

**CAPA.**

FÉLIX ÉMILE TAUNAY, Montmorency. França 1795 - Rio de Janeiro, RJ 1881. Vista de um mato virgem que se está reduzindo a carvão, circa 1843, óleo sobre tela, 134 x 195 cm. Coleção Museu Nacional de Belas Artes/Ibram/MinC. Foto: Rômulo Fialdini

IDEIAS PARA REPENSAR O SUBLIME

Ideas for Rethinking the Sublime

Ideas para repensar lo sublime

Alexandre Ragazzi¹
Maya Suemi Lemos²

O conceito de sublime se afirmou como categoria decisiva do juízo estético no século XVIII, inaugurando, assim, sua trajetória na modernidade. Não é tarefa fácil delimitá-lo com precisão. Desde a tradução e recepção no século XVII do pequeno tratado “Do sublime” (*Perì Hýpsous*), composto no séc. I d.C., a categoria do sublime não cessou de ser revisitada, repensada, rearranjada, constituindo-se como uma noção proteiforme que atravessou e conectou os domínios retórico, literário, estético e filosófico. Há, no entanto, aspectos fundamentais que aparecem como denominadores comuns às suas distintas e sucessivas conformações teóricas na modernidade. Assim, não será incorreto dizer que o sublime consiste em uma sensação resultante da incapacidade humana de lidar com o que está além do seu domínio, como a natureza ou os mistérios da existência. Ele pode ser compreendido como a perplexidade paralisante diante do desconhecido, do assombroso, daquilo que excede largamente a escala humana, de algo arrebatador que ultrapassa nossos limites de compreensão ou representação.

Essa dimensão do sublime como algo que tem origem no traspasseamento dos limites da compreensão e do domínio humano já está presente

1 Professor associado do Departamento de Teoria e História da Arte e do Programa de Pós-Graduação em História da Arte da Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ). Link para Lattes: <http://lattes.cnpq.br/7324327996376435>. Orcid: <https://orcid.org/0000-0002-4259-5597>. E-mail: alexandre.ragazzi@uerj.br.

2 Professora associada do Departamento de Formação Humana com Tecnologias e do Programa de Pós-Graduação em História da Arte da Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ). Link para Lattes: <http://lattes.cnpq.br/2542978720031770>. Orcid: <https://orcid.org/0000-0002-0243-1440>. E-mail: mayasuemi@gmail.com.

no texto fundador da tradição teórica. O antigo tratado “Do sublime” atualmente é considerado obra de um anônimo retórico grego que viveu em Roma no século I, por vezes denominado como o Pseudo-Longino para distingui-lo de Cássio Longino, retórico e filósofo do século III a quem o texto já foi atribuído (cf. Doran, 2015, p. 30-31)³. A argumentação do tratado parte de uma questão bastante objetiva: se existe ou não uma arte do sublime, isto é, se se pode chegar ao sublime através do aprendizado ou, ao contrário, se se trata de algo inato (Longino, 1996, p. 45, II, 1). Mais do que oferecer uma definição, Longino pretende apresentar os meios para alcançar o sublime no discurso. A partir daí, ele investiga a grandeza do espírito humano e os limites criativos da linguagem. O autor não titubeia ao responder à questão que coloca: para ele, a fonte primeira do sublime é uma grandeza de natureza, um dom natural que não pode ser conquistado, posto que inato, mas que pode, no entanto, ser aperfeiçoado (Longino, 1996, p. 54 (IX, 1)). Essa grandeza de natureza, por sua vez, é o que determina a grandeza de alma. Trata-se de um tópico central no texto. De fato, na sua mais célebre passagem, no capítulo IX, Longino sentencia: “o sublime é o eco da grandeza de alma” (Longino, 1996, p. 54 (IX, 2)). Mas quem, afinal, possui grandeza de alma? Para Longino, apenas quem tem grandeza de pensamentos, de concepções, de sentimentos. Por isso o *páthos* atrelado ao sublime – cuja violência deve desestabilizar, arrebatá-lo e levar o indivíduo ao êxtase – não pode ser proveniente de paixões baixas.

Longino organiza o problema e elenca cinco meios para se alcançar o sublime: o primeiro é a capacidade de “lançar-se aos pensamentos elevados”; o segundo, “a paixão violenta e criadora de entusiasmo”; o terceiro, a qualidade das imagens produzidas através do discurso; o quarto, a nobreza da expressão; e, finalmente, “a composição digna e

3 Cf. ainda o estudo de Jackie Pigeaud (Longin, 1993, p. 7, n. 1), reproduzido na edição brasileira do tratado (Longino, 1996, p. 9, n. 1).

elevada” (Longino, 1996, p. 52 (VIII, 1)). Vemos assim que, segundo ele, a natureza é complementada pela técnica. Os dois primeiros meios são características inatas, enquanto os demais são facultados por meio da capacitação do orador. Efetivamente, a técnica é colocada em segundo plano, pois o orador é, no máximo, o mediador de uma força que o excede. Ademais, Longino situa o sublime no ponto mais alto do discurso. O sublime não tem por finalidade unicamente persuadir o interlocutor, mas extasiá-lo (Longino, 1996, p. 44 (I, 3-4)), extrapolando, no fim das contas, os limites da oratória. Assim, não é incoerente que o tratado traga exemplos de expressão sublime extraídos da poesia, da tragédia, de textos filosóficos e mesmo religiosos. O sublime, conclui o autor, é uma qualidade universal e eterna: “é seguramente e verdadeiramente sublime o que agrada sempre e a todos” (Longino, 1996, p. 52 (VII, 4)).

Esquecido no medievo, o texto voltou a circular durante o Renascimento por meio de vários manuscritos. Em 1564, a *editio princeps* foi publicada sob os cuidados de Francesco Robortello. A essa edição, que contava apenas com o texto grego original, seguiram-se outras em diversas línguas, incluindo latim, italiano e inglês. Contudo, foi com a tradução francesa de Nicolas Boileau, de 1674, que a obra se difundiu pela Europa (cf. Doran, 2015, p. 29-30). O sucesso foi grande. Boileau colocou o debate sobre o sublime entre os temas da época ao chamar a atenção para o fato de que o tratado, embora partisse do campo da retórica, possuía também uma acentuada dimensão filosófica. Trata-se de um momento decisivo de sua recepção moderna, que marca uma inflexão importante: a categoria do sublime tende aí a se deslocar e emancipar do campo específico da *téchne* retórica e a qualificar mais amplamente um determinado tipo de experiência estética, que extrapola largamente o domínio da linguagem.

Edmund Burke talvez tenha sido o autor mais influente quando se pensa na consolidação moderna do conceito de sublime. Ao apresentar, em 1757, suas considerações sobre o tema em “Uma investigação

filosófica sobre a origem de nossas ideias do sublime e do belo”, ele estabeleceu um novo marco de referência. Burke, que em 1747 comprou um exemplar de “Do sublime”, notou que o assunto causava muitos mal-entendidos, não sendo clara a distinção entre o sublime e o belo (cf. Burke, 1993, *Apresentação e Prefácio à primeira edição*). O sublime é pensado por Burke em sua oposição ao belo, como sensação que emerge a partir do terror diante da imagem da dor, do perigo. De fato, esse é um dos pontos centrais de sua interpretação. Ele explica:

Tudo que seja de algum modo capaz de incitar as idéias 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. Digo a mais forte emoção, porque estou convencido de que as idéias de dor são muito mais poderosas do que aquelas que provêm do prazer (Burke, 1993, p. 48 (Parte I, Seção VII)).

[...] não há espetáculo que busquemos com tanta avidez quanto o de alguma desgraça incomum e atroz; portanto, quer a desdita ocorra diante de nossos olhos, quer ela se passe na história, sempre nos provoca deleite. Ele não é puro, mas mesclado com um razoável mal-estar. O deleite que auferimos dessas cenas de grande sofrimento impede-nos de evitá-las, e a dor sentida induz-nos a consolar-nos a nós próprios ao fazê-lo àqueles que sofrem; esses impulsos ocorrem anteriormente a qualquer raciocínio, por um instinto que age sobre nós, segundo seus próprios desígnios, sem o concurso de nossa vontade (Burke, 1993, p. 54 (Parte I, Seção XIV)).

Para Burke, o que explica o prazer paradoxal que constitui o sublime – o prazer no desprazer – é o instinto de sobrevivência, que ele chamou de autopreservação, estando instaurado aí um elemento perene na historicidade de sua conceituação moderna. O sublime revela-se quando o sujeito,

posto diante de uma grandeza ou força que o ultrapassa e lhe provoca medo, e estando, porém, em relativa segurança, tem a oportunidade de contemplar a dor, o perigo ou o terror. Trata-se, portanto, de um prazer de grandeza negativa, resultado do contentamento aliviado do indivíduo ao sentir a força de algo extremamente amedrontador que, no entanto, não o afeta fisicamente (cf. Lyotard, 1988, p. 95). Segundo Burke, essas sensações são mais poderosas do que as relacionadas a um sentimento de bem-estar. Ele diz:

As paixões que dizem respeito à autopreservação derivam principalmente da dor ou do perigo. As idéias de *dor*, de *doença* e de *morte* enchem o espírito de intensos sentimentos de pavor; mas *vida* e *saúde*, não obstante nos proporcionem a sensação de prazer, não produzem tal impressão mediante o mero contentamento. Portanto, as paixões que estão relacionadas à preservação do indivíduo derivam principalmente da dor e do perigo e são as mais intensas de todas (Burke, 1993, p. 47 (Parte I, Seção VI)).

O sublime está na força e no estrondo das águas de uma cachoeira, na vastidão da natureza ou das fábricas humanas, na fúria da tempestade, na escuridão da noite, no vazio da solidão. Experiência estética mais intensa do que a suscitada pelo belo, o encontro com o objeto sublime é algo tão potente que o indivíduo se torna momentaneamente incapaz de perceber qualquer outra coisa que lhe esteja ao redor. O sublime aqui é uma força irracional, arrebatadora, irresistível: “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” (Burke, 1993, p. 65 (Parte II, Seção I)).

Em 1758, um ano após a aparição do livro de Burke, Moses Mendelssohn publicou anonimamente suas “Observações sobre o sublime

e o ingênuo nas belas ciências”⁴. Embora as conclusões a que os dois autores chegaram guardem muitas diferenças, até mesmo se opondo frequentemente, pode-se afirmar que, para a tradição teórica que se lhes seguiu, elas foram complementares. A somatória de suas definições ampliou as possibilidades de interpretação. Para Mendelssohn, o sublime não está relacionado aos sentimentos de dor, perigo ou terror, mas a uma elevação racional do espírito. As emoções provocadas pelo medo – e o assombro produzido a partir delas – dão lugar à presunção de que é através da virtude e da grandeza moral que o ser humano terá acesso à imensidão da natureza ou do divino (cf. Mendelssohn, 1997, p. 198-199). Assim, o sublime passa a ser entendido como um sentimento de grandeza positiva que se abre para uma experiência espiritual, metafísica. Mendelssohn diz:

Em geral, pode-se dizer que tudo aquilo que é, ou parece ser, imenso no que diz respeito ao grau de sua perfeição é chamado de *sublime*. Diz-se que Deus é ‘o ser mais sublime’. Uma verdade é ‘sublime’ quando se refere a uma entidade plenamente perfeita ou completa, como Deus, o universo ou a alma humana, e quando é de imensa utilidade para o gênero humano ou sua descoberta exigiria um grande gênio (Mendelssohn, 1997, p. 195).

O sublime é percebido no transcendente, naquilo que está além da compreensão humana. De fato, é do choque entre a finitude humana e o que não tem medida que o sublime emerge, como fica claro nesta outra passagem:

4 A notar que Mendelssohn havia elaborado sua teoria sobre o sublime antes mesmo de ter acesso à obra de Burke, que conheceu através de Lessing (cf. Doran, 2015, p. 175-176).

No que diz respeito à natureza, algumas coisas são tão perfeitas, tão sublimes, que não podem ser alcançadas por nenhum pensamento finito, não podem ser adequadamente sugeridas por meio de qualquer signo e não podem ser representadas como realmente são por nenhuma imagem. Entre tais coisas estão Deus, o mundo, a eternidade e assim por diante (Mendelssohn, 1997, p. 202).

Podemos pensar nas gravuras de Giovanni Battista Piranesi, contemporâneo de Burke e de Mendelssohn, como exemplos de suas teorias do sublime. Em séries como *Carceri d'invenzione* (Fig. 1) e *Vedute di Roma* (Fig. 2), o artista coloca-nos diante da vastidão da imaginação e da incomensurabilidade do tempo⁵. Minúsculos seres humanos vagam por labirintos, deparam-se com o monumental. Há conformidade com o que ponderou Burke, posto que as ruínas assombram e despertam o horror diante da destruição e da efemeridade da existência. Por outro lado, o que Piranesi retratou e imaginou também pode ser dito grandioso, forte e sublime, adequando-se às proposições de Mendelssohn: “nas belas-artes e nas ciências, a representação sensivelmente perfeita de algo imenso será denominada *grandiosa*, *forte* ou *sublime* conforme sua magnitude diga respeito à extensão e ao número, ou a um grau de poder, ou, em especial, a um grau de perfeição” (Mendelssohn, 1997, p. 195). Em Piranesi, o sublime emerge do choque entre a magnífica potência do engenho humano e a transitoriedade inescapável de suas realizações. Seja por meio da emoção ou da razão, o sublime manifesta-se na imponência daquelas pranchas, que ora nos elevam, ora nos deixam mudos e assombrados.

A sequência da tradição teórica sobre o sublime nos tempos modernos não pode ser compreendida sem considerar a contribuição determinante de Immanuel Kant. Kant dedicou-se significativamente ao assunto,

5 Vale aqui notar que a Biblioteca Nacional possui essas séries em seu acervo.



FIGURA 1.

Giovanni Battista Piranesi, *O arco gótico, ou Escadas, arcadas e treliças* (da série *Carceri d'invenzione*, XIV), 1761. Água-forte, 412 x 545 mm. Princeton University Art Museum (inv. x1938-13 n), Princeton. Fonte: <<https://artmuseum.princeton.edu/art/collections/objects/2977>>.

desde o ensaio “Observações sobre o sentimento do belo e do sublime”, de 1764, passando pelas aulas ministradas entre 1772 e 1796 e publicadas, em 1798, em “Antropologia de um ponto de vista pragmático”, até a “Crítica da razão prática”, de 1788, e os parágrafos que integram a *analítica do sublime* na “Crítica da faculdade do juízo”, de 1790 (cf. Doran, 2015, p. 171 e ss.). Incorporando criticamente e reelaborando o aporte de Burke e Mendelssohn, Kant define o sublime (*das Erhabene*) não mais como uma propriedade que está nos objetos, mas sim como algo que emerge no sujeito, confrontado a uma grandeza ou poder diante do qual a imaginação colapsa. Na origem do sublime está ou bem um fenômeno natural cuja grandeza se situa para além da capacidade sensória ou representacional do sujeito, no caso da classe do sublime designado por ele como *matemático* (Kant, 1995, p. 93-96 (Primeira parte, Segundo Livro, §25)), ou bem uma força da natureza de superioridade física esmagadora, potencialmente capaz de destruí-lo, no caso do sublime *dinâmico* (Kant, 1995, p. 106-110 (Primeira parte, Segundo Livro, §28)). Desse fracasso inicial em representar essas grandezas ou se opor fisicamente a essas forças excessivas deriva um desprazer, seguido, no entanto, de um prazer. Isso ocorre porque a experiência-limite revela a razão e a liberdade moral no sujeito, que permitem, respectivamente, pensar a grandeza incomensurável e não se deixar dominar pela ameaça.



FIGURA 2.

Giovanni Battista Piranesi, *Vista das ruínas do “tablinum” da “Domus Aurea” de Nero, popularmente conhecido como Templo da Paz* (da série *Vedute di Roma*), 1756-1778. Água-forte, 487 x 710 mm. Minneapolis Institute of Arts (inv. 2007.49.2.2), Minneapolis.

Fonte: <<https://collections.artsmia.org/art/103176/view-of-the-remains-of-the-dining-room-of-neros-golden-house-giovanni-battista-piranesi>>

Rochedos audazes sobressaindo-se por assim dizer ameaçadores, nuvens carregadas acumulando-se no céu, avançando com relâmpagos e estampidos, vulcões em sua inteira força destruidora, furacões com a devastação deixada para trás, o ilimitado oceano revoltado, uma alta queda-d'água de um rio poderoso etc. tornam a nossa capacidade de resistência de uma pequenez insignificante em comparação com o seu poder. Mas o seu espetáculo só se torna tanto mais atraente quanto mais terrível ele é, contanto que, somente, nos encontremos em segurança; e de bom grado denominamos estes objetos sublimes, porque eles elevam a fortaleza da alma acima do seu nível médio e permitem descobrir em nós uma faculdade de resistência de espécie totalmente diversa, a qual nos encoraja a medir-nos com a aparente onipotência da natureza (Kant, 1995, p. 107 (Primeira parte, Segundo Livro, §28)).

O sublime resulta, assim, de um conflito entre as faculdades da imaginação e da razão – conflito inexistente, vale lembrar, quando se trata do juízo sobre o belo, quando há um acordo entre a imaginação e o entendimento –, afirmando a independência da razão em relação à natureza. Como sintetiza Pedro Sússekind no posfácio à edição brasileira dos textos de Friedrich Schiller sobre o sublime,

Há uma espécie de vitória moral sobre a natureza, a partir do conflito entre o impulso sensível de autoconservação, que gera o terror, e a capacidade de autodeterminação pela própria vontade, independentemente das forças da natureza. O ânimo subjetivo do homem sentiria, assim, “a sublimidade própria de sua destinação” enquanto ser racional (Sússekind, 2011, p. 86-87).

Seguindo a interpretação kantiana de perto, Schiller levará adiante a reflexão sobre o sublime dinâmico (que ele denomina *prático*), considerado por ele o mais intenso. Schiller distingue duas novas classes:

o sublime *contemplativo* e o *patético*. Este último, relacionado ao afeto da compaixão, efeito característico da arte trágica, é para ele o único a preencher efetivamente as condições da experiência do desprazer/prazer que constitui o sublime.

Nessa classe nova do sublime, o distanciamento e a segurança do observador são transpostos para um outro patamar, e o afeto da compaixão – que não depende de uma escolha, pois é determinado pela faculdade de sentimento – é o que permite experimentar o sofrimento sem ser por ele destruído. Se o sofrimento real não fornece um fundamento para o sublime, e se é necessário diferenciar-se do sujeito que sofre para sentir prazer com o patético, apenas a experiência da compaixão dentro de suas fronteiras estéticas unificaria as duas condições primordiais do sublime: a representação sensível do sofrimento ligada a um sentimento da própria segurança (Süssekind, 2011, p. 94).

Um ciclo se fecha com Schiller, quando o poeta e filósofo logra trazer novamente o sublime para o campo da arte (Süssekind, 2011, p. 74). Ao longo de uma longeva tradição crítica, o sublime havia passado de uma categoria expressiva da linguagem (em Longino) à qualificação de uma experiência estética mais ampla, passível de ser suscitada por outros meios representacionais (de Boileau a Burke), para, com Kant (e mesmo anteriormente na tradição inglesa de John Dennis e Joseph Addison), dirigir-se especificamente à natureza e à experiência suscitada por seus fenômenos⁶. Schiller devolve a experiência do sublime para o campo da arte, com ênfase na arte trágica. É, aliás, justamente no domínio do trágico

⁶ Cabe mencionar aí outro deslocamento apontado por Jean-François Lyotard em *Le sublime et l'avant-garde* (in: *L'inhumain*, 1988, p. 108-109): do emissor para o receptor. De uma categoria que compõe a *téchne* retórica (embora parcialmente, pois é em certa medida uma capacidade inata, segundo Longino), a categoria do sublime se converte em categoria de recepção, de cunho emotivo, psicológico.

que a reflexão sobre o tipo de experiência a que se referia a categoria do sublime se localizará no século XIX na tradição alemã, com Schelling, Hegel, Hölderlin, Schopenhauer e Nietzsche, para citar as figuras mais centrais.

Em “O nascimento da tragédia”, a experiência trágica do sublime é, para Nietzsche, uma experiência estética de afirmação da vida diante do seu caráter terrível, excessivo, sem fundamento. Não há, no entanto, diferentemente da tradição, nenhum recurso à transcendência moral ou racional, marcando uma ruptura decisiva com a concepção kantiana do sublime como elevação do sujeito acima da natureza. Só a própria arte oferece um “consolo metafísico”, no modo de uma experiência dionisíaca que colapsa o princípio de individuação, que afirma o sofrimento e o transfigura esteticamente.

É nesse coro [ditirâmico, na origem da tragédia] que se reconforta o heleno com o seu profundo sentido das coisas, tão singularmente apto ao mais terno e ao mais pesado sofrimento, ele que mirou com olhar cortante bem no meio da terrível ação destrutiva da assim chamada história universal, assim como da crueldade da natureza [...] (Nietzsche, 2007, p. 52 (§7)).

O absurdo da existência não é absorvido num sublime que não devolve sentido nem redime, mas permite viver:

[...] só ela [a arte] tem o poder de transformar aqueles pensamentos enojados sobre o horror e o absurdo da existência em representações com as quais é possível viver: são elas o *sublime*, enquanto domesticação artística do horrível, e o *cômico*, enquanto descarga artística da náusea do absurdo (Nietzsche, 2007, p. 53 (§7)).

No século XX, as ideias de uma experiência do limite, do excesso e do irrepresentável, próprias a toda conceituação do sublime, reverberam as experiências históricas da catástrofe e do trauma. Em Benjamin e Adorno elas não referirão qualquer instância do êxtase e da elevação estética, mas sim um mundo em ruínas, o choque, a falência sem possibilidade de compensação racional ou moral.

O conceito de sublime propriamente dito conhecerá uma retomada de interesse na década de 1980 (Süssekind, 2011, p. 108 e ss.; Peyra-che-Leborgne, 1997). Jean-François Lyotard exerce um papel relevante nessa retomada ao apresentar o sublime como traço distintivo das vanguardas artísticas. “O sublime é talvez o modo da sensibilidade artística que caracteriza a modernidade”⁷, enuncia expressamente Lyotard em “*L’inhumain*” (Lyotard, 1988, p. 105), extraído de Kant e da tradição teórica do sublime desde Longino aquilo que lhe permite pensar o que lhe parece ser o problema central da arte de vanguarda, o irrepresentável: “Com a estética do sublime”, afirma ele, “o que está em jogo nas artes nos séculos XIX e XX é fazerem-se testemunhas daquilo que há de indeterminado”⁸ (Lyotard, 1988, p. 113). Lyotard toma como ponto de interrogação inicial o abstracionismo do artista nova-iorquino Barnett Newman (Fig. 3) e o título de um ensaio do artista, de 1948, que lhe soa fundamentalmente paradoxal: *The sublime is now*⁹. “Como compreender que [...] o objeto da experiência sublime esteja aqui e agora? Não é, ao contrário, essencial a esse sentimento fazer alusão a algo que não pode

7 *Le sublime est peut-être le mode de la sensibilité artistique qui caractérise la modernité* (nossa tradução).

8 *Avec l’esthétique du sublime, l’enjeu des arts au XIXe et au XXe siècle est de se faire les témoins de ce qu’il y a de l’indéterminé* (nossa tradução).

9 Publicado em português em Chipp, 1988, p. 561-562.

**FIGURA 3.**

Barnett Newman, *Vir Heroicus Sublimis*, 1950-1951. Óleo sobre tela, 242,2 x 541,7 cm. MoMA, Nova York (inv. 240.1969). Fonte: <<https://www.moma.org/collection/works/79250>>

ser mostrado, ou, como dizia Kant, apresentado (*dargestellt*)?”¹⁰ (Lyotard, 1988, p. 101), interroga-se Lyotard, para explicar sua hipótese em seguida:

Quando então ele busca a sublimidade no aqui e agora, Newman rompe com a eloquência da arte romântica, mas não rejeita sua tarefa fundamental, que é que a expressão pictórica ou outra seja a testemunha do inexprimível. O inexprimível não reside em um lá, um outro mundo, um outro tempo, mas nisto: que (algo) aconteça. [...] Para ser fiel a esse deslocamento no qual consiste talvez toda a diferença entre o romantismo e a vanguarda “moderna” seria preciso traduzir *The sublime is now* não por “O sublime é agora”, mas por “Agora, eis o sublime”. Não em outro lugar, não lá em cima, nem lá longe, nem antes, nem depois, nem outrora. Aqui, agora, [algo] acontece... e é este quadro. Que agora e aqui haja este quadro em vez de nada: é isso que é sublime (Lyotard, 1988, p. 104-105).¹¹

Partindo da tradição crítica do sublime, mas de forma seletiva e programática, Lyotard instaura o sublime como cerne do projeto estético da arte moderna e contemporânea, como categoria que nomeia uma

10 *Comment comprendre que le sublime, disons provisoirement l’objet de l’expérience sublime, soit ici et maintenant ? Est-ce qu’au contraire il n’est pas essentiel à ce sentiment de faire allusion à quelque chose qui ne peut pas être montré, ou comme disait Kant présenté (‘dargestellt’) ?* (nossa tradução).

11 *Quand donc il recherche la sublimité dans l’ici et le maintenant, Newman rompt avec l’éloquence de l’art romantique, mais il n’en rejette pas la tâche fondamentale, qui est que l’expression picturale ou autre soit le témoin de l’inexprimable. L’inexprimable ne réside pas en un là-bas, un autre monde, un autre temps, mais en ceci : qu’il arrive (quelque chose). [...] Pour être fidèle à ce déplacement en quoi consiste peut-être toute la différence entre le romantisme et l’avant-gardisme ‘moderne’, il faudrait traduire ‘The Sublime is Now’ non pas par : ‘Le sublime est maintenant’, mais par : Maintenant, tel est le sublime. Non pas ailleurs, non pas là-haut, ni là-bas, ni plus tôt, ni plus tard, ni autrefois. Ici, maintenant, il arrive que..., et c’est ce tableau. Que maintenant et ici, il y ait ce tableau plutôt que rien, c’est cela qui est sublime* (nossa tradução).

experiência-limite da linguagem. É uma mostra fulgurante da sobrevivência da ideia de sublime como operador crítico, que aparece de maneira não contínua, mas notavelmente insistente ao longo de seus dois milênios de circulação.

Estas brevíssimas páginas não teriam como resumir a extensa genealogia da reflexão historicamente acumulada sobre o sublime. Nossa intenção aqui não é essa, mas sim a de demonstrar que o conceito recobriu um leque de definições e interpretações muito variadas, ora complementares, ora aproximadas, ora contraditórias, o que tanto revela sua complexidade quanto amplia as possibilidades de reinterpretação contemporânea na crítica e na história da arte.

O dossiê que aqui é apresentado dirigiu à comunidade dos estudos em arte uma interrogação central: em que medida o sublime é ainda uma categoria válida para o julgamento e para a experiência estética? Trata-se de refletir sobre e experimentar sua operacionalidade (ou não) para pensar a arte e sua recepção hoje, no confronto com as questões prementes da crítica e da historiografia da arte contemporâneas. Pode a categoria do sublime dialogar com as exigências éticas e epistemológicas que a pós-colonialidade coloca ao trabalho do historiador e do crítico, no sentido de um descentramento e de uma relativização de categorias analíticas oriundas da tradição crítica do norte global? Que novas circulações, emergências, reinscrições e dinâmicas transculturais podem ou não estar se dando em torno da noção bimilenar de sublime? De que formas uma história da arte feita a partir do Brasil maneja ou não essa noção hoje? Como rearticulá-la, por exemplo, depois de Warburg – também objeto de vívida retomada de interesse nas últimas décadas – e suas *Pathosformeln*? É o que propôs recentemente Márcio Seligmann-Silva, apontando, a partir de Didi-Huberman, para a possibilidade de leitura do sublime como aquilo que condensa em uma imagem dores, fobias, violências e traumas do passado: as *Pathosformeln*, sugere ele,

constituem “um dos cumes da tradição do tratamento sublime da arte” (Seligmann-Silva, 2025, p. 10-11; cf. ainda Seligmann-Silva, 2026, p. 23-24). Essa perspectiva abre caminhos para pensar o sublime não apenas como categoria estética, mas como operador crítico para lidar com experiências-limite históricas.

A magnitude potencial da desordem climática e seus efeitos, indissociáveis das dinâmicas de exploração humana e energética em ação no capitalismo tardio, das fraturas sociais abissais e tensões geopolíticas que delas resultam, desenham um horizonte de catástrofe em escala global. Pode essa experiência do desastre iminente constituir ou se traduzir numa experiência do sublime nos termos burkeanos, ou numa experiência trágica do sublime, nos termos nietzschianos? Na sua tradição crítica, o sentimento do sublime depende de uma certa dose de segurança diante do perigo ou da ameaça. “Por mais que uma tempestade no mar possa ser sublime contemplada da margem, dificilmente poderia estar disposto a fazer tal juízo estético sobre a tempestade quem se encontra no navio que está sendo por ela destruído”, afirmava Schiller no ensaio “Do sublime – Para uma exposição ulterior de algumas ideias kantianas” (*Vom Erhabenen – Zur weitem Ausführung einiger kantischen Ideen*), publicado em 1793 na revista literária *Neue Thalia* (Schiller, 2011, p. 32). Nesse sentido, a espetacularização contemporânea dos desastres ambientais e das guerras, que transmite em permanência imagens aterradoras a espectadores distanciados, em (ilusória) segurança em suas poltronas, configuraria as condições de terror e segurança descritas por Schiller – e também Burke e Kant – das quais depende a experiência do sublime? Qual a medida do efeito paradoxalmente catártico dessas imagens, no sentido trágico enunciado por ele? Daria esse distanciamento aparentemente seguro, mediado e viabilizado por dispositivos informacionais fortemente conectados, a sensação da “vitória moral” que constitui a experiência kantiana do sublime?

Essas questões conduzem a outras de ordem ainda mais prática, posto que entremeadas na vida cotidiana das pessoas. Por exemplo, considerados os impactos das mudanças climáticas e um iminente colapso ambiental, o sublime pode – ou mesmo deve – ser pensado não apenas como experiência estética, mas como experiência ética? Como substituir a contemplação que caracterizou o sublime no século XVIII por responsabilidade e ação? Como a arte atua nesse novo cenário? Como a noção de sublime pode ajudar a sensibilizar o espectador para a fragilidade do equilíbrio ecossistêmico e a urgência das questões ambientais sem se esvaziar no mero espetáculo?

Os avanços tecnológicos espetaculares no campo da Inteligência Artificial e da automação fazem augurar a despossessão, pelo humano, do controle da vida e das ações. Em que medida o paradoxo entre o domínio técnico extremo sobre a natureza e a perspectiva aterrorizante de uma heteronomia radical replica o drama multimilenar do conflito entre a grandeza das capacidades humanas e a desmesura do sobrenatural? Estaria aí equacionada, em novos termos, a questão kantiana da ascendência racional sobre a natureza pelo humano, agora em sua versão *transhumana*?

O dossiê buscou fomentar e colocar em diálogo reflexões recentes sobre o sublime que, a partir de uma tradição de reflexão conceitual acumulada ao longo de dois milênios, pretendem pensá-lo na arte hoje, tendo em vista os desafios urgentes da contemporaneidade.

As contribuições que compõem este dossiê estão organizadas em duas seções. A primeira contém artigos que, de maneiras distintas, dirigem-se à categoria do sublime como desafio teórico. Em “Um ensaio sobre o assombro: a estética do vazio na Reforma Protestante e a questão do sublime”, Clara Habib examina as transformações do regime visual cristão no contexto da Reforma Protestante, argumentando que a crítica reformada às imagens produziu condições históricas e sensíveis que antecipam aspectos centrais da noção moderna de sublime. Partindo das críticas de Lutero ao culto das imagens e da recusa calvinista da

representação do divino, a autora analisa como a depuração iconográfica luterana e o esvaziamento visual dos templos reformados instauraram novas formas de relação com o invisível, fundadas na ausência, no vazio e na irrepresentabilidade de Deus. Ao discutir obras de Lucas Cranach e os interiores de igrejas representados por Pieter Saenredam, Habib mostra como a centralidade da palavra e a retirada das imagens deslocam a experiência religiosa para uma estética do assombro diante daquilo que excede o olhar, aproximando essa transformação das reflexões modernas sobre o sublime em Burke e Lyotard.

Biagio D'Angelo, em “Migrações do sublime: do espaço labiríntico ao tempo do desastre”, propõe uma reflexão sobre o sublime como categoria iconológica e forma sobrevivente que atravessa diferentes temporalidades e regimes visuais. Tendo como ponto de partida as gravuras dos *Carceri* de Piranesi, lidas como paradigmas de vertigem, desorientação e excesso espacial, o autor acompanha as “migrações” do sublime até manifestações contemporâneas ligadas à experiência histórica da catástrofe, particularmente nas obras de Hanne Darboven e Tacita Dean. Com base em Warburg, Didi-Huberman, Lyotard e Eisenstein, o texto examina como determinadas fórmulas visuais e energias afetivas persistem sob formas fragmentadas e deslocadas, fazendo do sublime não mais uma experiência de elevação transcendental, mas uma perturbação durável ligada ao trauma, ao labirinto, à ruína e ao incomensurável histórico.

Em “Por um sublime insurgente”, Raoni Carvalho Gondim propõe uma leitura decolonial da tradição ocidental do sublime, articulando-a às noções de paisagem, colonialismo e exploração capitalista da natureza. Levando em conta as relações entre imperialismo europeu, extrativismo e construção estética do exótico, Gondim examina como a contemplação distanciada da paisagem contribuiu para a objetificação da natureza. Em contraposição a essa herança, mobiliza perspectivas indígenas, afro-diaspóricas e insurgentes – por exemplo as de Davi Kopenawa, Ailton Krenak, do movimento zapatista e da cultura nagô – para pensar uma

estética do “em-comum”, fundada em formas de pertencimento territorial que superam a separação moderna entre sujeito e ambiente.

Em “Aesthetics of No Return: The Wild and the Sublime in the Construction of the Ecological Imagination”, Ana Ribeiro e Teresa Almeida analisam as transformações da noção de sublime, mostrando como a antiga experiência de grandeza associada à natureza cede lugar, na contemporaneidade, à consciência da crise ecológica e da instabilidade das fronteiras entre natureza e artificialidade. Em diálogo com a ecocrítica e autores como Timothy Morton e Amanda Boetzkes, elas revisitam a construção moderna do imaginário do “selvagem”, discutindo suas relações com colonialidade, idealização da natureza e *greenwashing*. Frente ao colapso ambiental contemporâneo, as autoras propõem pensar o sublime como instrumento crítico para refletir sobre os impasses do imaginário ecológico e sobre formas de interdependência planetária.

No artigo “Saturação informacional e generatividade: reconfigurações pós-digitais do sublime”, Karyne Miertschink, Daniel Hora e Luciano Tasso Filho examinam as reformulações do sublime no contexto da arte pós-digital e da proliferação de conteúdos produzidos por algoritmos e inteligências artificiais generativas. Partindo do contraste entre o sublime natural romântico e o sublime tecnológico contemporâneo, discutem como a superabundância de imagens, dados e fluxos informacionais transforma as experiências estéticas no ambiente digital. Em diálogo com Kant, Lyotard, Mario Costa e teorias da ecologia informacional, o texto apresenta as relações entre saturação visual, arte generativa, especulação mercadológica e performatividade algorítmica, com análises de obras de artistas como Tyler Hobbs e Bianca Tse.

Na segunda seção do dossiê estão reunidos artigos com propostas para visitar e ressituar a categoria do sublime a partir de exemplos de caso, com ênfase em materializações modernas ou contemporâneas. Em “O sublime ecológico: a Amazônia como paisagem moderna”, Vera Beatriz Siqueira e João Cícero Bezerra analisam diferentes formulações do

sublime produzidas a partir do contato com a floresta amazônica entre os séculos XIX e XX, buscando demonstrar como o pensamento ecológico se articula, nesses casos, a uma perspectiva de matriz romântica. Autora e autor examinam especialmente relatos e imagens de viajantes como von Martius, Francis de Castelnau e Paul Marcoy, bem como as ilustrações de Oswaldo Goeldi para *Cobra Norato*, de Raul Bopp, discutindo como a Amazônia foi construída simbolicamente como espaço de vertigem, maravilhamento e excesso sensível. Explorando tensões entre descrição científica, imaginação estética e experiência do desmedido, o texto propõe compreender a floresta amazônica como um dos lugares privilegiados de elaboração do sublime ecológico.

Rodrigo de Almeida Cruz, em “Matéria abundante: considerações sobre o sublime pictórico e o a-cúmulo de tinta em Iberê Camargo”, propõe-se a investigar a dimensão material da pintura de Iberê Camargo a partir de uma reflexão sobre o detalhe pictórico, articulando as formulações de Daniel Arasse e Louis Marin acerca do “cúmulo de pintura” e do sublime pictórico. O autor analisa como o excesso de tinta, a opacidade da superfície e o engajamento corporal do artista com a matéria deslocam o espectador da distância clássica da representação, instaurando uma experiência visual marcada pela tensão entre forma e matéria. Relacionando sublimidade, melancolia e herança romântica, o texto aborda a pintura de Iberê como espaço de confronto entre visibilidade e ruína da representação.

Em “O sublime contemporâneo nos trabalhos de Robert Smithson”, Martha Telles da Silva investiga a presença da categoria do sublime na produção de Robert Smithson, articulando formulações modernas do sublime – de Burke e Kant aos desdobramentos contemporâneos em Lyotard e Jameson – às experiências propostas pela *Land Art*. O artigo examina especialmente as noções de entropia, processo, temporalidade infinita e dissolução do objeto unitário em trabalhos como *Spiral Jetty*. Relações entre natureza, tecnologia e paisagem pós-industrial são

mobilizadas de maneira a compreender a produção de Smithson como manifestação de um sublime contemporâneo ligado à crise da representação moderna e à transformação entrópica do mundo contemporâneo.

Adriel Dalmolin Zortéa, em seu artigo “*Le sublime est en bas: as marinhas na pintura de Lucas Arruda e a imanência na obra de Georges Didi-Huberman*”, investiga as paisagens da série *Deserto-Modelo*, de Arruda, particularmente as marinhas e noites estreladas apresentadas na exposição *Eclipse* (2025), articulando-as às reflexões de Didi-Huberman sobre o sublime e a imanência. Convocando autores como Victor Hugo, Lucrécio, Burke e Jean-Luc Nancy, Zortéa examina aspectos formais da pintura de Arruda, tais como a luz difusa, o vazio, a profundidade e os procedimentos de raspagem da tinta, para discutir a possibilidade de uma pintura simultaneamente sublime e imanente. Propõe, assim, compreender essas imagens como espaços de dissolução entre figura e fundo, nos quais a paisagem tende menos à representação de objetos do que à emergência de atmosferas e processos visuais ligados ao ilimitado e ao “fundo das coisas”.

Em “Atravessamentos do sublime no Antropoceno em Mendieta e Andujar”, Deborah Moreira de Oliveira e Vanessa Pereira Vassoler investigam as reformulações contemporâneas da categoria do sublime diante da crise ecológica e das violências associadas ao Antropoceno. Partindo de uma revisão da tradição filosófica do sublime, as autoras discutem como a experiência contemporânea do sublime se desloca da contemplação da natureza grandiosa para a consciência da devastação produzida pela ação humana. A análise concentra-se nas obras *Siluetas* (1973-1981), de Ana Mendieta, e *Genocídio do Yanomami: Morte do Brasil* (1989), de Claudia Andujar. Em Mendieta, é identificado um sublime imanente ligado à inscrição do corpo na terra; em Andujar, um sublime trágico fundado na experiência ética da violência, da destruição ambiental e do genocídio indígena.

Por fim, Ana Drawin, em seu artigo “A natureza entre inscrição e matéria: dois momentos na obra de Alain Huck”, debruça-se sobre duas obras de Alain Huck, buscando observá-las a partir das relações entre natureza, matéria, escritura e sublime. Tomando como base analítica o neomaterialismo de Jane Bennett e a reflexão de Derrida sobre a escritura, a autora observa como materiais como carvão, plástico, vegetabilidade, madeira e luz operam como agentes de inscrição e produção de sentido. Busca compreender as obras de Huck como dispositivos de escritura material fundados em rastros, resíduos, feridas e processos de apagamento, nos quais a natureza deixa de ser apenas tema representado para tornar-se operação e matéria ativa. Deslocando o sublime da ideia de elevação grandiosa para experiências de opacidade, instabilidade e memória residual, o artigo discute as tensões entre materialidade, catástrofe e legibilidade na arte contemporânea.

Desejamos uma ótima leitura!

REFERÊNCIAS

BURKE, Edmund. **Uma investigação filosófica sobre a origem de nossas idéias do sublime e do belo**. Trad. Enid Abreu Dobránszky. Campinas: Papyrus / Editora da Unicamp, 1993.

CHIPP, Herschel B. **Teorias da arte moderna**. Trad. Waltensir Dutra et. al. São Paulo: Martins Fontes, 1988.

DORAN, Robert. **The theory of the sublime from Longinus to Kant**. Cambridge: Cambridge University Press, 2015.

KANT, Immanuel. **Crítica da faculdade do juízo**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1995.

LONGIN. **Du sublime**. Traduction, présentation et notes de Jackie Pigeaud. Paris: Payot & Rivages, 1993.

LONGINO. **Do sublime**. Trad. Filomena Hirata. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

LYOTARD, Jean-François. **L'inhumain**. Paris: Galilée, 1988.

MENDELSSOHN, Moses. **Philosophical writings**. Trad. Daniel O. Dahlstrom. Cambridge: Cambridge University Press, 1997.

NIETZSCHE, Friedrich. **O nascimento da tragédia, ou helenismo e pessimismo**. Trad. J. Guinsburg. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

PEYRACHE-LEBORGNE, Dominique. **La poétique du sublime de la fin des Lumières au romantisme**. Paris: Honoré Champion, 1997.

SCHILLER, Friedrich. **Do sublime ao trágico**. Trad. Pedro Süssekind e Vladimir Vieira. Belo Horizonte: Autêntica, 2011.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. Imagens sublimes e temporalidades do trauma em Georges Didi-Huberman: arte como “domesticação do horrível”. **Alea: Estudos Neolatinos**, v. 27, n. 3, p. 1-24, 2025.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. Imagens sublimes e temporalidades do trauma em Georges Didi-Huberman: imaginar o inimaginável. **Alea: Estudos Neolatinos**, v. 28, n. 1, p. 1-30, 2026.

SÜSSEKIND, Pedro. Schiller e a atualidade do sublime. In: SCHILLER, Friedrich. **Do sublime ao trágico**. Belo Horizonte: Autêntica, 2011, p. 75-120.