



Edmund Burke, um fundador do romantismo

Edmund Burke, a Founder of Romanticism

João Pedro Bellas

Universidade Federal Fluminense (UFF), Niterói, Rio de Janeiro / Brasil

joaobellas@gmail.com

<https://orcid.org/0000-0002-2982-6661>

Júlio França

Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ), Rio de Janeiro, Rio de Janeiro / Brasil

julfranca@gmail.com

<https://orcid.org/0000-0002-6293-8235>

Resumo: Edmund Burke é uma figura central para a reflexão estética moderna. Sua teoria do sublime reforçava a tendência de ênfase cada vez maior nos aspectos emocionais da obra de arte, pavimentando o caminho para uma nova concepção de poesia que se afastava da noção mimética privilegiada pelo Neoclassicismo. Embora sua *Investigação filosófica* (1757) seja recorrentemente apontada como a principal fundamentação estético-filosófica da literatura gótica, o tratado não é reconhecido como uma influência decisiva do Romantismo inglês – não obstante, os inúmeros pontos de contato entre as poéticas góticas e românticas, já extensamente descritos pela tradição crítica. O objetivo do artigo é justamente resgatar o pensamento burkiano, com vistas a demonstrar que sua contribuição para o movimento romântico é muito maior do que o que foi reconhecido pela tradição. Nosso foco de análise incidirá sobretudo na teoria da poesia que Burke apresenta na quinta e última parte de sua *Investigação*.

Palavras-chave: Edmund Burke; Romantismo; Poesia; Imaginação; Simpatia; Sublime.

Abstract: Edmund Burke is a central figure to modern aesthetic reflection. Burke's theory of the sublime reinforced the tendency of a rising emphasis on the emotional aspects of the work of art, paving the way to a new conception of poetry that deviates from the mimetic notion privileged by Neoclassicism. Although his *Philosophical Enquiry* (1757) is frequently referred to as the main aesthetic and philosophical foundation of Gothic literature, the treatise is not recognized as a decisive influence on English Romanticism—despite the innumerable points of convergence between the poetics of Gothic and Romantic literature, extensively outlined to date by critical tradition. The aim of this paper is precisely to revisit Burkean thought, with a view to demonstrating that its contribution to the Romantic movement is much greater than it was recognized by tradition. The focus of our analysis will foremost concern the theory of poetry presented by Burke in the fifth and last part of his *Enquiry*.

Keywords: Edmund Burke; Romanticism; Poetry; Imagination; Sympathy; Sublime.

Edmund Burke é uma figura central para a reflexão da estética moderna, e a sua influência estende-se para além do século XVIII. Na contramão do apelo neoclássico às normas de composição fornecidas por modelos clássicos como a *Ars poética*, de Horácio, sua teoria do sublime reforçava a tendência de ênfase cada vez maior nos aspectos emocionais da obra de arte. A atenção crescente dispensada à categoria estética do sublime – iniciada ao final do século XVII, com a retomada do tratado *Peri Hypsous*, então atribuído, erroneamente, a Cássio Longino – possibilitou uma ampliação das discussões sobre a arte, de modo que novos temas passaram, gradualmente, a interessar os pensadores do período, sobretudo na Alemanha e na Inglaterra.

Dentre esses temas, poderíamos destacar (i) a ênfase crescente no papel ativo e criativo da imaginação na concepção da obra de arte – uma visão que, eventualmente, seria consolidada nas teorias do gênio artístico; (ii) a maior atenção à faculdade humana do gosto, possibilitando discussões que tratavam especialmente das possibilidades de um consenso no que diz respeito aos nossos juízos estéticos; (iii) a inclusão das reflexões sobre o papel dos objetos e dos fenômenos naturais no debate estético; e, o que nos interessa mais diretamente, (iv) uma nova concepção de poesia que se afastava da noção mimética privilegiada pelos pensadores do Neoclassicismo – e é justamente nesse ponto que retornamos a Burke.

Na recepção crítica de *Uma investigação filosófica sobre a origem de nossas ideias do sublime e do belo* (1757), é recorrente que se aponte o tratado burkiano como a principal fundamentação estético-filosófica da literatura gótica. Contudo, não obstante os inúmeros pontos de contato entre o Gótico e o Romantismo¹ – especialmente no que concerne ao fato de que esses dois movimentos artísticos apresentam propostas poéticas²

¹ Essas proximidades já foram devidamente abordadas pela tradição crítica, de modo que há autores que chegam, inclusive, a defender que o Gótico e o Romantismo deveriam ser tratados como um único fenômeno (cf. WILLIAMS, 1995).

² Não queremos afirmar, com isso, que a relação do Romantismo com ideias burkianas seja totalmente ignorada. A categoria do sublime, como se sabe, desempenha um importante papel no desenvolvimento das propostas estéticas românticas, e como Burke escreveu um dos mais importantes tratados sobre o assunto na tradição moderna, seria curioso se ele não fosse sequer citado em estudos sobre o Romantismo. Portanto, a afirmação de que há uma relação entre Burke e Romantismo não é original e há uma farta bibliografia que considera o pensamento burkiano e a sua ressonância no movimento romântico. Contudo, é importante observar que essas análises são muito restritas, limitando-se ao sublime (cf.

semelhantes, que enfatizam a emoção e a imaginação, com um foco bastante acentuado em ideias relacionadas ao sublime –, por que Burke é reconhecido apenas como uma influência decisiva para o primeiro?

De fato, quando nos debruçamos sobre os manifestos e os ensaios de autores românticos como Samuel Taylor Coleridge, é possível observar uma referência mais explícita a uma influência alemã, sobretudo do movimento idealista inspirado pela filosofia transcendental de Immanuel Kant. Quando Burke é mencionado, quase sempre o é em tom crítico ou pejorativo. Podemos especular que esse tratamento tenha uma razão política, dadas as posições conservadoras de Burke e, especialmente, as suas críticas à Revolução Francesa. Fato é que, embora seja solenemente ignorado quando são traçadas as fontes e influências do Romantismo, o filósofo irlandês apresentou teses que anteciparam diversas das máximas românticas – e isso não se resume à sua teoria do sublime. Nosso objetivo, portanto, é justamente resgatar o pensamento burkiano, com vistas a demonstrar que, de certa maneira, podemos enxergar no filósofo um dos fundadores do movimento Romântico. O nosso foco será a teoria da poesia que Burke apresenta na quinta – e última – parte de sua *Investigação*; porém, dada a centralidade do conceito não apenas para a filosofia burkiana como para o pensamento dos séculos XVIII e XIX na totalidade, tomaremos como ponto de partida o sublime e o papel que ele desempenhou na derrocada do Neoclassicismo.

O sublime e o declínio do Neoclassicismo

Embora não seja possível falar de um movimento romântico unívoco, pois cada uma de suas manifestações incorporou elementos peculiares a seus próprios contextos socioculturais, há alguns elementos e características recorrentes que nos permitem caracterizar determinadas obras como “românticas”. De modo mais ou menos geral, os manuais de literatura fazem referência a esses movimentos como uma espécie de

DAY, 1996) ou à reflexão política de Burke (cf. VAUGHAN, 1975; CORBETT, 2000; BOURKE, 2012). Não há, em nenhum desses estudos, sequer menção a uma influência mais abrangente da filosofia de Burke sobre o Romantismo que considere a sua abordagem da *sympathy*, da imaginação e a sua teoria da poesia. Justifica-se, pois, a abordagem de nosso artigo, já que ele pretende sustentar um impacto mais amplo do pensamento burkiano sobre o ideário romântico e mostrar que essa influência se estende bastante para além do sublime e de teses de filosofia política.

reação ao Neoclassicismo preponderante na Europa até meados do século XVIII. Chama-se atenção, especialmente, para o fato de que os românticos pensavam a arte como uma expressão espontânea e autêntica dos sentimentos do autor, diferentemente da visão classicista, segundo a qual a arte deve representar, de maneira verossímil, a harmonia e a ordem da natureza. Nesse caso, utilizando os termos do seminal estudo de Meyer H. Abrams, *O espelho e a lâmpada* (1953), costuma-se afirmar que as teorias miméticas neoclássicas teriam dado lugar às teorias expressivas românticas:

No decorrer da maior parte do século XVIII, a capacidade inventiva e imaginativa do poeta tornou-se completamente dependente [...] do universo externo e dos modelos literários de que o poeta dispunha para imitar; enquanto a ênfase persistente em sua necessidade de julgamento e de arte — os substitutos mentais, com efeito, das necessidades de um público letrado — mantinha o poeta sob o controle estrito do público para cujo deleite ele exercitava sua capacidade criadora. Gradativamente, porém, a ênfase foi-se deslocando cada vez mais para o gênio natural do poeta, para sua imaginação criativa e espontaneidade emocional [...]. Como consequência, o público pouco a pouco recuou para o segundo plano, dando lugar ao próprio poeta e a seus próprios poderes mentais e necessidades emocionais como a causa predominante e até mesmo como o propósito e o teste da arte [...] (ABRAMS, 2010, p. 40-41)

A própria imagem que dá título ao livro do crítico norte-americano – “duas metáforas comuns e antitéticas da mente, uma comparando-a a um refletor de objetos externos, a outra comparando-a a um projetor luminoso que contribui com os objetos que percebe” (ABRAMS, 2010, p. 16) – procura tipificar, por um lado, a maior parte do pensamento de caráter mimético sobre a arte desde Platão até o século XVIII; por outro, a concepção romântica prevalente da mente poética inspirada, que transborda na obra de arte, iluminando o mundo com a projeção do pensamento e dos sentimentos do poeta.

Com base nessa ideia, convencionou-se opor às normas de composição propostas pelos pensadores neoclássicos a originalidade do gênio artístico, tão apreciada pelos românticos. Essa divisão implicava a seguinte conclusão: enquanto os românticos advogariam a inspiração e tenderiam a avaliar a obra de arte com base na emoção, os neoclássicos julgariam uma obra por critérios racionais.

Obviamente, tal classificação constitui antes uma simplificação do que uma caracterização precisa de ambos os modelos poéticos. Ainda assim, as poéticas românticas que se desenvolveram sobretudo a partir de fins do século XVIII e início do XIX defendiam, de fato, a inspiração genuína como o principal motor da criação artística e rejeitavam as regras e os modelos impostos pelos teóricos neoclássicos. Isso não significa, contudo, que os românticos ignorassem os aspectos técnicos da composição da obra. Da mesma maneira, seria equivocado afirmar que os pensadores do Neoclassicismo ignoravam, ou até mesmo rejeitavam, os elementos emocionais no processo de criação da obra de arte. Como alguns críticos já apontaram³, vários elementos centrais das discussões estéticas do período romântico já haviam sido considerados nos dois séculos anteriores – em um contexto neoclássico, portanto. Sendo assim, o apelo à razão ou à emoção nos procedimentos avaliativos do Neoclassicismo e do Romantismo, respectivamente, parece constituir antes uma questão de ênfase do que de exclusão⁴.

O século XVIII, ainda que bastante consoante com as concepções estéticas neoclássicas, foi fundamental para a consolidação de uma teoria expressiva da arte. Nesse período, muitos preceitos clássicos foram enfraquecidos ou até mesmo preteridos, enquanto outros princípios poéticos tornavam-se centrais. Partilhamos, pois, novamente, da visão apresentada por Meyer H. Abrams (2010, p. 105), que defende que “a estética romântica foi muito mais um exemplo de continuidade do que de revolução na história intelectual”. Dessa forma, uma breve apresentação desse contexto de declínio dos modelos miméticos classicistas mostra-se bastante profícua para que se possa entender o modo como o Romantismo se consolidou.

A consolidação de um modelo estético classicista se deu, primeiramente, na época do Renascimento, período marcado pela redescoberta e revalorização da arte produzida na Antiguidade greco-romana, tomada como *clássica* – isto é, como um padrão ideal de excelência a ser normativamente seguido. A partir da retomada sobretudo da *Poética*, de Aristóteles, os pensadores renascentistas propagaram a ideia de que a teoria e a prática artística dos gregos constituíam os procedimentos mais adequados para a produção da obra de arte e deveriam ser tomados, conseqüentemente, como regras a serem seguidas pelos artistas.

³ cf. AZEVEDO, 2009, p. 66.

⁴ cf. VIZZIOLI, 2005.

No período que se estende do final do século XVII até meados do XVIII, esses ideais greco-romanos e renascentistas ganharam novo fôlego e tomaram forma do que viria a ser conhecido por Neoclassicismo. Em resposta à estética barroca e do rococó, e amparados pela teoria mimética aristotélica, os autores neoclássicos privilegiavam, especialmente, ideais de clareza e simetria, buscando reabilitar a tese de que a obra de arte deve idealmente representar, de maneira verossímil, a harmonia do mundo natural:

Averso ao elemento noturno, o Classicismo quer ser transparente e claro, racional. E com tudo isso se exprime, evidentemente, uma fé profunda na harmonia universal. A natureza é concebida essencialmente em termos de razão, regida por leis, e a obra de arte reflete tal harmonia. A obra de arte é imitação da natureza e, imitando-a, imita seu concerto harmônico, sua racionalidade profunda, as leis do universo. (ROSENFELD; GUINSBURG, 2005, p. 263)

Apesar da manifesta fixação em estabelecer e prescrever regras de composição, os pensadores neoclássicos não ignoravam por completo os aspectos emocionais em suas considerações acerca da poesia e da arte em geral. Meyer H. Abrams (2010, p. 107) chama atenção precisamente para este fato, afirmando, inclusive, que “a asserção de que os críticos do século XVIII liam com base apenas na razão é uma grande calúnia”. O autor norte-americano ressalta a importância de dois fatores para a incorporação do elemento sentimental nas discussões neoclássicas sobre a arte. Por um lado, houve uma assimilação irrefletida das considerações de Aristóteles sobre a evocação e a catarse das emoções – notadamente o medo e a piedade – e da máxima horaciana *si vis me flere, dolendum Primum ipsi tibi* (HORÁCIO, 2020, p. 49)⁵, que ecoava na afirmação de Nicolas Boileau-Despréaux (1979, p. 45): “para provocar-me prantos, deve chorar”. Por outro lado, a partir da segunda metade do século XVII, os pensadores neoclássicos passaram a nutrir um crescente interesse por modelos de cunho pragmático, como a retórica, retomando autores como Cícero e, principalmente, o tratado *Do sublime*, de Longino.

Os pensadores setecentistas mostravam-se especialmente atraídos por uma concepção da retórica clássica segundo a qual o orador, com vistas a suscitar em seu público sentimentos elevados, deve ele próprio

⁵ “Se quer que eu chore, primeiro sofra você” (tradução nossa).

encontrar-se em um estado de entusiasmo – ou seja, sua inspiração deve ser intensa e genuína, e não fruto de artifícios meramente técnicos, o que, vale dizer, viria a caracterizar um dos principais lemas românticos. Um dos fatores mais significativos para que essa ideia fosse incorporada nas discussões estéticas do período neoclássico foi justamente a tradução feita por Boileau, em 1674, de *Peri Hypsous*, acompanhada por um curto, porém bastante influente, prefácio. Nele, o tradutor chama atenção para o fato de que Longino, ao tratar do sublime, estava preocupado menos com um *estilo* pomposo e ornamentado do que com o *conteúdo* do discurso:

É preciso [...] saber que por Sublime Longino não entende aquilo que os Oradores chamam o estilo sublime: mas esse extraordinário e esse maravilhoso que impressiona no discurso, e que faz com que uma obra enleve, arrebate e transporte. O estilo sublime deseja sempre grandes palavras; mas o Sublime pode ser encontrado em apenas um pensamento, em apenas uma figura, em apenas um jogo de palavras. (BOILEAU-DESPRÉAUX, 2013, p. 24)

Essa distinção possibilitou a transposição do sublime do campo da retórica para o domínio das discussões sobre arte. Ao discernir o *estilo* do *conteúdo* sublime, Boileau deu o primeiro passo em direção à fundamentação do sublime como uma categoria estética, até se tornar um dos principais tópicos de interesse dos pensadores modernos, sobretudo na Inglaterra⁶. Como nosso objetivo não é abordar exaustivamente a introdução do conceito do sublime na teoria crítica neoclássica, demonstraremos apenas, a título de exemplificação, como isso se deu na obra de um autor bastante influente no contexto do início do século XVIII: John Dennis.

O sistema crítico de John Dennis é fundamentado em bases bastante tradicionais da teoria mimética classicista. Em obras como “Os fundamentos da crítica em poesia” (2018)⁷, todavia, ele introduz e desenvolve conceitos derivados das noções de Longino, defendendo, inclusive, a ideia longiniana explicitada por Boileau de que a verdadeira natureza do sublime consiste na grandeza de pensamento, e não propriamente em um estilo discursivo ornamentado e pomposo.

⁶ cf. MONK, 1960.

⁷ Original publicado em 1704.

O problema em relação ao modelo de Dennis, conforme já observado por Abrams (2010, p. 111), é que, ao assimilar o sublime em sua teoria, o pensador britânico desequilibrou, de certo modo, a sua “estrutura pragmática”. Isso porque se, no primeiro momento, o aspecto emocional aparecia justificado em seu modelo como um dos meios para comover, proporcionar prazer e instruir o leitor, no desenvolvimento posterior de seu pensamento, a emoção tornar-se-ia “a indispensável – quase suficiente – fonte e marca de toda poesia” (ABRAMS, 2010, p. 111).

Seguindo a tendência crítica desenvolvida por John Dennis, diversos autores da primeira metade do século XVIII exploraram os temas do sublime e dos aspectos emocionais da poesia, e, com isso, cada vez mais elementos da formulação longiniana foram incorporados às discussões sobre arte do período. Robert Lowth, por exemplo, além de ter sido bastante influenciado pela ideia do sublime religioso de Dennis, procurou demonstrar que o aspecto mimético da poesia poderia ser harmonizado com a ideia de que a poesia tem sua base nas emoções, noção esta que teve um forte impacto em diversos autores românticos⁸.

Esse destaque cada vez maior ao elemento sentimental da poesia e da arte culminará, por fim, no êxito das teorias expressivas do Romantismo, que tomam forma em textos como o prefácio à segunda edição das *Baladas líricas* (2007)⁹, de William Wordsworth, frequentemente entendido como um manifesto do movimento romântico inglês. As teses longinianas – em especial a ênfase na intensidade do efeito que caracteriza o sublime – forneceram, portanto, o suporte necessário para que os pensadores setecentistas e oitocentistas tratassem de experiências estéticas que não exatamente se enquadravam na categoria clássica do belo, amplamente privilegiada pela reflexão neoclássica. Os românticos absorveram muitas das noções apresentadas no *Peri Hypsous* em seu entendimento geral da obra de arte. Entre elas, poderíamos destacar quatro que seriam centrais¹⁰: (i) a ideia de que o sublime é o eco da grandeza da alma; (ii) o caráter inato de pensamentos e emoções elevadas; (iii) a importância da técnica para o refinamento do dom inato ao poeta; e (iv) a noção de que o sublime permite ressaltar os poderes ilimitados e quase divinos da alma.

⁸ cf. ABRAMS, 2010, p. 112-113.

⁹ Original publicado em 1800.

¹⁰ cf. BELLAS, 2018, p. 30.

O primeiro aspecto seria o principal fundamento do critério da espontaneidade e intensidade da emoção, defendido por autores como Keats, Shelley e, sobretudo, Wordsworth. O segundo elemento é a base para a ideia romântica de que a poesia é uma tendência atemporal e inerente ao ser humano, proposta por autores como Friedrich Schlegel (2016, p. 483-484), defensor da noção de que cada indivíduo “traz a própria poesia em si mesmo” e de que “o Mundo da poesia é imenso e inesgotável”. O terceiro ponto, por sua vez, sustenta a ideia recorrente de que há a necessidade de apuração da técnica para que a habilidade natural do poeta não seja desvirtuada e incorra em vícios estilísticos (WORDSWORTH, 2007, p. 18). Por fim, o sublime proporcionou as bases filosóficas para a fundamentação do papel central exercido pela imaginação no processo artístico.

Essas teses gerais dão corpo a uma teoria da poesia que privilegia sentimento e imaginação, conferindo à arte poética atributos quase divinos e um alcance que em muito extrapolava a expectativa de arte neoclássica, baseada no propósito de representação fidedigna da harmonia da natureza. Essa ideia, porém, não é tributária apenas de Longino, e a nossa abordagem, agora, volta-se para uma demonstração de que a teoria romântica da poesia já havia sido antecipada, ao menos em parte, por Edmund Burke.

O sublime burkiano e a questão da *sympathy*

Como já foi suficientemente demonstrado pela tradição crítica, a teoria burkiana do sublime tem como principal alicerce a emoção do terror. De modo geral, o sublime é um conceito que, de fato, descreve uma experiência estética complexa, que envolve sensações tanto de desprazer como de satisfação: o objeto sublime, devido a sua grandiosidade e/ou obscuridade, normalmente suscita no indivíduo uma resposta emocional mista, que é simultaneamente exultante e aterrorizante. O traço distintivo da proposta de Burke, nesse sentido, é que ele não considera o sentimento de medo apenas um dos elementos do sublime, mas faz dele o componente essencial, sem o qual não seria possível sequer vivenciar uma experiência dessa ordem. Isso é sintetizado em sua clássica definição do conceito, que estabelece que “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” (BURKE, 1993, p. 48).

Em função da proeminência do terror em sua teoria do sublime, seu principal desafio é explicar de que modo seria possível ter uma experiência que, em última medida, é não apenas positiva como também exultante a partir de uma emoção de cunho negativo. A solução proposta por Burke para o problema baseia-se em dois passos argumentativos fundamentais. O primeiro é a distinção, bastante original à época, entre os prazeres positivos e o deleite, que seria uma satisfação que advém da supressão de uma sensação dolorosa anterior. Em linhas gerais, na contramão do pensamento corrente de seu período, Burke argumenta que o ser humano normalmente se encontra em um estado de indiferença, no qual não é afetado por sensações nem de prazer e nem de dor. Dessa maneira, haveria dois tipos de satisfação: o prazer positivo, que experimentamos apenas quando saímos desse estado de indiferença; e a satisfação, denominada deleite, que temos quando interrompemos um sentimento de desprazer. Embora positivo, o deleite é de natureza distinta do prazer puro, e, por esse motivo, os dois não devem ser confundidos.

O segundo argumento de Burke diz respeito ao conceito de *sympathy*¹¹. Em um primeiro momento, a *sympathy* é caracterizada como “uma espécie de substituição, mediante a qual colocamo-nos no lugar de outrem e somos afetados, sob muitos aspectos, da mesma maneira que eles” (BURKE, 1993, p. 52). Essa definição, a princípio, nos legitimaria a interpretar o conceito burkiano pela chave da moderna noção de *empatia*¹². De fato, a *Investigação* parece sustentar essa abordagem, uma vez que é a *sympathy* a paixão que nos permite auferir prazer de situações trágicas – a despeito de seu teor negativo. Em relação ao sublime, portanto, a *sympathy* desponta como uma paixão fundamental para sustentar o modelo proposto por Burke. Se o sublime é calcado na emoção do terror, é necessário haver uma espécie de mediador para garantir que a experiência não seja

¹¹ Dada a sua complexidade, empregaremos o original “*sympathy*” ao nos referirmos ao conceito. No caso das citações das fontes, optamos por manter o termo “simpatia” como tradução para “*sympathy*”, mantendo assim a opção feita por Enid Abreu Dobránszky na tradução brasileira da *Investigação* (BURKE, 1993), bem como a de Déborah Danowski, na bastante elogiada tradução do *Tratado da natureza humana*, de Hume (2009).

¹² Vale lembrar que o termo “*empathy*” não estava à disposição de Burke na época da redação de seu tratado. Ele passou a circular em língua inglesa apenas no início do século XX, quando foi proposto pelo psicólogo E. B. Titchener para traduzir o alemão “*Einfühlung*” empregado por Theodor Lipps e, em seguida, popularizado pela ficcionista Vernon Lee (cf. KEEN, 2006, p. 209-210).

estritamente aterrorizante para o indivíduo. Afinal, se fôssemos expostos diretamente aos perigos de determinada cena, ela deixaria de ser positiva para nós, sendo capaz apenas de nos deixar horrorizados.

Burke, porém, parece estender o alcance da noção de *sympathy* para além do que hoje compreendemos como empatia. Além da possibilidade de nos colocarmos no lugar de outros indivíduos e sermos afetados de maneira análoga, por vezes Burke parece resgatar uma noção de compadecimento, mais ligada ao *éleos* aristotélico – uma das emoções que, ao lado de *phóbos*, seriam evocadas pela arte trágica com vistas a produzir a catarse, segundo o modelo do estagirita. Mas o que mais nos interessa aqui é o papel ativo que Burke parece atribuir à *sympathy*¹³, ligando-a inclusive à faculdade da imaginação.

Ainda que, ao abordar a tragédia e a *sympathy*, esteja pensando em uma chave francamente aristotélica, Burke não está absorvendo integralmente o modelo de Aristóteles, sobretudo em relação ao papel da *éleos* – ele certamente não está de acordo, ao menos com o modo pelo qual seus contemporâneos setecentistas leem esse tema na *Poética* aristotélica. Os prazeres inerentes à contemplação da imitação em si não poderiam ser descartados: nós, humanos, somos atraídos pelas cenas terríveis, sejam reais ou ficcionais, pelo prazer que elas nos inspiram, e não pelo compadecimento que elas eventualmente podem nos inspirar. Burke critica, assim, a interpretação da catarse aristotélica que vigorava em sua época. Embora não defenda, obviamente, que o deleite oriundo do terror seja em função de alguma tendência sádica, ele tampouco concede à compaixão algum papel preponderante no processo. A conclusão de Burke, por fim, não é que o prazer estético do terror se baseie em uma sensação altruísta – para isso, precisaria haver o concurso da razão, e o sublime burkiano é abertamente pré-racional. Trata-se, em verdade, de uma sensação egoísta, porque é dependente da percepção de que estamos a salvo de riscos.

Nesse ponto começamos a entender melhor como a *sympathy* é essencial para que a imaginação ganhe um papel determinante na discussão sobre a arte proposta por Burke. Trata-se menos de um compadecimento

¹³ O peso conferido à *sympathy* por Burke parece ser original em relação aos pensadores que lhe eram contemporâneos, como Shaftesbury, Francis Hutcheson, dentre outros. Figura central da filosofia britânica do século XVIII, David Hume (2009, p. 615), por exemplo, considera a *sympathy* não como uma paixão, mas como um mecanismo psicológico passivo por meio do qual os sentimentos de outras pessoas nos são comunicados.

com o sofrimento observado em um outro ser e mais de uma reação – fisiológica, talvez – à capacidade da imaginação de conceber um cenário no qual seríamos submetidos àquela situação. Na introdução sobre o gosto, apresentada na segunda edição da *Investigação*, Burke evidencia essa posição e estabelece uma relação de quase dependência entre a imaginação e a *sympathy*, afirmando: “somente a ela [a imaginação] concernem as paixões quando são representadas, porque, mediante a força da simpatia, são sentidas por todos os homens, sem nenhum auxílio do raciocínio” (BURKE, 1993, p. 31).

Tal associação parece enfraquecer o entendimento de que o conceito burkiano de *sympathy* corresponda plenamente ao que hoje entendemos por “empatia”. Afinal, Burke não parece acreditar que se trata de uma paixão pela qual nos identificamos com o sentimento de outrem, mas sim de uma paixão que nos permite conceber, via imaginação, cenários semelhantes em que nós seríamos submetidos a uma situação análoga àquela observada – desde a tragédia encenada em um teatro até ao enforcamento em praça pública de um criminoso. Não se trata, pois, de nos identificarmos com o sofrimento de Édipo e *partilharmos* de sua dor; trata-se – e nisso Burke é bastante explícito – de *imaginar*mos que sejamos nós o tirano que termina por arrancar os próprios olhos frente à constatação do parricídio e do casamento incestuoso.

Embora essa diferenciação possa parecer uma questão de filigrana, ela é, na verdade, fundamental para entender não apenas o pensamento de Burke em sua totalidade, mas também para compreendermos a importância geral da filosofia burkiana para as transformações que ocorreram no pensamento estético entre os séculos XVIII e XIX. Essa aproximação entre *sympathy* e imaginação será retomada na parte V da *Investigação*, ocupando um lugar central em sua teoria da poesia, da qual passaremos, agora, a nos ocupar.

A teoria da poesia de Burke

A parte V da *Investigação* contém a filosofia da linguagem de Edmund Burke, e é esta que servirá de base para a teoria da poesia que ele irá desenvolver nesse momento final de seu tratado. De início, o pensador avalia o modo pelo qual as palavras afetam os seres humanos, chamando atenção

para como elas operam de modo distinto dos objetos naturais¹⁴, da pintura¹⁵ ou da arquitetura¹⁶. Seu propósito é fazer ver que as palavras – e, por extensão, a poesia – têm igual ou superior poder de incitar as ideias de belo e de sublime.

Sua tese principal é a de que o efeito mais comum da poesia não diz respeito àquela crença compartilhada pelo senso comum de que a linguagem verbal suscitaria ideias das coisas que representa. Burke compreende que a potência específica da linguagem verbal está em sua condição “não mimética”; isto é o equivalente, em termos atuais, a dizer que a linguagem é um sistema arbitrário de signos, e não uma janela através da qual nós veríamos o mundo¹⁷. A ideia de que a língua verbal, menos figurativa que a pintura, seja uma poderosa instigadora de nossos sentimentos mais intensos é, a propósito, um argumento longiniano. O antagonismo estabelecido aqui, observa Phillips (1990, p. xix), não é entre *paixões* e *razão*, mas entre *paixões* e *clareza*, sendo esta, segundo Burke (1993, p. 68), “inimiga de todo e qualquer entusiasmo”. Não percamos de vista, ainda que apenas de passagem, que “clareza” é um pré-requisito das poéticas neoclássicas, ao passo que “paixão” é um pré-requisito das românticas.

Tomando como exemplo uma certa classe de palavras a que chama de abstratas compostas, Burke dirá que elas não suscitam no espírito a representação das coisas que elas simbolizam. Alguém que ouvisse sons como *virtude*, *liberdade* ou *honra* não conceberia, de imediato, nenhuma noção precisa dessas ideias. Para ele, se tentássemos analisar essas palavras, seríamos levados a uma cadeia de associações “demasiado longa para ser seguida na conversação usual” (BURKE, 1993, p. 170), o que o leva a dizer que as palavras são apenas sons que automaticamente associamos, por hábito, às condições emocionais que experimentamos quando elas são empregadas. Sempre que as ouvimos serem proferidas, produzem-se, em

¹⁴ “[...] que obedecem às leis daquela vinculação em nossos espíritos estabelecida pela Providência entre certos movimentos e configuração dos corpos e certos sentimentos deles resultantes” (BURKE, 1993, p. 169).

¹⁵ Como ocorre com os objetos naturais, “mas com o acréscimo do prazer na imitação” (BURKE, 1993, p. 169).

¹⁶ “[...] deriva das leis da natureza e da razão; desta última derivam as regras da proporção, segundo as quais a totalidade ou parte de uma obra é louvada ou desaprovada, conforme corresponda ou não à finalidade para a qual foi destinada” (BURKE, 1993, p. 169).

¹⁷ cf. PHILLIPS, 1990, p. xix.

nossas mentes¹⁸, aquelas reações a elas associadas – ou seja, as paixões que elas outrora suscitaram.

O filósofo observa não ser incomum que palavras genéricas relacionadas à virtude e ao vício sejam ensinadas às crianças antes das ações às quais elas se reportam se apresentem à mente – o que, não raro, provoca confusão entre ideias e sentimentos. Consequentemente, palavras como *sábio*, *valente*, *generoso*, *bom* e *grandioso*, mesmo que aprendidas sem referências, acabam associadas a bons sentimentos:

Todas as vezes que essas palavras usadas de maneira tão genérica são reunidas sem nenhum objetivo racional, ou de modo que não se coadunem, tem-se o estilo chamado bombástico. E é preciso, em vários casos, possuir muito bom senso e experiência para proteger-se contra a força de tal linguagem. (BURKE, 1993, p. 172)

Burke está fazendo uma clara referência à potência retórica da palavra de suscitar poderosos sentimentos. Essa força, já reconhecida por Aristóteles (2012, p. 13-14) em sua reflexão sobre a oratória, diz respeito à possibilidade de comover ou convencer o leitor apenas por meio da habilidade na composição do discurso. Assim como o estagirita o faz na referida passagem, Burke (1993, p. 172) enfatiza que se trata de um emprego “sem nenhum objetivo racional”, configurando-se como um processo ligado exclusivamente às paixões, isto é, a força da palavra provoca algum tipo de reação no ouvinte ou no leitor que, não decorrendo de nenhuma operação lógico-racional, manipula suas emoções.

Nesse sentido, Burke delimita três efeitos das palavras: som, imagem (ou representação da coisa significada pelo som) e afecção (causada por um ou por ambos os efeitos anteriores). Contudo, lembra o filósofo, na velocidade em que se dá a conversação humana, não é possível se ter “simultaneamente ideias do som do vocábulo e da coisa representada” (BURKE, 1993, p. 173), e daí decorrem duas conclusões centrais: (i) que nossas paixões seriam movidas

¹⁸ Optamos por utilizar o termo “mente” para referir ao que Burke chama de “*mind*”, isto é, o conjunto de nossas faculdades. Essa opção é justificada uma vez que o termo “espírito”, utilizado por Enid Abreu em sua tradução, possui uma carga conceitual muito forte na história da filosofia. Desse modo, a tradução de “*mind*” por “espírito” não apenas pode gerar uma confusão conceitual como também gera um problema terminológico para as ocasiões em que Burke de fato emprega o termo “*spirit*”.

por palavras que não incitam nenhuma ideia; e (ii) que nos fazemos entender satisfatoriamente sem que as coisas sobre as quais falamos sejam suscitadas em nossa conversação. Para reforçar o seu argumento, Burke se vale de exemplos extremos. Primeiro, de um poeta cego de nascença – Blacklock – que era capaz de usar palavras que se referiam a coisas sobre as quais ele não tinha conhecimento. Seu segundo exemplo é o de um cientista cego – Saunderson –, que estudava a luz e as cores, mesmo sendo incapaz de descobrir qualquer coisa sobre seu objeto de pesquisa por meio de experimentos. Burke então se pergunta: “por que as pessoas que leem suas obras não poderiam se emocionar da mesma maneira que ele e ter igualmente tão poucas ideias reais das coisas descritas?” (BURKE, 1993, p. 174).

Burke não nega que tenhamos “uma faculdade de criar tais imagens por prazer; mas nesse caso é necessário um ato de vontade, e na conversação assim como na leitura comuns muito raramente uma imagem é incitada no espírito [*mind*]” (BURKE, 1993, p. 175), o que vale tanto para as palavras que se referem a ideias abstratas quanto para aquelas que se referem a seres reais. A respeito do que nos interessa, Burke deseja demonstrar que

[...] o efeito da poesia depende tão pouco da capacidade de produzir imagens sensíveis que [...] ela perderia uma parte bastante considerável de sua veemência se ele fosse o resultado necessário de toda descrição. Porque aquela reunião de palavras comovedoras que constitui o mais poderoso de todos os recursos poéticos muitas vezes perderia sua força junto com sua propriedade e consistência, se as imagens sensíveis fossem sempre incitadas. (BURKE, 1993, p. 175)

Para demonstrar que a potência da poesia não se dá por meio da incitação de imagens sensíveis, Burke exemplifica com uma passagem da *Eneida*, em que, na caverna de Vulcano, o trovão é manufaturado: “Tinham eles juntado três porções de saraiva, três de nuvens aquosa, três de rutilante fogo e três de vento impetuoso; misturavam agora à obra terríficos fulgores, estrondo e terror e fúrias com chamas perseguidoras” (VIRGÍLIO, 1994, p. 174). A passagem, considerada sublime por Burke¹⁹, não é capaz de fomentar a formação de imagens sensíveis – “nenhuma figura se forma,

¹⁹ Vale lembrar que em um momento anterior da *Investigação*, ao tratar da centralidade da obscuridade para o sublime, Burke já havia indicado que a palavra possuía um potencial afetivo consideravelmente maior do que o da pintura (cf. BURKE, 1993, p. 70-71).

e nem por isso o efeito da descrição é absolutamente menor” (BURKE, 1993, p. 176). Seu exemplo seguinte é um trecho da *Iliada* em que Príamo e os anciãos falam da beleza funesta de Helena, sem que se diga nenhuma palavra sobre seus atributos físicos: “contudo, essa maneira de apresentá-la nos impressiona muito mais do que essas descrições longas e elaboradas que se fazem de Helena” (BURKE, 1993, p. 177). Por fim, ele apresenta um trecho do primeiro canto do *Sobre a natureza*, de Lucrécio:

Quando o homem, preso à terra, em vida imunda,
Se acurvava ao pendor do fanatismo,
Que lá dos céus, mostrando hórrida a frente,
Ameaçava os mortais com ferro e fogo;
Um grego foi que se lhe opôs primeiro
E contra o monstro ergue em fúria os olhos.
(LUCRÉCIO, 1851, p. 6)

Burke observará que a cena não proporciona a formação de nenhuma ideia clara, isto é, as palavras nesse trecho não contribuem para que o leitor seja capaz de representar imagetivamente aquilo que está ouvindo: “o poeta não disse uma única palavra que poderia servir pelo menos para caracterizar um só membro ou traço do espectro que ele quis representar em meio a todos os horrores que a imaginação pode conceber” (BURKE, 1993, p. 177). O filósofo concluirá que, como a poesia – assim como a eloquência – não é capaz de descrever objetos de modo tão preciso quanto a pintura,

[...] seu objetivo é impressionar mais pela simpatia do que pela imitação, antes reforçar o efeito das coisas sobre o espírito do orador ou dos ouvintes do que lhes apresentar uma ideia clara das próprias coisas. É nesse domínio que seu poder é maior e no qual obtém mais êxito. (BURKE, 1993, p. 176)

Trata-se aqui de um ponto-chave, em que Burke retoma o conceito de *sympathy* e atribui a ele um papel mais importante do que o da *mimesis* – aqui entendida como a capacidade de fomentar representações imagéticas fidedignas na mente do leitor. É nesse sentido que Burke dirá não ser a poesia propriamente uma arte imitativa, antecipando a crítica de Lessing, no *Laocoonte* (1998)²⁰, ao *ut pictura poesis* horaciano.

²⁰ Original publicado em 1766.

Assim como Lessing, Burke também tem a *Arte poética* em mente, uma vez que um trecho da epístola é citado logo na sequência²¹. Trata-se da passagem em que se argumenta que tanto o ator quanto o orador devem experimentar sentimentos análogos ao das personagens para produzi-los no leitor. Horácio observa, porém, que primeiro é a natureza quem nos impele às emoções, e somente depois a língua funciona como uma intérprete dessas emoções. Para Burke, é apenas nesse sentido restrito que a poesia seria imitativa, isto é, “ela só é uma imitação no sentido de que descreve as maneiras e as paixões dos homens que suas palavras podem exprimir, enquanto *animi motus effert interprete lingua*” (BURKE, 1993, p. 177).

Apesar de não utilizar o termo, Burke está dizendo que o que é típico da poesia é, portanto, ser *expressiva*, e não *mimética*, pois não faria sentido chamar de “mimética” essa descrição que a língua faz dos sentimentos. Se as palavras mimetizam sentimentos – como no caso de toda poesia dramática –, essa poesia é descritiva apenas porque agiria “principalmente por *substituição*, mediante os sons, que, graças ao hábito, têm o efeito de realidades” (BURKE, 1993, p. 178). Contudo, não haveria propriamente “imitação”, uma vez que só há imitação se há semelhanças entre as duas coisas, “e as palavras, indiscutivelmente, não têm nenhuma semelhança com as ideias que elas simbolizam” (BURKE, 1993, p. 178).

De onde viria, pois, a capacidade idêntica – e até mesmo superior a outras artes e à própria natureza – que a eloquência e a poesia têm de causar impressões vívidas e profundas? Uma das explicações elencadas por Burke é justamente a *sympathy*. Trata-se, portanto, de uma condição fundamental para o bom funcionamento das artes voltadas à produção de emoções estéticas intensas. Como indicamos em um momento anterior, sua teoria do sublime é construída justamente a partir da articulação entre a ideia de *sympathy* e o deleite – o prazer que advém do alívio da dor. Violência,

²¹ O trecho completo de Horácio é o que segue: “Não é suficiente serem belos os poemas; sejam doces e conduzam aonde quiserem a alma do auditório. Como riem com os que riem, assim também entre os que choram estão os semblantes humanos; se queres que eu chore, há de sofrer tu próprio primeiro; então teus infortúnios me tocarão, ó Télefo ou Peleu. Se preferires mal tuas falas, ou dormirei ou rirei. Palavras tristes convém a um rosto abatido; as carregadas de ameaças, a um irado; as lascivas, a um brincalhão; as graves de dizer, a um severo. A natureza, de fato, nos forma primeiro interiormente, para qualquer situação da fortuna: nos agrada ou nos impele à ira, ou nos joga por terra em profunda tristeza e nos angustia; depois, exalta paixões por sua intérprete, a língua” (HORÁCIO, 2020, p. 49).

crueldade, a própria morte e todas as causas de aversão no plano da realidade poderiam constituir uma fonte de deleite no campo da arte em função da *sympathy*. Isso não ocorreria, como observamos anteriormente, devido à nossa capacidade de estabelecer relações empáticas com as personagens ficcionais, mas sim graças à nossa capacidade imaginativa de conceber situações em que seríamos nós os afetados pelas tragédias.

Ao retomar o tema da *sympathy* em meio à apresentação de sua teoria da poesia, Burke reforça o caráter ativo dessa paixão. Ela não apenas terá destaque para a explicação de como somos afetados pela palavra, mas também assumirá um papel proeminente na caracterização das operações envolvidas quando utilizamos a linguagem verbal – seja na linguagem ordinária, seja na poesia. Por meio das palavras comunicamos não apenas o conteúdo de algum assunto, mas, sobretudo, expressamos o que sentimos em relação a ele. E, como “partilhamos extraordinariamente das paixões dos nossos semelhantes [...] [,] quaisquer indícios desses sentimentos facilmente nos comovem e atraem nossa simpatia” (BURKE, 1993, p. 178). A influência das coisas sobre nossas paixões deriva menos delas próprias do que das opiniões que construímos sobre elas a partir do que ouvimos e lemos os outros dizerem, ele conclui.

É nesse momento que Burke (1993, p. 178) fará uma clara apologia da superioridade da imaginação sobre a representação pura e simples. Ele tem em mente palavras de natureza extremamente comovente, como “guerra”, “morte”, “fome”, capazes de causar impressão profunda mesmo sem jamais terem ocorrido de forma real para algumas pessoas. Além disso, ele complementa, “muitas ideias nunca se apresentaram aos sentidos de nenhum homem senão por palavra, como Deus, anjos, demônios, céu e inferno e, contudo, exercem todas elas uma grande influência sobre as paixões” (BURKE, 1993, p. 178). Os jogos de linguagem com as palavras facultariam ao poeta combinações que não são possíveis, por exemplo, ao pintor. “Para representar um anjo em um quadro, podeis somente desenhar um belo jovem com asas; porém, que pintura será capaz de acrescentar-lhe algo tão grandioso quanto o faz a adição de uma única palavra, em ‘anjo do Senhor’?” (BURKE, 1993, p. 181). Apesar de não se ter nenhuma ideia distinta do que referem tais vocábulos, sua mera menção proporciona uma impressão muito mais intensa do que a mera imagem sensível.

Um quadro de Príamo arrastado ao pé do altar e lá assassinado [...] seria sem sombra de dúvida muito comovente; mas ele jamais poderia apresentar algumas de suas circunstâncias mais Impressionantes: “Cujo sangue profanava os fogos sagrados que ele próprio acendera”. (BURKE, 1993, p. 181)

Burke então comenta uma passagem de *Paradise Lost*, de John Milton (2016, p. 148 e 150): “*Rocks, caves, lakes, dens, bogs, fens and shades, / A universe of death*”²², assinalando que na imagem “um universo de morte” temos

[...] duas ideias que não podem ser despertadas senão pela linguagem; essa união de ideias é incomparavelmente magnífica e espantosa, [caso seja possível chamar propriamente ideias aquilo que não apresenta ao espírito nenhuma imagem – e será difícil imaginar como as palavras podem mover as paixões que se relacionam a objetos reais sem representá-los de maneira bem definida. (BURKE, 1993, p. 180)

Novamente Burke aproxima-se bastante de Longino, para quem a arte da palavra era a que mais se prestava a alcançar o sublime, exatamente porque ela pode superar os limites da mera técnica de representação da natureza. Nas artes plásticas, como a escultura, por exemplo, o limite é a forma do homem; mas na poesia²³ busca-se o sobre-humano: “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, 1996, p. 96).

Burke afasta-se assim completamente da noção mimética de poesia privilegiada pelo Neoclassicismo. Mais do que isso, ao articular as noções de *sympathy* e de imaginação para reforçar a potência da linguagem como capaz de criar e evocar ideias das quais sequer podemos formar imagens, ele estabelece uma concepção de poesia calcada explicitamente nas paixões e na capacidade criativa da imaginação. O filósofo antecipa então a máxima de Wordsworth (2007, p. 12), segundo a qual “toda boa poesia é o transbordar espontâneo de poderosos sentimentos”.

²² “Lagos, charcos, pautis, antros e sombras / De morte universal”

²³ É bastante claro no tratado longiniano como a poesia é o gênero ideal do sublime, superando a oratória, muito dependente da necessidade de persuadir.

O critério romântico das emoções potentes e genuínas, importante para Wordsworth e seus pares, já se encontra desenvolvido por Burke de maneira bastante aprofundada. Sendo assim, uma maior atenção à sua *Investigação filosófica* comprova que as bases que legitimam teoricamente o projeto artístico romântico precedem o idealismo alemão, normalmente identificado como uma das principais fontes de inspiração do movimento, mesmo na Inglaterra. Da leitura não apenas de sua teoria do sublime, mas também de suas reflexões sobre a linguagem e a poesia, é possível afirmar, sem exageros, que Edmund Burke pode ser considerado um dos fundadores do Romantismo.

Referências

ABRAMS, Meyer Howard. *O espelho e a lâmpada: teoria romântica e tradição crítica*. São Paulo: Editora UNESP, 2010.

ARISTÓTELES. *Retórica*. Tradução e notas de Manuel Alexandre Júnior, Paulo Farmhouse Alberto e Abel do Nascimento Pena. São Paulo: Martins Fontes, 2012.

AZEVEDO, Ricardo Marques de. *Nefelomancias: ensaios sobre as artes dos Romantismos*. São Paulo: Perspectiva, 2009. (Coleção Elos).

BELLAS, João Pedro. *A busca pela transcendência nos trópicos: o sublime no Romantismo brasileiro*. 2018. 106 f. Dissertação (Mestrado em Literatura Brasileira e Teoria da Literatura) – Instituto de Letras, Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2018.

BOILEAU-DESPRÉAUX, Nicolas. *A arte poética*. Introdução, tradução e notas de Célia Berrettini. São Paulo: Perspectiva, 1979. (Coleção Elos).

BOILEAU-DESPRÉAUX, Nicolas. Prefácio ao *Tratado do sublime*. Tradução de Vladimir Vieira. *Viso: cadernos de estética aplicada*, Rio de Janeiro, v. 7, n. 14, p. 18-27, jul-dez, 2013.

BOURKE, Richard. Burke, Enlightenment and Romanticism. In: DWAN, David; ISOLDE, Christopher (orgs.). *The Cambridge Companion to Edmund Burke*. Cambridge: Cambridge University Press, 2012. p. 27-40.

BURKE, Edmund. *Uma investigação filosófica sobre a origem de nossas idéias do sublime e do belo*. Tradução, apresentação e notas de Enid Abreu Dobránszky. Campinas: Papirus, Editora da Universidade de Campinas, 1993.

CORBETT, Mary Jean. *Allegories of Union in Irish and English Writing, 1790-1870*. Cambridge: Cambridge University Press, 2000.

DENNIS, John. Os fundamentos da crítica em poesia (trechos selecionados). Tradução de João Pedro Bellas. In: FRANÇA, Júlio; ARAÚJO, Ana Paula (orgs.). *As artes do mal: textos seminiais*. Rio de Janeiro: Bonecker, 2018. p. 43-50.

DAY, Aidan. *Romanticism: The New Critical Idiom*. London: Routledge, 1996.

HORÁCIO. *Arte Poética*. Tradução de Guilherme Gontijo Flores. Belo Horizonte: Autêntica, 2020.

HUME, David. *Tratado da natureza humana*. Tradução de Débora Danowski. 2. ed. São Paulo: Editora Unesp, 2009.

KEEN, Suzanne. A Theory of Narrative Empathy. *Narrative*, Columbus, v. 14, n. 3, p. 207-236, oct. 2006.

LESSING, Gotthold Ephraim. *Laocoonte: ou sobre as fronteiras da pintura e da poesia*. Tradução de Márcio Seligmann-Silva. São Paulo: Iluminuras, 1998.

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

LUCRÉCIO. *A natureza das coisas*. Tradução de Antônio José de Lima leitão. Lisboa: Tipologia de Jorge Ferreira de Matos, t. 1, 1851.

MILTON, John. *Paraíso perdido*. 2. ed. bilíngue. Tradução de Daniel Jonas. São Paulo: Editora 34, 2016.

MONK, Samuel Holt. *The Sublime: A study of Critical Theories in XVIII-century England*. Michigan: University of Michigan Press, 1960.

PHILLIPS, Adam. Introduction. In: BURKE, Edmund. *A Philosophical Enquiry Into the Origin of Our Ideas of the Sublime and Beautiful*. New York: Oxford University Press, 1990. p. ix-xxiii.

ROSENFELD, Anatol; GUINSBURG, Jacob. Romantismo e Classicismo. In: GUINSBURG, Jacob. *O Romantismo*. 4. ed. São Paulo: Perspectiva, 2005. p. 261-274.

SCHLEGEL, Friedrich. *Fragmentos sobre poesia e literatura (1797-1803): conversa sobre poesia*. Tradução de Constantino Luz de Medeiros e Márcio Suzuki. São Paulo: Editora Unesp, 2016.

VAUGHAN, Charles Edwyn. *The Romantic Revolt*. Norwood: Norwood Editions, 1975.

VIRGÍLIO. *Eneida*. Tradução de Tassilo Orpheu Spalding. São Paulo: Cultrix, 1994.

VIZZIOLI, Paulo. O sentimento e a razão nas poéticas e na poesia do Romantismo. In: GUINSBURG, Jacob. *O Romantismo*. 4. ed. São Paulo: Perspectiva, 2005. p. 137-156.

WILLIAMS, Anne. *Art of Darkness: a Poetics of Gothic*. Chicago: University of Chicago Press, 1995.

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: Editora Caetés, 2007. p. 9-30.