte romântica*, pois acredita-se na ideia do sublime como um delírio da razão e na possibilidade de abordá-la. No entanto, como foi definido ter como referência as ideias de Schiller, este seria um caminho tortuoso e, talvez, inconcluso. Teria de seguir um caminho de confronto às ideias do filósofo. Segundo Schiller, a liberdade provocada pelo sublime, a partir de uma educação estética, torna o ser humano absoluto, um cidadão moral e equilibrado a nível emocional e racional, capaz de viver num estado ético e de intervir em seu benefício. A ideia de delírio da razão, posta em standby, pode confrontar a ideia de um sublime que auxilia para a moralidade, pois põe a seguinte pergunta: como o ser humano pode ser moral a partir de um delírio, da perda da razão? Por mais que o sublime seja também uma ideia da razão, a razão se perde em momento de delírio.

Os filósofos há séculos elaboram teorias para encontrar uma explicação plausível a mais forte emoção humana. As religiões sempre utilizaram o sublime como o testemunho da existência de uma entidade suprema, visando transformá-la em êxtase místico. A arte só ganha valor real quando é capaz de provocá-lo ou representá-lo como se fosse a natureza. Num período mais atual, a psicologia e a psiquiatria também buscam meios de investigar o sublime. Desta forma, sentiu-se a pequenez humana diante de tal tema e, assim, a ideia do sublime como delírio da razão foi abandonada, porém a ideia do sublime como o transbordar da imaginação, relacionando com a ideia de liberdade de Schiller, que percebe na arte a potencialidade do sublime, foi abraçada e apresentada.

Comumente, a experiência do sublime acontece com obras de arte e com a natureza, mas é igualmente possível acontecer em outras ocasiões e com outros tipos de

objetos. Como identificado após examinar teorias sobre o sublime e aplicar suas teorias à prática da pintura, é possível ver o surgimento de um discurso contemporâneo sobre a sublimidade, representando não apenas aquilo que é de tirar o fôlego ou inspirador, mas também como aquilo que informa a mente sobre sua capacidade. Por exemplo, atualmente se tem a notícia de que o universo visível é composto de cerca de 100 bilhões de galáxias e que cada galáxia também consiste em bilhões de estrelas que emitem raios em inúmeras variações de cor, de vermelhos frios cintilantes a azuis e brancos radiantes. "Uau" costuma ser a resposta inicial, pois tal informação excede a compreensão.

Assim, é notável que há muito o que se falar sobre o sentimento diante de um pôr-do-sol, ao ouvir uma música, ao admirar uma pintura, ao ler um poema, ao assistir a uma peça de teatro, ao passear num jardim ou numa floresta, ao tomar uma criança nos braços, ao criar ou descobrir algo de novo, num encontro amoroso. Mas, percebi que nestas situações está embrenhado algum elemento que pode relacionar-se com uma das seguintes características, entre outras: pureza, perfeição, verdade, universalidade, imensidão, beleza, medo, pavor, finitude, angústia, melancolia. Nestas situações vivenciadas é possível sentir uma mudança física, uma leveza repentina, como se naquele momento o indivíduo fosse aliviado de toda e qualquer dor e tensão, embora o corpo esteja submetido a uma série de sensações: arrepios, lágrimas nos olhos e relaxamento. É uma quase morte que decorre de um sentimento de plenitude, de um deleite. Apoiada em toda a teoria consultada no escopo desta pesquisa e em experiências vivenciadas, a esta emoção comum nas diferentes situações, pode-se denominar, sem medo, sublime.

Enfim, sabe-se onde o sublime pode ser encontrado, onde está aguardando para ser evocado, que pode resultar na liberdade, mas descobrir o que mais pode despertar deste estado de transbordar da imaginação, deste delírio, ainda é o um grande desafio.

5. Cronologia: Vida e Obras de Caspar David Friedrich



Figura 21: Autorretrato, 1810. Lápis e giz preto, 23 x 18,2 cm. Berlin Nationalgalerie. Foto:wikipedia.org

1774 – Em 05 de setembro nasce, em Greifswald, Caspar David Friedrich. É o sexto filho do fabricante de velas e sabão Adolf Gottlieb Friedrich e de sua esposa Sophie Dorothea.

1781 – Morre a mãe de Caspar Friedrich.

1787- O irmão Johann Christoffer morre afogado enquanto patina.

1788- Começa os estudos de desenho com o professor Johann Heirinch Quistorp.

1791 – Sua irmã, Maria morre de tifo.

1794-1798- Desenvolve estudos na Academia de Artes em Copenhague.

1799 – Regressa a Greifswald e mostra seus desenhos ao seu primeiro mestre, Quistorp. No mesmo ano se muda-se para Dresden, pois foi atraído pelas coleções de arte e cenário inspirador. Lá participa pela primeira vez da Exposição de Arte da Academia de Dresden.

1801 – Viaja a Greifswald e à Ilha de Rügen, onde seu estilo começa a aparecer em suas paisagens.

1805 – Caspar Friedrich vence, com dois desenhos em sépia, o concurso organizado por Goethe, em Weimar,

1808 – A pintura *Daz Kreuz Im Gebirge/Tetschener* (A Cruz na Montanha/Altar de Tetschen) atrai aplausos e críticas contundentes.

1809 – Morre Adolf Gottlieb Friedrich, pai de Caspar Friedrich,

1810 – As obras *Der Mönch Am Meer* (Monge à Beira Mar) e *Abtei Im Eichwald* (Abadia no Carvalhal) marcam o início dos anos de maior sucesso do pintor.

1816 – O artista é eleito membro da Academia de Dresden, onde passa a ganhar salário que o encoraja a ficar noivo Caroline Bommer.

1818 – Em janeiro, Caspar Friedrich casa com Caroline. Neste ano produz duas importantes obras: *Der Wanderer über dem Nebelmeer* (O Caminhante sobre o mar de Névoa) e Falésias de Cré na Ilha de Rügen.

1819 – Nasce a primeira filha, Emma.

1823 – Nasce sua segunda filha, Agnes Adelheid.

1824 – Nasce o filho homem, Gustav Adolf. Neste mesmo ano o cargo de responsável pela cadeira de pintura de paisagem na Academia de Dresden fica vago. Porém, Friedrich não consegue o lugar, provavelmente por razões políticas. Neste ano ele pinta *Das Eismeer/Die Verunglückte Hoffnung* (Mar de gelo), outra grande obra.

1826-1828 – Friedrich fica doente e vai a Rügen convalescer. Neste período fica impedido de pintar a óleo o que lhe traz dificuldades de ordem financeira.

1830 – Percebe que sua obra não tem mais nada a dizer ao observador comum e decide escrever, com um misto de simpatia e ceticismo, sobre a revolta de Dresden, inspirada na revolução de julho em Paris.

1835 – Neste ano Friedrich sofre uma apoplexia, que o deixa parcialmente paralisado dos braços e pernas.

1840 – No dia 07 de maio o pintor morre e é enterrado três dias depois no cemitério Trinitatis, em Dresden.

1906 – Realização de exposição em Berlin, com quadros e esculturas do período entre 1775 e 1875, onde se destacam 32 trabalhos de Friedrich.

1975 - A popularidade de Friedrich é consolidada, quando Werner Hofmann apresenta sua exposição em Hamburgo.

Referências

- ABREU, Clara Habib de Salles. *Da Mimese na Antiguidade à Imitatio Renascentista: Reflexões sobre o conceito de Imitação na Teoria da Pintura*. In Faces De Clio, Revista Discente do Programa de Pós-Graduação em História – UFJF – V.4, N° 8, 2018 p. 159-178.
- ADDISON, Joseph (2004), *The Spectator*, Vol. I, II y III, E-Book #12030, Project Gutenberg [www.gutenberg.net] N° 409, 410, 411 e 412.
- AGOSTINHO, Santo. *O livre-arbítrio*. Tradução, organização, introdução e notas Nair de Assis Oliveira. Revisão Honório Dalbosco. São Paulo: Paulus, 1995.
- ALBERTI, Leon Battista. *Da Pintura*. Campinas: Unicamp, 1992
- ARGAN, Giulio Carlo. *Arte Moderna*. Companhia das Letras, São Paulo: 2008.
- ARISTÓTELES. *Poética*. Pensadores. São Paulo: Nova Cultural, 2000.
- AVILA, Norberto. *Schiller*. Bibliografia. In. Gigantes da Literatura Universal. Lisboa: Verbo, 1972.
- BAPTISTA, Marlon. *O juízo de gosto segundo Kant*. Disponível em <<http://www.educacaopublica.rj.gov.br/biblioteca/filosofia/0055.html>>. Acesso em: 09 de maio de 2018.
- BASTOS, Fernando José de Menezes. *Panorama das Idéias Estéticas no Ocidente*. De Platão a Kant. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1987. p. 171-184.
- BAUDELAIRE, C. *Salão de 1850*. In: LICHTENSTEIN, J. A Pintura: Textos Essenciais vol. 5: Da Imitação à Expressão. São Paulo: Ed. 34, 2004.
- BAYER, Raymond. *Historia de la Estetica*. México. Fondo de Cultura Económica. Traducción de Jasmin Reuter, 1998. p. 205-213.
- BORSCH- SUPAN, Helmut. *Caspar David Friedrich Hardcover* – September, 1990.
- _____. *Caspar David Friedrich's Landscapes with Self-Portraits*. The Burlington Magazine, Vol. 114, No. 834 (Sep., 1972), pp. 620-630. Burlington Magazine Publications Ltd. Disponível em <http://www.jstor.org/stable/877126> Acessado em 05 de junho de 2018.
- BOZAL, Valeriano. *Goya y el gusto moderno*. Madrid: Aliança Forma, 1994.
- BRUM, José Thomaz. *Visões do Sublime: de Kant a Lyotard*. In: CERÓN, Ileana P.; REIS, Paulo. *Kant: crítica e estética na modernidade*. São Paulo: Senac, 1999. p. 59-66.
- BURKE, Edmund. *Uma Investigação filosófica sobre a origem de nossas ideias do sublime e do belo*. Tradução Enid Abreu Dobránszky. Campinas, SP: Papirus: Editora da Universidade de Campinas, 1993.
- _____. *Appeal from the New to the Old Whigs in Consequence of Some Late Discussions in Parliament, Relative to the Reflections on the French Revolution*. Terceira Edição. Londres: Impreso por J. Doddley, Pall-Mall. M.DCC.XCI. Disponível em: <https://archive.org/details/appealfromnewtoo00burkiala>
- BUSCH, Werner. *Caspar David Friedrich: Tetschener Altar*. In: SIEMEK, Marek

- CASSIRER, Ernst. *A Filosofia do Iluminismo*. Tradução Álvaro Cabral. Campinas, SP. Editora da UNICAMP, 1992.
- BUSCH, Werner. *Caspar David Friedrich*, Translator Mary Whittall. Hardcover – April 17, 2006. http://archiv.ub.uni-heidelberg.de/artdok/1793/1/Busch_Caspar_David_Friedrichs_Tetschener_Altar_1998.pdf Acessado em 10/08/2019.
- CAHEN-MAUREL, Laure. *The Simplicity of the Sublime A New Picturing of Nature in Caspar David Friedrich*. Disponível em: https://www.academia.edu/21172417/The_Simplicity_of_the_Sublime._A_New_Picturing_of_Nature_in_Caspar_David_Friedrich Acessado em 10 de agosto de 20019.
- COCHRANE, Tom. *The Emotional Experience of the Sublime*. *Canadian Journal of Philosophy*, vol. 42, no. 2, 2012, pp. 125–148. *JSTOR*, www.jstor.org/stable/43297871
- D'ANGELO, Paolo. *Estética do Romantismo*. Lisboa: Editorial Estampa, 1998. (Col. Estética).
- DIDEROT, Denis. *Correspondance*, vol. IV, ed. Georges Roth (Paris: Minuit, 1958), 196. Translation modified from Diderot's Letters to Sophie Volland, trans. Peter France (London: Oxford Univ. Press, 1972), 132.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *Diante do Tempo: história da arte e anacronismo das imagens*. Trad. Vera Casa Nova, Márcia Arbex. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2015.
- DOLCE, Lodovico. *Aretin: A Dialogue on Painting*. From the italian of Lodovico Dolce. London. MDCCLXX. <https://archive.org/details/aretindialogueon00dolc/page/30> consultado em 20 de julho de 2019.
- DUARTE, Rodrigo. *Sobre o feio e o repulsivo: de Kant a Schopenhauer*. In: CERÓN, Ileana Pradilla; REIS, Paulo. (Org.) *Kant: crítica e estética na modernidade*. São Paulo: Editora Senac, 1998.
- ECO, Humberto. *Arte e beleza na estética medieval*. Tradução Mário Sabino Filho. Rio de Janeiro: Record, 2010.
- GOETHE, Joahnn Wolfgang. *Os sofrimentos do jovem Werther*. Porto Alegre: L&M Pocket, 2001.
- _____. *Escritos sobre arte*. Introdução, tradução e notas de Marco Aurélio Werle – 2ª Edição – São Paulo: Associação Editorial Humanitas, São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo 2008.
- GROOM, Nick. *Gothic: A Very Short Introduction*. Oxford: Oxford University Press, 2012.
- HAMPSON, Norman. *The Enlightenment* (London: Penguin Press, 1987), p. 186.
- HELAL, Dinah. *Empfindungen vor Friedrichs Seelandschaft. Kunstkritische Texte bei Kleist, Brentano, Ramdohr*. Dissertação de mestrado na Universidade Ruhr de Bochum, 2006. eBook disponível em <https://www.grin.com/document/343542> Acessado em 20/07/2019.
- HELENO, José Manuel. *A experiência sensível: Ensaio sobre a linguagem e o sublime*. Lisboa: Fim do Século, 2001.
- HERNANN ZSCHOCHE. *Caspar David Friedrich. Die Briefe*. Conference Point Verlag, Hamburg 2006, S. 118

- HOFMANN, Werner. *Caspar David Friedrich, 1774-1840*, Prestel Verlag und Hamburger Kunsthalle, München und Hamburg, 1974.
- HUME, David. *Ensaio Morais, Políticos e Literários*. Os Pensadores. São Paulo: Editora Nova Cultural, 2000.
- JIMENEZ, Marc. *O que é Estética*. Trad. Fulvia M. L. Moretto. São Leopoldo, RS: Ed. Unisinos, 1999.
- KAAP, Silke. *Non Satis Est: Excessos e Teorias Estéticas no Esclarecimento*. Porto Alegre: Escritos, 2004.
- KANT, Immanuel. *Crítica da Faculdade do Juízo*. Trad. Valério Rohden e Antônio Marques. 2. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2005.
- _____. *Crítica da Razão Pura*. Os Pensadores. Trad. De Valério Rohden e Udo Baldu Moosburger. São Paulo: Abril Cultural, 1980.
- _____. *Duas Introduções à Crítica do Juízo*. Organização Ricardo Ribeiro Terra. São Paulo, Iluminuras, 1995.
- _____. *O que Significa Orientar-se no Pensamento*. In: Textos seletos. Intr. De Emanuel Carneiro Leão. Petrópolis, RJ: Vozes, 2005. p. 46-62.
- _____. *Observações sobre o sentimento do belo e do Sublime; Ensaio sobre doenças mentais*. Trad. Vinícius de Figueiredo. Campinas, SP: Papirus, 1993.
- KERKHOFF, Manfred. *Kant: el momento sublime*. Diálogos: Revista del Departamento de Filosofía, Universidad de Puerto Rico, ano XXIII, n:52, p.37-52, jul.1998.
- KLEIST, Heirinch von; BRENTANO, Clemens; ARNIM, Achin von. *Verschiedene Empfindungen vor einer Seelandschaft von Friedrich, worauf ein Kapuziner*. Megaphone eBooks, 2008.
- LICHTENSTEIN, Jacqueline. *A Cor Eloqüente*. São Paulo: Siciliano, 1994.
- LIMA, Luiz C. *Mimeses e a reflexão contemporânea*. Rio de Janeiro: EduERJ, 2010.
- LONGINO. *Do Sublime*. Tradução Filomena Hitrata. São Paulo: Martins Fontes, 1996.
- LOUREIRO, Domingos (2016). *Sublime e Constrangimento*. (Tese de doutoramento). Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto, Porto.
- LYOTARD, Jean.-François. *Lições sobre a analítica do sublime*. São Paulo, Papirus, 1993.
- MARSHALL, Francisco. *Seminário de Iconografia e Iconologia*, PPGAV/UFRGS, Notas de aula, 2017.
- MASSUD, Moisés. *A literatura Portuguesa*. São Paulo: Cultrix, 1975.
- MATOS, Sérgio João Fonseca de. *O Belo Ideal e a Teoria da Mimeses na História da Escultura. O Belo Natural e o Belo Ideal na Escultura*. Lisboa: Universidade de Lisboa, 2016, 169 f. Dissertação de Mestrado em Escultura, Faculdade de Belas Artes, Universidade de Lisboa, 2016.
- McMAHON, Cliff Getty. *The Sublime in Rothko, Newman and Still*. Tese submetida para obtenção de título de PhD em University of St Andrews, 1998. Disponível em: <https://research-repository.st-andrews.ac.uk/handle/10023/11002>

MILLER, Philip B. *Anxiety and Abstraction: Kleist and Brentano on Caspar David Friedrich*. Art Journal, vol. 33, no. 3, 1974, pp. 205–210. JSTOR, JSTOR, www.jstor.org/stable/775783.

MILTON, John. Tradução Antônio José de Lima Leitão. Fonte Digital Digitalização do livro em papel Volume XIII Clássicos Jackson. W. M. Jackson Inc., Rio, 1956. Disponível em: <<http://lelivros.love/book/baixar-livro-paraiso-perdido-john-milton-em-pdf-epub-e-mobi-ou-ler-online/>>

MONK, Samuel H. *The Sublime*, Ann Arbor: University of Michigan Press, Ann Arbor Paperbacks, 1960. First edition print in 1935.

NASCIMENTO, Luís Fernandes do Santos. *Shafetsbury e a ideia de formação de um caráter moderno*. Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Filosofia do Departamento de Filosofia, Letras em Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. Julho de 2006. Disponível em <<http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8133/tde-10012008-115157/pt-br.php>>. Acesso em 03 de maio de 2018.

NUNES, Benedito. *A tradição clássica e a noção de verdade*. In: _____. *Hermenêutica e poesia: o pensamento poético*. Maria José Campos (org.). Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1999, p. 23-29.

_____. *A visão romântica*. In GUINSBURG, Jacob. *O Romantismo*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1978, pgs 51-74.

OSBORNE, Harold. *Estética e teoria da arte*. São Paulo: Editora Cultrix, 1993.

PROOYEN, Kristina Van. *The Realm of the Spirit: Caspar David Friedrich's artwork in the context of romantic theology, with special reference to Friedrich Schleiermacher*. Journal of the Oxford University History Society, 2004. Disponível em [https://www.academia.edu/179448/The Realm of the Spirit Caspar David Friedrich s artwork in the context of romantic theology with special reference to Friedrich Schleiermacher](https://www.academia.edu/179448/The_Realm_of_the_Spirit_Caspar_David_Friedrich_s_artwork_in_the_context_of_romantic_theology_with_special_reference_to_Friedrich_Schleiermacher) Acessado em 22 de agosto de 2019.

REALE, Giovanni; ANTISERI, Dario. *História da Filosofia: de Spinoza a Kant*. Tradução de Ivo Storniolo. v. 4. São Paulo: Paulus, 2005.

REWALD, Sabine. *Caspar David Friedrich: Moonwächters. With an Essay by Kasper Monrad*. The Metropolitan Museum of Art: Yale University Press. Disponível em <https://books.google.com.br/books?hl=pt-BR&id=XMMZy-c7QcYC&dq=paiting+caroline+bommer&q=caroline#v=snippet&q=caroline&f=false> Acesso em 19 de julho de 2019.

Romantik: Journal for the study of romanticisms. Aarhus: Aarhus Universit, 2014. Disponível em: https://unipress.dk/media/14557/9788771248654_romantik.pdf Consultado em março de 2019.

SAN AGUSTÍN, *De la cantidad del alma*, in *Obras completas de San Agustín*, 4. ed., trad. Eusebio Cuevas, La Editorial Católica / BAC, Madrid 1951, t. III, XXXIV, 70-78.

SANTO AGOSTINHO, *Diálogo sobre a ordem*, trad. Paula Oliveira e Silva, Rev. Paulo Farmhouse Alberto, Imprensa Nacional / Casa da Moeda, Lisboa 2001, II, V-XX.

SCHECK, Daniel O. *Lo sublime em la modernidad. De la retórica a la ética*. Revista Latino Americana de Filosofia. v.35 n.1 Ciudad Autónoma de Buenos Aires mayo 2009 Disponível em <http://www.scielo.org.ar/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1852-73532009000100002>. Acessado em 02 de maio de 2018.

SCHILLER, Friedrich. *A educação estética do homem: numa série de cartas*. Trad. Roberto Schuarz e Márcio Suzuki. São Paulo: Iluminuras, 1989.

_____. *Sobre Graça e Dignidade*. Editora Movimento, 2008.

_____. *Cultura Estética e Liberdade*. Organização e Tradução Ricardo Barbosa. São Paulo: Hedra, 2009.

_____. *Do sublime ao trágico*. Belo Horizonte: Autêntica, 2011.

_____. *Fragmentos das preleções sobre estética do semestre de inverno de 1792-93*. Tradução e introdução de Ricardo Barbosa. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2004.

_____. *Kallias ou Sobre a Beleza: a correspondência entre Schiller e Körner*, janeiro-fevereiro 1793. Tradução e introdução Ricardo Barbosa. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2002.

_____. *Poesia ingênua e sentimental*. 1ª Ed. São Paulo: Iluminuras, 1991.

_____. *On Matthisson's Poems* Translated by John Sigerson. Published in Friedrich Schiller Poet of Freedom Volume II. Disponível em: https://archive.schillerinstitute.com/transl/Schiller_essays/matthisson_poetry.html acessado em 12/08/2019.

SEEBERG, Ulrich. *Dimensões filosóficas na obra de Caspar David Friedrich*. **ARS (São Paulo)**, São Paulo, v. 3, n. 5, p. 78-89, 2005. Disponível em <http://dx.doi.org/10.1590/S1678-53202005000100005> Acesso em 27 maio 2018.

SIEGEL, Linda. *Synaesthesia and the Paintings of Caspar David Friedrich*. Source: Art Journal, Vol. 33, No. 3 (Spring, 1974), pp. 196-204. Published by: College Art Association. Disponível em <http://www.jstor.org/stable/775782> Acessado em 05 de junho de 2018.

SUBIRATS, Eduardo. *A Flor e o Cristal: ensaios sobre arte e arquitetura modernas*. Tradução de Eduardo Brandão. São Paulo: Nobel, 1988.

_____. *Paisagens da Solidão: Ensaios sobre Filosofia e Cultura*. Tradução de Denise Guimarães Bottmann. São Paulo: Livraria duas Cidades, 1986.

SÜSSEKIND, Pedro. *Considerações sobre a teoria filosófica do gênio*. Viso · Cadernos de estética aplicada. Revista eletrônica de estética, Nº 7, jul-dez/2009.

SÜSSEKIND, Pedro. *Schiller e os Gregos*. KRITERION, Belo Horizonte, nº 112, Dez/2005, p. 243-259.

SUZUKI, Márcio. Apresentação. In: SCHILLER, Friedrich. *Poesia Ingênua e Sentimental*. Trad. Márcio Suzuki, Iluminuras: São Paulo, 1991.

SUZUKI, Márcio. *O Gênio Romântico: crítica e história da filosofia em Friedrich Schlegel*. Iluminuras: São Paulo, 1998.

TIBURI, Márcia. *Kant, o sublime e a natureza ou o sonho da razão*. In: DUARTE, Rodrigo (org.). *Belo, sublime e Kant*. Belo Horizonte: UFMG, 1998. p. 238 a 251.

TROBETTA, Gerson L. *Harmonia e Ruptura: A Crítica da Faculdade do Juízo e os Rumos da arte contemporânea*. Passo Fundo: Ed. Universidade de Passo de Fundo, 2015.

WEISKEL, Thomas. *O sublime romântico: estudos sobre a estrutura e psicologia da transcendência*. Prefácio de Harold Bloon; tradução de Patrícia Flores da Cunha. Rio de Janeiro: Imago Ed., 1994.

WOLF, Norbert. *Caspar David Friedrich: o pintor da quietude*. Colônia: Taschen, 2003.
_____. *Romantismo*. Colônia: Taschen, 2008.

ZANINI, Walter. *A arte romântica*. In GUINSBURG, Jacob. *O Romantismo*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1978, pgs 185-208.

ZSCHOCHE, Hermann: *Caspar David Friedrich. Die Briefe*. ConferencePoint Verlag, Hamburg 2006, S. 117

Sites:

Alte National Galellerie: <https://www.smb.museum/museen-und-einrichtungen/alte-nationalgalerie/home.html>

Caspar David Friedrich Zentrun: <https://www.caspar-david-friedrich-gesellschaft.de>

Galeria Nacional de Praga: www.ngprague.cz

Getty Center: <http://www.getty.edu/>

Hamburger Kunsthalle: <https://www.hamburger-kunsthalle.de/>

Hermitage Museu: <https://www.hermitagemuseum.org>

Kinbell Art Museum: <https://www.kinbellart.org/>

Kunst Museun Winterhur, Oskar Reinhart: <https://www.kmw.ch/>

Museu Belvedere: www.belvedere.at/de

Museu do Louvre: <https://www.louvre.fr>

Museu Nacional de Arte da Dinamarca: <https://www.smk.dk/>

Museu Nacional Thyssen Bornemisza: <https://www.museothyssen.org/>

Nasjonalmuseet: <http://www.nasjonalmuseet.no/>

National Gallery of Art: <https://www.nga.gov/>

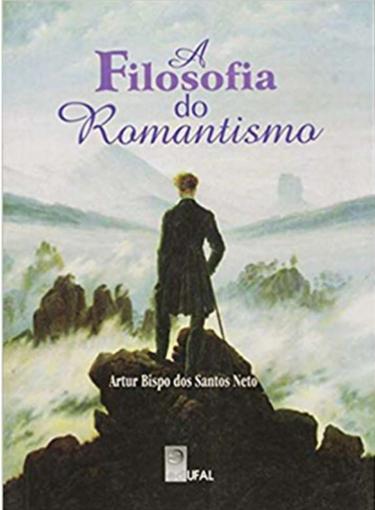
Pommersches Landesmuseum Greifswald: <http://www.pommersches-landesmuseum.de>

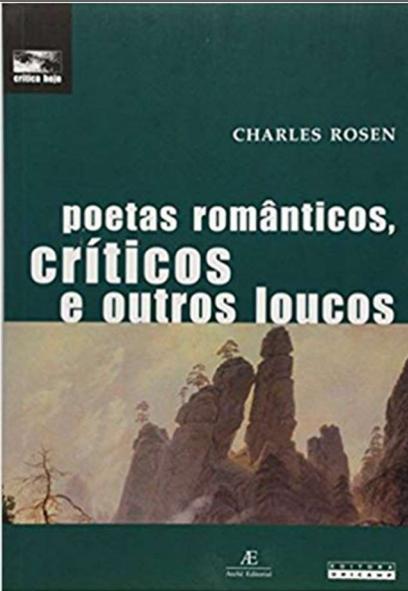
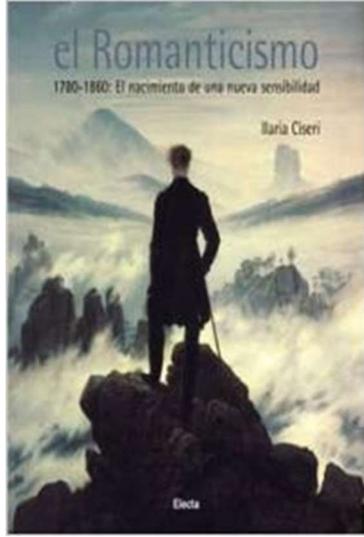
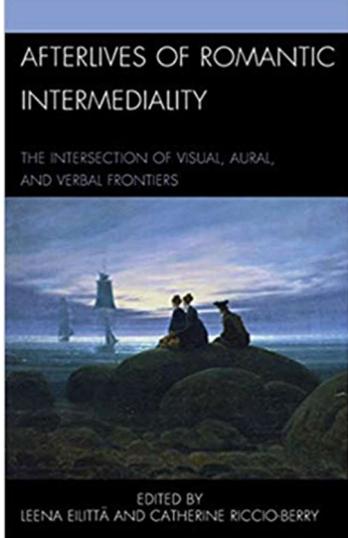
Pushkin Museu: <https://pushkinmuseum.art/>

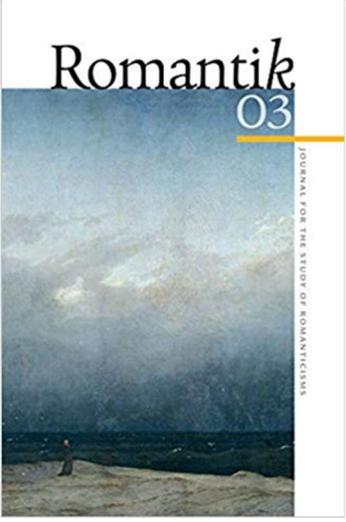
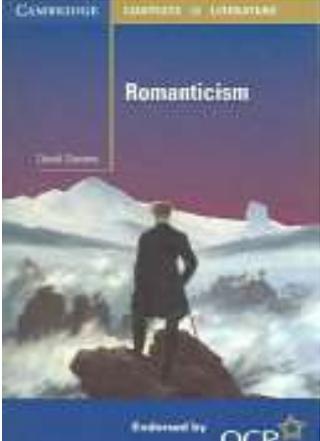
Instituto Schiller: <https://schillerinstitute.com/>

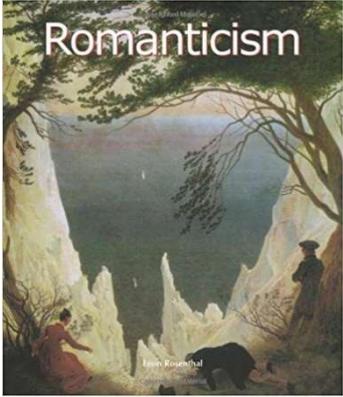
The National Gallery - <https://www.nationalgallery.org.uk/>

Anexo I – Lista dos nove livros acessados sobre romantismo que trazem pinturas de Friedrich na capa.

Obra	Autor	Publicação	Capa
A Filosofia do Romantismo	Artur Bispo dos Santos Neto	EDUFAL; Edição: 1 (2005)	
Romantismo	Nobert Wolff	Editora: Taschen (2008)Wolf	

<p>Poetas românticos, críticos e outros loucos</p>	<p>Charles Rosen</p>	<p>Campinas: Editora da Unicamp, 2004</p>	
<p>El Romanticismo</p>	<p>Ilaria Ceseri</p>	<p>Editora: Sociedad Editorial Electa Espana (2004)</p>	
<p>Afterlives of Romantic Intermediality: The Intersection of Visual, Aural, and Verbal Frontiers</p>	<p>Leena Eitutã and Catherine Riccio-Berry</p>	<p>Editora: Lexington Books (1 de dezembro de 2015)</p>	

Romantik		Dinamarca: Aarhus University Press (2014)	
A Estética do Romantismo	Paolo d'Angelo	Lisboa: Editorial Estampa (1998)	
Romanticism	David Stevens	Cambridge University Press, 2004	

<p>Romanticism</p>	<p>Léon Rosenthal</p>	<p>Parkstone Press (June, 2008)</p>	
--------------------	-----------------------	-------------------------------------	--

Anexo II: Lista de obras de Caspar Friedrich fora da Alemanha

Áustria



Meeresstrand mit Fisherman (Praia com Pescador)
Ano: 1807
Material / Técnica: óleo sobre tela
Dimensões: 33,5 x 51 cm
Localização: Museu Belvedere, Viena – Áustria
Foto: site do Museu Belvedere.



Meeresstrand im Nebel (Praia no meio do nevoeiro)
Ano: 1807
34,2 x 50,2 cm
Viena
Museu Belvedere
Foto: site do Museu Belvedere.



Felsenlandschaft im Elbsandsteingebirge
(Paisagem Rochosa nas Montanhas de Arenito)
do Elba
1822/1823
94 × 74 cm
Viena
Museu Belvedere
Fonte foto: site do Museu Belvedere.



Abendlicher Wolkenhimmel (Noite de Céu e Nuvem)
1824
12,5 x 21,2 cm
Viena
Museu Belvedere
Foto: site do Museu Belvedere.

Dinamarca



Nach dem Sturm (Depois de Tempestade)
1817
22.2 x 30.8 cm
Copenhague
Statens Museum for Kunst
Foto: Site Statens Museum for Kunst

Espanha

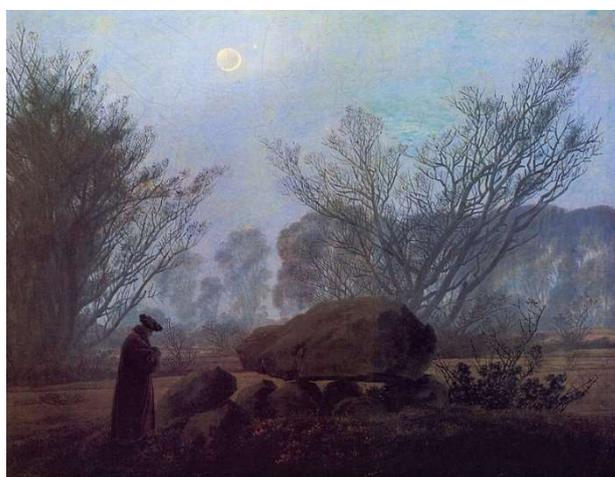


Ostermorgen (Manhã de Páscoa)
1833
43,7 x 34,4 cm
Madrid
Museu Nacional Thyssen Bornemisza
Foto: wikimedia.org



Fischerboot zwischen zwei Felsen am Strand der Ostsee (Barco de Pesca entre Rochas em uma Praia do Mar Báltico)
1830/1835
22 x 31,2 cm
Madrid
Museu Nacional Thyssen Bornemisza
Foto: wikimedia.org

Estados Unidos



Abenddämmerung (Mann in Betrachtung eines Hühnengrabes, evtl Selbstdarstellung)
Crepúsculo (homem em contemplação de uma tumba, possivelmente auto-representação)
1837
3 x 43 cm
Los Angeles
Getty Center
Foto: site Getty Center



Nördliche Landschaft, Frühling (Paisagem do Norte, Primavera)
1825
35,3 x 49,1 cm
Washington
National Gallery of Art
Foto: site da National Gallery of Art



Hochbergsgipfel Mit Treibenden Wolken (Pico da Montanha com Nuvens à Deriva)

1835

25,1 x 30,6

Fort Worth/Texas

Kimbell Art Museum

Foto: site Kimbell Art Museum

França



Meeresküste im Mondlicht (Beira-mar ao Luar)

1818

22 x 30 cm

Paris

Louvre

Foto: wikimedia.org

Inglaterra



Winterlandschaft mit Kirche (Paisagem de Inverno com igreja)

1811

32.5 x 45 cm

Londres/Inglaterra

The National Gallery

Foto: The National Gallery

Noruega



Greifswald Im Mondschein (Greifswald ao Luar)

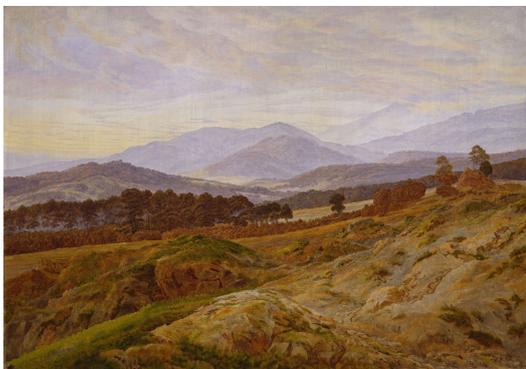
Ano: 1817

Dimensões: 22,5 x 30,5 cm

Oslo/Noruega

National Gallery

Foto: wikimedia.org



Riesengebirgslandschaft (Grande Montanha)
1835

72 x 102 cm

Oslo

National Gallery

Foto: wikimedia.org

República Tcheca



Nordische see im mondlicht (Lago Nórdico ao Luar)

1823/1824

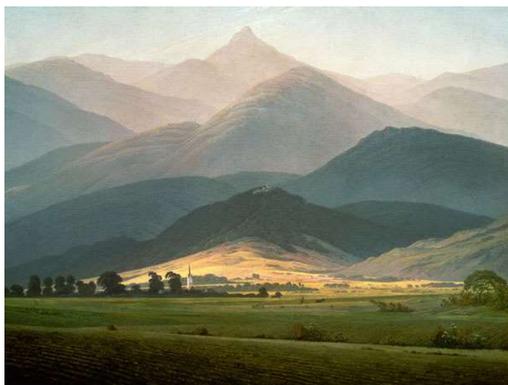
22 x 30,5 cm

Praga

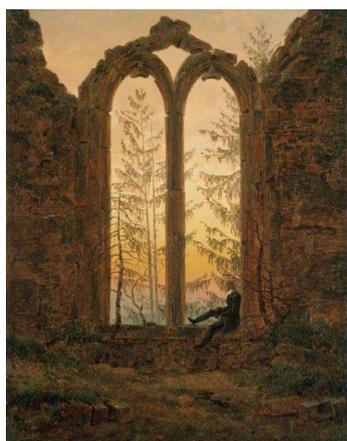
Galeria Nacional

Foto: site da Galeria Nacional

Rússia



Riesengebirgslandschaft (Grande Montanha)
1810
45 x 58 cm
Moscou
Puschkin Museun
Foto: site Puschkin Museun



Klosterruine Oybin (Mosteiro em Ruínas em Oybin)
1835
27 x 21 cm
São Petersburgo
Hermitage Museum
Foto: Site Hermitage Museum



Strand mit Fischernetzen (Costa do Mar com Redes de Pesca)
Por volta de 1835
21,5 x 30,5 cm
São Petersburgo
Hermitage Museum
Foto: Site Hermitage Museum



Auf dem Segler (Em um Veleiro)
1819
71 x 56 cm
São Petersburgo
Hermitage Museum
Foto: Site Hermitage Museum



Der Morgen in Gebirge (Manhã nas Montanhas)
1822-23
135 x 170 cm
São Petersburgo
Hermitage Museum
Foto: Site Hermitage Museum



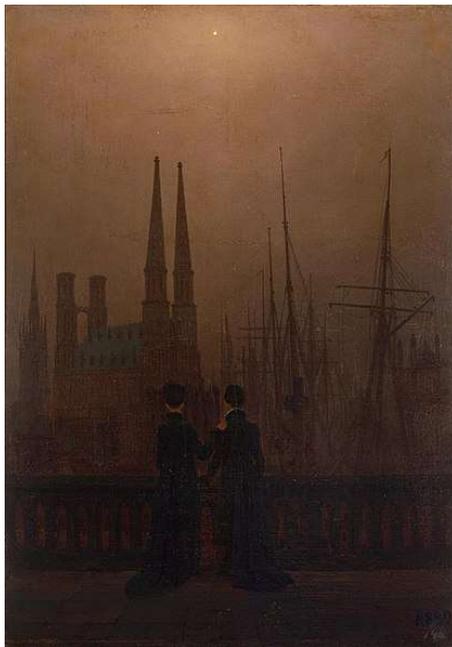
Riesengebirge (Montanhas Gigantes)
1835
72 x 102 cm
São Petersburgo
Hermitage Museum
Foto: Site Hermitage Museum



Mondaufgang am Meer (Anoitecer ao Luar)
1821
135 x 170 cm
São Petersburgo
Hermitage Museum
Foto: Site Hermitage Museum

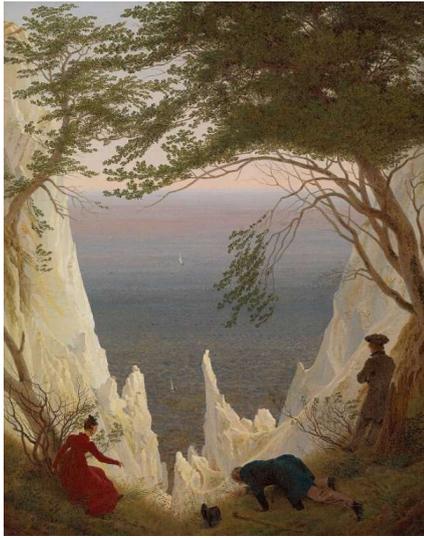


Abendlandschaft mit Zwei Männern (Paisagem ao entardecer com dois homens)
1830-1835
25 x 31 cm
São Petersburg
Hermitage Museum
Foto: Site Hermitage Museum



Die Schwestern auf dem Balkon (As irmãs na Varanda)
Entre 1818/1820
74 x 52 cm
São Petersburgo
Hermitage Museum
Foto: Site Hermitage Museum

Suíça



Kreidefelsen Auf Rügen (Falésias de Cré na Ilha de Rügen)

1818

90,5 x 71 cm

Winterhur

Kunst Museun Winterhur, Oskar Reinhart

Foundation

Fonte foto: site do Museu.

Anexo III– Lista de artigos sobre o sublime que trazem trabalhos de Caspar Friedrich

Título	Autor	Ano	Localização	Obra
A experiência na Paisagem: a vivência estética, o sublime e o menor	Juliana Cristina Pereira ¹ Franciele Favero	2014	Textura – Revista de Educação e Letras. Pg.110	O Monge à beira mar, 1809
A paisagem e o sublime na arte contemporânea: permanências românticas e o entrelaçamento de culturas	Márcia Helena Girardi Piva	2015	Tese apresentada ao Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas para a obtenção do Título de Doutora em Artes Visuais. Pg.54	O monge à beira mar, 1809
Aproximación al concepto de lo sublime, desde la poética hasta la digitalidad	Daniel Escandell Montiel	2018	https://www.presura.es/	Viajante sobre o mar de névoa 1818
Sublime e Constrangimento	Domingos Loureiro	2016	Trabalho de Doutoramento em Arte e Design da Universidade do Porto, Faculdade de Belas Artes. Pg. 11	Viajante sobre o mar de névoa, 1818.
Reflexões sobre o Belo e o Sublime no Romantismo	Evelyn Grumach	2016	Monografia para obtenção de Título de Especialista em História da Arte e Arquitetura no Brasil. Pós-graduação em História da Arte da PUC-Rio. P. 35	Viajante sobre o mar de névoa, 1818.

A desmedida do sublime	Regina Sanches Xavier		Outra Margem: revista de filosofia, Belo Horizonte, n. 2, 1º semestre de 2015. P.129	Viajante sobre o mar de névoa, 1818.
------------------------	-----------------------	--	--	--------------------------------------