
O SUBLIME NOS TRÓPICOS*

João Pedro Bellas^a

RESUMO

O objetivo deste artigo é analisar o papel desempenhado pelo sublime na formação do Romantismo no Brasil. Tradicionalmente, a historiografia enfatizou os aspectos políticos desse movimento, relegando a segundo plano seus elementos propriamente estéticos. Propomos, então, reler alguns autores centrais do período para mostrar como o sublime foi mobilizado, sendo a principal chave de leitura a representação da natureza.

PALAVRAS-CHAVE: sublime; Romantismo; natureza.

Recebido em: 29/10/18

Aprovado em: 05/02/19

Introdução

No célebre artigo “On the discrimination of Romanticisms” (1924), Arthur O. Lovejoy ressaltou a dificuldade em reunir as diversas manifestações do Romantismo em um todo coeso e uniforme, uma vez que se trata de um movimento artístico que absorveu elementos particulares aos contextos nos quais ele se desenvolveu. Posteriormente, René Wellek (1949)

* O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) - Código de Financiamento 001

^a Doutorando em Literatura Comparada pela Universidade Federal Fluminense. Possui mestrado em Literatura Brasileira e Teoria da Literatura, e graduação em Filosofia pela mesma universidade. É membro do grupo de pesquisa Estudos do Gótico, coordenado pelo prof. dr. Júlio França. Atualmente, desenvolve, com apoio da CAPES e sob orientação do prof. dr. André Cardoso, uma pesquisa sobre o desenvolvimento do sublime no século XX. Contato: joalbellas@gmail.com

foi na direção contrária ao defender uma unidade dos movimentos românticos europeus, considerando que, independentemente das peculiaridades de cada conjuntura sociopolítica, os autores que se autoproclamaram “românticos”, ou que foram rotulados como tal, partilhavam das mesmas concepções de poesia e de natureza, tendo feito uso dos mesmos procedimentos poéticos, que eram bastante distintos daqueles empregados pelos autores do Neoclassicismo do século XVII.

A proposta deste ensaio se situa entre as abordagens de Lovejoy e Wellek. O objetivo é demonstrar que o sublime, um conceito estético que desempenhou um papel fundamental para o desenvolvimento e para a consolidação das ideias românticas no continente europeu (cf. ABRAMS, 2010), se configura também como um fator decisivo para a formação do Romantismo no Brasil. Assim, embora não sejam ignoradas as peculiaridades do movimento brasileiro, a hipótese que norteia este ensaio é a de que alguns elementos comuns a diversas manifestações românticas na Europa – tais como o sublime – se fazem presentes também em nossa literatura.

Ao contrário do que ocorre nos estudos literários europeus, sobretudo os de língua inglesa e alemã – que reconhecem e avaliam profundamente a relevância do sublime como fundamentação filosófica das propostas poéticas do Romantismo –, a crítica e, especialmente, a historiografia brasileiras parecem ter falhado em perceber a presença dessa categoria estética no nosso movimento. Isso talvez possa ser explicado inicialmente pela crescente descrença em quaisquer formas de transcendência no campo da reflexão crítica, característica do período que se inicia a partir da segunda metade do século XIX (cf. MOST, 2012, p. 114). Entretanto, outro fator parece ainda mais determinante: de modo geral, ficou consolidada uma perspectiva política em relação às abordagens do Romantismo brasileiro. Por se tratar de um movimento articulado pouco tempo depois da declaração de nossa independência de Portugal, os historiadores buscaram enfatizar o projeto político de consolidação, por meio da literatura, de uma identidade nacional tipicamente brasileira, deixando em segundo plano as características propriamente estéticas do movimento romântico.

Nossa proposta, portanto, é revisitar o Romantismo brasileiro, bem como as leituras que foram consolidadas pela historiografia, com vistas a demonstrar o caráter central do sublime para o seu desenvolvimento. Em função dos limites deste ensaio, optamos por privilegiar a representação da natureza

para dar conta de nosso objetivo. Isso não significa, contudo, que as análises que propomos não seriam proveitosas em relação a outros elementos característicos, tais como o indianismo.

Cabe ressaltar, também, que não buscamos fazer uma catalogação da presença do sublime na obra de todos os poetas românticos, uma vez que essa tarefa provavelmente desvirtuaria os propósitos do artigo. Optamos, ao contrário, por selecionar aqueles autores que foram privilegiados pela tradição historiográfica como mais significativos para a consolidação do movimento romântico brasileiro, a saber, José de Alencar e, sobretudo, Gonçalves Dias. Antes de iniciarmos nossa análise, contudo, é pertinente comentarmos a importância do sublime para o Romantismo de modo geral.

Romantismo e sublime

Embora a primeira reflexão sobre o sublime de que temos notícia conste em um tratado grego provavelmente escrito no século I EC, seria mais preciso afirmar que se trata de uma categoria estética moderna. Isso porque, na época de sua provável publicação, o *Peri hýpsous*, tradicionalmente atribuído a Longino,¹ não teve um grande impacto nas discussões, permanecendo esquecido até meados do século XVII.

A retomada do tratado grego foi possível graças a Nicolas Boileau, eminente pensador do Neoclassicismo francês, que, em 1674, traduziu a obra para o francês – uma das primeiras traduções para o vernáculo. Além da tradução, Boileau escreveu um influente prefácio ressaltando a importância da obra, sublinhando especialmente a distinção, operada por Longino, entre um **estilo** sublime e um **conteúdo** sublime. A chancela de um importante autor do período fez com que a obra ganhasse popularidade na Europa a partir das últimas décadas do séc. XVII. No século seguinte, as ideias nela presentes ha-

¹ A autoria e data de publicação do tratado permanecem um ponto de debate entre pesquisadores. Inicialmente, postulou-se que ele teria sido escrito no séc. III EC por Cássio Longino. Tal hipótese, entretanto, foi descartada pela estilometria devido a inconsistências entre as teses nele defendidas e o pensamento corrente à época. Atualmente, estima-se que o mais provável é que a obra tenha sido produzida no séc. I EC. Por conveniência, referimo-nos ao autor do tratado simplesmente como “Longino”.

viam sido incorporadas de tal modo às reflexões que Longino era considerado, ao lado de Aristóteles e Horácio, a principal referência para a reflexão crítica sobre a arte.

A incorporação das ideias longinianas ao pensamento estético, contudo, acabou por acarretar um problema: elas contribuíram para que fosse conferido um enfoque cada vez maior sobre o componente emocional da arte². Isso provocou um desequilíbrio no sistema neoclássico na medida em que ele era pautado pelas rigorosas regras de composição que privilegiavam ideais de clareza, proporção e simetria. Esse desequilíbrio, desencadeado pela inserção do sublime na reflexão estética, foi um fator determinante para o advento dos modelos expressivos³ da arte, que caracterizariam a proposta poética do Romantismo.

Os românticos, portanto, absorveram muitas das noções apresentadas na *Peri hýpsous*. Entre elas, poderíamos destacar quatro que seriam centrais (cf. BELLAS, 2018, p. 30): 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.

O primeiro aspecto seria o principal fundamento do critério da espontaneidade e intensidade da emoção, defendido por autores como Keats, Shelley e, sobretudo, Wordsworth (2007, p. 12), que postula que “toda boa poesia é o transbordar espontâneo de poderosos sentimentos”. 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), que defende a 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 na-

² Isso não quer dizer que esse componente estivesse ausente do pensamento neoclássico antes da redescoberta do *Peri hýpsous*. Sobre essa questão, cf. ABRAMS, 2010.

³ Pressuponho, aqui, o esquema estabelecido por Abrams (2010), que identifica quatro tendências da abordagem crítica: a mimética, a expressiva, a pragmática e a objetiva. Cada uma enfatiza um aspecto essencial da obra de arte, respectivamente: sua relação com o mundo; o autor; o público; e a própria obra.

tural 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.

Se, do ponto de vista da fundamentação filosófica do movimento, as teses atribuídas a Longino exerceram uma enorme influência sobre o Romantismo, uma outra obra teve uma grande importância para o estabelecimento das imagens e ideias empregadas pelos poetas românticos: o tratado *Uma investigação filosófica sobre a origem de nossas ideias do sublime e do belo* (1757), de Edmund Burke.

Apesar de ter sido produzida por um autor do campo da filosofia política, a *Investigação* é um dos mais influentes tratados de estética da modernidade. Nessa obra, Burke buscou solucionar uma ambiguidade identificada nas discussões acerca do belo e do sublime na primeira metade do século XVIII. Para tanto, o filósofo partiu das contribuições da filosofia empirista britânica, sobretudo as de John Locke, para empreender um exame preciso das paixões. Em certa medida, podemos afirmar que com a *Investigação* é consolidado um método de análise propriamente estético, uma vez que a ênfase deixa de ser as propriedades dos objetos e como estes deveriam ser compostos para nos afetar – como era proposto pelo modelo crítico do Neoclassicismo –, para dar lugar a uma análise psicológica – e até mesmo fisiológica, no caso de Burke – cujo principal foco é a maneira como os objetos **nos afetam**.

Conciliando as contribuições do desenvolvimento das discussões sobre o sublime na Inglaterra da primeira metade do século XVIII, especialmente as ideias de John Dennis e Joseph Addison, Burke fundamenta o sentimento do sublime na emoção do terror:

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

O destaque da emoção do terror não é uma exclusividade da tese de Burke, já estando presente, por exemplo, no modelo de Dennis. Nesse sentido, a peculiaridade da teoria burkiana é a proposta de subsumir as fontes de uma experiência do sublime a essa emoção. Assim, podemos identificar a proeminência de três ideias no modelo de Burke: a obscuridade, o poder e o infinito. A primeira seria um componente essencial para tornar qualquer objeto terrível; já o poder, por sua vez, seria uma sugestão indireta do terror; e, por fim, o infinito, embora não seja necessariamente terrível, proporcionaria uma reação fisiológica análoga àquela produzida pelo terror, isto é, ela também seria geradora “de uma tensão anormal e de certas excitações violentas dos nervos” (BURKE, 1993, p. 139).

A paixão que acompanharia a experiência do sublime é denominada **assombro**. Burke (1993, p. 65) sustenta que, quando tomada por essa paixão, a mente humana é paralisada por um elevado grau de horror, não podendo, desse modo, raciocinar sobre aquele objeto que contempla e nem admitir a presença de algum outro. Acometido por tal sentimento, o indivíduo seria, portanto, arrebatado pelo objeto.

Tais ideias foram incorporadas de maneira bastante ampla na literatura desde o Gótico, passando pelos movimentos protorromânticos da *Sturm und Drang* alemã e da *Graveyard Poetry* britânica, até o Romantismo. Na poesia romântica, poderíamos identificar dois meios principais pelos quais os autores buscaram comunicar um sentimento de assombro: a representação, afinada à ideia de infinito, de elementos grandiosos da natureza e o apelo ao sobrenatural com o objetivo de reforçar o poder criador da imaginação e possibilitar a experiência de intensas paixões (cf. COLERIDGE, 2013, p. 101-103). A título de exemplo, poderíamos citar, respectivamente, o célebre elogio ao oceano que está presente no Canto IV da *Peregrinação de Childe Harold* (1818), de Byron, e *A balada do velho marinheiro* (1798), de Samuel T. Coleridge.

Esse panorama nos permite compreender o caráter central do sublime, de um lado, para o estabelecimento das visões românticas acerca da poesia e, de outro, para a consolidação de uma série de imagens que seriam exploradas pelos autores do Romantismo. Essa visão geral nos concede ferramentas importantes para que possamos avaliar a pertinência do conceito também para o movimento brasileiro.

A recepção do romantismo brasileiro pela historiografia

Como indicamos na introdução deste ensaio, a manifestação do sublime no Romantismo brasileiro parece ter passado despercebida em nossos estudos literários. Um fator que nos permite começar a entender as razões desse desinteresse é a tradicional inclinação a privilegiar uma literatura de caráter mais documental (cf. LIMA, 1986). Inserido nessa tendência, Sílvio Romero, adepto da crítica naturalista, censurou o Romantismo como um todo. Ele via no movimento, especialmente em seu caráter mais imaginativo, uma mera imitação de modelos europeus, reprovando-o como um opositor dos ideais de objetividade científica que reputava essenciais à literatura (cf. ALVES, 1998, p. 34-35). Sobre a visão de Romero, Antonio Candido comenta que o pensador

[...] ataca a tristeza, mal romântico, inimigo do século da ciência, que deve ser alegre e sem temores. Sendo a realidade o alvo da arte, a alegria extrema e a extrema tristeza são estados excepcionais e portanto transitórios. A realidade se espelha no equilíbrio, que é a própria humanidade. Um dos maiores crimes do romantismo, aos olhos do jovem autor, parece ser a melancolia, com a qual desvirtuou a poesia (CANDIDO, 2006, p. 58).

A valorização desse caráter documental, mesmo nos casos de críticos que não se opunham tão radicalmente ao Romantismo, resultou em uma abordagem que privilegiava, de maneira explícita e quase que exclusiva, os aspectos nacionalistas da literatura. Assim, mesmo os críticos e historiógrafos que buscavam ressaltar as qualidades de nossos escritores românticos adotavam um ponto de vista limitado aos aspectos políticos.

O movimento romântico brasileiro teve início em um contexto pós-independência, marcado por uma tentativa de emancipação e dissociação, simultaneamente política e cultural, de Portugal. Isso de fato fez com que a fundação de uma literatura estritamente brasileira se tornasse uma preocupação urgente dos autores do período, que iniciaram o Romantismo no país.

O problema surgiu quando uma abordagem que enfatizava somente o nacionalismo, ressaltando o seu viés político, tornou-se o único critério avaliativo do Romantismo. Quando José Veríssimo, por exemplo, comenta sobre *Suspiros poéticos e saudades* (1836), obra de Gonçalves de Magalhães considerada o marco inaugural do movimento romântico na literatura brasileira, ele ressalta seu caráter religioso e patriótico, afirmando em seguida que o “patriotismo, significando com esta palavra não só o amor e devoção da terra, mas o sentimento da sua distinção de Portugal, já era [...] a feição particularmente notável da poesia brasileira” (VERÍSSIMO, 1998, p. 193). Essa feição Veríssimo imputa também aos autores posteriores a Magalhães, especialmente Gonçalves Dias e José de Alencar.

No capítulo dedicado a Gonçalves Dias, Veríssimo (1998, p. 239) classifica o autor maranhense como o “primeiro e jamais excedido poeta”, principalmente por ter produzido uma obra “genuinamente brasileira”, isto é, afinada com a “psique nacional”. Essa característica estaria relacionada menos com a forma do que com o “íntimo sentimento do nosso gênio com as suas idiosincrasias e peculiaridades”. Dessa forma, mais por incorporar em sua obra aspectos autenticamente brasileiros do que por suas virtudes estéticas, o autor maranhense foi, na visão de José Veríssimo (1998, p. 249), “o maior e mais completo poeta que o Brasil criou, e o que lhe é mais afim”.

Da mesma forma, ao tratar de José de Alencar, o historiógrafo ressalta, sobretudo, sua intenção de formar uma identidade brasileira genuína por meio da literatura. Para tanto, destaca principalmente a utilização da imagem de nosso indígena. O uso dessa figura na obra do autor cearense é visto como o principal motor de seu projeto de formação e consolidação de uma literatura legitimamente brasileira. Assim, segundo Veríssimo, o principal elemento que colocaria a obra do autor de *Iracema* no cânone das letras brasileiras não seria estético, mas sim “patriótico”:

[...] só as suas virtudes estéticas não lhe assegurariam a proeminência que nas nossas letras ele tem, não fora a sua importância e significação na história da nossa literatura. **A vontade persistente de promover a literatura nacional, o esforço que nisso empenhou, a mesma cópia e variedade desta obra, mais**

talvez que o seu valor propriamente literário, lhe asseguram e ao seu autor lugar eminente nesta história (VERÍSSIMO, 1998, p. 277, grifos nossos).

As passagens da *História* de José Veríssimo demonstram a explícita preferência dada aos aspectos políticos do nacionalismo em detrimento daqueles propriamente estéticos nas abordagens de nosso movimento romântico. Essa perspectiva, contribuiu fortemente para que o projeto de formação de uma identidade nacional por meio da literatura se tornasse também o modelo poético hegemônico, sufocando as obras que iam contra essa cartilha, como é o caso da segunda geração romântica (cf. ALVES, 1998). É nesse sentido que Candido⁴ (2012, p. 36) afirma que “o Romantismo brasileiro foi inicialmente (e continuou sendo em parte até o fim) sobretudo nacionalismo”. A exemplo de Veríssimo, o ex-professor da USP ressalta a influência do momento político sobre o movimento romântico. Segundo o crítico, a independência desenvolveu na literatura uma “disposição profunda de dotar o Brasil de uma literatura equivalente às europeias, que exprimisse de maneira adequada a sua realidade própria” (CANDIDO, 2014, p. 327).

Considerando que, enquanto as considerações de José Veríssimo datam do início do século XX, as posições de Candido mantiveram-se consistentes ainda no século XXI – sua obra *O Romantismo no Brasil* é de 2002 –, podemos afirmar que a visão de ser o elemento nacionalista o traço distintivo de nossa literatura romântica é hegemônica e tem orientado, de maneira mais ou menos geral, grande parte dos estudos sobre os autores desse período de nossa literatura.

A representação da natureza: o sublime no romantismo brasileiro

Considerando essa tentativa de construção identitária, os estudiosos reconheceram dois motores principais para que o objetivo fosse realizado: a

⁴ Para fazer justiça ao autor, é importante ressaltar que, embora seja orientado por um viés político, Candido busca ressaltar também as virtudes poéticas nos comentários críticos que tece na *Formação da literatura brasileira* (1962).

figura do índio e, o que nos interessa mais diretamente nesse ensaio, a representação da vasta natureza brasileira. É importante ressaltar, entretanto, que o sentido político desses dois elementos não exclui, necessariamente, o sublime. Sustentamos que, na verdade, o projeto nacionalista vai ao encontro de uma retórica do sublime na medida em que esta fornece elementos interessantes para que seja possível provocar uma grande e duradoura impressão no público. Nesse sentido, se tomarmos como exemplos a prosa alencariana e, principalmente, a obra de Gonçalves Dias, ressaltadas pela historiografia por seus elementos tipicamente brasileiros, é possível identificar diversas instâncias em que o sublime é mobilizado.

No caso da obra de Alencar, descrições naturais investidas em ideias como a infinitude e a obscuridade, que seriam, portanto, evocativas do sentimento do sublime, fazem-se presentes em narrativas das diferentes fases da carreira literária do autor. Conforme indica Daniel Serravalle de Sá (2010, p. 106), o escritor cearense encontrou “no discurso do ‘sublime’ e numa linguagem hiperbólica” um meio de “dar vazão às suas aspirações épicas”, que serviriam àquele propósito de construção identitária enfatizado pela historiografia.

Um exemplo significativo encontra-se no romance *O Guarani* (1857). No sétimo capítulo da primeira parte, é narrada uma prece feita na esplanada onde está localizado o edifício de D. Antônio de Mariz. A descrição da natureza é afinada ao modelo burkiano do sublime, e o efeito por ela causado é bastante característico:

Era Ave-Maria.

Como é solene e grave no meio das nossas matas a hora misteriosa do crepúsculo, em que a natureza se ajoelha aos pés do Criador para murmurar as preces da noite!

Essas grandes sombras das árvores que se estendem pela planície; essas gradações infinitas da luz pelas quebradas da montanha; esses raios perdidos, que, esvazando-se pelo rendado da folhagem, vão brincar um momento sobre a areia; tudo respira uma poesia que enche a alma.

[...]

Todas as pessoas reunidas na esplanada sentiam mais ou

menos a impressão poderosa desta hora solene e cediam involuntariamente a esse sentimento vago, que não é bem tristeza, mas respeito misturado de um certo temor (ALENCAR, 2014, p. 97-98).

Em lugar de simetria e clareza, a mata é marcada pelas sombras das árvores e pelos raios de luz que se espalham, de modo desigual e sem nenhum tipo de proporção, por entre os galhos e são filtrados, numa “gradação infinita”, por entre os declives das montanhas – um acidente geográfico bastante caro ao sublime tanto por sua magnitude e vastidão quanto por suas formas irregulares. Tal representação confere grandiosidade à natureza descrita e faz do crepúsculo um evento ao mesmo tempo grave e solene. A força dessas imagens é corroborada pela forma como as personagens são afetadas: ao descrever o sentimento ao qual elas “cediam involuntariamente”, Alencar fala de “respeito misturado de um certo temor”, uma descrição que resume bem, utilizando inclusive uma terminologia bastante similar àquela empregada na *Investigação*, o que Burke entendia por assombro, o efeito mais intenso que acompanha a experiência do sublime.

Descrições semelhantes às do trecho analisado podem ser encontradas em vários outros romances alencarianos, como *Iracema* (1865), *O tronco do ipê* (1871) e *Til* (1872). Nessas obras, o autor investe em uma representação que dá conta da natureza como um objeto grandioso e evocativo de um sentimento de assombro, potencializando o seu efeito por meio de descrições que sublinham também a reação emocional das personagens que a contemplam. Nesse sentido, são bastante significativas, por exemplo, as descrições dos bosques de Piracicaba, local onde se desenrola a ação de *Til*. O sublime constitui, portanto, um elemento essencial da obra de Alencar, cumprindo inclusive a função de ressaltar um componente particular do Brasil. A pertinência dessa categoria estética para o Romantismo brasileiro fica ainda mais evidente quando nos voltamos para a produção de Gonçalves Dias.

De maneira similar ao escritor cearense, Gonçalves Dias mostrou-se fascinado pelo caráter grandioso e indômito da natureza. O autor de “I-Juca-Pirama” parece ainda mais investido em uma retórica do sublime, de tal modo que é possível verificar uma presença recorrente de ideias relacio-

nadas com essa categoria estética em sua obra, não apenas em sua produção poética, mas também em seus textos em prosa.

Numa carta⁵ de dezembro de 1861, endereçada ao amigo Antônio Henriques Leal, Gonçalves Dias relatou as suas impressões sobre o rio Amazonas, local por onde incursionou como etnólogo. Esse texto, além de demonstrar as habilidades do autor com os recursos da prosa, evidencia a maneira como o sublime estava presente – de modo consciente ou não – em seu imaginário. Além disso, trata-se de um exemplo bastante interessante, uma vez que se trata de um texto cuja proposta não era – ao menos não a princípio – ficcional ou poética. Dias mostra-se deslumbrado pela grandiosidade do Amazonas, atestando inclusive a ideia de perigo evocada pelo rio:

Navega-se por um imenso lençol d'água, onde o vento levanta tempestades perigosas, – onde a onça e a cobra se afogam por não poderem cortar a corrente, e como que o espírito se satisfaz pensando ter já contemplado o Amazonas! – mas o que se vê de um lado e de outro são ilhas – e além destas ilhas outros canais tão volumosos quanto estes, e além destes novas ilhas. A alma então se abisma não podendo fazer uma ideia perfeita do que é esta imensidade (DIAS, 1959, p. 831).

As principais características do Amazonas – descrito textualmente como “assombroso” (DIAS, 1959, p. 831) – que saltam aos olhos do poeta são a vastidão do rio, que aparenta ser infinito aos olhos daquele que o contempla, e o seu grande poder, o que o torna terrível e ameaçador. Em relação ao primeiro caso, Gonçalves Dias observa o encadeamento, aparentemente interminável, de canais e ilhas. Nesses termos, o poeta descreve as ideias de sucessão e uni-

⁵ Essa seria a primeira de uma série de cartas nas quais Gonçalves Dias descreveria suas experiências na expedição da Comissão Científica de Exploração. A série, no entanto, foi interrompida em função de uma doença que obrigou o poeta a abreviar sua participação na missão. O texto foi posteriormente publicado com o título “Viagem pelo rio Amazonas” no terceiro volume das *Obras póstumas de Gonçalves Dias* (1868), organizado pelo próprio Antônio Henriques Leal.

formidade, que, segundo o modelo burkiano do sublime, são capazes de criar o “infinito artificial” (BURKE, 1993, p. 79), isto é, elas fazem com que um objeto que não é, de fato, infinito, aparente sê-lo, em função da impossibilidade de apreender os seus extremos. Essa sucessão inviabiliza a percepção dos limites do Amazonas, fazendo com que sua contemplação provoque um intenso assombro.

Já no que diz respeito ao poder do rio, o poeta, além de fazer alusão aos intensos ventos que provocam tempestades no local, busca retratar como animais que, em terra firme, são predadores – como a onça e a cobra – não conseguem equiparar-se à força das correntezas. Essa imagem atesta a possibilidade de o Amazonas causar a nossa destruição, tornando-o um objeto bastante evocativo do sentimento do sublime.

Ao longo de toda a carta, o maranhense elabora uma longa lista de elementos que observou e lhe proporcionaram um intenso assombro. Não nos estenderemos acerca deles, pois isto desvirtuaria os objetivos principais deste ensaio. O que nos interessa sublinhar aqui é principalmente o fato de que, ainda que não conste em nenhum de seus textos uma reflexão explícita sobre o sublime, Gonçalves Dias demonstra um pensamento bastante afinado às reflexões sobre essa categoria estética. Isso pode ser corroborado ainda pelo prólogo da primeira edição dos seus *Primeiros cantos* (1846):

Com a vida isolada que vivo, gosto de afastar os olhos de sobre a nossa arena política para ler em minha alma, reduzindo à linguagem harmoniosa e cadente o pensamento que me vem de improviso, e as ideias que em mim desperta a vista de uma paisagem ou do oceano – o aspecto enfim da natureza. Casar assim o pensamento com o sentimento – o coração com o entendimento – a ideia com a paixão – cobrir tudo isto com a imaginação, fundir tudo isto com a vida e com a natureza, purificar tudo com o sentimento da religião e da divindade, eis a Poesia – a Poesia grande e santa – a Poesia como eu a compreendo sem a poder definir, como eu a sinto sem a poder traduzir (DIAS, 1959, p. 101).

Gonçalves Dias opera, aqui, uma importante distinção entre a “linguagem harmoniosa e cadente” e a “Poesia grande e santa”, algo bastante semelhante à separação entre a técnica e o dom inato do poeta, feita tanto por Longino quanto por Wordsworth. Ainda que não faça uso do termo “sublime”, o conceito está implícito na passagem na medida em que o autor procura descrever uma forma mais elevada de poesia, impossível de ser definida, relacionada primordialmente com a dimensão da emoção.

Se considerarmos, portanto, o trecho do prólogo dos *Primeiros cantos* em conjunto com a passagem da carta em que descreve o seu percurso pelo rio Amazonas, é lícito afirmar que, ainda que isso tenha possivelmente ocorrido de maneira não consciente, o sublime não somente integra a obra de Gonçalves Dias, como também constitui um elemento presente desde o início até o fim de sua produção literária, tendo em vista que há traços do conceito tanto em seu primeiro livro como em um texto do final de sua vida. Resta-nos, agora, demonstrar essa manifestação também em sua produção poética.

Tomemos como exemplo o hino “O mar”, publicado originalmente nos *Primeiros cantos*. Nesse poema, Gonçalves Dias dedica-se ao elogio de um elemento da natureza bastante caro aos românticos⁶. Também o que impressiona o poeta maranhense, aqui, é especialmente o caráter terrível do mar:

Oceano terrível, mar imenso
De vagas procelosas que se enrolam
Floridas rebentando em branca espuma
Num polo e noutro polo,
Enfim... enfim te vejo; enfim meus olhos
Na indômita cerviz trêmulos cravo,
E esse rugido teu sanhudo e forte
Enfim medroso escuto!
[...]
Em vão treveja horríssonos tormenta;

⁶ Além do já mencionado trecho do *Childe Harold*, de Byron, poetas como P. B. Shelley, Coleridge e Goethe compuseram versos sobre o mar.

Essa voz do trovão, que os céus abala,
Não cobre a tua voz. – Ah! donde a houveste,
Majestoso oceano? (DIAS, 1959, p. 191)

O eu lírico do poema de Dias alude à vastidão do oceano, e as imagens descritas nas estrofes citadas dão conta de um mar em fúria, sendo bastante evocativas de ideias de perigo. As grandes ondas confundem-se umas com as outras, mostrando todo o seu caráter indomável, e alcançam alturas que dificultam sua apreensão pelos olhos humanos. Além delas, os sons emitidos pelas águas, que silenciam até mesmo os trovões da tempestade que se desenrola, potencializam a grande força e o aspecto aterrorizante do oceano, conforme atesta o eu lírico: “Enfim medroso escuto!”. Nas estrofes que se seguem, os bramidos do mar tomam a forma de símbolo dos poderes da divindade:

Da voz de Jeová um eco incerto
Julgo ser teu rugir; mas só, perene,
Imagem do infinito, retratando
As feitura de Deus (DIAS, 1959, p. 191).

O oceano é, portanto, contemplado não somente como mais uma das criações de Deus, mas também como um reflexo da força e da perfeição divina. É possível observar nos versos do poeta maranhense a manifestação de uma ideia, comum entre os teóricos do sublime como Dennis e Burke, de que a divindade seria a expressão máxima da sublimidade, havendo um espelhamento entre o poder e a infinitude de Deus e a fúria e a vastidão do oceano. Além disso, é interessante perceber que a contemplação dessa vastidão, que proporciona um vislumbre da divindade, acarreta uma elevação da mente do indivíduo à esfera celeste:

Por isto, a sós contigo, a mente livre
Se eleva, aos céus remonta, ardente, altiva,
E deste lodo terreal se apura,
Bem como o bronze ao fogo (DIAS, 1959, p. 192)

Essa elevação da mente proporcionada pela contemplação da natureza é algo bastante explorado no Romantismo para representar as possibilidades criativas da imaginação. A representação da natureza nesse movimento literário, portanto, assume uma poderosa carga simbólica, manifestando as capacidades virtualmente ilimitadas e quase infinitas da faculdade da imaginação (cf. SCHNEIDER, 2008, p. 92).

Com a abordagem aqui proposta, foi possível demonstrar que uma leitura orientada pelo sublime não é exatamente oposta ao projeto político de construção identitária, tradicionalmente privilegiado pelos poetas românticos. Pelo contrário, essa categoria estética permite lançar até mesmo um outro olhar sobre o elemento nacionalista. Ao investirem em imagens evocativas das ideias de obscuridade e grandiosidade, por exemplo, os escritores românticos foram capazes de dar um sentido aos elementos próprios da realidade nacional que possibilitavam a produção de um intenso efeito de recepção.

Referências

- ABRAMS, Meyer H. *O espelho e a lâmpada*. Tradução de Alzira Vieira Allegro. São Paulo: Unesp, 2010.
- ALENCAR, José de. *O guarani*. 3. ed. Introdução e notas de Eduardo Vieira Martins. Ilustrações de Luciana Rocha. São Paulo: Ateliê Editorial, 2014.
- ALVES, Cilaine. *O belo e o disforme: Álvares de Azevedo e a ironia romântica*. São Paulo: Edusp/Fapesp, 1998.
- BELLAS, João Pedro Lima. *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.
- BURKE, Edmund. *A philosophical enquiry into the origin of our ideas of the sublime and beautiful*. New York: Oxford University Press, 1990.

_____. *Uma investigação filosófica sobre a origem de nossas ideias do sublime e do belo*. Tradução, apresentação e notas de Enid Abreu Dobránszky. Campinas: Papyrus, 1993.

CANDIDO, Antonio. *O método crítico de Sílvio Romero*. 4. ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre azul, 2006.

_____. *O Romantismo no Brasil*. 3. ed. São Paulo: Humanitas, 2012.

_____. *Formação da literatura brasileira: momentos decisivos*. 15. ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2014.

COLERIDGE, Samuel Taylor. *Biografia literária*. Tradução de Julio Jeha. In: PALMA, Anna et al. *O Romantismo europeu*. Belo Horizonte: Autêntica, 2013. p. 88-114.

DIAS, Antônio Gonçalves. *Poesia completa e prosa*. Rio de Janeiro: José Aguilar, 1959.

LIMA, Luiz Costa. *Sociedade e discurso ficcional*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986.

LONGINO. *Do sublime*. Introdução e notas de J. Pigeaud. Tradução de Filomena Hirata. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

LOVEJOY, Arthur O. On the discrimination of Romanticisms. In: ABRAMS, Meyer H. (ed.). *English Romantic Poets*. 2ª ed. New York: Oxford University Press, 1975. p. 3-24.

MOST, Glenn W. After the sublime: stations in the career of an emotion. *The Yale Review*, v. 90, n. 2, p. 101-120, 2002.

SÁ, Daniel Serravalle de. *Gótico tropical: o sublime e o demoníaco em O guarani*. Salvador: EDUFBA, 2010.

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

SCHNEIDER, Helmut. Nature. In: BROWN, Marshall (ed.). *The Cambridge history of literary criticism*. Vol 5: Romanticism. Cambridge: Cambridge University Press, 2008. p. 92-114.

VERÍSSIMO, José. *História da literatura brasileira de Bento Teixeira (1601) a Machado de Assis (1908)*. São Paulo: Letras & Letras, 1998.

WELLEK, René. *The concept of "Romanticism" in literary history II: the unity of European Romanticism*. *Comparative literature*. v. 1, n. 2, p. 147-172, 1949..

WORDSWORTH, William. Prefácio à segunda edição das *Baladas Líricas*. Tradução de Roberto Acízelo de Souza. In: SOUZA, Roberto Acízelo de. *A ideia de poesia e arte: reflexões oitocentistas anglo-norte-americanas*. Rio de Janeiro: Editora Caetés, 2007. p. 9-30.

THE SUBLIME IN THE TROPICS

ABSTRACT

This paper aims to analyze the role of the sublime in the development of Romanticism in Brazil. Traditionally, historians emphasized the political aspects of this movement, setting aside its purely aesthetic elements. Thus, we intend to revisit some of the key writers to the period to show how the sublime was used, taking the representation of nature as the primary basis of our reading.

KEYWORDS: sublime; Romanticism; nature.