

**SOBRE A CATEGORIA ESTÉTICA DO SUBLIME.**Martha D'Angelo¹**Resumo**

Este artigo apresenta uma breve retrospectiva dos debates sobre o sublime e o belo desde as suas origens, destacando a emergência da problemática da autonomia da arte e da relação das artes entre si. Os conceitos de "gênio", "belo" e "sublime" são conectados, contextualizados e relacionados às questões da arte moderna e contemporânea.

Palavras-Chave: Renascimento; Belo e gênio; Modernidade.

ACERCA DE LA CATEGORÍA ESTÉTICA DEL SUBLIME.**Resumen**

Este artículo presenta una breve retrospectiva de los debates sobre lo sublime y lo bello desde sus orígenes, destacando el surgimiento del problema de la autonomía del arte y la relación de las artes entre sí. Los conceptos de "genio", "bello" y "sublime" están conectados, contextualizados y relacionados con los temas del arte moderno y contemporáneo.

Palabras clave: Renacimiento; Bella y genial; Modernidad.

ABOUT THE AESTHETIC CATEGORY OF THE SUBLIME.**Abstract**

This article presents a brief retrospective of the debates about the sublime and the beautiful since its origins, highlighting the emergence of the problem of the autonomy of art and the relationship of the arts to each other. The concepts of "genius", "beautiful" and "sublime" are connected, contextualized and related to the issues of modern and contemporary art.

Keywords: Rebirth; Beautiful and genius; Modernity.

¹ Martha D'Angelo é doutora em Filosofia pela Universidade Federal do Rio de Janeiro, com pós-doutorado na Escola de Comunicação e Artes da USP, e professora de Filosofia da Faculdade de Educação da UFF



Laocoonte

O texto mais antigo que se conhece sobre a categoria estética do “sublime” teve sua autoria inicialmente atribuída a Longino, filólogo do Séc. III d.C. O escrito em questão, intitulado *Sobre o Sublime*, foi posteriormente reconhecido como obra de um retórico da última metade do século I d.C. Apesar do tratado estar bastante mutilado, foi possível perceber através das análises nele realizadas que o autor estava respondendo, e fazendo uma crítica, a um outro tratado, escrito por Cecílio de Calate, também intitulado *Sobre o Sublime*. Ambos estavam inseridos na polêmica travada entre a escola de Apolodoro de Pérgamo e a escola de Teodoro de Gadara. O tratado de Cecílio de Calate, que motivou a resposta de Pseudo Longino, refletia a orientação de Apolodoro, que entendia a retórica como ciência, e o “sublime” - perfeição da poesia - como resultante da estrutura retórica própria ao discurso poético e oratório. Segundo Cecílio, a unidade e a coerência da arte exigem a anulação dos aspectos subjetivos e emocionais. Neste conceito de “sublime”, além dos conteúdos moralistas e pedagógicos, comuns a toda estética antiga, a ênfase nos princípios de medida, harmonia, simetria e unidade indicam uma tendência formalista próxima da forma oratória de Demóstenes e de Lísias principalmente, apreciadores do discurso demonstrativo, sem ornamentos e apelos passionais.

O tratado de Pseudo Longino, considerando a retórica uma arte, se contrapõe ao formalismo defendido por Cecílio, e à instituição de um modelo inibidor da expansão criadora da poesia e da oratória. O autor revela uma afinidade com Isócrates, admirador do discurso mais persuasivo e animado pela paixão, e com Dionísio de Halicarnasso, que associava o sublime a uma forma de racionalidade

isenta de esquematismo retórico intelectualista; tratava-se, neste caso, do racional como princípio de pureza, nobreza e harmonia. A realidade artística seria a pura expressão de uma sublimidade racional, onde todos os aspectos e formas da existência se completam e harmonizam através do ato criador do poeta, ato no qual se exprime sua natureza superior.

Identificado com esta matriz de pensamento, Pseudo Longino enfatiza o momento criativo da arte poética. Através dos teodorianos ele remonta a Platão e à imagem do poeta apresentada no *Íon*. A principal tese sustentada por Pseudo Longino é que o sublime resulta da subordinação da estrutura formal – o sistema das relações retóricas- a energia espiritual criadora. O caráter distintivo da sublimidade nesta análise é dado pelo conceito de *pathos* e não pelo de harmonia. A obra literária não exige, neste caso, prescrições normativas homogêneas e estruturais. Esta flexibilidade possibilita que a obra manifeste o entusiasmo do poeta.

No estudo introdutório feito para a tradução italiana de *Sobre o Sublime*, Antonio Banfi observou o significado e o valor histórico e teórico do tratado para os estudos estéticos, e também advertiu sobre os riscos de leituras anacrônicas:

“...seria um grave erro pensar que a polêmica entre Pseudo-Longino e Cecílio se possa assemelhar a uma polêmica romântico-clássica, entre o princípio da espontaneidade criativa pessoal do artista e o da regularidade estrutural objetiva da arte. A nenhum antigo poderia passar pela cabeça a idéia de espontaneidade subjetiva do artista, espontaneidade de tipo romântico. Quando o Pseudo-Longino fala no *pathos* não pretende significar nem sentimento nem estado lírico, onde se concentrem a intensidade de uma vida ou de uma experiência extremamente pessoal. Trata-se, antes, do entusiasmo criativo que suscita, no espírito individual a presença do que é belo, bom e puro, do que é menos pessoal, livre mesmo de qualquer reflexo e de qualquer preocupação subjetiva, e que encontra sua expressão adequada na forma da arte, nas puras leis da sua objetividade. O *pathos* por isso, é verdadeiramente um “padecer”, semelhante à inspiração profética da Pitia, que o Deus anima e através da qual se exprime. Precisamente daí emana, segundo o Pseudo-Longino, o sublime da poesia. E o reflexo que tem nos ouvintes não é o eco de estados d’alma particulares que toque aqueles; é o despertar daquilo que, na alma deles, é nobre e divino, a descoberta do verdadeiro mundo da humanidade verdadeira, no qual também a natureza deles floresça e se expanda de um modo mais verdadeiro. Quem for versado na história das categorias estéticas há de encontrar aqui, realmente, o germe da categoria do gênio, a qual surge, ao iniciar-se a era moderna, no terreno de um classicismo platonizante.”²

A retomada da cultura grega clássica no Renascimento e o surgimento do Barroco em seguida colocaram em debate o alcance da atividade criadora do artista, debate que foi fundamental para a construção do conceito de gênio. Na estética do

² Banfi, A. “Sobre o Sublime (Pseudo-Longino)” in: Banfi, A. *Filosofia da Arte*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1970, p. 159. (Escrito como introdução à tradução italiana da obra *Sobre o Sublime* de Pseudo-Longino, publicada em Milão, Minuziano, 1949).

século XVII, o elemento sensual e arrebatador da arte barroca foi criticado e cotejado com a clareza e objetividade da ciência. Em nome da função ético-educativa que deve orientar a produção de arte e cultura, se defendia o ideal clássico contra os excessos e o arbítrio do barroco.

O questionamento à estética do barroco estimulou a reflexão sobre o princípio constitutivo da obra de arte e o que determina seu valor. Esta problemática tem um alcance teórico superior ao que dominou os debates do Renascimento e a famosa querela dos antigos e modernos. Partidário dos antigos, Nicolas Boileau³ (1636-1711) defendia um novo classicismo artístico fundado em valores afins com o racionalismo cartesiano (clareza, equilíbrio, verdade). Em contraposição ao classicismo racionalista de Boileau, Giovanni Battista Vico (1668-1744) sustentava uma teoria irracionalista da arte. Não é a razão, mas a fantasia, que constitui a base da construção da obra de arte. Em oposição frontal ao cartesianismo, Vico considera que através do rigor científico da matemática não se pode chegar a uma verdadeira compreensão da natureza e da realidade. Incrustadas em sua filosofia da história, as idéias de Vico sobre a arte inicialmente não tiveram grande repercussão no âmbito da estética, mas, na esteira da arte barroca, foi se consolidando no Séc. XVIII a tese de que o elemento passional é predominante na arte.

A ênfase no aspecto sentimental da arte deslocou a reflexão para a subjetividade, e assim a autoria foi assumindo uma importância maior. Neste contexto, as teorias estéticas começam a destacar o problema da recepção da obra de arte, isto é, a avaliação subjetiva e suas implicações. O surgimento do “gosto” como categoria estética trouxe, como um dos problemas centrais a ser resolvido, a questão: como se concilia a subjetividade do gosto e a universalidade do belo na arte?

O estudo descritivo da subjetividade estética se desenvolveu de maneira acentuada no século XVIII na Inglaterra. Francis Hutcheson (1664-1746) reconhecia o sentimento do belo como um sentimento de prazer desinteressado que brota da constituição íntima do espírito. Edmund Burke (1729-1797) aprofundou esta noção do sentimento do belo acrescentando a noção de sublime em sua obra *Pesquisa filosófica sobre a origem de nossas idéias sobre o sublime e sobre o belo*, de 1757,

³ Boileau traduziu e comentou o tratado atribuído a Longino, o texto foi publicado na França em 1674 com o título: *Le Traité du sublime et du merveilleux dans le discours*.

que exerceu grande influência em Kant. Ele admitia uma conexão entre prazer estético e sensibilidade, e que a constituição comum da sensibilidade humana explica a universalidade do gosto. No interior desta temática, os pensadores ingleses introduzem a reflexão sobre a espontaneidade criadora, entendendo-a como atividade do “gênio”. Shaftesbury, retomando a concepção neoplatônica da harmonia entre realidade e beleza como revelação do divino no sensível, entendia a arte como criação de beleza e não como imitação da natureza. Na obra de arte se exprime a harmonia do mundo espiritual concebida pelo gênio.

Na Alemanha, a filosofia de Gottfried Wilhem Leibniz (1646-1716) foi uma referência importante na época moderna, repercutindo em alguma medida na estética, em especial seu conceito de mônada e a idéia de harmonia pré-estabelecida inerente a ele. O racionalismo leibniziano compreende o universo como hierarquia ordenada de seres, e estes, na particularidade do seu modo de vida, revelam a totalidade da existência, mas, de tal maneira que a variedade e diversidade de cada um se relaciona em uma harmonia perfeita. A vida espiritual tem também em sua estrutura interior um processo evolutivo que vai do particular e obscuro da percepção sensível à compreensão clara e distinta, na qual se revela a harmonia universal. Segundo esta matriz de pensamento, no ato de criação estética, o espírito cria no sensível formas de harmonia que espelham as obras da criação divina. No ato estético, seja de criação ou de contemplação, exprime-se o acordo entra a alma e o mundo. Numa correspondência íntima, o mundo revela à alma sua harmonia, e a alma sente essa harmonia desdobrar-se em sua própria natureza espiritual. Mas, o acordo entre alma e mundo não está, neste caso, expresso de forma clara e distinta, como no saber racional, ele se apresenta de forma ainda confusa, como anúncio e pressentimento do saber racional.

A partir do sistema filosófico de Leibniz, e das teorias francesas (Boileau, Perrault) e inglesas (Hutcheson, Burke, Shaftesbury), são construídos conceitos que preparam o terreno para o enquadramento da terceira crítica de Kant e o surgimento da Estética como disciplina filosófica. Alexander Baumgarten (1714-1762), inspirado no pensamento leibniziano-wolffiano, sustentava a tese de que a estrutura essencial da sensibilidade se apresenta como possuidora de uma finalidade própria. Apesar de não romper com a idéia de hierarquia e superioridade do intelecto em relação à sensibilidade, a Estética de Baumgarten representou um passo no sentido da postulação da autonomia da arte em relação às demais esferas (científica e

moral), e também contribuiu para uma reavaliação do sensível e do irracional que foi essencial para a concepção do homem e da vida que veio a desabrochar na produção dos integrantes do movimento *Sturm und Drang* (Tempestade e ímpeto;1760-1770).

Moses Mendelssohn (1729-1786), que sofreu grande influência dos pensadores franceses e ingleses, além de reconhecer o sentimento como o fundamento da faculdade avaliativa, e substrato essencial do “gosto”, admitia que o prazer do belo é completamente independente de qualquer juízo teórico ou prático. O conceito de gosto na estética alemã esteve sempre vinculado ao problema da relação entre o particular e o universal, e à questão da estrutura da sensibilidade e sua capacidade de representação.

Simultaneamente à problematização da subjetividade e recepção da obra de arte, se desenvolveu um outro viés de investigação que analisava a arte como acontecimento social e cultural. Johann Joachim Winckelmann (1717-1768), estudando a arte grega, focaliza sua estrutura enquanto representação de uma idéia, ou imagem ideal. Gotthold Ephraim Lessing (1729-1781), seguindo a mesma tendência, vê a harmonia da arte grega como manifestação de imagens ideais e eternas de beleza, nesta medida, como arquétipo da própria arte. Para ambos a arte é obra do *gênio*; por esta via eles se relacionam com as concepções de Shaftesbury, que, por sua vez remetem à tradição platônica e neo-platônica.

A relação entre as artes e as categorias estéticas gênio, belo e sublime

A polêmica travada no período entre o Renascimento e o século XIX sobre a relação e a unidade entre as artes, apontava para duas posições diferentes: a que pretendia englobar todas as artes (literatura, música, pintura, escultura, etc) numa noção mais geral, sob um conceito universal; e a que defendia a especificidade irreduzível de cada uma. A primeira posição, assumida por Charles Batteux (1713-1780), conferia a todas as artes a função de imitar o “belo natural”, mas era preciso compreendê-las segundo a sua finalidade, que era agradar e comover. Nesta perspectiva, o gênio se define por sua capacidade de alcançar este resultado criando relações novas com a natureza. A tese de Batteux, sobretudo seu conceito de gênio, teve um grande impacto nos irmãos August e Friedrich Schlegel, em Kant e em Hegel.

A posição contrária à de Batteux, mantém a hierarquia entre as artes, porém, não mais como na Idade Média, quando as artes da linguagem – retórica, gramática e dialética – eram consideradas superiores às demais. Subvertendo a interpretação da frase do poeta latino Horácio (I a.C) “*ut pictura poesis erit*”, (A poesia é como a pintura), que valorizava o poder descritivo e imagético da escrita, os artistas do Renascimento tomam a pintura como fonte deste poder. Numa época em que a pintura ganha status de trabalho intelectual (“Arte é coisa mental”), Leonardo da Vinci chega a admitir a superioridade da pintura sobre a música e a escultura em seu *Tratado da Pintura*.

A disputa em torno da frase “*ut pictura poesis erit*”, e o debate contido nela sobre a existência ou não de uma autonomia entre as artes, foi, em certa medida, superado com a obra de Lessing *Laocoonte, nas fronteiras da pintura e da poesia* (1766). Analisando a escultura Laocoonte (século I a.C.), descoberta em 1506, contruída a partir da história do filho de Príamo e Hécuba sufocado com seus filhos por duas enormes serpentes enviadas por Apolo, Lessing conclui que a obra tem valor como arte porque expressa a dor de uma maneira própria à escultura, isto é, submetendo-se à especificidade desta enquanto linguagem. Ao emitir este juízo, ele reconhece e afirma a diferença na forma de expressão das artes, destacando a importância da manutenção das particularidades de cada uma. As diferenças suscitam o problema da hierarquia, e Lessing concede à pintura o privilégio de ser a forma de expressão capaz de chegar à beleza absoluta, contra a posição de Wilckelmann, que dava à escultura esse privilégio. Ao admitir que cada gênero tem o direito de criar suas próprias regras, sem prestar obediência a nenhuma outra, Lessing abriu espaço para as experimentações e inovações formais nas artes, e, assim, à ruptura com os cânones de representação instituídos no Renascimento, sem a qual não existiriam os “ismos” do século XIX e XX.

Há, portanto, um debate muito intenso e uma grande variedade de posições em torno das categorias “belo”, “sublime”, “gênio”, na estética moderna. Essas diferenças, e a tentativa de conciliá-las, demarcaram, em certa medida, o rumo teórico de Kant na *Crítica do juízo*, e sua pretensão de chegar ao esclarecimento do princípio *a priori* que determina a universalidade do sentimento estético. Este sentimento, que distingue-se do sentimento do *agradável* e do *bom* pelo seu caráter “desinteressado”, se define pela ausência de qualquer finalidade útil ou moral.

Derivando-se do livre jogo das faculdades espirituais, o sentimento estético

não determina nem prática nem teoricamente o objeto. É justamente por não depender das exigências do sujeito em relação ao objeto, isto é, por se sustentar em atividades espirituais que a todos é comum, que o sentimento estético é universal e compartilhável por todos. A universalidade do gosto, ou seja, do critério avaliativo do belo, por estar fundamentado num princípio absolutamente independente das leis da experiência empírica, é obra do *gênio*. Supondo-se que pudesse existir uma regra capaz de guiar a realização do belo artístico, haveria nela um absoluto respeito ao livre jogo da imaginação e do entendimento, correspondendo a harmonia entre elas à harmonia própria à natureza. Esta façanha de fazer arte dando a aparência de natureza sem imitar a natureza só poderia ser alcançada por um homem dotado de um poder criador superior inato. Kant entende por gênio “o talento (dom natural) que dá à arte a regra. Já que o talento, como faculdade produtiva e inata do artista, pertence, ele mesmo, à natureza, poderíamos também exprimir-nos assim: *gênio* é a disposição natural e inata (*ingenium*), pela qual a natureza dá à arte a regra” (Kant, 1980:246).

Em sua distinção do belo e do sublime, Kant considera o primeiro como resultante do livre jogo da imaginação e do entendimento, e coincidência de forma e conteúdo que se harmonizam mantendo o espírito em tranqüila contemplação. O sublime, porém, surge da divergência entre forma e conteúdo, e da tensão entre imaginação e entendimento. O juízo do sublime leva o sujeito a uma ordem ideal pura, por isso ele não se detém numa contemplação calma, mas movimenta-se impulsionado pelo sentimento em sua ânsia de totalidade e infinitude. Através desse sentimento a consciência alcança e contempla a tragicidade da existência.

Segundo Kant, usamos a palavra “sublime” para nos referirmos a fenômenos naturais porque eles nos fazem descobrir em nós uma faculdade de resistência que nos dá a coragem de nos compararmos com a onipotência da natureza. Ao contrário de Burke, Kant pensava que os sentimentos de terror e medo despertados pela natureza nada têm de sublimes em si mesmos. Vemos a natureza como algo “sublime” porque descobrimos em nosso espírito uma superioridade em relação a ela, apesar da desproporção entre sua onipotência e nossa pequenez.

Esta temática do belo natural foi suprimida com a tese de Hegel da superioridade do belo artístico em relação ao belo natural, como destaca a afirmação a seguir:

Segundo a opinião corrente, a beleza criada pela arte seria inferior à da natureza e o maior mérito da arte residiria em aproximar as suas criações do belo natural. Se, na verdade, assim acontecesse, ficaria excluída da

estética, compreendida como ciência unicamente do belo artístico, uma grande parte do domínio da arte. Mas, contra esta maneira de ver, julgamos nós poder afirmar que o belo artístico é superior ao belo natural, por ser um produto do espírito que, superior à natureza, comunica esta superioridade aos seus produtos e, por conseguinte, à arte; por isso é o belo artístico superior ao belo natural. Tudo quanto provém do espírito é superior ao que existe na natureza. A pior das idéias que perpassa pelo espírito de um homem é melhor e mais elevada do que a mais grandiosa produção da natureza - justamente porque esta idéia participa do espírito, porque o espiritual é superior ao natural. (HEGEL, 1980p. 79).

Na *Crítica do Juízo*, nas passagens em que trata do sublime, Kant dá exemplos do que foi apreendido e expressado de mais sublime. Abordando esta questão, Philippe Lacoue-Labarthe observou que ao afirmar, na conclusão da “Analítica do sublime”, que o sublime “deve sempre ter uma relação com a *maneira de pensar*, quer dizer, com as máximas que visam conceder ao que é intelectual e às Idéias da razão a dominação sobre a sensibilidade”⁴, Kant admite como inerente à lógica do sublime o mesmo princípio próprio à faculdade de apresentação das “Idéias Estéticas”. Essas representações que dão “muito a pensar” (a expressão é extraída de Longino) sem a mediação do conceito, alcançam níveis que nenhuma linguagem consegue expressar nem tornar compreensível. A incapacidade do conceito de dar conta da extensão do pensável, e de expressá-lo por outros meios, é a própria definição canônica do sublime de Pseudo Longino a Kant, de acordo com Lacoue-Labarthe:

“Kant permanece fiel à tradição: o que estaria em jogo no sublime, desde Longino, seria sempre a apresentação do meta-físico enquanto tal. E é afinal esta mesma fidelidade que lhe obriga dizer que ‘é na poesia que a faculdade das Idéias Estéticas pode se dar em sua completa extensão’. A poesia seria assim a arte sublime por excelência: velho *topos*, que não deve, no entanto, nada ou muito pouco, à origem pretensamente “retórica” da dita tradição”⁵

A beleza como desejo metafísico de infinito aparece na poética de Baudelaire no poema em prosa “O Confeiteiro do Artista”, expressando-se na forma de um combate entre a natureza e a consciência do artista. Trata-se de uma representação que dá “muito a pensar”, como o próprio autor do poema reconhece:

“O Confeiteiro do Artista

Que penetrante é o cair das tardes de outono! Ah! Dolorosamente penetrante! Pois há certas sensações deliciosas que nem por serem vagas são menos intensas; e não há ponta mais acirrada que a do Infinito. Grande prazer mergulhar os olhos na imensidão de céu e mar! Solidão, silêncio, incomparável castidade do azul! Uma pequena vela a fremir no

⁴ LACOUÉ-LABARTHE, P. 2000, p. 225. (grifo no original).

⁵ Idem, idem p. 227

horizonte, vela que, pequenina e isolada, lembra a minha irremediável existência; melodia monótona do marulho – todas estas coisas pensam por mim, ou eu penso por elas (pois na grandeza do sonho, o eu de pronto se perde); elas pensam, porém musicalmente, pitorescamente, sem argúcias, sem silogismos, sem deduções.

No entanto, esses pensamentos, quer saiam de mim, quer se derramem das coisas, logo se tornam demasiado vivos e intensos. A energia na volúpia gera um mal-estar e um sofrimento positivo. Meus nervos, tensos ao extremo, só produzem vibrações agudas e dolorosas.

E agora a profundidade do céu me consterna; a sua limpidez me exaspera. A insensibilidade do mar, a imutabilidade do espetáculo, revoltam-me... Ah! terei de sofrer eternamente, ou eternamente fugir do belo? Natureza, feiticeira desumana, rival sempre vitoriosa, deixa-me! Deixa de tentar meus desejos e o meu orgulho! O estudo do belo é um combate em que o artista grita de pavor antes de ser vencido.” (BAUDELAIRE, 1995, p. 280).

A referência ao Infinito e à finitude humana (que se assemelha à pequena vela do barco a fremir no horizonte), a ausência de um “eu pensante”, de um sujeito centrado, de pensamentos expressos através de conceitos, silogismos e deduções (o pensar do poeta se confunde com o pensar das próprias coisas), a tensão e as vibrações agudas e dolorosas diante da beleza, aludem a um sublime que não é citado nominalmente. Um sublime que atravessa subterraneamente o poema.

O sublime como autoconsciência do artista tornou-se, segundo Adorno, constituinte da arte. A arte contemporânea e suas projeções teóricas incorporaram o que a antiga estética atribuía à natureza. Historicizando a noção do belo natural, Adorno observa que, enquanto a natureza impôs seu poder e dominação aos homens não existia condições para fruição do belo natural. Pretensamente a-histórico, o belo natural só emerge com um certo domínio da natureza; a submissão ao poder da natureza sempre suscitou no homem um sentimento de *horror*. Todavia, acabou-se o tempo em que a grandeza abstrata da natureza, que Kant ainda admirava e comparava à lei moral, podia ser experimentada. Nesta experiência a natureza era percebida “como algo, ao mesmo tempo obrigatório e como incompreensível”⁶⁶. Este duplo caráter foi transferido para a arte, e assim, a arte foi se distanciando da imitação da natureza e se aproximando da imitação do belo natural em si. Este deslocamento feito por Adorno da noção kantiana de sublime sugere a possibilidade de reconciliação homem/natureza através da arte:

O sublime, que Kant reservava à natureza, tornou-se depois dele constituinte histórico da própria arte. O sublime traça a linha de demarcação em relação ao que mais tarde se chamou artesanato.

Pela sua transplantação para a arte, a definição kantiana do sublime ultrapassa-se a si mesma. Segundo ela, o espírito experimenta na sua

⁶ ADORNO, T. Teoria Estética, op. cit. P. 81 e 87

impotência empírica perante a natureza o seu elemento inteligível como a ela subtraído. Contudo, enquanto o sublime deve poder ser sentido perante a natureza, esta, de acordo com a teoria da constituição subjetiva, torna-se ela própria sublime, e a autoconsciência a respeito do seu caráter sublime antecipa algo da reconciliação com esta natureza. (ADORNO s.d., p. 222 e 223).

A escultura Laocoonte, encontrada em Roma em 1506, inicialmente foi identificada como a obra mencionada por Plínio, o Velho em *História Natural*, que tem como autores Hagesandro, Atenodoro e Polidoro, da ilha de Rodes. Posteriormente verificou-se que se tratava de uma cópia romana. b

Referencia

ADORNO, Theodor. *Teoria Estética*. Lisboa: Edições 70, s.d.

BANFI, Antonio. *Filosofia da Arte*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1970.

BURKE, Edmund. *Recherche Philosophique sur l'origine du Beau et du sublime*. Tradução e introdução: B. Saint-Girons. Paris: Vrin, 1973.

BAUDELAIRE, Charles. *Poesia e Prosa*. Edição organizada por Ivo Barroso. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1995.

BAUDELAIRE, Charles. *As Flores do mal*. Tradução, introdução e notas: Ivan Junqueira. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1985.

DA VINCI, Leonardo. *Os Escritos de Leonardo da Vinci sobre a arte da Pintura*. Brasília: Editora da UNB, 2000.

JIMENEZ, Marc. *O Que é Estética?* São Leopoldo RS: Ed. UNISINOS, 1999. KANT, Emmanuel. *Critique de la faculté de juger*. Paris: Vrin, 1965.

KANT, Immanuel. *Textos selecionados/Immanuel Kant*. São Paulo: Abril Cultural, 1980. (Os Pensadores)

LESSING, Gotthold Ephraïm. *Laocoon*. Paris: Hermann, 1990.

LESSING, Gotthold Ephraïm. *Laocoonte ou Sobre as fronteiras da Pintura e da Poesia*. Introdução, tradução e notas de Marcio Seligmann-Silva. São Paulo: Iluminuras, 2011.

SCHILLER, Friedrich. *A Educação Estética do Homem numa série de cartas*. São Paulo: Iluminuras, 1995.

SCHLEGEL, Friedrich. *Conversa sobre Poesia e outros Fragmentos*. Tradução, prefácio e notas: Victor-Pierre Stirnimann. São Paulo: Iluminuras, 1994.