



O ROMANTISMO E O SUBLIME

João Pedro Bellas

Orientador: Fernando Muniz

Mestrando

RESUMO: Na passagem do século dezoito para o dezenove, as teorias expressivas da arte, que dão ênfase ao papel do artista no processo de criação da obra, substituíram, gradativamente, as tendências miméticas que foram predominantes nas reflexões no campo da estética por quase dois mil anos. Desde a Grécia Antiga até a primeira metade do século dezoito, prevaleceu a ideia de que a arte deve imitar o mundo. No entanto, como assinala Meyer H. Abrams, alguns fatores originaram a mudança de perspectiva que transferiu para o poeta, ou o artista, o papel central que antes era ocupado pela natureza que deveria ser imitada. Um desses fatores foi a retomada de algumas tendências da Retórica clássica, em especial a ênfase que os oradores conferiam às emoções no processo de persuasão. Nesse sentido, uma obra específica é bastante importante, a saber, o tratado *Do sublime*, atribuído a Longino. Muitos elementos da teoria romântica da arte podem ser traçados ao texto longiniano. Assim, o objetivo deste artigo é demonstrar a presença do sublime longiniano na formação do Romantismo, de modo a delimitar o que poderíamos denominar “sublime romântico”.

PALAVRAS-CHAVE: Romantismo, sublime, Longino, século dezenove.

Introdução

A virada do século dezoito para o dezenove marcou uma mudança de paradigma na teoria estética. Desde a antiguidade até quase todo o período setecentista, no qual predominaram os ideais artísticos do Neoclassicismo, foi predominante a concepção de que seria tarefa da arte imitar a natureza. Essa ideia remonta a textos fundamentais do pensamento ocidental, sobretudo a Platão e Aristóteles. Cada um a seu modo, e com conclusões bastante diversas entre si, ambos os pensadores defendiam a ideia de que, essencialmente, a arte é imitação. Entretanto, com a ascensão das poéticas românticas, sobretudo na Inglaterra e na Alemanha, o foco deixou de ser a natureza a ser imitada e passou a ser o próprio artista.



Assim, utilizando os termos do influente estudo de Meyer H. Abrams *O espelho e a lâmpada* (cf. ABRAMS, 2010), as teorias miméticas da arte deram lugar a teorias expressivas.

No prefácio à segunda edição das *Baladas líricas* (1800), que inaugurou o movimento romântico inglês, William Wordsworth, afirma que “toda boa poesia é o transbordar espontâneo de poderosos sentimentos” (WORDSWORTH, 2007, p. 12). Essa asserção do poeta, como pretendemos demonstrar neste artigo, está relacionada ao sublime. Para tanto, partimos, inicialmente, das reflexões de Thomas Weiskel em seu estudo *O sublime romântico* (1976).

Weiskel, a partir de uma tese de Harold Bloom⁸⁹ segundo a qual o Satã de *Paraíso perdido* (1667) representaria o poeta moderno, sustenta que ao lado da publicação do épico de Milton, outro fator fundamental para a consolidação do Romantismo foi a redescoberta do *Peri Hupsous*, o tratado *Do sublime*, tradicionalmente atribuído a Longino⁹⁰ (WEISKEL, 1994, p. 24). Tomando essa ideia, que é apresentada também por outros estudiosos do período, como ponto de partida, nossa intenção, aqui, é defender uma tese ainda pouco explorada, a saber, que o sublime longiniano desempenhou um papel extremamente importante na formação do movimento romântico, sobretudo no wordsworthiano de que o poeta deve expressar, de modo espontâneo, poderosos sentimentos.

O objetivo deste artigo, portanto, é abordar justamente as relações entre a retomada do tratado longiniano e do sublime e a consolidação da teoria expressiva do Romantismo, para delimitar os pontos de contato entre ambos e demonstrar que os argumentos apresentados por Longino possuem uma influência direta na formulação do que poderíamos chamar de *sublime romântico*.

⁸⁹ Harold Bloom reconheceu no Satã de Milton a imagem do poeta romântico, sobretudo por sua rejeição de sua encarnação como filho de Deus. Em linhas gerais, na visão do teórico americano, essa posição de Satã representa a angústia do poeta moderno por originalidade (BLOOM, 1997, p. 20)

⁹⁰ A autoria do tratado permanece um tópico de debate para os historiadores. Originalmente, o *Peri Hupsous* foi atribuído a Cássio Longino, pensador grego do século III d.C. Porém, devido a inconsistências entre alguns pensamentos expostos na obra e concepções correntes durante o período, essa hipótese foi descartada. Pesquisas mais recentes estimam que o texto deve ter sido escrito no século I d.C., porém sua autoria permanece um ponto indefinido. Por conveniência, neste artigo iremos nos referir ao autor do tratado apenas como “Longino”.

O período de transição

A teoria propriamente romântica da poesia (e da arte em geral) se consolidou, de fato, no século dezenove. Entretanto, é importante ressaltar que o século dezoito, período no qual as teorias neoclássicas ainda predominavam, já apresenta algumas mudanças no pensamento estético, mudanças que viriam a constituir a doutrina subsequente. Assim, não se trata de uma ruptura completa com o Neoclassicismo, mas, sim, da incorporação de alguns elementos e da rejeição de outros.

De modo geral, costuma-se opor as rigorosas regras de composição advogadas pelos poetas e críticos neoclássicos à originalidade do gênio louvada pelos românticos. Esse contraste normalmente leva a duas associações: enquanto esses tenderiam a julgar a arte por meio da emoção, aqueles julgariam a partir da razão. Contudo, conforme Meyer H. Abrams adverte, “a asserção de que os críticos do século XVIII liam com base apenas na razão é uma grande calúnia” (ABRAMS, 2010, p. 107). O crítico americano afirma que, em suas discussões sobre o aspecto emocional da poesia, os teóricos neoclássicos assimilaram, juntamente às teses aristotélicas a respeito da evocação e purgação de piedade e temor, a máxima de Horácio *si vis me flere, dolendum est/ Primum ipsitibi*⁹¹. Da mesma forma, Nicolas Boileau, que foi bastante influente no século dezoito, ecoava essa ideia horaciana em sua *Arte Poética* (1674) ao afirmar que o poeta “para provocar-me prantos, deve chorar” (BOILEAU, 1979, p. 45). As bases dessas sentenças classicistas, de acordo com Abrams, poderiam ser encontradas na retórica antiga⁹², sobretudo na ideia de que “o orador deve, ele próprio, alcançar um estado de arrebatamento se pretende evocar emoções em seus ouvintes” (ABRAMS, 2010, p. 106).

Ainda que essas ideias, no Neoclassicismo, tenham permanecido em segundo plano em relação à noção de que o poeta deveria representar a natureza em suas obras, elas já indicam a reviravolta nas orientações teóricas que culminariam nas teorias expressivas do século dezenove. Como afirmamos acima, a retomada de algumas ideias da retórica clássica

⁹¹ *Arte Poética*, 102-103. Conforme a tradução portuguesa de R. M. Rosado Fernandes, “se queres que eu chore, hás-de sofrer tu primeiro” (HORÁCIO, s.d., p. 71).

⁹² Vale, aqui, ressaltar que neste artigo estamos seguindo a relação com a Retórica clássica apontada por Abrams, pois, ainda que este seja um ponto caro à Retórica, suas origens mais profundas podem ser traçadas à doutrina do entusiasmo apresentada no *Íon*, de Platão.

foi fundamental para essa mudança de paradigma, sobretudo aquelas apresentadas no tratado *Do sublime*, de Longino, que pode ser tomado como “o exemplar e a fonte de muitos elementos característicos da teoria romântica” (ABRAMS, 2010, p. 108), pois essa obra já deslocava o foco de análise do público para o próprio autor (o poeta ou o orador), o que se tornaria o mote principal do Romantismo. Portanto, faz-se necessário apresentar as principais ideias contidas no tratado antes que possamos estabelecer suas relações com as poéticas oitocentistas.

O *Peri Hupsous*: as virtudes e os vícios do sublime

Antes uma obra pertencente ao campo da retórica do que propriamente ao da estética, o *Peri Hupsous* tem por objetivo tratar do “ponto mais alto, a eminência do discurso” (*Do sublime*, I.3⁹³), responsável pela glória duradoura dos grandes poetas e oradores. É interessante, todavia, sublinhar a peculiaridade do tratado, que mescla, como aponta Stephen Halliwell, a tradição retórica clássica e a mentalidade filosófica grega. Isso porque, à sua preocupação com a materialidade da linguagem, Longino alia uma visão orientada também para os momentos de transformação de consciência que podem ser proporcionados por uma obra ou discurso (HALLIWELL, 2011, pp. 327-328).

Tendo sido redigido no início da era comum, o tratado *Do sublime* permaneceu esquecido por muito tempo, até ser redescoberto no século dezoito, após a publicação, em 1674, da tradução francesa de Boileau. Como vimos, essa retomada das ideias longinianas foi fundamental para as mudanças de pensamento no campo da estética ocorridas no período setecentista.

Além dos obstáculos impostos pela fragmentação do texto, que teve partes perdidas ao longo dos séculos, outra dificuldade com a qual nos deparamos na leitura do tratado é o fato de que Longino não oferece uma definição clara do sublime além da asserção de que se trata do ponto mais elevado do discurso. As passagens iniciais da obra nos levam a crer que o

⁹³ Neste artigo optamos por manter nas citações as referências aos passos do texto grego e utilizamos a tradução, de 1996, de Filomena Hirata, cotejando-a com a edição bilingue (grego-inglês) preparada por W. Hamilton Fyfe e revisada por Russell com vistas a averiguar quais as melhores opções terminológicas com base no texto grego.

autor se dirigia a uma pessoa – especificamente, Postúmio Terenciano – que já possuía um conhecimento do assunto. Dessa forma, o que nos é apresentado são descrições de elementos do sublime (cf. GRUBE, 1957, p. 355).

Um desses elementos, de acordo com Longino, é o efeito por ele causado: “não é à persuasão, mas ao êxtase que a natureza sublime conduz os ouvintes” (*Do sublime*, I.4). Essa asserção é fruto daquela peculiar mistura de elementos da retórica e da filosofia da Grécia antiga, e para fundamentá-la o autor lança mão da célebre metáfora do raio:

Seguramente por toda parte, acompanhado do choque, o maravilhoso sempre supera aquele que visa a persuadir e a agradar, já que o ser persuadido, na maior parte do tempo, depende de nós, enquanto aquilo de que falamos aqui [o sublime], 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 (*Do sublime*, I.4).

Como fica claro a partir do trecho acima, ao passo que a persuasão se configura como uma resposta “racional” do ouvinte à fala do orador resultante da totalidade de sua composição, o sublime é descrito como uma reação “pré-racional”⁹⁴, que pode surgir a partir de um momento específico do discurso. Nesse sentido, o autor do tratado parece descrever o êxtase do sublime como “um tipo de compulsão psicológica, uma submissão involuntária” (HALLIWELL, 2011, p. 335, tradução livre). Esse efeito de arrebatamento, é uma das bases fundamentais para a argumentação de Longino, pois ele sinaliza as transformações da visão de mundo daquele que o experimenta. Nas palavras de Halliwell:

‘Êxtase’ [...] servirá como uma espécie de atalho para os momentos de consciência intensamente transformativos que Longino considera um traço distintivo do sublime, e que ele celebradamente compara com o súbito impacto de um raio [...], ao passo que ‘verdade’⁹⁵ representa a compreensão mais

⁹⁴ Apesar de utilizarmos o termo “pré-racional”, ressaltamos que o sublime longiniano não deve ser tomado como algo irracional ou anticognitivo. Como afirma Halliwell: “[...]ele [Longino] não deveria ser lido como se estivesse adotando uma interpretação não-ouanticognitivista da resposta da mente à sublimidade. Ao contrário, o esforço cumulativo de seu tratamento da linguagem decididamente acarreta um modelo cognitivista do sublime, um modelo no qual pensamento e emoção [...] estão estritamente relacionados (HALLIWELL, 2011, pp. 336-337, tradução livre).

⁹⁵ Em seu estudo, no capítulo dedicado a Longino, Halliwell trata da dialética entre “êxtase” e “verdade” nos argumentos apresentados no *Peri Hupsous*. Daí a contraposição dos dois termos. Embora a dialética abordada

ampla da realidade que ele também parece tomar como uma dimensão daquilo que a mente experimenta (ou pode descobrir) em seu encontro com a sublimidade (HALLIWELL, 2011, pp. 330-331, tradução livre).

Dessa forma, apesar de se tratar do efeito imediato provocado pelo contato da mente com algo sublime, o êxtase, na visão de Longino, 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 (*Do sublime*, VII.2-3).

Temos, portanto, no início do tratado, a descrição de dois aspectos centrais do sublime longiniano: por um lado, a sublimidade conduz não à persuasão, mas a um estado de êxtase e arrebatamento que proporciona uma profunda transformação do indivíduo, por outro, um discurso, seja ele poético ou a fala de um orador, verdadeiramente sublime é aquele “que agrada sempre e a todos” (*Do sublime*, VII.4), uma vez que oferece material suficiente para um “reexame frequente”. Após essas considerações iniciais, Longino procura esclarecer a natureza do verdadeiro sublime e delimitar quais seriam suas fontes. Para tanto, o pensador utiliza uma estratégia argumentativa interessante: ele apresenta os vícios que inviabilizariam o sublime, procurando, dessa forma, mostrar o que o sublime é por meio da demonstração daquilo que ele não é.

Os vícios do discurso são um tema importante para as teses de Longino uma vez que, do ponto de vista formal da composição, o autor do *Peri Hupsous* prega um equilíbrio, isto é um discurso muito pomposo, ou, ao contrário, um muito simples ou pueril poderiam operar como obstáculos para o sublime. Enquanto o primeiro “visa ao menos a ultrapassar o sublime”, o segundo é “diretamente o contrário da grandeza” (*Do sublime*, III.4). É importante

pelo comentador não seja nosso tópico, suas análises são interessantes para os fins deste artigo por abordarem não apenas o êxtase experimentado no momento sublime mas também as transformações por ele acarretadas no indivíduo que o vivencia.

ressaltar que o filósofo julga os discursos “inflados” (*onkoi*) como um vício difícil de ser evitado, uma vez que “todos que visam à grandeza, na preocupação de fugir da reprovação de fraqueza e aridez, [...] precipitam-se nesse vício” (*Do sublime*, III.3). Em outras palavras, Longino observa que alguns poetas e oradores, que creem-se inspirados, lançam mão de uma dicção inflada, convencidos de que dessa forma poderiam alcançar o sublime. Contudo, ao incorrerem nessa falta, o resultado é justamente o oposto, pois esse estilo pomposo marca uma “inautenticidade”⁹⁶ do discurso, o que o torna seco e árido (*Do sublime*, III.4). Portanto, como Boileau apontou no prefácio à sua tradução do tratado, o sublime longiniano não deve ser confundido com um estilo sublime, que poderia ser caracterizado por uma dicção pomposa independentemente do conteúdo que se visa a transmitir. O sublime genuíno, na verdade, estaria relacionado antes a um pensamento⁹⁷, ou um sentimento autêntico, do que ao estilo empregado, o que nos leva à outra espécie de vícios apontada pelo filósofo..

Longino adverte que os poetas e oradores devem atentar para os falsos sentimentos e para as emoções frígidas, isto é, para uma frieza ou indiferença em relação ao conteúdo transmitido por seu discurso. Para que o sublime seja viabilizado, o sentimento deve ser verdadeiro, como se o próprio autor do discurso estivesse em um estado de êxtase. Esse tópico, bem como as faltas descritas pelo filósofo, será retomado, como demonstraremos mais adiante, pelas poéticas românticas do século dezenove.

Tendo demonstrado a natureza do autêntico sublime a partir de seu oposto, o autor do *Peri Hupsous* passa a se ocupar das suas fontes. Esse tópico é especialmente interessante para os propósitos deste artigo, pois essas fontes serão retomadas pelas poéticas românticas no século dezenove. São cinco ao todo: grandeza de pensamento ou de natureza, emoções fortes e entusiasmadas, figuras de linguagem, dicção nobre e o arranjo de palavras elevado e dignificado. Dessas, as duas primeiras seriam inatas, ao passo que as outras três seriam adquiridas por meio da técnica. Embora todas representem materiais bastante interessantes para análise, em função do espaço de que dispomos neste artigo, iremos nos deter sobretudo na primeira das fontes do sublime longiniano, a grandeza de pensamento.

⁹⁶ No original, *analétheis*, literalmente “não verdadeiro”.

⁹⁷ Isso fica claro no trecho do capítulo IX no qual Longino comenta a passagem da *Odisseia* que narra o silêncio de Ajax no Hades: “[...] na *Nékyiao* silêncio de Ajax é grande e mais sublime que qualquer discurso” (*Do sublime*, IX.2)

Longino se ocupa da grandeza de pensamento entre os capítulos IX, amplamente comentado pela tradição crítica do *Peri Hupsous*, e XV. O primeiro ponto que merece ser destacado é a afirmação de que, mesmo se tratando de uma qualidade inata ao indivíduo, “é preciso [...] educar as almas em direção ao grande e torná-las sempre preñes [...] de uma exaltação genuína” (*Do sublime*, IX.1). Essa noção, que encontrará reverberações no Romantismo, é fundamental, pois sinaliza a preocupação de Longino com o cultivo da grandeza pelo indivíduo, isto é, além de ser necessário nascer com a grandeza, é preciso aperfeiçoá-la, de modo que não sejam praticados aqueles vícios apontados e criticados pelo filósofo. Feita essa consideração, na sequência de sua argumentação, o autor do tratado passa a propriamente descrever a grandeza de pensamento.

De acordo com Longino, “o sublime é o eco da grandeza de alma” (*Do sublime*, IX.2). Tal afirmação, base da teoria expressiva da arte, é central no tratado por algumas razões. Por exemplo, ela legitima a ideia que a verdadeira sublimidade não deve ser confundida com um estilo e uma dicção inchada e desnecessariamente pomposa. Além disso, ela é a premissa fundamental do argumento de que, sob o efeito do êxtase proporcionado pelo sublime, a alma do indivíduo se eleva de tal modo que parece que ela mesmo gerou aquele discurso. Por fim, a ideia de “eco” merece ser sublinhada pois ela atesta a “intersubjetividade” (HALLIWELL, 2011, p. 333) envolvida no autêntico momento sublime, que possibilita ao poeta/orador e ao público partilharem da grandeza.

Ao tratar da *Iliada*, o autor do *Peri Hupsous* apresenta a noção de que mesmo cenas terríveis podem, se forem consideradas alegorias, ser grandiosas, e, conseqüentemente, sublimes. Ainda que esse aspecto específico das situações terríveis não seja nosso interesse imediato neste estudo, a análise feita por Longino da obra de Homero é essencial para a compreensão de um aspecto bastante importante de seu pensamento. O filósofo afirma que, na *Iliada*, o poeta “fez dos homens que foram a Troia, à medida que pode, deuses, e dos deuses fez homens” (*Do sublime*, IX.7). O sublime longiniano – diferentemente de algumas formulações do século XVIII – não sinaliza os limites do espírito humano. Ao contrário,

[...] é indispensável, para o sublime longiniano, que ele deva ativar e estimular as possibilidades irrestritas e autogeradoras da mente, em vez de fazê-la reconhecer seus próprios limites. [...] o *hupsos*longiniano infalivelmente traz consigo a promessa de realização e expansão do próprio potencial da mente. Ele opera por meio de um sentido de remoção ou

transcendência de limites, não de confronto com impedimentos colocados no caminho do pensamento (HALLIWELL, 2011, p. 342, tradução livre).

O sublime de Longino, portanto, afirma os potenciais ilimitados da alma do indivíduo que o experimenta, fazendo-a reconhecer seus atributos que, a julgar pelos termos utilizados pelo filósofo em seu comentário a Homero, seriam quase divinos.

Nossa intenção, em nossa abordagem do tratado *Do sublime*, não foi tratar da totalidade da obra, em todas as suas minúcias. Ao contrário, procuramos apresentar neste artigo apenas alguns elementos do pensamento de Longino que seriam retomados com bastante fôlego pelas teorias expressivas da arte adotadas no período romântico, como: I) a ideia de que o sublime é o eco da grandeza da alma; II) a defesa da adoção de um estilo equilibrado na composição; III) o caráter inato dos pensamentos e emoções elevadas; IV) a importância da técnica para o refinamento da habilidade inata ao poeta; e V) a noção de que o sublime permite ressaltar os poderes ilimitados e quase divinos da alma.

A teoria expressiva do século dezanove: o sublime romântico

Antes de avaliarmos o modo como o sublime de Longino foi retomado no século dezanove, é necessário fazer uma advertência. Assim como as teorias miméticas classicistas possuíam formulações diversas, muitas vezes contrárias umas às outras – pensemos nas considerações sobre poesia de Platão e Aristóteles, por exemplo –, também as doutrinas expressivas encontraram diferentes caracterizações, de forma que abordar cada uma delas exigiria um trabalho muito mais longo e extenso do que nos é permitido pelos limites espaciais deste artigo. Por esse motivo, o que pretendemos, aqui, é tomar uma teoria específica: a de William Wordsworth. Isso porque, quando buscamos delimitar um sublime propriamente romântico⁹⁸, o poeta britânico pode ser tomado como seu principal representante e defensor (cf. WEISKEL, 1994). Dessa forma, a abordagem que propomos encaminhar-se-á a uma análise comparativa dos pensamentos de Longino e de Wordsworth.

⁹⁸ Havia, é claro, aqueles poetas que endossavam outras visões do sublime que não a de Wordsworth. Samuel Taylor Coleridge, por exemplo, era um ávido leitor do idealismo alemão, e em sua obra podemos notar influências do sublime kantiano. Outros autores do período, como Lord Byron, criavam imagens afinadas também com a versão do sublime de Edmund Burke.

Retomemos, aqui, a afirmação wordsworthina acerca da boa poesia. O poeta inglês afirmou no prefácio às *Baladas líricas* que “toda boa poesia é o transbordar espontâneo de poderosos sentimentos” (WORDSWORTH, 2007, p. 12). Essa ideia, ainda que recolocada em outros termos, é o principal alicerce das poéticas românticas, e sua base é, explicitamente, longiniana. Ainda que não possamos saber ao certo se Wordsworth tivera contato com o tratado *Do sublime* à época da redação do prefácio⁹⁹ (ABRAMS, 2010, p. 112), a sua definição de boa poesia é uma reformulação da máxima longiniana de que o sublime seria o eco da grandeza de alma.

Outro dado importante que nos permite relacionar o pensamento wordsworthiano à metáfora do eco utilizada por Longino é o fato de que, diferentemente de outros poetas românticos¹⁰⁰, Wordsworth acreditava que o poeta não se dirige a si mesmo, mas a outros homens: “[...] o que significa a palavra *poeta*? O que é um poeta? A quem se dirige ele? E que linguagem é lícito esperar-se dele? Ele é um homem que fala aos homens” (WORDSWORTH, 2007, p. 18). A única diferença entre o poeta e os demais indivíduos, na visão do autor, é que o primeiro é dotado de uma sensibilidade de grau mais elevado, mas, ainda assim, sua função final é se dirigir aos outros homens e lhes dar prazer (WORDSWORTH, 2007, p. 19).

Para que a tarefa do poeta de deleitar o público não seja comprometida, Wordsworth, a exemplo de Longino, também chama atenção para certos cuidados que devem ser tomados na composição do poema com vistas a evitar alguns vícios. Lançando mão de outro argumento longiniano, o autor inglês defende que, mesmo se tratando de uma qualidade inata ao poeta, sua sensibilidade elevada – ou sua grandeza de pensamento – precisa ser refinada:

⁹⁹ Ao tratar das aproximações entre algumas ideias românticas e as teses de Longino, M. H. Abrams menciona uma carta de 1814 de Wordsworth na qual o poeta elogia a teoria das paixões de Dennis, esta, por sua vez, bastante tributária das ideias longinianas. Contudo, o crítico norte-americano observa que não há nenhum indício de que, à época da redação do prefácio às *Baladas líricas*, Wordsworth tenha lido a obra de Longino ou de Dennis: “Em uma carta escrita em 1814, Wordsworth, que em suas composições iniciais pode ter conhecido Longino, como conheceu Aristóteles – apenas por ouvir dizer – enaltece a teoria das paixões de Dennis. Não há, entretanto, qualquer evidência de que Wordsworth tenha lido Dennis antes do prefácio de 1800 [...]” (ABRAMS, 2010, p. 112).

¹⁰⁰ Percy Bysshe Shelley, por exemplo, afirmava: “Jamais escrevi uma única linha de Poesia pensando no público” (SHELLEY *apud* ABRAMS, 2010, p. 46).

Ele [o poeta] é um homem [...] dotado de uma sensibilidade mais viva, de mais entusiasmo e ternura, que tem um conhecimento maior da natureza humana, e alma mais vastado que se julga comum na humanidade; [...] Daí e **da prática**, adquiriu maior presteza e poder de expressar o que pensa e sente, especialmente aqueles pensamentos e sentimentos que, por sua própria escolha, ou a partir da estrutura do seu próprio espírito, emergem nele sem estímulo externo imediato (WORDSWORTH, 2007, p. 18, grifo nosso).

A prática, portanto, é essencial para garantir ao poeta maior fidelidade em relação à linguagem da natureza. Para o autor, como “poetas não escrevem exclusivamente para poetas, porém para os homens” (WORDSWORTH, 2007, p. 23), eles devem falar em uma linguagem que esteja de acordo com os sentimentos que queiram expressar em uma determinada composição. Como apontado por Abrams, Wordsworth preocupa-se em distinguir “a linguagem genuína dos sentimentos e a simulação mecânica dessa linguagem por poetas habilidosos que substituem emoção por ornamento” (ABRAMS, 2010, p. 137). Assim, fica claro que a autenticidade dos sentimentos e o equilíbrio de composição, advogados por Longino, são essenciais também para o poeta britânico, e, por conseguinte, os vícios a serem evitados seguem os mesmos.

Ao tratar, na sequência de sua argumentação, dos efeitos da obra poética, Wordsworth retoma a definição de poesia como transbordamento de sentimentos intensos. De acordo com o autor, a impressão causada pela poesia está estritamente relacionada à sua origem:

[...] ela [a poesia] tem origem na emoção rememorada em tranquilidade: contempla-se a emoção até que, por uma espécie de reação, a tranquilidade gradualmente desaparece, e certa emoção, congênere àquela que antes fora submetida a contemplação, gradualmente se produz, e efetivamente passa a existir no espírito. [...] tudo isso cria imperceptivelmente um complexo sentimento de deleite, que se revela da maior eficácia na moderação do sentimento aflitivo que sempre perpassa as descrições das paixões mais profundas (WORDSWORTH, 2007, p. 26).

O excerto acima deixa clara a ênfase na emoção. Esse posicionamento, na verdade, não se limita a Wordsworth. De acordo com Abrams, quando o tratado *Do sublime* foi retomado a partir da segunda metade do século dezoito, das cinco fontes do sublime de Longino, foram destacadas aquelas de caráter inato. A teoria estética romântica, portanto, a partir das ideias do pensador grego, depositou o critério ulterior de qualidade da poesia em

sua “gênese nos poderes e no estado da mente, do pensamento e das emoções do autor” (ABRAMS, 2010, p. 109).

Como podemos perceber a partir da comparação das ideias de Wordsworth e Longino, as concepções acerca da poesia do primeiro nos permitem construir uma noção de sublime romântico. Além disso, as ideias do poeta estão longe de serem limitadas ao plano teórico. Em larga medida, a teoria expressiva da arte, e sobretudo da poesia, se torna, no século dezanove, também uma prática expressiva¹⁰¹. Para ilustrar esse tópico, vejamos de maneira breve um trecho de “TinternAbbey” (1798), poema que integra as *Baladas líricas*. No excerto que selecionamos, Wordsworth fala de suas impressões sobre o rio Wye, que não contemplava havia cinco anos. A passagem esclarece um aspecto essencial de sua visão do sublime, a saber, que ele nos ajuda a superar o peso da realidade e reconhecer os poderes de nossa imaginação:

Estas belas imagens
Pela longa ausência, não foram para mim
Tal a paisagem vista por um cego.
Mas, às vezes, na solidão do quarto, entre o rumor
Das cidades, devia a elas,
Nas horas de enfado, doces lembranças,
Sentidas nas veias e no coração,
E no cerne mais puro de minha mente,
Com um tranquilo vigor – e sentimentos
De prazer esquecidos: tais como
Os que não têm influência leve ou banal
Naquela melhor parte da vida de um bom homem
E seus atos mais ínfimos e desapercibidos
De gentileza e amor. Também creio,
Que a elas posso dever outra dádiva,
De aspecto mais sublime, aquele estado abençoado,
No qual o fardo do mistério,
No qual o peso do fastio do mundo
De todo este mundo incompreensível,
Torna-se leve (WORDSWORTH, 2007, p. 91).

Os versos acima ilustram a noção wordsworthiana de que o momento sublime seria aquele no qual o espírito é capaz de, temporariamente, apreender a vastidão do mundo. Segundo a visão do poeta inglês, claramente tributária das concepções de Longino, frente à grandiosidade de algum objeto – nesse caso, o cenário natural –, o espírito seria capaz de

¹⁰¹ Abrams associa essa “prática expressiva” à ascensão da lírica como a mais importante das formas poéticas, e sublinha a conversão, no Romantismo, do “Eu” lírico no próprio poeta (ABRAMS, 2010, p. 140-142).

e elevar-se a um patamar quase sobre-humano, reconhecendo, dessa forma “seus imensos e quase divinos poderes” (WORDSWORTH, *apud* WEISKEL, 1994, pp. 94-95). A passagem deixa clara também a importância da memória para a origem da emoção inspiradora da poesia, uma vez que a lembrança das belas formas daquela paisagem lhe proporcionaram doces sentimentos em momentos de solidão.

Conclusão

Os trechos destacados tanto do prefácio às *Baladas líricas* como de “TinternAbbey” indicam de maneira bastante precisa o modo como o tratado *Do sublime* foi recuperado no período oitocentista pelas tendências expressivas da arte. De fato, o papel da retomada da obra longiniana no estabelecimento e consolidação da poética romântica foi tão importante que Meyer H. Abrams chega a afirmar, de maneira até radical talvez, que “faz-se necessário apenas substituir o termo qualitativo de Longino, ‘sublimidade’, pelo termo genérico ‘poesia’, para incorporar muito de *Peri Upsous* [sic] ao modelo romântico” (ABRAMS, 2010, pp. 109-110).

Sem entrar no mérito da questão se o crítico americano tem razão ou não, sua afirmação ressalta a profunda relação entre o tratado longiniano e o Romantismo. Mas, como mostramos ao longo deste artigo, a partir das concepções oitocentistas sobre a própria poesia, é possível construir um conceito de sublime romântico.

Em nossa abordagem, foi dada uma ênfase maior à visão de William Wordsworth porque consideramos que a perspectiva do poeta reúne os principais aspectos de um sublime propriamente romântico. Este, como ficou demonstrado, não apenas estava afinado ao modelo de Longino como pode ser considerado uma continuidade das ideias do pensador grego. Assim, qualquer estudo que se proponha a investigar especificamente essa categoria estética no contexto do Romantismo pressupõe uma análise do tratado *Do sublime*.



REFERÊNCIAS

- ABRAMS, Meyer H. *O espelho e a lâmpada*. Tradução de Alzira Vieira Allegro. São Paulo: Unesp, 2010.
- BLOOM, Harold. *The anxiety of influence: a theory of poetry*. 2. ed. New York/Oxford: Oxford University Press, 1997.
- BOILEAU, Nicolas. *Traité du sublime*. In: _____. *Oeuvres complètes*. Paris: Belles Lettres, 1942.
- _____. *A arte poética*. Tradução de Célia Berrettini. São Paulo: Perspectiva, 1979. (Coleção Elos)
- GRUBE, G. M. A. Notes on the PeriHupsous. *The American journal of philology*, v. 78, n. 4, 1957. pp. 355-374.
- HALLIWELL, Stephen. *Between ecstasy and truth*. Interpretations of Greek poetics from Homer to Longinus. Oxford: Oxford University Press, 2011.
- HORACIO. *Arte poética*. Tradução de R. M. Rosado Fernandes. Lisboa: Inquérito, s.d.
- LONGINO. *Do sublime*. Tradução de Filomena Hirata. São Paulo: Martins Fontes, 1996.
- LONGINUS. *On the sublime*. Edited and translated by W. Hamilton Fyfe; revised by Donald Russell. In: ARISTOTLE. *Poetics*; LONGINUS. *On the sublime*; DEMETRIUS. *On style*. Cambridge: Harvard University Press, 1995. (Loeb Classical Library 199).
- WEISKEL, Thomas. *O sublime romântico: Estudos sobre a estrutura e psicologia da transcendência*. Tradução de Patrícia Flores da Cunha. Rio de Janeiro: Imago, 1994.
- WORDSWORTH, William. Prefácio à segunda edição das *Baladas líricas*. Tradução de Roberto Acízelo de Souza. In: SOUZA, Roberto Acízelo de (org.). *A ideia de poesia e arte: reflexões oitocentistas anglo-norte-americanas*. Rio de Janeiro: Caetés, 2007.
- _____. Versos escritos a poucas milhas da abadia Tintern, revisitando as margens do rio Wye, 13 de julho de 1798. In: _____. *O olho imóvel pela força da harmonia*. Tradução e apresentação Alberto Marsicano, John Milton. São Paulo: Ateliê Editorial, 2007.