

MARCOS MACHADO NUNES

**O SUBLIME TROPICAL:
TRANSCENDÊNCIA, NATUREZA E NAÇÃO NA FORMAÇÃO
DO ROMANTISMO BRASILEIRO**

Tese apresentada como requisito parcial à
obtenção do grau de Doutor. Programa de
Pós-graduação em Letras, Área de
Literatura Comparada, Universidade
Federal do Rio Grande do Sul - UFRGS

Orientadora: Profa. Dra. Rita T. Schmidt

Porto Alegre

2005

**DADOS INTERNACIONAIS DE CATALOGAÇÃO-NA-
PUBLICAÇÃO(CIP)
BIBLIOTECÁRIOS RESPONSÁVEIS: Nestor Artur Sanders
CRB-10/1573**

**Raquel da Rocha Schimitt
CRB-10/1138**

N972S

Nunes, Marcos Machado

O sublime tropical: transcendência, natureza e nação na formação do Romantismo brasileiro / Marcos Machado Nunes. – Porto Alegre, 2005. 256 f.

Tese (Doutorado em Literatura Comparada)
Universidade Federal do Rio Grande do Sul.
Instituto de Letras, Programa de Pós-Graduação em Letras. Porto Alegre, BR-RS, 2005.
Orientadora: Profa. Dra. Rita T. Schmidt.

1. Estética literária. 2. Crítica literária. 3.
Literatura : Romantismo I. Título.

CDD 801.93

*ao
marco*

*a
geni, eliani,
ernani, ervani, erni*

*ao
antonio e o estribo
do táxi vermelho*

*a
katayoun
e o tapete voador*

AGRADECIMENTOS

À Profa. Dra. Rita Schmidt, pela orientação exemplar, pelo estímulo e, sobretudo, pela confiança depositada ao longo deste trabalho. Pela responsável tolerância, de que muito abusei; pela plena liberdade dada na escolha dos rumos a ser tomados. Sua amizade, sua disponibilidade, seu senso crítico e sua competência profissional contribuíram de forma definitiva para o desenvolvimento deste estudo.

Às Profas. Dras. Regina Zilberman e Maria do Carmo Campos, pelas valiosas sugestões e pelo incentivo, indispensáveis à consecução desta tese.

Aos professores, Dr. Denis Schell, Dra. Maria Luiza Berwanger da Silva, Dra. Patrícia Lessa Flores da Cunha, Dra. Léa Masina, e colegas, pelo conhecimento generosamente partilhado nas disciplinas que cursamos.

Aos funcionários da Biblioteca Setorial de Ciências Sociais e Humanidades da UFRGS e da Biblioteca Central da PUCRS, meu reconhecimento em particular, pela sensibilidade no atendimento prestado quando da localização e empréstimo de fontes bibliográficas.

Aos funcionários da Secretaria do PPG/Letras, José Canisio Scher e Márcia Cristina Castro Jacques, pela presteza e cordialidade com que nos orientaram quanto aos procedimentos burocráticos e rotinas acadêmicas nestes quatro anos.

A Jaqueline e Lauro Schultz, pela colaboração, paciência, tolerância e dedicação.

Aos amigos Fernando Zorrer, Maria Luiza Bonorino Machado, Bárbara Valle, e, em especial, Rosane Salomoni, a quem muito devo em virtude desta tese. A Caty Izadi, que, mesmo estando muito longe, soube dar o incentivo necessário à finalização deste trabalho.

Ao Departamento de Lingüística, Filologia e Teoria Literária do IL/UFRGS, à Profa. Me. Maria Regina Bettiol e aos alunos da disciplina de Leituras Orientadas I, que colaboraram com a realização de nosso estágio obrigatório.

Aos colegas, alunos e funcionários da UERGS e da UFRGS, com quem muito aprendi e tenho aprendido nesses (poucos) anos de docência.

À CAPES, pela concessão de bolsa de estudos, sem a qual este trabalho estaria inviabilizado.

RESUMO

O trabalho tem por objetivo realizar uma leitura de textos do período de formação do Romantismo brasileiro a partir da categoria do sublime. O conceito de sublime, desenvolvido durante o século XVIII na Europa a partir das idéias contidas em um manual de retórica grego atribuído a Longino, fala da transcendência, da incomensurabilidade, da indeterminação e do terror, propiciando uma forma de prazer estético marcada pela negatividade. O Autor investiga como se dá a inserção dessa categoria na literatura do período apontado, a partir da sua relação com os projetos de construção da nacionalidade. Depois de retratar o percurso do sublime na cultura do Ocidente até o Romantismo, o texto foca a questão da migração das idéias estéticas européias para a América e a relação entre literatura e construções identitárias no Brasil do século XIX. Em seguida, traça linhas gerais do sentido da transcendência no período, que apontam para a afirmação do destino grandioso do Império e suas ambições expansionistas, predominando a busca pela representação do drama da história em um cenário transcendente. Por fim, o texto realiza uma análise da obra de Gonçalves Dias à luz do conceito de sublime.

ABSTRACT

This work proposes a reading of texts from the period of the formation of Brazilian romanticism focusing on the category of the sublime. The concept of the sublime, developed in XVIII-century Europe from the ideas expressed in a greek treatise on rhetoric attributed to Longinus, tells of transcendency, unmeasurability, indetermination and terror, providing a form of aesthetical pleasure characterized by negativity. The Author investigates how this category is employed in the literature of the period, from the perspective of its relation to projects of construction of the nation. After tracing the way followed by the sublime along western culture up to Romanticism, the text focuses on the question of the migration of European aesthetical ideas to Latin America and the relation between literature and identity construction in Brazil during early XIX century. After that, it draws general lines to the meaning of the transcendence during the period, which point to the assertion of the great destiny of the Empire and its expansionist ambitions, being predominant the search for the representation of the drama of history in a transcendent scene. Finally, the work analyzes the work of Gonçalves Dias focusing on the concept of the sublime.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	9
O SUBLIME: A PALAVRA E O CONCEITO	15
1 OS TRATADOS SOBRE O SUBLIME	22
1.1 LONGINO, BOILEAU E A TRADIÇÃO RETÓRICA. A PERSUASÃO PELAS EMOÇÕES E O ESTILO GRANDIOSO.....	23
1.2 O CONTEXTO CULTURAL INGLÊS NO SÉCULO XVIII: A PSICOLOGIA DE LOCKE, A ESTÉTICA DA SENSIBILIDADE. O SUBLIME DA NATUREZA.	42
1.3 EDMUND BURKE E A ESTÉTICA DO TERROR. O SUBLIME IDEALISTA DE KANT	50
2 TRANSCENDÊNCIA E IDEOLOGIA NA LITERATURA DO PERÍODO ROMÂNTICO	73
2.1 O APOCALIPSE DA IMAGINAÇÃO.....	73
2.2 O SUBLIME ROMÂNTICO: IDEOLOGIA E REPRESENTAÇÃO DA HISTÓRIA	81
2.3 AS NOVAS FORMAS DA SUBJETIVIDADE.....	87
2.4 NACIONALISMOS, IMPERIALISMOS.....	91
3 LITERATURA E NAÇÃO: MIGRAÇÃO DE IDÉIAS E ARTICULAÇÕES DE PROJETOS	96
3.1 UMA IDÉIA FORA DO LUGAR? A TRANSCULTURAÇÃO POÉTICA DO SUBLIME.....	96
3.2 NACIONALISMO E CÂNONE LITERÁRIO: É PRECISO UM BRASIL PARA QUE HAJA UMA LITERATURA BRASILEIRA; É PRECISO UMA LITERATURA BRASILEIRA PARA QUE HAJA UM BRASIL.	106
4 UM SUBLIME TROPICAL.....	123
4.1 UM SUBLIME EM AÇÃO: OS SENTIDOS DA TRANSCENDÊNCIA TROPICAL.....	126
4.2 QUANDO O SUBLIME É A PRÓPRIA LITERATURA	129
4.3 SUBLIME, RELIGIOSIDADE E ELEVAÇÃO MORAL	135
4.4 A VASTA NATUREZA E O DESEJO DO INFINITO:	

<i>ASPIRAÇÕES IMPERIALISTAS NA EX-COLÔNIA</i>	145
5 CONFIGURAÇÕES DO SUBLIME EM GONÇALVES DIAS	165
<i>5.1 UM PROGRAMA POÉTICO</i>	<i>166</i>
<i>5.2 OS “HINOS” E O PARADIGMA BÍBLICO</i>	<i>176</i>
<i>5.3 AMÉRICA: O BRASIL COMO PROFECIA</i>	<i>199</i>
<i>5.4 “MEDITAÇÃO”: O PROFETA E AS ANSIEDADES DO IMPÉRIO</i> ..	<i>212</i>
<i>5.5 UM PROGRAMA POLÍTICO: A CARTA DE 1861</i>	<i>227</i>
CONCLUSÃO	233
REFERÊNCIAS	239

INTRODUÇÃO

Quando falamos de um sublime tropical, parece que estamos propondo uma fórmula cuja estrutura de significação é um oxímoro. Os excessos do sol, do verde intenso recobrando as grandes elevações da paisagem, a umidade da atmosfera e a malemolência das gentes não parecem favoráveis à transcendência. Esses estereótipos da natureza tropical estão longe de sugerir idéias de indeterminação ou poder cuja consequência psicológica é o assombro ou o sentimento da elevação moral. No entanto, com certa recorrência, essas idéias se traduzem em imagens na literatura brasileira ao longo de quase todo o século XIX.

De certo modo, nosso horizonte de expectativas foi moldado de forma a perceber os usos da natureza pela literatura brasileira como um elemento que, sob a variedade que a experiência concreta disponibiliza, reduz-se a um denominador comum com poucas nuances e modulações. É possível que isso ocorra em virtude das imposições de uma estratégia de construção do cânone literário centralizada na concepção da literatura como expressão da nacionalidade. Essa concepção, contudo, não é incompatível com a idéia de variantes. Ocorre que, pela institucionalização de certas generalizações colhidas das tentativas de definição

historiográfica do Romantismo, criou-se uma certa tradição crítica a respeito dos usos da natureza no imaginário da literatura brasileira do período romântico.

A ênfase nas representações da cor local pitoresca, do exotismo, foi usada como o fio condutor de uma narrativa historiográfica cujos limites contornam o próprio conceito de literatura brasileira. Dos cronistas a Manoel de Barros, a buca do registro identitário nos textos tem reproduzido, com variações e adaptações, o tema e o enredo das primeiras narrativas historiográficas do Romantismo. Há, contudo, o que poderíamos chamar de resíduo literário que, embora integrando a lógica dessa grande narrativa, ficou para trás com o fim do Romantismo. Esse resíduo identificamos como a textualização das aspirações à transcendência, realizada através de formas e discursos específicos muito característicos na produção literária das metrópoles europeias durante o período romântico. O seu caráter residual é a marca do desejo de ruptura da produção literária pós-romântica com a tradição do Romantismo. A essa textualização a que nos referimos, a tradição retórica e estética ocidentais costuma atribuir a designação de sublime.

Qual o sentido e a estrutura da transcendência tropical? O uso do adjetivo já pressupõe uma hipótese inicial de que ela integra os discursos da afirmação identitária e política.¹ Nesse caso, ele exerceria uma função específica. A pergunta, dessa forma, se desdobra: quais as implicações da integração do sublime

¹O uso que fazemos de “tropical” — termo de uso pouco freqüente no período estudado — refere-se somente às características da natureza representada pelos textos aqui abordados. Tem sentido meramente qualificativo, não sendo um conceito tal como, com a obra de Araripe Júnior, ele passaria a ser.

tropical aos projetos de nacionalidade? O primeiro cuidado a ser tomado ao se propor uma resposta a essas indagações é no sentido de não procurar reduzir a complexidade dos artefatos culturais ao mecanismo (também complexo) ideológico. No entanto, diante da hegemonia de um projeto cultural que mal se dissocia do projeto político de construção de uma nova nação, é para nós impossível deixar de recorrer a uma compreensão do plano político para a compreensão do plano cultural. Nesse sentido, é preciso tentar representar a relação desses dois projetos sob outras faces que não aquelas que eles próprios nos querem mostrar.

Nosso trabalho, portanto, procura mapear alguns dos percursos da transculturação da categoria estética do sublime na literatura brasileira e sua integração como construção retórica ao duplo processo de legitimação da idéia do Brasil Império e fundação do cânone literário. O trabalho se concentrará na análise das estratégias discursivas que conformam a retórica do sublime em textos do período que corresponde à formação do Romantismo brasileiro, limitando-se a questões levantadas a partir das teorias do sublime desenvolvidas no século XVIII e apropriadas e redimensionadas pelo Romantismo na Europa e no Brasil. A presença das formas discursivas da sublimidade nos textos do período de germinação do Romantismo brasileiro aponta sobretudo para o uso da natureza como um agente mediador no processo de construção identitária.

Nos parágrafos iniciais de “Literatura e subdesenvolvimento”, Antonio Candido (1989, pp.140-141) aponta, em linhas gerais, para o problema que pretendemos mapear. Candido fala, acompanhando a argumentação de

Desenvolvimento e cultura, de Mário Vieira de Mello, de uma mudança de perspectiva na compreensão, pela cultura brasileira, do atraso econômico do Brasil com relação aos países ricos: a partir de meados do século XX, passa-se da justificativa dessa diferença através da alegação da potencialidade para a ênfase sobre a pobreza e a atrofia: “o que falta, não o que sobra” (SOUZA, 1989, p.140). Para Candido, é possível formular a questão da relação da natureza com a realidade material humana da nação do seguinte modo:

A idéia da *pátria* se vinculava estreitamente à de *natureza* e em parte extraía dela a sua justificativa. Ambas conduziam a uma literatura que compensava o atraso material e a debilidade das instituições por meio da supervalorização dos aspectos regionais, fazendo do exotismo razão de otimismo social. (SOUZA, 1989, p.141).

Embora Candido fale no “apoio na hipérbole”, a tendência geral de seu argumento é no sentido do pitoresco: a “situação” da nação se justifica através da “transformação do *exotismo* em estado de alma” (SOUZA, 1989, p.141, grifo nosso).

Ao longo da história da América Latina, vemos teorias estéticas, formas literárias e estratégias retóricas metropolitanas sendo apropriadas para a execução de projetos locais. Esses processos têm sido objeto de farta documentação historiográfica e crítica brasileira e latino-americana. Não temos outra pretensão senão, isolando um tema específico, integrar essa tradição. No entanto, como se verá, em certa medida nos distanciando dessa tradição, procuramos preconizar a leitura dos textos em detrimento das grandes sínteses e dos grandes painéis, o que resultou no trabalho com um número reduzido de textos.

De igual modo, a historiografia e a crítica latino-americanas em geral e brasileiras em particular sempre apresentaram uma preocupação — mais acentuada em alguns momentos do que em outros — com relação ao envolvimento da produção literária do período romântico com as questões históricas do período. Nos capítulos que seguem, é nossa intenção dialogar com essa tradição crítica procurando salientar, nos textos, os desdobramentos da relação entre ideologia(s) e discursos, entre história e literatura, a partir das marcas de uma poética do sublime na literatura brasileira. O que nos é particularmente importante destacar, a partir da exposição do questionamento às modalidades da transcendência no contexto europeu, é a possibilidade de uma analogia com o caso particular da literatura brasileira. Há — e sob que formas se manifesta — um apelo a categorias trans-históricas? Estando este apelo integrado às estratégias legitimadoras da política de construção e consolidação do novo Império através da relação da literatura com a ideologia nacionalista, sob uma multiplicidade de formas, o sublime tropical do início do Romantismo brasileiro será um sublime da nação. A integração da literatura às ideologias e retóricas políticas, contudo, não se dá em todas as instâncias a partir de um movimento uniforme, seja de negação, seja de filiação. O que nos interessa, nesse caso, é a exploração das incertezas e das oscilações, das ambigüidades e ansiedades, seja no que diz respeito a projetos políticos, seja no que concerne projetos literários.

Para o Romantismo brasileiro, a natureza sublime estará dominada se territorializada, encerrada na idéia do Brasil como uma totalidade que transcende aos particularismos históricos. Pelo gesto retórico da exaltação da natureza e sua

rendição à idéia da nação, que se configura hiperbólica e sinodoicamente como *incluindo* (continente) a natureza (conteúdo), amplia-se a potencialidade do “pacto civilizatório”: o “estado de natureza” deixa de conceber-se como alternativa e só será possível o rumo do progresso, do cumprimento de um grandioso destino traçado pela Providência.

Essa construção simbólica tanto mais é significativa na medida em que é manipulada pelo discurso que procura dar conta da complexa relação que se apresenta com a necessidade de manutenção da unidade territorial da nova ex-colônia. Pretendemos mostrar como a metrópole e as oligarquias provincianas compactuam com a idéia da manutenção dessa unidade como forma de preservação de estruturas sociais, econômicas (dentre elas, o escravismo) e políticas. Uma outra hipótese que nos conduzirá na leitura dos textos literários é a de que o Brasil se insere no contexto do realinhamento da estrutura global de exploração colonial desencadeado a partir do final do século XVIII como um Império, representante, na América republicana, dos valores do antigo regime ratificados no Congresso de Viena. Ao caracterizarmos esse movimento paradoxal em que a demarcação simbólica do local se dá pela supressão da circunstancialidade e da diferença através da idéia da Nação transcendente e aglutinadora, pretendemos, ainda, assinalar como os próprios textos procuram construir sua canonicidade ao fundarem, no movimento de transcendência que constrói o Brasil, a idéia da Literatura Brasileira.

Evidentemente, a situação do Brasil requer múltiplas formas de contextualização, as quais constituirão o corpo de nosso estudo. Nosso ponto de

partida, porém, será a caracterização do conceito que nos guia através da leitura dos textos.

O SUBLIME: A PALAVRA E O CONCEITO

Um conceito com uma história de dois mil anos será sempre um problema para a sistematização sintética. É preciso buscar certos denominadores comuns, certas estruturas por sob a superfície de textos de diferentes contextos culturais. O fato de que o objetivo do nosso trabalho é reduzir a categoria do sublime à sua relação com um uso histórico específico facilita o nosso trabalho, embora não nos seja possível cair numa redução fácil.

Envolvendo desde a descrição de um “algo mais” indefinível no discurso à designação da “obsessão [...] da infinitude natural” ou subjetiva, à postulação da indeterminação da própria linguagem e da representação (o que trouxe o sublime à ordem do dia na discussão estética pós-moderna), o sublime é uma categoria com trânsito em vários campos discursivos, descrita em tratados teóricos ou relatos da experiência (real ou imaginada).

A etimologia da palavra tem, ao mesmo tempo, as conotações de elevação, limite e passagem, interior e exterior: “sub” (até) + “limen” (lintel), refere-se à verga superior das aberturas de uma edificação ou entre duas colunas. O adjetivo “sublimis”, segundo Goyet (1992, p.114), designa “aquilo que está no alto, elevado nos ares”. Ele é a tradução do termo grego “hypsos”, elevação, o qual, na

retórica antiga, designa a elevação do estilo próprio da imitação épica e trágica.

Em Longino, como veremos, o termo assume um sentido próprio:

trata-se [nesse autor] de uma dessas palavras fertilmente ambivalentes [...] ambígua o suficiente para localizar a condição peculiar dos textos que admira em relação a algo além da literatura. (HERTZ, 1994, pp.38 e 34.)

Como a etimologia latina já prenuncia, e Longino enfatizará em seu tratado, o sublime implica um deslocamento, um trânsito entre o dentro e o fora, o alto e o baixo. Esse movimento é, para Longino, o que faz o ouvinte ou leitor sair de si mesmo. A palavra usada pelo autor grego para designar esse movimento é *ekstasis*: “‘Ex-tase’ vem do verbo *ex-istèmi*, que significa, como *mouere* ou seu equivalente *ex-citare*, ‘deslocar’, ‘trans-portar’, ou, em síntese: ‘co-mover’” (GOYET, 1992, p.108).

Esse movimento se dá, portanto, em um eixo vertical. Ali ele assume a forma de uma elevação. Essa elevação pode ter um conteúdo religioso, moral, humanista, político, etc. O sublime é, antes, uma forma adaptada ao longo da história da cultura a diferentes conteúdos. Uma elevação que rompe um certo limite é uma transcendência.

A alegação essencial do sublime é a de que o homem pode, no sentimento e no discurso, transcender o humano. O que quer que se estenda para além do humano — Deus ou os deuses, o demônio ou a Natureza — é matéria para grandes divergências. O que quer que defina o alcance do humano não é, de sua parte, mais certo. (WEISKEL, 1994, p.17.)

A ruptura do limite requer esforço, luta, e representa, em geral, uma transgressão. A dificuldade vem acompanhada de um patos, de uma ansiedade (no

sentido de medo e desejo simultâneos) e de um trauma. A mente humana torna-se o palco de uma contradição: prazer e, ao mesmo tempo, dor, numa vertiginosa oscilação, marcada pela indeterminação e pela complementaridade. Em algumas versões do sublime, o prazer supera um desprazer, que, no entanto, é necessário a sua realização; em outras, ambos são concomitantes.

A dor e a ruptura podem ser interpretadas como uma intensificação, uma sobrecarga das capacidades humanas, um excesso ameaçador que pode estar latente na indeterminação, na obscuridade, na imperfeição, na incompletude ou na sugestão, enfim, no *agon* entre a infinitude e a totalidade, no esforço da redução do infinito a uma totalidade. Essa agonia se multiplica em diversas formas de dicotomia e descontinuidade, reforçando “variadas formas de alienação [...] — entre o familiar e o novo, o humano e o natural, o inferior e o superior” (WEISKEL, 1994, p.36). O próprio conceito se apresenta desdobrado em sucessivas dicotomias: sublime retórico x sublime natural, empírico x transcendental, unidade x ausência de fechamento, objeto x mente, sentidos x razão, diminuição do sujeito x engrandecimento do sujeito, sensível x ideal, liberdade x moralidade.

As formas de realização discursiva mais evidentes do sublime são a hipérbole e, em menor grau, o polissíndeto. São essas figuras os traços deixados no discurso pela experiência (concreta ou imaginária) da intensidade e do excesso. No ápice dessa experiência, contudo, um bloqueio traumático castra o fluxo do discurso e a representação se intensifica e se anula ao mesmo tempo sob a forma da fragmentação ou, no extremo, de um silêncio significante. Além de todas as

dicotomias, está o consenso de que a experiência do sublime vai além dos demasiadamente humanos limites da linguagem e da representação: trata-se de uma experiência que não encontra equivalentes no discurso. Ela só poderá ser comunicada pelo uso de figuras capazes de ocultar a própria figuração (HERTZ, 1994, p.38-39).

Como apontou Thomas Weiskel (1994), a descontinuidade possibilita e requer uma figura: a metáfora. A metáfora é a estrutura que garante a possibilidade da passagem de um universo de sentido para outro, além — passagem que é, ao mesmo tempo, a invenção da diferença, a apresentação do além como um possível. Em um esquema um tanto rígido, embora abrangente o bastante para ser elucidativo, Weiskel divide essa passagem em três momentos: a) um primeiro, em que a relação do sujeito com o mundo objetivo e consigo mesmo segue em um fluxo contínuo; b) um segundo, em que, por uma intensificação no mundo objetivo ou no interior do próprio sujeito, o fluxo é rompido, estabelecendo-se a descontinuidade que é transposta pela delegação de sentido metafórica; e c) um terceiro, de retorno ao fluxo, que, agora alterado pelo sentido da própria experiência da descontinuidade, já não será o mesmo.

Essa tentativa de síntese do conceito do sublime nos levou a um grau mínimo de contextualização. É preciso regressarmos, uma vez que nossa meta é um conjunto de textos que será lido a partir de sua relação com um contexto específico. É possível começar o movimento de regresso lembrando o que representou a estética do sublime no âmbito da literatura e das artes plásticas:

Foi nesta palavra [o sublime] que se decidiu e perdeu a sorte da poética clássica, foi com este nome que a estética fez valer os seus direitos críticos sobre a arte, e que o romantismo [*sic*], ou seja, o modernismo, triunfou. (LYOTARD, 1997, p.98)

O sublime, quando da retomada dessa categoria no século XVIII, integra as discussões da jovem disciplina da estética. Como parte de um esforço do racionalismo em apossar-se da contingência da vida concreta (EAGLETON, 1993), a estética desloca o sentido da reflexão sobre a arte: “A questão já não é: como fazer arte, mas sim: o que é sentir a arte?” (LYOTARD, 1997, p.102). Essa questão, que acompanha uma outra, que diz respeito à transição do patético elevado (tal como se apresenta na epopéia e na tragédia), para um patético particular (dissociado das convenções culturais institucionalizadas nos gêneros literários), encontra-se no primeiro texto da “arqueologia” do sublime, o *Do sublime*, de Longino, que será abordado no primeiro capítulo. Em seguida, neste capítulo — de caráter antes expositivo do que analítico —, apresentamos, em linhas gerais, a transformação do contexto cultural inglês do século XVIII, cenário em que se desenvolveria uma intensa discussão teórica sobre o sublime, cuja principal característica é o deslocamento da concepção da gênese do sublime do discurso literário ou retórico para a contemplação estética da natureza. Esse debate, que na segunda metade daquele século ganhará um novo fôlego ao ingressar nos meios culturais alemães, encontra dois pontos altos nas obras de Edmund Burke e Immanuel Kant, ambas também abordadas no capítulo.

No segundo capítulo, avançamos outros pressupostos teóricos, relacionando-os ao sublime tal como a tradição crítica o identifica na poesia do período romântico europeu. Nesses textos, a transcendência e a intensificação estruturantes do discurso

sublime se encontram associadas a relações intertextuais com as narrativas de revelação (apocalipses) da Bíblia as quais, por seu turno, indicam estratégias de deslocamento da representação da realidade histórica e afirmação de valores transcendentais que asseguram a autoridade cultural do discurso literário. Como um conjunto de valores dessa natureza particularmente próprio para as leituras que serão realizadas nos capítulos seguintes destacamos a ideologia nacionalista e o seu desdobramento sob a forma histórica do imperialismo.

No capítulo 3, procuramos, em um primeiro momento, definir o ingresso das formas discursivas do sublime a partir de conceitos próprios do comparatismo literário. Em seguida, contextualizamos brevemente a relação da ideologia nacionalista com os projetos de constituição de uma literatura autônoma na ex-colônia.

A partir dessa relação, procuramos traçar linhas gerais a partir das quais será possível compreender, na análise dos textos literários, o sentido dos usos da retórica da sublimidade no período de formação do Romantismo brasileiro. Esse será o assunto do capítulo 4.

O capítulo 5 explora os usos do sublime em textos da obra poética e da prosa de Gonçalves Dias. Procuramos mostrar ali oscilações, ambigüidades e contradições de uma tendência assumida pelo poeta de projetar a poesia para além de uma esfera política concreta demonizada como inibidora de uma missão política transcendente. Nesse sentido, as apropriações textuais da Bíblia atuam como mediadoras entre um programa poético e um programa político marcado por afirmações e recuos.

1 OS TRATADOS DO SUBLIME

O propósito deste capítulo é contextualizar histórica e culturalmente o debate que consolidou o sublime como categoria estética no Ocidente². Para tanto, conduziremos a exposição em um sentido que envolve antes historiografia literária e história das idéias do que uma perspectiva propriamente crítica. Nesse caso, é natural que a *explication*, que o caráter informativo ocupem um espaço predominante no texto, em detrimento da abordagem reflexiva. Nos capítulos seguintes, adotaremos uma perspectiva crítica ao propormos uma leitura dos usos da categoria do sublime a partir da relação entre a representação literária e a história.

Quando falamos sobre o sublime, é necessário levarmos em consideração o fato de que se trata de uma categoria cuja discussão implica o trânsito por um amplo espectro de discursos e conceitos, que são mobilizados ao mesmo tempo: literatura, retórica, história das idéias, filosofia, psicologia e psicanálise. Ultrapassaria o âmbito deste estudo revisar a bibliografia sobre o sublime a partir de cada um desses campos discursivos implicados pelo uso da categoria. Não é possível, contudo, no nosso entender, lançar mão do sublime como categoria analítica sem apelar para o que Jean Bessière chama de “arqueologia do sublime” (2003). Por esse empenho arqueológico Bessière entende o eterno retorno aos textos fundadores, àqueles que consolidaram o estatuto do sublime nos discursos acima mencionados, a saber, à obra de Longino, Boileau, Burke, Kant, Schiller e

²Embora não específico sobre o tema, o mais completo relato em português sobre o desenvolvimento das teorias sobre o sublime no contexto europeu dos séculos XVII e XVIII é *Non*

Hegel. A partir dessa arqueologia, pretendemos retrair, ainda que nos concentrando apenas nos quatro primeiros, determinados vetores que auxiliaram na formação e disseminação de uma ampla discussão, no seio do racionalismo iluminista, sobre a sublimidade, a qual viria a ter um papel decisivo na constituição dos discursos teóricos e literários do período romântico. No que diz respeito a Longino³, nossa leitura é prospectiva, uma vez que procura não contextualizar o seu *Peri hypsous* na discussão retórica do século I d.C., mas, antes, ressaltar os aspectos contidos no tratado — ora no bojo da argumentação, ora em pequenos detalhes — os quais, mais tarde, a partir de sua “redescoberta” por Boileau, passariam a integrar tanto o senso comum da recepção da arte e da literatura quanto as reflexões mais esotéricas da estética como disciplina emergente.

1.1 LONGINO, BOILEAU E A TRADIÇÃO RETÓRICA. A PERSUASÃO PELAS EMOÇÕES E O ESTILO GRANDIOSO.

A reflexão em torno à categoria do sublime surgiu na antiguidade clássica, no âmbito da discussão retórica. Nesse campo, ele representa uma qualidade discursiva resultante de uma sobrecarga emocional cujo objetivo é persuadir o interlocutor. Nas doutrinas poéticas e retóricas clássicas, o elemento patético, o apelo às emoções mais intensas, sempre esteve associado ao estilo elevado.

satis est: Excessos e teorias estéticas no Esclarecimento, de Silke Kapp (2004).

³Os manuscritos atribuem a autoria do tratado ora a um “Dioniso Longino”, cuja existência se desconhece, ora a “Dioniso ou Longino” (grifo nosso). Daí as hipóteses de que a autoria poderia ser atribuída ou a Cássio Longino, do século III d.C., ou a Dioniso de Halicarnasso, do século I d.C. Costuma-se descartar as hipóteses de autoria tanto por Dioniso como por Cássio, passando-se

A teoria tradicional dos gêneros, a partir do conceito de mímese, sempre correlacionou uma hierarquia social a uma hierarquia temática e discursiva. “A poesia épica emparelha-se com a tragédia em serem ambas imitação metrificada de seres superiores”: é bem conhecida a fórmula da *Poética* de Aristóteles (1996, p.35) que opõe a imitação elevada (do ponto de vista dos caracteres representados e do discurso) da tragédia e da epopéia à imitação “de pessoas inferiores” que caracteriza a comédia. Essa hierarquia discursiva será aplicada também à retórica, na distinção entre o *genus grave* e o *genus humile* de Cícero:

há uma elocução plena, abundante, mas ao mesmo tempo polida; uma outra simples, à que, contudo, não falta nem tensão nem força; e uma terceira, que participa de ambas as outras e assume, de alguma sorte, o meio termo entre elas. (CICERO, s.d., p.414.)⁴

A perspectiva de Aristóteles e da retórica clássica é própria de um mundo em que determinados campos discursivos se encontram em um grau avançado de secularização. A correlação que fundamenta a teoria aristotélica dos gêneros pode ser compreendida a partir de pressupostos de uma antropologia histórica que procure dar conta do papel desempenhado pela aristocracia na vida religiosa grega arcaica (DÉTIENNE, 1988). A ascendência divina da aristocracia é a alegação principal do poder que exerce no campo social. Essa alegação (a que poderíamos chamar de ideologia) é reproduzida culturalmente através da palavra mágico-religiosa do mito, que é conservada e transmitida através de instituições da cultura oral tradicional da qual a epopéia homérica nos dá testemunho (HAVELOCK,

a atribuir o texto a um anônimo ou a um “Pseudo-Longino”. Conservamos o nome da tradição.

⁴ Traduzido pelo Autor, do original: “il y a une élocution pleine, abondante, mais polie en même temps; une autre toute simple, qui cependant ne manque pas ni de nerf ni de force, et une troisième qui participe des deux autres et qui tient, en quelque sorte, le milieu entre elles.

1996). Mesmo a tragédia, quando reconfigura o papel e a significação do mito na cultura grega, o faz sob a égide de uma nova religiosidade cívica.

Gianni Carchia procurou demonstrar como “Antes de ser formalizado como *genus dicendi*, o sublime é, nas origens da retórica, uma afirmação da Persuasão, da *Peitho* mítica” (1994, p.11). Carchia refaz, centrando-se no diálogo estabelecido entre Platão e os sofistas, o trajeto que leva o sublime — o *hypsos* dos gregos — desde as suas origens em uma metafísica que herda tradições e conceitos religiosos mais arcaicos ao dualismo aristotélico que afasta a racionalidade da passionalidade através da distinção entre a lógica e a retórica. Nesse amplo contexto, Carchia situa o mais antigo tratado que nos foi legado sobre o sublime, o *Peri hypsous*, de Longino, como uma instância em que se dá “um aprofundamento do valor originário da palavra retórica, vista em sua inconfundível autonomia, anterior à estruturação metafísica do *logos* que decretou sua função secundária, delimitada e instrumental” (CARCHIA, 1994, p.112). Estando ao mesmo tempo vinculado a essa tradição apontada por Charchia e em pleno diálogo com a discussão retórica secular, o tratado não postula o regresso a uma ordem superada. Dentre as implicações desse vínculo, observam-se a obscuridade de suas concepções e, sobretudo, a dissociação entre o sublime e o estilo grandioso.

O tratado atribuído a Longino data do século I d.C. Até 1554, entretanto, com a edição de Francisco Robertello de um manuscrito datado do século X, não se encontra referência a ele. Em 1612, foi realizada a primeira tradução do *Peri hypsous* para o latim. 1652 é a data de uma primeira tradução inglesa, feita por

John Hall. Sua difusão no Ocidente se deu sobretudo através da tradução e do prefácio realizados pelo poeta francês Nicolas Boileau, publicados em 1674, conjuntamente com a sua *Art Poétique*. Um dos principais fatos ligados aos primeiros momentos da história da recepção do tratado na Europa moderna é o de que ele fornece um vocabulário a uma página emergente da história da cultura. Além disso, em conjunto com outros elementos que integram o contexto cultural, filosófico e literário do século XVIII (sobretudo na Inglaterra e, mais tarde, na Alemanha), encontramos nas páginas de Longino o embrião de importantes concepções que viriam a fundamentar as teorias e a prática poética românticas. No tratado de Longino temos, sobretudo, uma “visão da grandeza” associando a natureza à transcendência pela mediação do discurso.

Peri Hypsous não é um estudo literário, mas um manual de retórica construído a partir do uso de um grande número de exemplos literários. Ele dialoga com a tradição retórica clássica que preconizava a persuasão pelas emoções suscitadas pelo grande estilo. Goyet (1992), procurando contextualizar Longino nessa tradição, argumenta que “Longino procura, de fato, isolar um sublime particular” (p.111). Diante da hegemonia do modelo retórico de Cícero, Longino estaria, segundo Goyet, propondo um modelo alternativo. A chamada tradição retórica ática, que encontra em Lísias o seu modelo, preconizava a pura valorização do *docere* (a instrução, a exposição objetiva dos fatos) como única forma legítima de persuadir um tribunal, sem apelo a recursos externos ao processo, como o abalo provocado pelo uso das paixões (*pathos*). Já a tradição romana, com Cícero (séc. I a.C.) e Quintiliano (séc. I d.C., como Longino), valoriza o *mouere*, o arrebatamento ou abalo, cuja principal fonte é o uso da

exposição patológica.

A tradição latina agrega ao *docere* o *mouere*, à *pistis* o *pathos*. Não basta refrescar a memória do jure, é preciso também abalar seus sentimentos, seus afetos ou *adfectus*. (GOYET, 1992, p.107.)⁵

Embora seja um grego escrevendo em grego e ilustrando seu tratado com citações e comentários quase que exclusivamente da literatura grega, Longino tenta conciliar a tradição romana com a ática. Seu tratado não se fixa na oposição *docere/mouere*, mas no par *plêthos/pathos*. O pletórico, a *copia verborum*, ou seja, a eloquência abundante do modelo ciceroniano é apresentada no *Peri hypsous* como o oposto do *mouere*, que, em Longino, chega a dissociar-se do elemento patológico:

Pois paixões baixas e que nada têm que ver com o sublime, encontram-se, como lamentações, sofrimentos, temores; e inversamente muitas coisas sublimes sem paixão. (LONGINO, 1996, p.53.)

Para Goyet, não se trata de uma tentativa de rechaçar o modelo de Cícero. Trata-se, antes, de uma gradação de intensidade: o sublime pletórico (do “incêndio”, para usar a metáfora de Longino) é inferior ao sublime da intensidade patética de Demóstenes (que fulmina como o “raio”); mas é, por seu turno, superior à copiosidade sem emoção de certas passagens de Platão (que são como um “rio tranqüilo”) e ao aticismo sem brilho, que figuraria no último grau. Embora não tenhamos condições aqui de discutir a tese central de Goyet, a saber,

⁵ Traduzido pelo Autor, do original: “La tradicion latine ajoute au *docere* le *mouere*, à la *pistis* le *pathos*. Il ne suffit pas de rafraîchir la mémoire du juge, il faut aussi ébranler ses sentiments, ses affects ou *adfectus*.”

a de que “aos olhos de Quintiliano e, ainda, da Renascença, Longino é muito banal”, pois tanto no contexto clássico como no Renascimento seu texto é visto como não trazendo “nada de novo ao debate retórico” (GOYET, 1992, p.106), interessa-nos discutir algumas concepções que se encontram no *Peri hypsous* e que passam a ser valorizadas no debate estético e literário na Europa a partir do final do século XVII.

Muitas características do texto de Longino fazem dele uma peça singular na história da crítica (se é esse o termo correto) literária clássica. Sua postura anti-tecnicista distancia-o dos manuais retóricos normativos e abre espaço para a adoção de uma postura teórica que, diferentemente da de Aristóteles na *Poética*, procura dar conta de fenômenos que vão muito além da estruturação do texto literário ou do discurso oratório. Apesar disso, há um esforço constante no sentido de manter o diálogo com a tradição normativista. Na verdade, o tratado tenta subordinar a retórica e seus artifícios discursivos a um componente — de difícil definição — que é apenas aperfeiçoado pela técnica. Há, portanto, no texto, duas linhas argumentativas: uma que procura definir a origem, o efeito e o modo como opera o texto sublime; e outra que vai avaliando o modo como a técnica retórica e a figuração se relacionam com o sublime.

O sublime de Longino é uma “certa distinção e excelência da expressão” cujo efeito é não simplesmente “a persuasão, mas o transporte” (*ekstasis*). Com frequência, no tratado, Longino associa as qualidades discursivas que dão origem ao sublime à “linguagem elevada”. Cabe destacar que, no contexto do *Peri*

Hypsous, essa expressão não é usada no sentido a ela atribuído pela tradição retórica clássica e medieval que distinguia as gradações estilísticas (estilos baixo, médio e elevado) (MACSEY, 1997). O orador ou poeta capaz dessa excelência da expressão atinge a distinção entre seus pares: “o sublime é de certa forma o ponto mais alto [...] os maiores poetas e prosadores jamais conseguiram o primeiro posto de um outro lugar que daí” (LONGINO, 1996, p.44). Quando o discurso produz o sublime, estamos diante do testemunho de que algo rompeu os limites do meramente humano. O tratado contém, portanto, a premissa da transcendência como elemento estruturador da retórica (em sentido amplo) da sublimidade. O que é alcançado através do sublime não é nada menos do que a imortalidade dos deuses:

grandes homens, que estão longe de ser isentos de erros, no entanto estão todos acima da condição mortal. Todas as outras coisas mostram que os que as usam são homens, mas o sublime os eleva perto da grandeza do pensamento divino (LONGINO, 1996, p. 95)

Segundo Longino, o verdadeiro sublime é capaz de agradar a todos, sempre, e sobreviver às impressões iniciais.

é seguramente e verdadeiramente sublime o que agrada sempre e a todos. Quando, entre pessoas que divergem por seus costumes, seus gêneros de vida, seus gostos, suas idades, suas linguagens, as opiniões convergem ao mesmo tempo para um só e mesmo ponto, sobre as mesmas coisas, então, provenientes de testemunhos discordantes, como um julgamento e um assentimento, vêm trazer ao objeto admirado a garantia forte e incontestável. (LONGINO, 1996, p.52.)

O *hypsos* designa uma qualidade do discurso que faz um texto ir além do seu contexto de significação. O julgamento da posteridade é a medida da

capacidade de transcendência.

Essas duas idéias, a de que o texto literário pode conter estruturas que assegurem o seu valor independentemente das coordenadas históricas e geográficas e a de que, através desse fenômeno, o autor do texto é alçado para além de seus pares virão ao encontro das aspirações que mobilizam o processo de legitimação da literatura enquanto instituição no século XVIII. A recepção pelas gerações futuras de leitores é um dado que deve estar previsto já na produção do texto. O autor que aspira à grandeza dos deuses deverá não só imaginar, segundo Longino, como grandes autores teriam escrito ou respondido ao seu texto, mas, de igual modo, deverá cogitar de como o mesmo seria recebido pela posteridade: “Ainda mais estimulante, se acrescentas: ‘Como a mim, que escrevi isso, como a posteridade me julgará?’” (LONGINO, 1996, p.67).

Por partilhar da natureza divina, o poeta sublime impressiona mesmo nos momentos em que se flagram as suas imperfeições estilísticas.

como os dons enviados dos deuses (pois não é permitido chamá-los humanos), ele atraiu em conjunto para si mesmo; eis por que, graças a todas as qualidades que possui e não obstante aquelas que não possui, ele vence sempre a todos (LONGINO, 1996, p.94.)

A linguagem elevada, marca textual do sublime, Longino opõe ao efeito estético causado pela perfeição estilística, ou seja, o correto enquadramento do texto nos preceitos retóricos e poéticos. A descurada sublimidade de Homero, Píndaro e Sófocles Longino faz contrastar com a trivial correção de Apolônio,

Baquílides, Íon. O domínio técnico permite ao autor a isenção de erros, um efeito estético dissolvido na quantidade reiterada de momentos de excelência, ao passo que o sublime é o resultado de uma diferença em grau, em qualidade.

E a prática da invenção, a ordem e a organização da matéria, nós as vemos aparecer penosamente, não a partir de uma passagem, nem mesmo de duas, mas da totalidade do tecido de discurso; enquanto o sublime, quando se produz no momento oportuno, como o raio ele dispersa tudo e de imediato manifesta, concentrada, a força do orador. (LONGINO, 1996, p.44.)

O transporte (*ekstasis*) se dá através de um lance epifânico, de um instante revelador de uma natureza transcendente. O divino se apresenta como uma fulguração, como uma realização fragmentária da potencialidade, a indicação da possibilidade de contato com a transcendência e o infinito. Nesse sentido, o tratado de Longino antecipa um argumento central na estética do sublime de Kant, a qual fundamenta-se sobretudo na dialética entre a apreensão do fragmento e a capacidade de representação da totalidade. No contexto das poéticas românticas, são recorrentes a prática e a teorização do fragmento (Schlegel e Novalis, Coleridge, Percy Shelley, entre outros), com implicações estudadas por volumosa bibliografia. Aqui, cabe observarmos o seu esboço no tratado, o qual apresenta, quanto ao fragmento, implicações que serão ainda apresentadas nesta seção.

Longino acentua um aspecto que ganhará relevo, com diferentes implicações, nos tratados de Burke e Kant: as grandes dimensões. Esse aspecto não só estará presente, na discussão posterior, entre os predicados do objeto capaz de despertar o “sentimento do sublime” (para usar o vocabulário de Burke) e na

tradição retórica que associa o sublime à hipérbole, como, já em Longino, caracteriza o mecanismo subjetivo desencadeado pela sublimidade.

Vamos nos deter ainda um instante sobre o erro. Ele é um dos pilares da teoria do gênio. A falha no estilo ou na composição é apresentada por Longino como a medida da grandiosidade do empreendimento. Nesse caso, tudo depende do risco que se assume, da ausência de receios diante da temeridade de se tomar a iniciativa de realizar o irrealizável.

Quanto a mim, sei que as naturezas superiores são as menos isentas de defeitos; pois a vigilância minuciosa em tudo faz correr o risco da pequenez; e na grandeza, como na excessiva riqueza, é preciso que subsista também um pouco de negligência. Já as naturezas baixas e medíocres talvez também sejam uma necessidade que, pelo fato de jamais correrem riscos e jamais aspirarem às alturas, permaneçam na maior parte do tempo impecáveis e mais seguras; as grandezas, ao contrário, caem por causa da própria grandeza. (LONGINO, 1996, p.91.)

A retomada moderna das reflexões sobre o sublime localiza em Shakespeare a sublimidade do erro no sentido de não observância dos preceitos canônicos. Longino, por seu turno, encontra nos erros de Homero uma fonte de prazer estético.

Eu mesmo já destaquei um número considerável de erros de Homero, como também de outros dentre os maiores, sem me alegrar o mínimo com essas falhas; mas são menos erros voluntários contra o belo que visões inexatas, que escaparam por negligência, ao acaso; lapsos por falta de atenção, brotando da grandeza da natureza. (LONGINO, 1996, pp.91-92.)

No *Peri hypsous*, encontramos, com o prazer do erro, uma consciência crítica capaz de refletir sobre os aspectos da experiência estética marcados pela

negatividade. Tanto a reflexão moderna sobre o trágico quanto as poéticas do grotesco compartilham desse traço que Longino ressalta em seu entendimento dos mecanismos do texto sublime. O erro e a grandiosidade do desígnio malgrado — do que o erro é apenas a indicação — compõe também a dinâmica da transcendência temporal: o erro, lembra Longino, é sempre mais memorável. A negatividade atua positivamente também nesse sentido, pois, ao fazer perpetuar na memória a mácula de uma falha, conserva-se a lembrança do transgressor. Marcel Detienne (1988) e Eric Havelock (1996) nos dão conta da relação da memória (e da poesia como sua principal tecnologia de conservação) com a imortalidade na sociedade grega dos períodos arcaico, homérico e clássico. Embora escrito em um período bastante posterior, o tratado de Longino conserva em parte algumas das idéias que associam a memória à natureza divina (CARCHIA, 1994). No entanto, o componente sacralizador da memória encontra no elemento puramente psicológico um testemunho do grau de laicização dessas idéias. O apelo à explicação psicológica ilustra um aspecto comum ao *Peri hypsous* e a toda a tradição dos comentários ao sublime. Trata-se do rompimento das fronteiras discursivas e a mobilização de diferentes campos epistemológicos (retórica, estética, psicologia, filosofia, psicanálise, etc.) para dar conta do fenômeno. O uso da categoria da memória ilustra, de igual modo, o fato de que o movimento de ruptura das delimitações conceituais e discursivas está presente também no trânsito constante entre as polaridades tradicionalmente observadas no fenômeno estético: o objeto, o sujeito, o discurso do sujeito sobre o objeto. O sublime ora é identificado com processos que se dão em um, ora em outro: “Longino ignora a distinção entre Homero e seus heróis, entre a linguagem sublime e seu autor [...] ou entre o poeta sublime e seu público” (HERTZ, 1994, p.21).

Uma passagem ilustrativa da transição entre os pólos nos permitirá passar a um exame das características especificamente retóricas do tratado, antes de encerrarmos esta seção com um regresso ao que consideramos mais relevante no texto de Longino. A argumentação referindo-se à falsa elevação, provocada por uma intencionalidade meramente formal. A prova de autenticidade do verdadeiro sublime é conquistada a partir da constatação de que o texto/discurso oratório foi capaz de fazer com que a própria alma do ouvinte/leitor parecesse produzir o que ouviu/leu:

É assim, ou quase, que se deve examinar a elevação em matéria de poemas ou discursos, vendo se não há aí uma ilusão dessa espécie de grandeza, à qual vem juntar-se um grande material suplementar do acaso e, uma vez desveladas de outra maneira, descobrir-se-iam bem vãs essas coisas cujo desprezo é mais nobre que a admiração. 2 – Pois, por natureza de certa forma, sob o efeito do verdadeiro sublime, nossa alma se eleva e, atingindo soberbos cumes, enche-se de alegria e exaltação, como se ela mesma tivesse gerado o que ouviu. (LONGINO, 1996, p.51.)

Observe-se que o foco foi deslocado da relação entre o objeto e sua representação, tal como na teoria clássica da mimese, para o processo intersubjetivo apenas mediado pelo discurso.

Um elemento retórico é destacado por Longino como particularmente propiciador dessa aparência de identificação entre a subjetividade do autor e a do leitor/ouvinte na relação com o produto da representação discursiva: trata-se do uso de imagens. No sentido amplo de representações mentais, as imagens reproduzem a experiência inicial representada através do discurso, simulando a

abolição da linguagem como instrumento da troca intersubjetiva. A alma do autor e do leitor entram na cena descrita na imagem.

Pois se o nome aparição é comumente atribuído a toda espécie de pensamento que se apresenta, engendrando a palavra, agora o sentido que prevalece é esse: quando o que tu dizes sob efeito do entusiasmo e da paixão, tu crês vê-lo e tu o colocas sob os olhos do auditório. (LONGINO, 1996, p.67.)

A psicologia do uso estético das imagens integra a discussão sobre o papel da técnica na construção do discurso sublime. Essa discussão, exposta no início do tratado e depois retomada, é norteadada pela oposição entre o natural e o cultural, a *physis* e a *techné*, que se articula em uma questão que conduz toda a discussão: a capacidade de alcançar a sublimidade pode ser ensinada ou é inata? A resposta de Longino é ainda uma vez conciliadora, embora hierarquizante. A natureza é livre, mas, contudo, não atua de forma assistemática. A técnica pode ser usada como um instrumento para conter o que, pelo descontrole, pode ultrapassar o justo limite. A arte não é o principal, mas, sem ela, tudo pode estar sendo arruinado, pois os mesmos elementos que levam ao sucesso podem também, errando-se a dosagem, levar ao fracasso.

A grandeza, abandonada a si mesma, sem ciência, privada de apoio e de lastro, corre os piores perigos, entregando-se ao único impulso e a uma ignorante audácia; pois, se freqüentemente precisa de agulhão, precisa também de freio. [...] Pois a arte é então acabada, quando parece ser da natureza e, inversamente, a natureza atinge o fim, quando envolve a arte sem que se veja. (LONGINO, 1996, pp. 45-79.)

Essa concepção da relação entre a técnica e a natureza é o corolário de premissas que envolvem uma teoria da linguagem e da mimese de matriz não

aristotélica. Para Longino, nas obras da técnica (caso das artes visuais, como a escultura), o padrão de excelência é a exatidão, concebida como a correspondência mimética entre a representação e o objeto representado. Nas obras da natureza, o que admiramos é a grandiosidade. A linguagem, por ser uma dotação natural do homem, será admirada pelo critério da grandiosidade: “Nas estátuas, a semelhança ao homem é a qualidade desejada; no discurso, queremos, como disse, aquilo que transcende ao humano”.

A argumentação técnica inicia com regras gerais que visam, sobretudo, evitar a busca intencional da intensidade.

Mas, de um modo geral, o inchaço faz parte dos defeitos que temos mais dificuldade de evitar, pois, naturalmente, todos que visam à grandeza, na preocupação de fugir da reprovação de fraqueza e aridez, não sei como, precipitam-se nesse vício (LONGINO, 1996, p. 47).

A puerilidade ou frivolidade (a ênfase no que é irrelevante, visando a singularidade) e o *parenthyrsus* (que se refere ao orador que se deixa tomar por paixões não necessariamente relacionadas ao que está sendo tratado) são também vícios retóricos que a técnica pode corrigir. Dentre as “cinco fontes da linguagem elevada”, listadas em uma das passagens mais célebres do tratado, três correspondem ao domínio da técnica, a saber, a formação adequada das figuras, a dicção nobre e a composição elevada e dignificada. Quando discorre sobre essas três fontes, Longino está mais próximo da tradição retórica normativa, embora também nesse momento se possa divisar, em certas passagens, a ponte com a discussão estética moderna em lances fulgurantes que reproduzem o sublime que

o tratado descreve. Grosso modo, a orientação das prescrições retóricas, no que diz respeito ao uso das figuras, preconiza o emprego de construções que lançam mão de estruturas análogas à do uso das imagens. Isso quer dizer que a figuração mais adequada ao sublime é a que faz uso de tropos que simulam a participação do leitor/ouvinte no quadro que se está representando com palavras. Além do uso das imagens, esse é o caso da interrogação, do hipérbato, do assíndeto, do uso do discurso direto.

No que diz respeito ao uso da composição elevada e dignificada, Longino emprega uma metáfora para caracterizar a estruturação do texto sublime a qual se dissemina, a partir do século XVIII, em uma ampla variedade de discursos. Trata-se da apresentação da estrutura textual como um organismo. Longino está falando da sublimidade que resulta da capacidade de seleção de elementos mais ligados à essência do sublime e de combinação dos mesmos em um todo coeso.

Uma vez que, por natureza, a todas as coisas se atam as partes que coexistem com a matéria que as constitui, não se imporá a nós encontrar a causa do sublime no fato de escolher sempre os elementos constitutivos essenciais e de ser capaz, articulando-os uns com os outros, de fazer um só corpo? Pois um atrai o ouvinte pela escolha dos motivos, o outro pela concentração dos motivos escolhidos. (LONGINO, 1996, p.59.)

O exemplo que Longino busca para ilustrar esse preceito apresenta múltiplas implicações, compondo, como observou Neil Hertz (1994), a complexa trama de reverberações semânticas que se estabelece pelo constante apelo às

citações realizado no tratado⁶. Essas reverberações criadas a partir dos fragmentos de textos que são trazidos à tona desencadeiam um movimento não linear, cumulativo, paralelo à argumentação. As citações se ligam por tênues nexos que, nem por isso, deixam de permitir a passagem de um a outro tópico da argumentação. O trecho escolhido para ilustrar a construção orgânica é o fragmento “Parece-me igual dos deuses”⁷, de Safo.

Por exemplo Safo: as afecções consecutivas ao delírio amoroso, a cada vez, ela as apreende como elas se apresentam sucessivamente e na sua própria verdade. Mas onde mostra ela sua força? Quando ela é capaz, a uma vez, de escolher e de ligar o que há de mais agudo e de mais intenso nessas afecções. (LONGINO, 1996, pp.59-60.)

Em seu comentário, Longino observa que Safo escolhe as emoções ligadas à paixão mais delirante a partir dos elementos que as acompanham “na vida real”. Sua habilidade estaria no modo como seleciona e combina as paixões mais veementes, subordinando-as a um efeito que é superior em intensidade a cada uma delas isoladamente. O sujeito lírico não está tomado por nenhuma delas em particular, mas pelo turbilhão que as impulsiona. Mais do que isso, ele se apresenta como alguém que vivencia o momento em que se desintegra a unidade que possibilita a experiência de cada uma das paixões particulares. A argumentação que preconiza o uso da estrutura orgânica (o texto sublime) é

⁶ “pois é aqui, a partir do jogo do texto com a citação e das citações umas com as outras, que são gerados tanto os significados mais interessantes quanto a força peculiar do tratado” (HERTZ, 1994, p.22).

⁷ Na tradução de Joaquim Brasil Fontes (FONTES, 1992): Parece-me igual dos deuses / ser aquele homem que, à tua frente sentado, / de perto, doces palavras, inclinando o rosto, / escuta, // e quando te ris — brilho e desejo —; isso eu juro, / me faz com pavor bater o coração no peito; / eu te vejo um instante apenas e as palavras / todas me abandonam; // a língua se parte; debaixo da minha pele, / no mesmo instante, corre um fogo sutil; / meus olhos não vêem; zumbem / meus ouvidos; // um frio suor me recobre, um frêmito se apodera / do corpo todo, mais verde que as ervas / eu fico; e que já estou morta, / parece

ilustrada por um fragmento (o texto de Safo) que representa justamente o momento em que a estrutura orgânica (o corpo do sujeito lírico) da qual a sua existência depende se encontra no limiar da desintegração. Hertz localiza na “transferência de potência (ou simulação dessa transferência) das forças ameaçadoras para a própria atividade poética” (1994, p. 26) o significado de “hypsos”. Tornamos a ressaltar, quanto a essa transferência, o fato de que ela envolve a quebra das delimitações tradicionais entre o objeto da representação e o discurso, o sujeito da enunciação e a recepção.

O jogo de associações que é encenado paralelamente à argumentação, através das citações, e que é reconstituído pela leitura de Neil Hertz, nos permite apontar a estreita — porém sutil — correlação que há entre os papéis desempenhados pela natureza e pela técnica na construção do discurso sublime. A estrutura presente no exemplo de Safo está presente também em uma série de outras passagens extraídas de Homero, Demóstenes e Eurípedes, entre outros. Nesses outros exemplos, há modulações quanto ao emprego dessa estrutura e a introdução de outros temas e estruturas análogas que compõem uma espécie de sintaxe paralela ao eixo argumentativo central. Eurípedes, por exemplo, segundo Hertz (1994), força os seus limites naturais para alcançar o sublime e é comparado, por Longino, a Faetonte, vitimado que foi por um vôo extremamente arriscado. Tal como o sujeito lírico do poema de Safo, o poeta trágico e a personagem mitológica, por atingirem o limiar do risco máximo, alcançam também o limiar da máxima glória. O infortúnio que o poeta que narra o mito de Faetonte reserva ao jovem filho de Hélio é interpretado por Hertz como um sacrifício. Eurípedes, como Faetonte, é ao mesmo tempo transgressor e vítima

voluntária de um sacrifício. “Para Eurípedes tentar igualar Hélio, ele primeiro deve identificar-se — e cair — com Faetonte” (HERTZ, 1994, p. 29). Hertz localiza o meio termo entre a posição do deus e a do transgressor na citação que Longino logo em seguida faz de uma cena de Homero que representa um juramento.

[O juramento] Pode ser visto como a tentativa do mortal de capturar para sua linguagem algo do prestígio e da estabilidade do divino, estabelecendo limites para suas ações ou constringendo-se (a palavra grega para juramento, *horkos*, provém de *herkos*, que designa uma cerca ou parede); daí a ligação do juramento com o sacrifício, invariavelmente uma figura para o auto-sacrifício, um gesto na direção da própria morte. (HERTZ, 1994, p. 30)

Segundo Hertz, são estabelecidas no tratado duas séries paralelas que exploram a tensão entre a autoridade (do juramento, da advertência paterna, do presságio e da punição) e a transgressão e o excesso (do Orestes de Eurípedes, de Faetonte, do velho Édipo em um exemplo de Sófocles). A elas se soma um elenco de imagens do discurso como totalidade sob a ameaça da fragmentação: o vôo, a parede, o corpo, a democracia grega. Longino aproxima a situação enfrentada pelos poetas sublimes dos mitos que eles próprios narram, cujas histórias nos dão conta dos perigos que a sorte reserva aos que são levados ao convívio com os deuses. A equivalência entre transcendência e transgressão na estrutura criada a partir do jogo entre aspiração e sacrifício situa o fundamento da sublimidade no trânsito — sua tentativa, seu risco, suas implicações — entre o divino e o humano, imortalidade e mortalidade, memória e esquecimento. O problema da aproximação com o divino implicado na apresentação da estrutura orgânica do texto sublime faz o elemento técnico aproximar-se do natural. Para Longino, a

principal fonte da linguagem elevada é o poder de formar grandes concepções, o que só é possível a uma mente com capacidade de elevação.

Escrevi, em algum lugar: *o sublime é o eco da grandeza de alma*. [...] Pois não é possível que pessoas que destinam seus pensamentos e seus cuidados a preocupações vis e próprias de escravos, ao longo da vida, produzam alguma coisa espantosa e digna de qualquer época. (LONGINO, 1996, p.54.)

Longino concebe a sublimidade como monopólio de uma aristocracia da alma. Como toda aristocracia, seu direito é uma dotação natural: integra a ordem das coisas a proximidade entre as almas elevadas e o divino. O sublime pode ser, assim, interpretado como o esforço da alma decaída para regressar a seu habitat além do puramente humano. O poeta ou orador sublime se iguala a Prometeu ao disseminar o fogo dessa aspiração entre o seu público que, por um instante, chega a pensar que é sua a visão que realiza a transcendência. O natural não se opõe ao divino, mas compõe com ele o pólo que antagoniza com o universo da cultura, demarcado pela técnica. O sublime é concebido por Longino como um apelo ao elemento natural no homem visando a transcendência em direção ao divino.

O que então viram esses homens semelhantes aos deuses, que aspiraram ao primeiro lugar na arte de escrever, mas desprezaram totalmente a vigilância rigorosa? Entre outras muitas coisas isto: a natureza não fez de nós um ser vil e baixo (eu quero dizer o homem); mas ela nos introduziu na vida e em todo universo como numa grande panegíria, para sermos contempladores de tudo que se passa e lutadores cheios de ambição; logo ela fez nascer em nossas almas um amor invencível a tudo que é eternamente grande e àquilo que é, comparando conosco, mais divino.

3 – Por isso nem mesmo o universo inteiro basta ao impulso da contemplação e da concepção humanas; mas as intuições atravessam os limites do invólucro; e se olhássemos ao redor a vida, em círculo, perceberíamos como o que é

superior e belo vence em tudo e reconheceríamos rapidamente o fim para o qual nascemos.

4 – Daí decorre que, levados de alguma forma pela natureza, não são, por Zeus, os pequenos cursos de água que admiramos, apesar da limpidez e da utilidade, mas é o Nilo, o Danúbio ou o Reno e, mais ainda, o Oceano (LONGINO, 1996, pp. 94-95).

Para além das teorias estéticas do século XVIII, com sua ênfase no elemento passional (Burke) e subjetivo (Kant), essa passagem de Longino, com a natureza como instância mediadora de um processo que envolve nostalgia, falha e compensação aponta já para a estrutura da transcendência romântica.

O primeiro divulgador do tratado de Longino no Ocidente, Nicolas Boileau, enfatizou, no prefácio de sua tradução, justamente a abertura para a “compatibilidade de simplicidade e sublime” (CARCHIA, 1994, p.115), dissociando a transcendência dos *genera dicendi*.

O estilo sublime quer sempre as grandes palavras; mas o sublime se pode encontrar em um único pensamento, em uma única figura, em um só jogo de palavras. Algo pode estar contido no estilo sublime e não ser, contudo, sublime. (BOILEAU-DESPRÉAUX, 1966, p.115.)⁸

Boileau está ainda na busca de propriedades discursivas. No centro das ideologias e da estética neoclássicas, Boileau está a procura de um “algo mais” que diferencie, para além do mero domínio da técnica, o verdadeiro artista do mero artífice.

⁸ Traduzido pelo Autor, do original: “Le style sublime veut toujours de grands mots; mais le sublime se peut trouver dans une seule pensée, dans une seule figure, dans un seul tour de paroles. Une chose peut être dans le style sublime et n’être pourtant pas sublime”

1.2 O CONTEXTO CULTURAL INGLÊS NO SÉCULO XVIII: A PSICOLOGIA DE LOCKE, A ESTÉTICA DA SENSIBILIDADE. O SUBLIME DA NATUREZA.

O sublime proposto por Boileau foi plenamente absorvido pela estética neoclássica. Embora esboçando-se como uma alternativa, ele, antes, serviu para reforçar tendências que já integravam os preceitos da economia e do decoro verbais. Será na Inglaterra, fazendo parte do intenso debate religioso travado entre as diversas correntes do protestantismo e, ainda, como uma resposta às mais rigorosas conseqüências da nova filosofia de Bacon, Hobbes e Locke, que as idéias estéticas que mais tarde se tornarão hegemônicas têm nascimento. A partir da popularidade da tradução de Boileau, desencadeia-se, na primeira metade do século XVIII, uma proliferação de tratados estéticos tendo por tema (principal ou não) o sublime: Dennis, Addison, Akenside, Baillie, Huthcheson, Lowth, Lawson, Blair e Burke, entre outros. Toda essa produção é contemporânea de uma transformação radical nas concepções a respeito da natureza da representação artística, sobre a qual ela exerce e da qual sofre influências decisivas.

As teorias surgidas no início do século XVIII ainda derivam, em maior ou menor grau, de Longino, concentrando-se, em um primeiro momento, na relação entre o patético e o sublime. A partir da possibilidade de um sublime dissociado do estilo elevado, a discussão passaria a afastar gradualmente a categoria do sublime do âmbito da retórica. A nova possibilidade enfatizada por Boileau é logo seguida de uma outra, baseada na distinção entre um sublime retórico, para o qual

o apelo às emoções tem um valor prático e constitui um meio de persuasão contra a vontade e a razão da audiência, e um sublime patético, para o qual as paixões são fonte de prazer estético, um fim em si mesmas. A ênfase sobre este último fato apontado despertou a reflexão para as causas desse fenômeno, reflexão essa reveladora, também, da propensão racionalista hegemônica na reflexão sobre as artes, que torna o sublime uma categoria sob a qual seria possível agrupar os elementos emotivos e irracionais da arte. Nesse sentido, a categoria buscada em Longino foi usada para dar conta de uma ampla variedade de aspectos, tais como as paixões mais intensas do terror e do êxtase e os aspectos grandiosos e ameaçadores do mundo natural, que ficavam de fora dos padrões normativos da tradição neoplatônica renascentista e do neoclassicismo.

A grande contribuição da reflexão estética do século XVIII para a teoria do sublime, contudo, foi a descoberta de um sublime da natureza, alheio ou mesmo oposto ao sublime retórico.

foi a associação íntima do natural e do transcendente, ou sobre-humano, que tornou essa visão [a visão da grandeza, de Longino] rapidamente assimilável pela cultura em transformação da Inglaterra do século XVIII. [...] Longino fizera da Natureza o demiurgo responsável não apenas pelo estado físico do homem mas também pelo que “transcende o humano” — pensamento, imaginação, discurso (*logos*). (WEISKEL, 1994, p.28-29)

O “transporte” de Longino foi associado à ansiedade e ao “assombro” diante da natureza ameaçadora e dos seres sobrenaturais há pouco banidos da cultura civilizada. Com o sublime natural, o foco da discussão sobre as artes deixa de incidir sobre as normas e preceitos canônicos e o enquadramento de produções

particulares a essas normas e passa a ressaltar o efeito dos objetos (naturais ou artísticos) sobre os indivíduos e a sua resposta a esse efeito. Isso aponta para a premência de uma metodologia de viés psicológico, a qual é construída com algum sucesso em autores como Addison, Hume e Baillie.

O postulado do sublime da natureza que mais conseqüências terá para o desenvolvimento das teorias da sublimidade ao longo do século XVIII é a associação entre as grandes dimensões dos objetos naturais, que despertariam paixões de grande intensidade, e a noção do infinito, a qual produz uma espécie de curto-circuito nas faculdades cognitivas do sujeito.

Os maiores objetos da Natureza são, creio, os mais aprazíveis à contemplação; e depois do grande Côncavo dos Céus, e aquelas infinitas regiões em que as Estrelas habitam, não há nada sobre o que eu deite com maior prazer os meus olhos do que o vasto Mar e as Montanhas da Terra. Há qualquer coisa de augusto e majestoso no Ar dessas coisas, que inspira a mente com grandes pensamentos e paixões; Nós naturalmente, em tais ocasiões, pensamos em Deus e sua grandeza; e o que quer que possua apenas a sombra ou a aparência do INFINITO, como todas as coisas que são grandes demais para a nossa compreensão possuem, preenche e sobrecarrega a mente com seu EXCESSO, empregnando-a de uma agradável forma de estupor e admiração. (BURNET, *apud* ABRAMS, 1971, p.101.)⁹

A citação acima é da *Sagrada Teoria da Terra*, de Thomas Burnet, publicada ao longo dos anos de 1680. Nos primeiros tratados, os conceitos que mais tarde comporão a teoria do sublime se encontram ligados a termos como o

⁹ Traduzido pelo Autor, do original: “The greatest objects of Nature are, methinks, the most pleasing to behold; and next to the great Concave of Heavens, and those boundless Regions where the Stars inhabit, there is nothing that I look upon with more pleasure than the wide Sea and the Mountains of the Earth. There is something august and stately in the Air of these things, that inspires the mind with great thoughts and passions; We do naturally, upon such occasions, think of God and his greatness; and whatsoever hath but the shadow and appearance of INFINITE, as all things have that are too big for our comprehension, they fill and overbear the mind with their

grandioso, a vastidão, a magnitude ou a magnificência. Burnet estava a redigir um tratado de teologia física que se tornaria bastante popular (ABRAMS, 1971, p.101). A natureza, para Burnet, conteria as marcas do desígnio divino. A imaginação, no sublime religioso, na medida em que pode conceber o inconcebível, transforma-se em uma via para Deus. Para Weiskel (1994, p.29), através das imagens da grandeza da natureza foi possível cultivar “uma transcendência sem qualquer teologia controversa, uma religião natural”. Essa alternativa teria sido de extrema importância diante das implicações da psicologia empirista de Locke.

Se a única rota para o intelecto é através dos sentidos, a crença em um ser sobrenatural se mostra incerta. Deus tinha de ser salvo, mesmo que tivesse de desposar o mundo das aparências. E isso Ele o fez, no sublime natural. O primeiro passo, no século XVII, foi a identificação dos atributos tradicionais da Divindade — infinitude, imensidão, coexistência — com a vastidão do espaço recém-descoberto por uma astronomia emergente. As emoções tradicionalmente religiosas foram deslocadas da Divindade e associaram-se primeiro à imensidão do espaço e, segundo, aos fenômenos naturais (oceanos, montanhas) que pareciam aproximar-se daquela imensidão. Logo, um sentido de divindade era difundido por todos os grandiosos aspectos da natureza. O resultado mental foi o de promover enormemente o prestígio da imaginação sensível como faculdade que mediava a presença divina sentida de forma imanente na natureza, ou ao menos passível de ser evocada pelo aspecto grandioso da natureza. Na verdade, a imaginação tornava-se o guia e o recurso mais adequado ao senso moral. (WEISKEL, 1994, p.30).

A filosofia de Locke, que ainda atribui o nome de alma àquilo que a filosofia que lhe sucede chamará de “faculdades” da mente, destituíra a alma humana de todo conteúdo. Desprovida de idéias inatas, a alma só pode atuar passivamente: as sensações dos sentidos imprimem nela seus reflexos. Com os

EXCESS, and cast it into a pleasing kind of stupor and admiration.”

dados dos sentidos, a mente vê o mundo e a si mesma; sem eles, nada. As investigações sobre o sublime ao longo do século XVIII, ao deslocarem a origem da experiência do sublime do objeto para as emoções do sujeito, tornam-se uma forma de investigação sobre a natureza da alma.

Mas como a Consciência de sua [da alma] própria Vastidão é o que apraz, assim nada eleva essa Consciência, exceto a Vastidão nos objetos a que se dedica. Pois seja qual for a Essência da Alma, somente as Reflexões que se erguem das Sensações a tornam familiarizada consigo mesma e conhecem suas Faculdades. Objetos vastos provocam Sensações vastas, e vastas sensações dão ao Espírito uma idéia superior de seus próprios Poderes (BAILLIE, apud WEISKEL, 1994, p.31)

O *Ensaio sobre o sublime* de John Baillie é de 1744. Nessa passagem, vemos uma tentativa de explicação de como a grandeza (do cenário ou dos pensamentos ou paixões por ele despertados) assombra, expande e eleva a alma. Observe-se que a divindade ficou de fora, e a metafísica (tentativa de definir o que está além dos sentidos, no caso, a alma) dá lugar à psicologia (tentativa de mostrar como funciona o mecanismo suprasensível) pela saída do ceticismo. Sensações vastas geram reflexões vastas que dão à consciência a idéia de sua própria vastidão. Weiskel destaca, quanto a essa passagem, o problema semiótico de atribuir-se uma mesma palavra, *vasta*, a dois domínios distintos. Isso só é possível porque “O pensamento científico e a estética do sublime são expressões correlatas de uma ciência em que a ordem é arbitrária, uma questão de hipóteses ou, como diz Burke, de costume” (p. 33). A descontinuidade entre as idéias e a linguagem e as idéias e as sensações estaria, para Weiskel, na origem do sublime:

A verdadeira função do sublime é legitimar as necessárias discontinuidades no esquema clássico do significado e justificar a específica experiência emocional que essas discontinuidades acarretam. [...] A “dificuldade” [em apreender cognitivamente objetos vastos] tão central em Burke, Kant e outros é o correlato emocional de uma discontinuidade semiótica, na passagem inexplicável entre uma ordem, ou discurso, e outra. (WEISKEL, 1994, p.34)

Segundo Weiskel (1994, p.35), “o momento da discontinuidade revelará um vazio assustador”, porque “o espírito não é o seu lugar próprio, mas o lugar em que as sublimações semióticas ocorrem”.

A alma é uma lacuna, cuja extensão é descoberta à medida que é preenchida. O espaço interior, a infinitude do espírito romântico, nasce como um vazio maciço e mais ou menos inconsciente, uma ausência. Curiosamente, a mente recebe uma idéia de seus próprios poderes num evento para o qual, ao que parece, não faz nenhuma contribuição consciente ou voluntária. (WEISKEL, 1994, p.31).

Não pretendemos reduzir a gênese da discussão estética do século XVIII à influência do pensamento de um único filósofo, sendo ele próprio engendrado por forças históricas e culturais, na mesma medida em que ajuda a alterar os vetores dessas forças¹⁰. No que diz respeito ao sublime, a discussão em torno dessa categoria acompanha uma transformação gradual de paradigmas, com a ascensão de novos valores, gêneros e meios literários. A literatura estava mudando do equilíbrio e da harmonia para a sensibilidade, a imaginação e a originalidade (opondo-se ao mecanicismo e à imitação). Ao longo do século XVIII, um elenco de novas concepções e valores culturais e estéticos passou a integrar os discursos, tornando-se hegemônicos

¹⁰ Os principais relatos interpretativos desse momento na história europeia procuram associar as transformações culturais do período à ascensão da classe média burguesa e ao desenvolvimento do capitalismo (mais recentemente, com ênfase no condicionamento deste último à experiência colonial). O desenvolvimento do romance moderno tem sido, igualmente, objeto de uma tradição interpretativa associada a esses fatos.

ao final do século. A imaginação, a originalidade e seus correlatos, o gênio e a inspiração, os quais fundamentariam as teorias expressivas exaustivamente compiladas por M. H. Abrams (1953), o vitalismo e as metáforas da estrutura orgânica do mundo e da obra, a melancolia e o maravilhoso são os novos paradigmas que passam a conviver com resíduos da tradição medieval e renascentista.

Nessa época o domínio da tríade Verdade-Bom-Belo nas artes começou a ser posto em questão: a crença — renascentista — no necessário império do belo sobre todas as manifestações artísticas começou a ser posta em questão. Essa crença tinha uma fundamentação metafísica, vale dizer: neo-platônica. Perfeição, conformidade aos fins e regularidade, as qualidades tradicionalmente atribuídas ao belo, tampouco permanecem ditando todas as regras de composição e da crítica. (SELIGMANN-SILVA, 1999, p.124)

O sublime surgirá como um agregador das tendências que mais abertamente desafiavam a tradição do idealismo humanista, com sua propensão ao desequilíbrio, à indeterminação da forma e à deformidade. A linguagem poética do sublime associou uma relativa simplicidade da construção verbal¹¹, o apelo sensorial e a passionalidade a um imaginário cosmológico e a um vocabulário bíblico¹². John Milton é o modelo para a realização dessa poesia que rompe com a pastoral renascentista e o barroco ao celebrar a “corte celestial” protestante (por

¹¹ Não estamos nos referindo ainda à intenção de uso da linguagem do homem comum, de Wordsworth, mas a uma linguagem que se opõe ao virtuosismo verbal dos chamados “poetas metafísicos” ingleses.

¹² Josephine Miles (1957), ainda empregando a metodologia estilística, apresenta um amplo panorama do desenvolvimento das formas poéticas do sublime no século XVIII na Inglaterra. Ela própria sintetiza sua exposição: “The prevailing eighteenth-century poem was the sublime poem, risen from sources in English efforts at heroic poetry, strengthened by new versions of classical practice, and fully established by the combined forces of the Bible, Milton, Fénelon, and Longinus. (...) How may the sublime poem be distinguished? First of all, by its cumulative phrasal sentence structure, its piling up of nouns and epithets, participles and compounds, with a very minimum of clausal subordinations and active verbs. Second, by its vocabulary of cosmic passion and sense impression. Third, by its internal rather than external patterning of sound, the interior tonal shadings and onomatopoeias of tis unrhymed verse. In combination, these three major traits make for an exceptionally panoramic and panegyric verse, emotional, pictorial, noble, universal, and tonal, rising to the height of heaven and of feeling in the style traditionally known as

oposição à corte secular da aristocracia). Com a combinação da teodicéia miltoniana e o sublime natural, com a paixão prevalecendo sobre a ação, a natureza sobre o humano, a descrição toma o lugar da narração (outra forma de interpretar a dissociação entre o sublime e a elevação épica) e constrói-se um padrão textual em que a poeticidade resulta de um crescendo da sensação ao pensamento que, forçado a seus limites, se converte em paixão. Esse padrão será mantido, com transformações, tal como veremos, em poemas do período romântico.

Gostaríamos, antes de retomar a exposição das teorias estéticas, de isolar um dos elementos que compõem a cultura da sensibilidade do século XVIII: o terror. A poesia dos cemitérios e das ruínas, de Gray e Blair, trouxe, em tons melancólicos, o espectro da morte e da mutabilidade (para usar uma palavra do vocabulário do século XVIII) para o discurso poético. *As estações*, de Thomson, longos poemas que mesclam história natural e da civilização com uma anatomia das paixões humanas, são um exemplo de como a força destrutiva da natureza despertam o sentimento do terror. Nessas duas modalidades, a evocação do sentimento do terror é empregada como um recurso para aumentar o alcance de um propósito moral, assim como “os aspectos terríveis da natureza auxiliavam a mostrar a grandeza do Criador e a inescrutabilidade de Seus desígnios” (MONK, 1970, p.31). Com a ascensão do chamado romance gótico, esses temas e modos descritivos passam a ser empregados na prosa do período. Nesses casos, no entanto, o discurso moralizante cede terreno, sendo até mesmo, em certas ocasiões, abolido diante do uso estético do terror como um fim em si mesmo. A

apropriação estética do medo é uma das formas mais radicais desses sentimentos de natureza mista, que fixam a atenção do leitor pela oscilação entre o prazer e o desprazer, revelando desejos obscuros, para além da sua satisfação e da sua compreensão. Uma tentativa de explicar racionalmente essas tendências é um tratado publicado em meados do século XVIII, de Edmund Burke.

1.3 EDMUND BURKE E A ESTÉTICA DO TERROR. O SUBLIME IDEALISTA DE KANT.

O irlandês Edmund Burke foi político, membro da ala conservadora do partido Whig no parlamento inglês. Seu nome está associado a três discussões centrais para a formação das idéias e atitudes correntes na Inglaterra na segunda metade do século XVIII: a discussão sobre o significado da Revolução Francesa, o debate sobre a legitimidade e as implicações da experiência colonial no Oriente e, o que nos importa aqui, a discussão sobre a transformação operada na sensibilidade ao longo do século XVIII e que resultaria na afirmação hegemônica dos valores românticos. Sua atitude com relação à Revolução foi a oposição incondicional, sendo que, como um antídoto para o que via como a dissolução de todos os valores que possibilitam a civilização, propunha um regresso aos valores tradicionais do cavalheirismo e da aristocracia. Com relação à colonização na Índia, defendeu a manutenção dos costumes locais como forma de facilitar o jugo e evitar o uso indiscriminado da força.

Quando jovem, Burke integrou o principal círculo literário inglês de seu

tempo e daria aquela que seria sua única contribuição para a teoria estética com a publicação, em 1757, de *Uma investigação filosófica sobre a origem das nossas idéias do sublime e do belo*. É correto afirmar que, diante do significado histórico da atuação política de Burke, a *Investigação* é um fato marginal (GRAS, 1987). De igual forma, também é correto afirmar que o tratado de Burke, a despeito de seu esforço por romper com as concepções da tradição e de suas limitações, constitui-se num marco inegável para a história da teoria estética.

Diferentemente do movimento vertiginoso do tratado de Longino e sua argumentação não linear, a *Investigação filosófica* é um extenso, minucioso e metódico estudo que propõe construir um sistema racional a partir do exame da experiência individual, dentro do espírito da filosofia empiricista de Locke. O propósito de Burke é, a partir de um método rigoroso, dissipar a confusão e livrar a reflexão “extremamente não acurada e inconclusiva” das ambigüidades e contradições herdadas de Longino. Burke procede de modo indutivo, observando as coisas consideradas belas ou sublimes e expondo as qualidades objetivas que as tornam assim e os processos subjetivos que fundamentam o julgamento estético.

from a diligent examination of our passions in our own breasts; from a careful survey of the properties of things which we find by experience to influence those passions; and from a sober and attentive investigation of the laws of nature, by which these properties are capable of affecting the body, and thus of exciting our passions. (BURKE, 2003).

A despeito do propósito antitradicionalista, sua teoria da sublimidade deriva da tradição que associa o sublime às paixões, mais especificamente de uma paixão: o sentimento do terror, o qual, por seu turno, já estava presente em

Longino e ganhou ênfase em Dennis. E, sobretudo, há uma tradição cultural, incipiente ainda quando Burke escreve sua *Investigação*, mas da qual ele dá mostras de tomar parte, do uso estético do terror na poesia elegíaca e descritiva, que, juntamente com a valorização das ruínas, da imaginação e da melancolia, destruindo o equilíbrio e a harmonia da tradição renascentista e neoclássica, compõe os fundamentos da nova sensibilidade. A *Investigação* de Burke, ao organizar os novos valores em um sistema teórico, pode ser interpretada como uma dentre muitas “tentativas de explicar a época a si mesma” (MONK, 1970, p.28). O papel do sentimento do terror, que já se encontrava disseminado nas artes e na teoria, foi reforçado e definitivamente fixado na teoria da arte. É bem verdade, portanto, que tanto a aproximação das idéias contidas no livro de Burke do senso comum estético de seu tempo quanto a presença de elementos de teorias psicológicas e fisiológicas correntes na primeira metade do século XVIII depõem contra a sua capacidade de levar a cabo o seu método antitradicionalista (STRUBE, 1989).

O sistema de Burke baseia-se na antítese entre dor e prazer, sendo que, ao provocarem os sentimentos de autopreservação e sociabilidade, respectivamente, aquela fundamenta o sublime, e este, o belo. Essa oposição já havia sido assinalada por Hume com relação ao belo e ao feio, e embora Addison e Akenside já houvessem oposto o belo ao sublime, a dicotomia radical entre um e outro é o legado que mais implicações trará ao debate sobre o sublime, sobretudo em Kant e Hegel.

Burke is interested in the fact that we can derive pleasure even from pain when we judge aesthetically, and in introducing pain as the basis of sublimity, he opens the way for the inclusion of ideas and images in art that had hitherto been considered as lying properly outside the sphere of aesthetic pleasure. (MONK, 1970, p.32)

A dor, o medo e, em última instância, a morte abrem o caminho para idéias e imagens consideradas exteriores à esfera do prazer estético. É bem verdade que o prazer estético advindo da dor é obtido somente através de uma série de mediações. Burke considera prazer e dor conceitos primitivos, incapazes de ser definidos; importa para ele desfazer os conceitos derivados da psicologia lockeana segundo os quais o prazer resultaria da remoção da dor e vice-versa. A ambos sentimentos é atribuída uma natureza positiva, sendo que, ao sairmos de um ou outro estado, regressamos não ao sentimento oposto, mas a um estado de indiferença. O regresso da dor à indiferença produz uma espécie de prazer relacional, a que Burke designa deleite (*delight*), distinto do prazer positivo.

Em seguida, Burke reduz as paixões a duas categorias: aquelas relacionadas à autopreservação e aquelas relacionadas à sociabilidade. As paixões ligadas à autopreservação são despertadas pela possibilidade de perda da existência pelo indivíduo (a dor, o perigo e o terror, por exemplo). As paixões ligadas à sociabilidade dividem-se em dois grupos: aquelas que têm por fim a procriação e aquelas que visam impedir que o indivíduo viva em isolamento e o atraem ao convívio não apenas com outros indivíduos, mas com outras espécies e objetos. Em ambos os casos, as paixões mais intensas seriam o terror e o amor, respectivamente, sendo que, por ter um “maior efeito sobre a mente e o corpo”, o terror é a mais intensa das paixões. Burke chama de sublime a tudo o que causa o

deleite, ou seja, quando temos o nosso impulso de autopreservação despertado por idéias de dor ou perigo sem que estejamos em situações reais de dor ou perigo. De sua parte, tudo o que desperta as paixões da sociabilidade pode ser considerado belo.

Há, é verdade, uma extensão de seu conceito de deleite do prazer relativo da remoção da situação de perigo para toda situação em que temos “uma idéia da dor e do perigo”. O princípio que está implícito nessa extensão deriva do associacionismo hartleyano, que ganha em Burke uma abordagem muito particular a partir, como veremos, da ênfase no mecanismo fisiológico da percepção. Quanto ao conceito burkeano de belo, a distinção entre o belo sexual e o belo puramente social não isenta essa categoria do interesse (isenção que depois fundamentará o estético em Kant). Embora depurado do interesse sexual, o belo da sociabilidade não procriativa desperta o interesse por nos mantermos entre coisas belas, sendo exatamente esse o fundamento da socialização.

A sociabilidade já havia sido proposta por Shaftesbury e Hutcheson como uma alternativa ao egoísmo de Hobbes. Burke demarca a gênese dos estados estéticos em princípios pulsionais-psicológicos, abrindo o terreno da teoria estética para a irracionalidade.

Burke's objection to clarity, his insistence on the essential pettiness of ideas that the reason can grasp, arises from his preoccupation with the non-rational element in art. (MONK, 1970, p. 35).

De fato, Burke está a procura de um fundamento para o significado da

experiência estética no mecanismo fisiológico do corpo humano, na relação entre os sentidos e o sistema nervoso. Isso deixa de lado o pensamento puramente conceitual. Burke procura seguir a trilha de “um instinto que nos movimenta de acordo com seus propósitos, sem a nossa concordância” (BURKE, 2003).

I am afraid it is a practice much too common in enquiries of this nature to attribute the cause of feelings which merely arise from the mechanical structure of our bodies, or from the natural frame and constitution of our minds, to certain conclusions of the reasoning faculty on the objects presented to us; for I should imagine, that the influence of reason in producing our passions is nothing near so extensive as it is commonly believed. (BURKE, 2003).

A paixão causada pelo sublime em seu estado mais intenso é o espanto, ou assombro (*astonishment*). O espanto, segundo Burke, é um estado da alma em que todos os seus movimentos são suspensos, pois “a mente é tão inteiramente preenchida por seu objeto, que não pode dar conta de qualquer outro, nem, por consequência, refletir sobre o objeto que a ocupa” (BURKE, 2003). O sublime identifica-se com um bloqueio da racionalidade devido a um excesso de carga desalojado sobre a faculdade cognitiva. A admiração, a reverência e o respeito são as paixões provocadas pelo sublime quando o mesmo se manifesta em graus menores de intensidade. O psicologismo passional de Burke vai além da psicologia do sublime do século XVIII ao superar o dualismo entre as sensações produzidas pelo objeto e a alma ou consciência. Isso se dá pela ênfase no papel desempenhado por movimentos intermediários da alma, ou seja, a causa do espanto reside antes em outras paixões do que diretamente nos objetos. Conseqüentemente, a ênfase é deslocada das propriedades objetivas para os mecanismos subjetivos. Os predicados do objeto compõem o sentimento do

sublime porque despertam no sujeito paixões que lhe causam espanto. A exposição aparentemente simples da *Investigação*, na verdade, encobre uma forma complexa de compreender a relação entre as propriedades dos objetos e os estados do sujeito. Os objetos de grandes dimensões, por exemplo, são sublimes porque as grandes dimensões produzem, através do espanto, um deleite nos sujeitos cuja constituição psicológica está organizada de modo a sentir o deleite diante de situações que remetam à ameaça de sua autopreservação. Entretanto, a tudo mais no mundo objetivo que possa desencadear o mecanismo psicológico que leva ao espanto e ao deleite correspondente pode ser atribuída a sublimidade.

É por essa razão que à paixão do terror, por ser o grau máximo do medo enquanto estado de apreensão quanto à dor e à morte, e, por isso, a que produz o espanto de forma mais intensa, é atribuída uma posição central na *Investigação*. “Na verdade, o terror está em todos os casos, sejam quais forem, mais abertamente ou de forma latente, o princípio mestre do sublime.” (BURKE, 2003). Estamos diante de um sublime que não se realiza no discurso ou nos grandes objetos, mas que se realiza a partir de estados anímicos que podem ou não estar relacionados ao discurso e aos objetos: “às coisas de grandes dimensões, se lhes anexamos uma idéia accidental de terror, tornam-se incomparavelmente maiores” (BURKE, 2003). É o terror, ainda que sob a forma de uma ameaça virtual, que faz, por exemplo, uma vasta extensão de oceano ser mais sublime do que uma vasta planície.

Whatever is fitted in any sort to excite the ideas of pain and danger, that is to say, whatever is in any sort terrible, or is conversant about terrible objects, or operates in a manner

analogous to terror, is a source of the sublime; that is, it is productive of the strongest emotion which the mind is capable of feeling. (BURKE, 2003).

O terror pode ser potencializado quando ligado a uma série de outras idéias que podem, isoladamente — porém em grau menor —, ser fonte do sublime. A primeira dessas idéias elencadas por Burke é a obscuridade, a indistinção que nos impede o cálculo da real dimensão do perigo a que estamos sendo expostos. Essa propriedade estética da obscuridade resulta numa teoria da imitação oposta ao *ut pictura* do classicismo que atribui à falta de precisão do discurso verbal (e o conseqüente componente passional) a primazia sobre a imagem. De igual modo, é a indistinção e o desconhecido que nos atraem para idéias as quais não podemos conceber, como a infinitude e a eternidade.

Uma outra idéia estreitamente associada ao terror é o poder (cujo ápice é a Divindade), que significa sempre uma possibilidade de nos infligir dor. Outras idéias capazes de fazer despertar o sentimento do sublime são a privação (a vacuidade, a escuridão, a solidão e o silêncio); a vastidão (que é “evidente demais”), sobretudo a vastidão vertical; a infinitude, que, empiricamente, é sugerida pelas grandes dimensões ou objetos dos quais não divisamos os limites e pela repetição (“infinito artificial”); o inacabamento, quando “a imaginação se encontra envolvida com a promessa de algo mais, e não aquiesce com presente objeto dos sentidos”; a dificuldade, que sugere esforço; a magnificência, entendida como “uma grande profusão de coisas esplêndidas ou valiosas por si mesmas”, como um céu estrelado, em que o grande número de elementos e a “a aparente desordem” são a fonte da sublimidade.

Samuel Monk assinala como cada uma dessas idéias vai de encontro a um preceito antagônico da estética neoclássica, como a clareza, a proporção, a limitação, a sociabilidade e a urbanidade.

under the caption of the sublime, tastes that are not strictly compatible with neo-classic theory take up their position in a treatise that was extremely popular throughout the rest of the century, for the very reason that it chimed in so well with tastes that were to become dominant as the century drew to a close. (MONK, 1970, p.34).

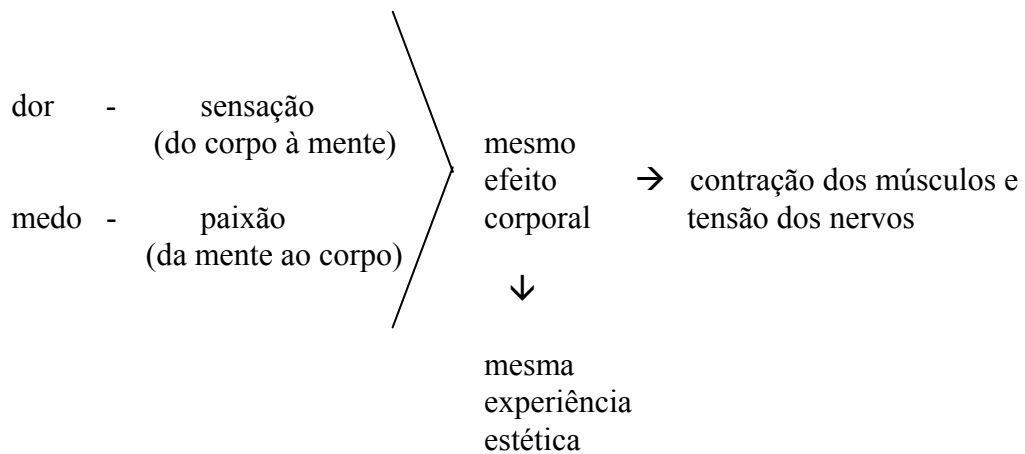
Monk destaca particularmente a obscuridade e a magnificência como formas de minar os dois pilares básicos da arte neoclássica: a clareza e a ordem. A obscuridade está ligada a duas idéias que serão desenvolvidas mais tarde com o Romantismo: de um lado, o mistério, o desconhecido e o misticismo e, de outro, a idéia da incapacidade da linguagem como instrumento de abordagem do absoluto. A magnificência, essa difícil arte da confusão, por seu turno, pode ser comparada às concepções de Longino a respeito do erro grandioso.

Pelo que Thomas Weiskel chama de um “inventivo toque de perícia”, Burke agrega ao repertório da sublimidade um elenco de imagens e idéias às quais, embora não podendo ser reduzidas ao motivo do terror e do assombro, não se poderia negar o caráter sublime. O “toque de perícia” consiste na alegação de que idéias que operam de forma semelhante têm efeito similar. É assim que luzes intensas, cores, sons intermitentes ou súbitos e odores desagradáveis, por produzirem sensações e sentimentos tão intensos quanto os do medo e do terror,

poderão ser fonte do sublime, embora em um grau menor.

A quarta parte da *Investigação* de Burke procura expor a causa última do sentimento do belo e do sublime. Nesta parte, os catálogos contidos nas partes II (sobre o sublime) e III (sobre o belo) são submetidos a uma tentativa no sentido de construir um sistema estético a partir de como a nossa fisiologia é afetada pela experiência e como as paixões são desencadeadas a partir daí. A *Investigação* procura dar conta do papel das estruturas materiais nos processos anímicos, mostrando como todo o organismo é mobilizado pela experiência estética. Contudo, o empirismo de Burke (neo-newtoniano, como faz pensar o próprio Burke), a despeito do vigor do novo materialismo positivista das ciências da mente desse nosso novo milênio, soa, aos ouvidos contemporâneos, como uma fisiologia limitada cientificamente. Esse empirismo combina a associação pura com explicações baseadas nas propriedades naturais dos objetos, sendo que tanto uma quanto as outras são capazes de ativar os mecanismos estéticos. A associação, contudo, para Burke, nasce da experiência.

Assim, ao investigar “quais sentimentos distintos e qualidades do corpo produzirão certas paixões determinadas na mente, e não outras” (BURKE, 2003), Burke refere-se a uma reversibilidade entre experiência e paixão, as quais produziriam um mesmo efeito corporal e, conseqüentemente, o mesmo efeito estético, tal como no quadro a seguir.



O quadro esquematiza o “mecanismo” do sublime burkeano: tudo o que produza uma contração dos músculos e tensão dos nervos, tal como a dor ou o medo, produzirá, mesmo que não em situação real de dor ou medo, a experiência estética do sublime.

Having considered terror as producing an unnatural tension and certain violent emotions of the nerves, it easily follows, from what we have just said, that whatever is fitted to produce such a tension must be productive of a passion similar to terror, and consequently must be a source of the sublime, though it should have no idea of danger connected with it. (BURKE, 2003).

A quarta parte da Investigação é toda ela destinada à explicação de como os itens apontados na segunda e na terceira partes produzem em nosso corpo tensão ou relaxamento (fonte do sentimento do belo). O deleite que produz o sublime, contudo, não é gerado na simples tensão dos músculos e nervos. O sublime seria produzido pelo relaxamento que se segue ao exercício vigoroso dos órgãos sensoriais, numa espécie de exercício que desatrofia os órgãos mais sutis da imaginação.

Os comentaristas têm apontado para a inadequação da rigidez categorial de

Burke diante da experiência estética como um fenômeno complexo (MONK, 1970; STRUBE, 1989). Prova das limitações dessa rigidez seria o surgimento de uma terceira categoria, mais tarde, para dar conta do que fica de fora da dicotomia belo x sublime: o pitoresco¹³. Strube (1989), particularmente, ressalta o problema metodológico da redução da “pura observação” a um dualismo. Trata-se de uma impossibilidade epistemológica que, por desconsiderar o condicionamento espaço-temporal das induções, descortina um interesse por transformar valores em verdades. Na verdade, ressalta Strube, numa redução metonímica, Burke transforma um enunciado da sociologia do gosto — “todos (os ingleses dos anos de 1750) acham as coisas pequenas e graciosas belas” — em um enunciado objetivista: “todas as coisas que são pequenas e graciosas são belas”.

O texto de Burke, de um lado, consolida tendências e articula uma explicação da irracionalidade que tem por mérito transmitir a relação desse elemento à reflexão e às práticas artísticas e literárias posteriores. Por outra parte, a oposição entre o belo e o sublime encontra-se também na base da estética idealista de Kant, evidenciando o diálogo entre o filósofo alemão e o teórico empirista irlandês.

É preciso mencionar, aqui, o alemão Moses Mendelssohn. Resenhista de Burke em seu país, Mendelssohn publicou duas obras sobre o sublime em 1758, menos de dois anos após a publicação do tratado de Burke. O sublime de Mendelssohn pode ser incluído entre as aproximações que se situam na passagem

¹³ Como indica a etimologia do termo, essa outra categoria da estética do século XVIII está mais diretamente associada às artes visuais. Ela diz respeito à representação da paisagem natural,

entre a teologia e a estética. Para esse autor, que concebe o sublime como uma intensificação do belo (e não, como para Burke e Kant, como uma categoria oposta), diante de objetos de grandes dimensões, somos expostos a uma inadequação entre o objeto e nossa capacidade sensorial e cognitiva. Tanto não encontramos conceitos para referir nossa representação como não somos sequer capazes de acionar conceitos “auxiliares”. Para esse autor,

“O corte e o *silêncio* são os meios de que o poeta dispõe para indicar o sublime. O desvio e a ausência devem significar de modo indireto o sublime como um desvio da norma e como algo que nos leva para fora de nós mesmos; algo para o qual ‘não temos palavras’”. (SELIGMANN-SILVA, 1999, pp.128).

A “Analítica do sublime”¹⁴ de Kant integra a *Crítica da faculdade do juízo*, de 1790, e é uma espécie de apêndice à “Analítica do belo”, com a qual compõe a “Crítica da faculdade do juízo estético”, primeira parte da terceira crítica kantiana¹⁵. Em seu projeto de sondagem dos fundamentos da filosofia, na *Crítica da razão pura*, Kant se debruçara sobre o problema do conhecimento teórico da natureza; na segunda crítica, a *Crítica da razão prática*, sobre o problema da vontade e da liberdade. O propósito da terceira crítica será “encontrar a matriz de inteligibilidade capaz de unir, de certa forma, a idéia da natureza com a idéia de liberdade” (SANTOS, 1998, p.15), atenuando, assim a divisão severa entre a filosofia da natureza e a filosofia moral ou prática. A unidade das formas teóricas e práticas de cognição seria encontrada a partir da

sobretudo a partir da valorização da peculiaridade e da originalidade do cenário.

¹⁴Em 1764, antes da revolução da *Crítica da razão pura*, Kant publicou suas *Observações sobre o sentimento do belo e do sublime*. Nesse pequeno texto, Kant segue muito de perto a teoria de Burke. Destacamos, contudo, a forma como Kant traz o amor, que em Burke fundamentava o belo, para a esfera do sublime porque, ao conhecer a morte, torna-se irremediavelmente trágico.

¹⁵ Na verdade, a “Analítica do sublime” é o segundo livro da primeira seção (“Analítica da faculdade de

reflexão sobre a teleologia, a busca de uma finalidade da natureza, para a qual a reflexão sobre os juízos estéticos operariam como uma espécie de preparação (PILLOW, 1990, p.1).

A primeira crítica kantiana havia constatado o limite da capacidade de conhecimento humano, que só é capaz de conhecer a partir dos dados dos sentidos. Para além da experiência sensível é vedado o acesso ao entendimento (capacidade de construir conceitos e leis). Como pensar, então, na possibilidade de que o mecanismo da natureza apreendido pelo conhecimento teórico possa estar organizado de forma que parece submetido a uma vontade (divina, como postula a tradição metafísica) que lhe prescreveu fins? A *Crítica da faculdade do juízo* propõe expor os meios pelos quais se dá essa transição “do ‘modo de pensar’ segundo a natureza ao ‘modo de pensar’ segundo a liberdade” (LEBRUN, 1993a, p.69), ou seja, do sensível (o que é apreendido pelos sentidos) ao supra-sensível. Ela visa sondar um território intermediário, uma faculdade da mente (*Gemüt*) que não se refere a objetos próprios, mas a um determinado aspecto dos objetos da natureza e da liberdade. Um território “Nem teórico nem prático, mas ao mesmo tempo teórico e prático” (DERRIDA, 1978, p.45).

“A faculdade do juízo em geral é a faculdade de pensar o particular como contido no universal” (KANT, 1993, p.23). Podemos partir da posse dos universais (regras, leis, princípios) e neles enquadrar os particulares; ou, ao contrário, possuímos apenas o particular e, a partir dele, termos de encontrar o universal. É esse o caso dos juízos estéticos, que oferecem o “paradoxo de um

juízo estética”) da primeira parte (“Crítica da faculdade de juízo estética”) da terceira crítica.

juízo que parece voltado à particularidade, à contingência e ao problemático” (LYOTARD, 1993, p.9). O objetivo da crítica da faculdade do juízo é descobrir o caminho que percorremos e que nos leva à descoberta de uma forma particular de universalidade diante de tais juízos, aos quais Kant designa “reflexivos”.

Uma crítica da faculdade do juízo constituiria uma investigação que procuraria saber se essa faculdade, a partir dos juízos reflexivos como única instância em que essa faculdade não se encontra associada às demais, “fornece *a priori* a regra ao sentimento de prazer e desprazer enquanto termo médio entre a faculdade do conhecimento e a faculdade da apetição” (KANT, 1993, p.12). Essa regra ou princípio é o da conformidade a fins (*Zweckmassigkeit*) da natureza (por oposição à conformidade a fins prática, ou seja, da moral ou da técnica), na medida em que através dele condiciona-se um conteúdo representativo a um fim.

Entre o conhecimento das coisas e a nossa vontade, há uma zona intermediária, que realiza a ligação entre uma e outra daquelas duas esferas: é o sentimento de prazer e desprazer. Nos juízos estéticos da natureza ou da arte encontramos uma relação do conhecimento com o sentimento do prazer e desprazer. Os juízos reflexivos teleológicos contribuem para o conhecimento dos objetos (porque revelam suas finalidades), ao passo que os juízos estéticos apenas revelam a natureza dos processos subjetivos.

No juízo que nos leva a considerar algo como belo (ou sublime) ou não, a representação do objeto não é referida pelo entendimento ao objeto, mas pela

imaginação ao próprio sujeito e seu sentimento de prazer ou desprazer. O juízo daí resultante (“juízo de gosto”) não será, portanto, de conhecimento, mas estético, pois o seu “fundamento de determinação *não* pode ser *senão* subjetivo” (KANT, 1993, p.48). O sentimento de prazer e desprazer não diz nada do objeto, mas ao modo como o sujeito se relaciona com a representação objetiva.

Nós podemos referir uma representação a um prazer movidos pelo simples fato de sua existência. Nesse caso, há um “interesse” e estamos invadindo a região da vontade, da liberdade, da moral. O sentimento de prazer estará associado a um desígnio de nossa vontade. É possível, contudo, para Kant, atingir um certo grau de indiferença com relação ao objeto de uma representação e ainda assim sentir prazer diante dessa representação. O juízo que constatará a existência ou não de prazer, nesse caso, chama-se juízo de gosto, e pressupõe a inexistência de qualquer interesse.

Belo e sublime concordam “no fato de que ambos aprazem por si próprios”, sem interesse. Ambos pressupõem um “juízo de reflexão”, ou seja, o sentimento de prazer que despertam não deriva de qualquer sensação ou conceito (como o bom), mas se refere a conceitos indeterminados. No entanto, na medida em que o sublime concerne a objetos “em que seja representada ou enseje representar uma ilimitação” (objeto sem forma), diferirá do belo uma vez que esse diz respeito a objetos cuja forma remete a um conceito indeterminado, e forma pressupõe limitação. O vitalismo contido nos “atrativos” da “imaginação lúdica” vinculável ao belo opõe-se ao prazer secundário, sério, negativo do sublime. Mas em que se constitui esse prazer no sublime? Ele está baseado em uma

apresentação compensatória e afirmativa do poder da alma diante da contemplação dos seus limites, com implicações morais específicas. Vejamos como isso ocorre.

Kant divide o sentimento do sublime em duas categorias: o sublime matemático, em que a imaginação é referida à faculdade do conhecimento; e o sublime dinâmico, em que a imaginação se refere tanto à faculdade do conhecimento quanto à da apetição. Em ambas as instâncias vemos as mesmas imagens, temas e idéias associados pelas teorias e pelo senso comum estético do século XVIII ao sublime natural sendo incorporadas ao sistema kantiano.

No sublime matemático, “denominamos sublime o que é absolutamente grande”, “o que é grande acima de qualquer comparação” (KANT, 1993, p.93). Nesse caso, não nos é permitido buscar “nenhum padrão de medida adequado [ao objeto] fora dele”. O que significa que não se trata, aqui, da avaliação matemática da grandeza dos objetos da natureza. A avaliação matemática não comporta o sublime porque remete sempre a uma comparação ao número de unidades de uma grandeza¹⁶, a qual não poderia nos dar uma representação do infinito como totalidade. Daí a relação da imaginação com o entendimento nesta modalidade do sublime, uma vez que os conceitos envolvidos na avaliação matemática estão contidos nessa faculdade. Kant se reporta a uma modalidade de avaliação sem referência, que leva em conta tão somente a capacidade do sujeito em captar a

¹⁶ Gerard Lebrun (1993b) situa Kant no debate filosófico quanto ao problema do infinito matemático. Diante da antinomia que representa a concepção do infinito como progressão matemática e a intuição da totalidade, Kant encontraria na passagem da imaginação sensível à razão supra-sensível (sem referência, portanto, aos conceitos do entendimento) o território em que

grandeza do objeto em uma intuição. No caso dessa imaginação pré-teórica, como lembra Derrida (1978), a única comparação possível é a que se estabelece entre o incomparável e o comparável. Essa modalidade de avaliação, chamada estética, comportaria um máximo, acima do qual o sujeito não concebe medida maior. O limite é demarcado pelo limite do poder de *compreensão* da imaginação (capacidade de reduzir o múltiplo das intuições a uma única que será apresentada ao entendimento para ali ser subsumida aos seus conceitos), que pode recolher intuições *ad infinitum* através de seu poder de *apreensão*.

[a compreensão, a *Zusammenfassung*] Tem um limite, ou antes, é a própria limitação, antes de toda regra conceitual, posto que consiste num pôr em forma, e que a forma é uma limitação. (LYOTARD, 1993, p.97.)

A gênese do sentimento do sublime se dá no momento em que a imaginação “atinge o seu máximo e, na ânsia de ampliá-lo, recai em si”. Entretanto, se o infinito não é compreendido como totalidade, ele é *pensável* como tal, pois concomitantemente ao fracasso da imaginação em reduzir as intuições apreendidas a uma compreensão, a razão abstrata seria como que desperta, e viria à cena exigindo a totalidade, a redução à unidade. O colapso da imaginação é visto como um prelúdio necessário ao reconhecimento de uma capacidade — de outra índole — ilimitada.

A razão é a “suprema capacidade de conhecimento”, capaz de abstrair de todo o conteúdo do conhecimento. Ela “contém a origem de certos conceitos e princípios que não toma emprestados nem dos sentidos nem do entendimento”

a idéia do infinito como absoluto seria possível.

(KANT, 1996, p.232). Os conceitos da razão, que vão além da possibilidade da experiência, chamam-se idéias. As idéias são “*a priori* inaplicáveis a toda representação, porque seus objetos são absolutos ou ilimitados”(LYOTARD, 1993, p.97).

A intervenção da razão possui duas implicações principais. A primeira delas, é a de que o objeto em que a imaginação aplica infrutiferamente a faculdade da compreensão conduz “o conceito da natureza a um substrato supra-sensível” (KANT, 1993, p.102). A partir dessa constatação, Gérard Lebrun indica que, uma vez que o infinito é inimaginável, “conclui-se que ele é acessível a um saber purificado das imagens” (LEBRUN, 1993b, p.580).

O infinito, porém, é absolutamente (não apenas comparativamente) grande. Comparado com ele, tudo o mais (da mesma espécie de grandezas) é pequeno. Mas, o que é mais notável, tão-só poder pensá-lo *como um todo* denota uma faculdade de ânimo que excede todo padrão de medida. [...] para tão-só poder pensar sem contradição o infinito dado requer-se no ânimo humano uma faculdade que seja ela própria super-sensível. (KANT, 1993, pp.100-101.)

Decorre daí que o sublime faz convergir o sensível e o incondicionado da razão abstrata, resultando, ao mesmo tempo, na libertação da imaginação de sua “inserção ‘mundana’ meramente representativa” (LEBRUN, 1993b, p.565) e na apresentação do que, por outro lado, segundo Derrida (1978), é inapresentável.

o verdadeiro sublime não pode estar contido em nenhuma forma sensível, mas concerne somente a idéias da razão, que, embora não possibilitem nenhuma representação adequada a elas, são avivadas e evocadas ao ânimo precisamente por essa inadequação, que se deixa apresentar sensivelmente (KANT, 1993, p.91.)

Não se trata de remeter uma intuição a uma idéia em particular. Isso seria um juízo determinante, não reflexionante. Trata-se da apresentação da possibilidade de conceitos *enquanto* não apresentáveis. Jacques Derrida formula essa questão da seguinte forma:

La présentation est inadéquate à l'idée de la raison mais elle se présente dans son inadéquation même, adéquate a son inadéquation. L'inadéquation de la présentation se présente. (DERRIDA, 1978, p.151)

O sublime se dá no momento em que a limitação da forma coincide com a emergência da possibilidade de representação sensível (e portanto conhecimento efetivo) de todo um universo que se oculta para nosso entendimento. Essa possibilidade é logo descartada: somos obrigados “a *pensar* subjetivamente a própria natureza em sua totalidade como apresentação de algo supra-sensível, sem poder realizar *objetivamente* essa apresentação” (KANT, 1993, pp.114-115). No entanto, o movimento que ela produziu em nosso ânimo constitui um resíduo de importantes implicações. Kant não fala em transcendência com relação ao sublime¹⁷; mas a idéia da passagem de uma esfera a outra por ele próprio posta em relação hierárquica nos permite falar de um movimento ascendente através do qual, numa tortuosa convergência com o conceito de natureza humana de Longino, nos aproximamos da real “destinação” do homem.

Em lugar de acomodar-nos com a *limitação* do conhecimento à *experiência* — da mesma maneira como nos resignamos a uma enfermidade, talvez provisória —, aprendemos que há, por

¹⁷ “Transcendental” é uma palavra chave no vocabulário kantiano. No entanto, ela é empregada para qualificar o que fica fora dos limites da experiência.

princípio, uma *limitação da experiência*. E isto o simples comportamento teórico jamais nos teria ensinado: enquanto está engajada no uso teórico, “encerrada no interior do mundo sensível”, a razão desconhece inteiramente essa *limitação da experiência* que é, no entanto, a tarefa primordial que lhe incumbe. (LEBRUN, 1993a, p.73.)

Uma outra implicação da intervenção da razão no momento sublime diz respeito à natureza do prazer envolvido no ajuizamento estético do sublime. O fracasso da imaginação produz um desprazer que é, contudo, ajuizado como prazeroso em virtude da intervenção das idéias da razão. O colapso da imaginação é representado como a porta de entrada para uma região superior da subjetividade. O sublime corresponde, assim, a um

sentimento de que nós possuímos uma razão pura, independente, ou uma faculdade da avaliação da grandeza, cuja excelência não pode ser feita intuível através de nada a não ser da insuficiência daquela faculdade que na apresentação das grandezas (objetos sensíveis) é ela própria ilimitada. (KANT, 1993, p.105.)

A incapacidade (*Unvermögen*) da imaginação é única forma que temos de ajuizar esteticamente a existência de uma faculdade (*Vermögen*) ilimitada no sujeito. A violência (a expressão é do próprio Kant) ao sujeito é ajuizada como uma finalidade (conformidade a fins), o que resulta em um prazer composto, secundário, negativo. Como a imaginação é ampliada para o domínio prático (moral) da razão, o prazer resultante só pode estar marcado pela moralidade. O sublime produz no sujeito uma “disposição ao sentimento para idéias (práticas), isto é, ao sentimento moral” (KANT, 1993, p.112). Os juízos estéticos “são conformes a fins em referência ao sentimento moral. O belo prepara-nos para amar sem interesse algo, mesmo a natureza; o sublime, para estimá-lo, mesmo

contra nosso interesse (sensível)” (KANT, 1993, p.114). A invasão da lei moral da razão prática se dá pelo sacrifício da imaginação. Ela encontra o terreno preparado para reconhecer-se soberana.

A outra categoria em que Kant divide o sublime, o sublime dinâmico, coloca em evidência ainda maior a relação entre a sensibilidade e a moralidade firmada no momento sublime. O sublime dinâmico se dá diante da natureza quando essa apresenta um poder (*Macht*) ao qual resistimos sem que esse poder seja capaz de vencer a nossa resistência. Se o julgamos capaz de vencê-la, daí resultará simplesmente o medo. Se, pelo contrário, a natureza representa um medo *possível*, ou seja, à distância, descobriremos em nós “uma faculdade de resistência de espécie totalmente diversa, a qual nos encoraja a medir-nos com a aparente onipotência da natureza” (KANT, 1993, p.107). Essa medição de forças com a natureza, tal como a medição de grandezas no sublime matemático, acaba por aproximar duas ordens irredutíveis, incomparáveis, que só um salto metafórico poderá unir:

também o caráter irresistível de seu poder dá-nos a conhecer, a nós considerados como entes da natureza, a nossa impotência física, mas descobre ao mesmo tempo uma faculdade de ajuizarmos como independentes dela e uma superioridade sobre a natureza, sobre a qual se funda uma autoconservação de espécie totalmente diversa daquela que pode ser atacada e posta em perigo pela natureza fora de nós, com o que a humanidade em nossa pessoa não fica rebaixada, mesmo que o homem tivesse que sucumbir àquela força. Dessa maneira a natureza não é ajuizada como sublime em nosso juízo estético enquanto provocadora de medo, porque ela convoca a nossa força (que não é natureza) para considerar como pequeno aquilo pelo qual estamos preocupados (bens, saúde e vida) [...] Portanto, a natureza aqui chama-se sublime simplesmente porque ela eleva a faculdade da imaginação à apresentação daqueles casos nos quais o ânimo pode tornar capaz de ser sentida a sublimidade

própria de sua destinação, mesmo acima da natureza. (KANT, 1993, p.108.)

Ao homem é revelada a sua vocação, para além da natureza, no momento em que ele descobre em si uma capacidade de pensar sem medo o que é temível. O sublime cria na alma uma disposição semelhante ao que Kant considera o verdadeiro sentimento religioso: o homem cuja vontade segue a lei moral conceberá Deus como temível, não como uma ameaça, e é isso, para Kant, o que separa a religião da superstição.

O caráter de apêndice da “Analítica do sublime” se dá em virtude da natureza totalmente subjetiva do ajuizamento do sublime. Isso ocorre pelo caráter derivativo de tais juízos: eles têm origem em representações sobre como a constituição do sujeito reage às impressões da natureza.

[o conceito do sublime da natureza] não denota nada conforme a fins da própria natureza, mas somente no *uso* possível de suas intuições, para suscitar em nós próprios o sentimento de conformidade a fins totalmente independente da natureza. (KANT, 1993, p.92.)

2 TRANSCENDÊNCIA E IDEOLOGIA NA LITERATURA DO PERÍODO ROMÂNTICO

2.1 O APOCALIPSE DA IMAGINAÇÃO

Ao longo do século XVIII, a literatura, ao mesmo tempo em que alimentou, realizou em textos, na poesia e na ficção, a discussão sobre o sublime sob formas variadas (MILES, 1957; MONK, 1970). A partir do final daquele século, à medida que vão se delineando os contornos mais evidentes do Romantismo europeu, de um modo geral, observamos acomodações sutis, em que a natureza, a subjetividade e a história se entrecruzam na constituição dos textos. A natureza, chamada à cena pelo sublime do século XVIII, não será abandonada, embora a abertura para um sublime puramente subjetivo tenha sido deflagrada a partir de Burke e Kant. Ela aparecerá como o meio pelo qual a mente ao mesmo tempo descobre e encobre, em surtos de aproximação e afastamento, a profundidade solipsística do Eu, a desconfiança na contingência das formas de representação do incondicionado do espírito e as múltiplas ansiedades com relação às transformações históricas do período.

Não procuramos, nesta seção, que pretendemos breve, reduzir a multiplicidade de articulações discursivas da retórica do sublime no período romântico a sínteses operacionais. Um dos pressupostos deste trabalho é mostrar justamente a abrangência daquelas articulações. Contudo, duas modalidades, em especial, são importantes para o desenvolvimento dos argumentos que passaremos

a expor nos capítulos seguintes.¹⁸

O que Weiskel (1994) descreve, em sua tentativa de traduzir o sublime em termos semióticos, como uma sobrecarga sobre os significados que fundamentaria a experiência do sublime romântico (em sua modalidade egotista) pode ser interpretado como um aprofundamento das tendências de subjetivização e secularização já presentes em Burke e Kant. Nestes casos, o sujeito descobre um súbito excesso de significado oculto sob as coisas tornadas familiares (ou reificadas), rompendo a relação de continuidade. Esse momento, cuja descrição se aplicaria ao silêncio sublime de Longino como uma forma de “ausência significativa”, no qual a palavra se dissolve na Palavra,

no seu ápice ameaça uma condição de metáfora absoluta, “um universo em que tudo é potencialmente idêntico a tudo mais”. Tal condição é apocalíptica: anula a temporalidade, que é a dimensão necessária do fluxo sintagmático. [...] A verticalidade é a dimensão apropriada, e a viagem é inevitavelmente alguma variante do abismo, o “lugar fixo, abissal, a exalar melancolia”, que é a imagem central de *The Prelude*¹⁹, e, na verdade, da maior parte da poesia romântica. (WEISKEL, 1994, p. 46)

Nesses casos, o efeito retórico da transcendência é tanto mais poderoso quanto mais associado ao familiar. É bem verdade que Weiskel tem insistentemente em perspectiva o sublime tal como ele se apresenta na poesia de Wordsworth (TORRES FILHO, 1995), com seus vales e abismos, mas também com suas flores campestres, pedintes e camponeses. Contudo, a mesma estrutura

¹⁸ O grotesco de Victor Hugo, sob o ponto de vista de sua relação com o sublime, parece integrar a tendência secularizante; nesse caso, contudo, de forma mais radical, chegando a abolir a própria transcendência, resultando em um sublime plenamente laico (HUGO, s.d.).

¹⁹ Longo poema autobiográfico composto por William Wordsworth entre 1799 e 1850. Como o título sugere, o autor concebia esse poema como uma espécie de preparação para um empreendimento poético ainda maior, o qual, porém, jamais viria ser concluído.

se repete em inúmeros textos de outros autores do período, como “O infinito”, do italiano Leopardi:

Sempre cara me foi esta colina erma,
 e esta sebe, que de tanta parte
 do último horizonte o olhar exclui.
 Mas sentado a mirar, intermináveis
 espaços além dela, e sobre-humanos
 silêncios, e uma calma profundíssima
 eu crio em pensamentos, onde por pouco
 não treme o coração. E como o vento
 ouço fremir entre essas folhas, eu
 o infinito silêncio àquela voz
 vou comparando e vêm-me a eternidade
 e as mortas estações, e esta, presente
 e viva, e o seu ruído. Em meio a essa
 imensidão meu pensamento imerge
 e é doce o naufragar-me nesse mar.
 (LEOPARDI, 1995)²⁰

As extensões amplas demais para o olhar, que estão além de um acidente natural de grandes proporções costumeiro (se valorizamos, antes, o “sempre” da expressão “sempre cara”), embora marcado pela solidão, vão se abrindo para a contemplação de dimensões ainda mais vastas. O ritmo do discurso poético²¹ é lento, pressupondo uma voz cuja entonação mal se distingue dos silêncios de que fala o poema. Estamos distantes, portanto, do movimento violento do sublime de Kant e Burke e, contudo, fala-se do “sobre-humano”, do coração que quase treme de medo (“se spaura”, no italiano), da “eternidade”, da “imensidão” e do

²⁰Trad. por Vinícius de Moraes, do original: “Sempre caro me fu quest’ermo colle./ e questa siepe, che da tanta parte / dell’ultimo orizzonte il guardo esclude, / Ma sedento e mirando, interminati / spazi di là da quella, e sovrumani / silenzi, e profondissima quiete / io nel pensier mi fingo/ ove per poco / il cor non si spaura. E come il vento / odo stormir tra queste piante, io quello / infinito silenzio a questa voce / vo comparando: e mi sovviene l’eterno, / e le morte stagioni, e la presente / e viva, e il suon di lei. Così tra questa / immensità s’annega il pensier mio: / e il naufragar m’è dolce in questo mare.” A publicação referida apresenta outras traduções (como as de Haroldo de Campos e Ivo Barroso) deste poema, pouco diferindo as soluções propostas no que diz respeito aos aspectos assinalados em nossa breve análise.

²¹ Compreendemos essa categoria tal como a concebe Henri Meschonnic, ou seja, como organização da materialidade dos significantes com “participação na organização empírica e

“infinito”, e, no limiar entre essas abstrações e o mundo das imagens concretas, o mar. Mas estamos diante (ou sobre, isso não está determinado) de uma colina... E já nem podemos nos lembrar disso, levados que fomos por uma lenta, serena e ao mesmo tempo vigorosa torrente de pensamentos.

O trajeto desse fluxo pode ser descrito da seguinte forma. Justamente aquilo que está mais próximo, a “sebe”, dificulta a visão da multiplicidade de elementos visuais (“tanta parte / do último horizonte”) que compõem um indistinto horizonte. Vencido esse obstáculo, descreve-se o interminável contorno dessa semi-abstração, o espaço, através de um *enjambement* (“intermináveis / espaços”) pleno de implicações semânticas. Ao espaço soma-se um silêncio inconcebível para o homem, um silêncio significativo como o de Ajax ao descer ao Hades, “mais sublime que palavras”, como Longino observa. A esses dados sensoriais soma-se um sentimento de tranquilidade cuja adjetivação põe em cena o análogo invertido da ascendência sublime: a profundidade (como lembra Weiskel, o “profundo” é uma das formas da secularização e desidealização do sentimento do sublime). Uma inversão sintática pospondo o sujeito oculta o sentido de uma construção que se esboçara como tendo por sujeito os múltiplos elementos acumulados por um polissíndeto (figura cujo efeito retórico é ameaçar levar ao infinito a construção sintática). No extremo da acumulação de infinitos, o “eu” e seu “pensamento” (singular no original italiano), que, descobrimos, cria (ou “finge” para si, se mantivermos uma literalidade etimológica com relação ao “me fingo” do original) isso tudo. Pode-se dizer, se quisermos sondar o binarismo que estrutura o poema para desconstruí-lo, que perdemos a noção do que é dentro

e o que é fora, que o sujeito re-velou para si a ilusão que fundamenta, a partir da oposição com o mundo objetivo, a sua própria identidade. E a vista a partir do abismo entre a subjetividade e o vazio é vertiginosa, fazendo tremer o coração.

Mas não está consumado, contudo, o movimento de acumulação semântica e sintática do poema. Uma inesperada intervenção da natureza próxima e familiar, o rumor do vento nas folhas, sugere um contraponto com o silêncio que emana do vazio, do abismo da dissolução identitária. As folhas e o vento, no poema, são um elemento da vida concreta através do qual se dá a comunicação com uma ordem mais ampla de significado. Elas são, no sentido que Paul de Man dá ao termo (1983), símbolos, pois estão marcadas por um “apelo ao infinito de uma totalidade”, pela capacidade de remeter o seu conteúdo figurativo a uma “totalidade suprasensível” (DE MAN, 1983, p.188). Meyer Abrams (1982) interpreta a imagem do vento na poesia romântica como um veículo através do qual se manifesta uma potência, sendo um análogo externo da imaginação, que seria ela também um veículo com esse caráter. A imagem das folhas vivas é recorrente no texto bíblico, onde os fiéis são comparados a folhas da árvore da vida, que jamais perde suas folhas. Como o som das folhas embaladas pelo vento traz a lembrança das “mortas estações”, da oposição destas à estação viva presente, dos ciclos naturais, enfim, a sua comparação com o silêncio da eternidade compõe um *memento mori*. Mais do que isso, descortina a posição precária do sujeito humano excluído do mundo cíclico da natureza e, contudo, situado no limiar da compreensão da eternidade, alcançado por um vôo indolente do pensamento, que o atinge como que passivamente, por uma revelação. A consciência da finitude do indivíduo é ela própria marca de um poder infinito.

A conexão estabelecida por Weiskel entre sublime e apocalipse, esse último concebido como irrupção de uma temporalidade atemporal e regeneradora, para além dos determinantes históricos (NUNES, 2001, p.10 *et passim*), reproduz uma tradição interpretativa na crítica literária inglesa²². Essa tradição, que procuramos reproduzir na nossa leitura do poema de Leopardi, vê como uma estrutura central para a compreensão da poesia romântica (sobretudo inglesa, embora com extensões a textos de autores alemães) a revelação epifânica que acena para a transformação do padrão Éden-queda-redenção da tradição cristã para o esquema natureza-autoconsciência²³-imaginação. A transformação desse padrão narrativo (que sintetiza a totalidade da estrutura narrativa bíblica) realiza a versão romântica do sublime retórico de Longino, que Weiskel concebe, à luz da “angústia da influência” de Bloom, do “ônus do passado” de Jackson Bate e da “busca pela permanência” de David Perkins, como a tensão entre autoridade e autenticidade, entre a reprodução e a criação, do momento sublime da identificação da alma do leitor com a do autor.

É bem verdade que a tradição da leitura apocalíptica do Romantismo se divide quanto ao significado do novo padrão (ou padrão inovado). Uma tendência a ressaltar o aspecto da autoridade, ou seja, do Romantismo como uma revolução no sentido de conservar uma tradição cultural e os valores humanistas, de renovar, enfim, o homem, se oporia a uma outra que sublinha a negatividade, as

²² Frye (1963 e 1973), Abrams (1971), Hartman (1970 e 1971), De Man (1970) e Bloom (1970) são os principais nomes ligados a essa tradição.

²³ A *selfconsciousness* refere-se à reflexão introspectiva de caráter narcisístico, marcada pela presença do “sol negro da melancolia” romântica.

ambigüidades e ansiedades do projeto de revisão romântico. Para ambas, contudo, essa será sempre uma tarefa de proporções colossais.

Frye (1973), que funda essa tradição, ressalta a grandiosidade do desejo totalizador, embora ainda não haja, na sua *Anatomia da crítica*, em que sistematiza essa concepção da literatura apocalíptica, referência à literatura romântica. Em um texto posterior (FRYE, 1963), o crítico canadense expõe a sua interpretação do imaginário romântico como resultado de um processo de internalização da referência espacial do esquema narrativo Éden-queda-redenção. Essa referência seria a divisão do cosmo em três esferas: a esfera celeste, a natureza (o Éden para o homem e o mundo físico, em que o homem se encontra após a queda e ao qual, por ser contrário a sua “destinação”, ele não se ajusta), e, dificultando com sua influência a adaptação do homem à natureza, a esfera do pecado e do mal. A internalização dessa estrutura espacial inverteria a relação da sensibilidade com o mundo interior: o que o poeta vê na natureza seria, de algum modo, criação de um princípio que está *dentro* da própria subjetividade. Essa relação entre o mundo objetivo e o princípio criador em nós não é plenamente clara para nós porque estamos lutando interiormente para ascender das esferas inferiores para as superiores, onde a visão é total e os significantes são apocalípticamente abolidos numa plenitude de significado. Abrams (1971), por sua vez, sublinha o modo como o esquema da transcendência apocalíptica romântica é uma forma de resguardar valores humanísticos e conservar o significado “profundo” de longas tradições culturais em tempos de revolução e transformação radical de valores (fundando, assim, por outro lado, a “idéia da Cultura”, tal como a concebe Raymond Williams).

Hartman, De Man e Bloom, por outro lado, se fixam nas ambivalências dessa relação com a autoridade. Hartman considera apocalíptico o movimento do eu no sentido de superar dialeticamente suas formas inferiores em direção à independência imaginativa de toda limitação natural. A imaginação promove a revelação da consciência como um processo dialético entre a natureza e a ordem simbólica da Eternidade. Apocalíptico será o “forte desejo por banir a natureza e atingir um contato sem mediações com o princípio das coisas” (HARTMAN, 1971, p.xxii). Para Paul De Man (1970), a transcendência romântica nasce como uma resposta ao fracasso da linguagem figurativa em apropriar-se dos objetos naturais, cuja primazia ontológica é refratária aos processos de figuração da linguagem poética. A reação a esse choque entre a natureza e a linguagem é o deslocamento para a representação de imagens de uma natureza cada vez mais “associada com a luz imaterial, límpida e diáfana que reside próximo dos céus” (DE MAN, 1970, p.75) e a nostalgia pelo objeto natural é convertida em uma nostalgia por um “ente que jamais poderia [...] tornar-se uma presença particularizada” (DE MAN, 1970, p.76). Em um de seus primeiros livros, *The Visionary Company*, de 1961, Harold Bloom afirmava, a respeito dos românticos: “Eles falharam em sua profecia temporal; falharam, porém, como os titãs falharam, em uma ruína que foi massiva e mais humana do que a de seus sucessores” (BLOOM, Harold *apud* GOLDSMITH, 1993, p.9). É uma afirmação que já prenuncia a perspectiva de seus trabalhos dos anos 1970, nos quais Bloom se detém sobre a relação dos poetas românticos e pós-românticos não com a natureza, mas com a autoridade textual do passado. Vemos, nesses autores, a postulação da ambigüidade e mesmo da inviabilidade das pretensões românticas à

transcendência, ao mesmo tempo em que afirma-se justamente a grandiosidade do malogro e de sua representação, da jornada (condenada de antemão ao fracasso, mas, mesmo assim, e por isso mesmo, titânica).

2.2 O SUBLIME ROMÂNTICO: IDEOLOGIA E REPRESENTAÇÃO DA HISTÓRIA.

Até aqui, procuramos não colocar os fundamentos das concepções do sublime apresentadas sob uma perspectiva crítica. Atuamos antes como duplicadores de seus pressupostos. Não está entre os propósitos desse trabalho minar as bases epistemológicas de textos que, a despeito de sua pretensão de verdade, no caso dos tratados do século XVIII em particular, constituem, como conjunto, uma significativa página da história cultural moderna. É sob esse aspecto que foram apresentados e sob esse aspecto que nos interessam particularmente. Pretendíamos mostrar como matéria bruta idéias que, uma vez integradas ao processo de construção do sistema literário brasileiro, apresentarão implicações e formas de textualização essas sim objeto de uma aproximação crítica. Para podermos realizar tal abordagem, é preciso, contudo, fazer algumas considerações preliminares referentes ainda ao contexto cultural europeu.

Uma primeira premissa para a realização de uma aproximação crítica é a ruptura com a atitude pela qual compartilhamos dos valores e dos pressupostos que fundamentam um discurso. É o que tenta Weiskel ao traduzir a linguagem do idealismo para a psicanálise e a semiótica. No entanto (e o próprio Weiskel se mostra consciente disso ao propor modelos sempre provisórios), a transposição

metafórica de um discurso para outro acusa a mesma estrutura retórica da sublimidade: a metáfora, a delegação do sentido. Será preciso sairmos (ou ao menos sondar a possibilidade de uma saída) da visão parcial que o próprio discurso submetido à crítica nos oferece para vê-lo de fora. As paixões, a natureza, a razão suprasensível, a imaginação encenam, nos textos apresentados, um drama que é antes um monólogo da subjetividade. O processo gradual que culmina com a idéia de uma “Jerusalém interior” no Romantismo, desdobramento cultural de um protestantismo que busca romper com a autoridade institucional, de um lado, e, de outro, oscilação da consciência de uma classe média em busca de novos princípios de autoridade e articulação social²⁴, fez com que a representação literária relegasse o problema da alteridade, ou seja, o significado do processo de construção da identidade como função da relação do sujeito com um Outro, a um segundo e obscuro plano. A alteridade, função do reconhecimento da diferença (de gênero, raça, classe ou cultura) na afirmação da identidade, desdobra-se no plano da vida concreta articulando a história.

O que era um segundo plano obscuro, produto de um deslocamento radical em uma amostra significativa de textos do período romântico, foi desautorizado pela tradição crítica do apocalipse da consciência, que, ao afirmar-se como projeto crítico, consolidou tais textos — e sobretudo a partir do ponto de vista que essa tradição ressalta — como o centro do cânone romântico. O fundamento dessa crítica é a reprodução da ideologia da transcendência: a subjetividade se constrói e se realiza ao alçar-se, negando a história (destruindo a história, se dermos um

²⁴ Essa última tese é estendida por Terry Eagleton (1993) a toda a discussão estética dos últimos três séculos. Voltaremos a ela nas seções seguintes.

sentido literal ao uso da expressão apocalipse), para além da natureza e de suas próprias formas inferiores.

Há, contudo, um aspecto peculiar. O discurso e a estrutura narrativa apocalípticos foram apropriados por formas da textualização do sublime que os projetam, de forma radical, para dentro da história. Respondendo às grandes transformações históricas que marcaram a passagem do século XVIII para o XIX (cujo grande paradigma foi a Revolução Francesa), os discursos apocalípticos se disseminaram nos meios culturais, seja com um conteúdo negativo, apontando para a ruína das formas de vida social conhecidas, seja com um conteúdo positivo, apontando para a renovação das formas de relação de poder na sociedade. Foi Abrams (1971) quem primeiro aproximou as formas políticas do discurso apocalíptico à transcendência romântica da imaginação. Para Abrams, tal como na estrutura de compensação do sublime kantiano, o malogro das aspirações de renovação no plano político implicou na descoberta (por revelação) de formas de transcendência muito mais potentes. Os poetas, segundo Abrams, descobriram que seria preciso primeiro renovar o homem, para depois renovar a história.²⁵ Se as aspirações de liberdade dos esquemas de poder do Antigo Regime demandavam a extinção de tradições e instituições reais, a liberdade absoluta que propunha o idealismo romântico exigia a supressão da história como um todo.²⁶

²⁵ E.P. Thompson (2002) faz um minucioso panorama do envolvimento da primeira geração de românticos ingleses com a causa radical e a posterior guinada no sentido da desilusão, em alguns casos, e da apostasia em outros.

²⁶ Dominique Peyrache-Leborgne (1997) é particularmente enfática em ressaltar, numa tradição que remonta à estética schilleriana, o sublime romântico como uma poética da “liberdade revolucionária”: “Le sublime reste un effort de la pensée pour atteindre les conditions de sa liberté, au sein même d’un univers qui tend à la menacer; il peut être ainsi une stimulation de la vie par une acceptation de la mort ou une pensée du tragique” (PEYRACHE-LEBORGNE, 1997, p.482).

A passagem abaixo transcrita, de David Duff (1998), nos oferece uma boa síntese do modelo crítico formulado por Meyer Abrams nos anos 60 e 70 (ABRAMS, 1970 e 1971).

O interessante é que a linguagem do idealismo utópico e da visão apocalíptica, de fato, toda a textura transformacional do discurso revolucionário mantém-se como um traço central da escrita romântica muito depois de se haver renunciado à ambição política de se alcançar tais metas no mundo exterior. Agora, no entanto, paira a sombra de uma linguagem de desilusão e desespero, e é com tons de alienação e depressão que a escrita romântica produz suas mais potentes introversões, ou alcança maior intensidade de expressão.(DUFF, 1998, p.32)²⁷

Na frase do próprio Abrams:

O recurso é a passagem da ação em massa para o quietismo individual, e da revolução exterior para um modo revolucionário de percepção imaginativa que não realiza menos do que a “criação” de um novo mundo. (ABRAMS, 1971, p. 338)²⁸

A síntese do modelo a partir do qual Abrams propõe uma leitura do Romantismo é indispensável para a compreensão do trabalho crítico de Jerome McGann (1983). A passagem da representação da história para a fixação obsessiva com os problemas da consciência e da imaginação identificada por

²⁷ “What is interesting is that the language of Utopian idealism and apocalyptic vision, indeed the whole transformational texture of revolutionary discourse, remains a central feature of Romantic writing long after the political ambition of realizing such goals in the external world has been renounced. But this is now shadowed by a language of disillusion and despair, and it is in moods of alienation or depression that Romantic writing often yields its most powerful insights, or achieves greatest intensity of expression” (Tradução do Autor)

²⁸ “The recourse is from mass action to individual quietism, and from outer revolution to a revolutionary mode of imaginative perception which accomplishes nothing less than the ‘creation’ of a new world.” (Tradução do Autor).

Abrams constitui o que Jerome McGann chamou de a ideologia romântica²⁹, a qual se define pelo fato de que

A poesia do Romantismo se encontra por toda parte marcada por formas extremas de deslocamento e conceitualização poética, através das quais as questões humanas reais das quais a poesia trata são ressituidas em uma variedade de localidades idealizadas. (McGANN, 1983, p. 1.)³⁰

Para McGann, a premissa básica dessa ideologia, que vê como estruturadora em uma parte significativa dos textos do Romantismo inglês, é a de que “a poesia, ou mesmo a consciência podem libertar o indivíduo das ruínas da história e da cultura” (McGANN, 1983, p.137). Através da construção de categorias transhistóricas (“verdades eternas que, uma vez despertadas, não perecerão jamais”) como as “idéias a respeito da criatividade da Imaginação, da centralidade do Eu, a respeito da estrutura orgânica e sistemática da natureza e da vida social, dentre outras” a poesia seria capaz de libertar-se da história.

A própria crença de que categorias transcendentais podem fornecer um solo permanente para a cultura se torna, no período romântico, uma formação ideológica — uma outra ilusão construída para conter a consciência das contradições inerentes às estruturas sociais contemporâneas e as relações que elas suportam.

[...]

Idéias e ideologia, dessa forma, estão no cerne de toda poesia romântica. Toda sua estrutura emocional depende do crédito e da fidelidade que deposita em suas próprias ilusões fundamentais. E seus mais grandiosos momentos geralmente

²⁹ Ideologia, para McGann, pode ser entendida como uma visão parcial que representa “um conjunto coerente ou ligeiramente organizado de idéias que compõem a expressão dos interesses especiais de alguma classe ou grupo social” (McGANN, 1983, p.5).

³⁰Tradução do Autor, do original: “The poetry of Romanticism is everywhere marked by extreme forms of displacement and poetic conceptualization whereby the actual human issues with which the poetry is concerned are resituated in a variety of idealized localities.”

ocorrem quando ela persegue sua última e decisiva ilusão: a de que ela pode expor ou mesmo que ela já desvelou suas ilusões e falsas consciências, de que ela finalmente chegou à Verdade. A necessidade de acreditar em tal feito, imediata ou eventual, é profundamente romântica (e portanto ilusiva) porque localiza a meta das demandas, necessidades e desejos humanos num espaço ideal. (McGANN, 1983, p.134).³¹

A partir de McGann, embora a perspectiva contextual tenha se tornado uma exigência na consideração do texto romântico, teoria e história passam a ser paradigmas que se definem mutuamente no processo analítico, sendo inconcebível um puro regresso à história. Nos trabalhos conduzidos sob a orientação metodológica de McGann, durante os anos 80 e 90³², passou-se a ressaltar as formas complexas a partir das quais as tentativas de abolição da história, nos textos, deixavam vestígios. As abordagens ideológicas passaram a remeter a “autonomia da imaginação criadora” a quadros complexos da política institucional, cultural, sexual e de gênero do período, revelando antes ansiedades e instabilidades nos textos do que engajamentos plenamente realizados. O que antes era “background” — a Revolução Francesa, as reações contrárias, as guerras que a partir dela se desencadearam e o que ela implicava em termos de transformação da organização das formas de produção e poder na sociedade, a urbanização e a industrialização aceleradas, o imperialismo colonial e a escravidão, os

³¹ Traduzido pelo Autor, do original: The very belief that transcendental categories can provide a permanent ground for culture becomes, in the Romantic Age, an ideological formation — another illusion raised up to hold back an awareness of the contradictions inherent in contemporary social structures and the relations they support. [...] Ideas and Ideology therefore lie at the heart of all Romantic poetry. Its entire emotional structure depends upon the credit and fidelity it gives to its own fundamental illusions. And its greatest moments usually occur when it pursues its last and final illusion: that it can expose or even that it has uncovered its illusions and false consciousness, that it has finally arrived at the Truth. The need to believe in such an achievement, either immediate or eventual, is deeply Romantic (and therefore illusive) because it locates the goal of human pursuits, needs, and desires in Ideal space.

³² Destacamos aqui, além dos trabalhos do próprio McGann sobre Byron (que, segundo McGann, se situaria, juntamente com Heine, em uma posição crítica com relação à ideologia romântica), os trabalhos de Alan Liu (1989), David Simpson (1987 e 1988), Marjorie Levinson (1986 e 1989) e

movimentos pelo reconhecimento dos direitos humanos e das mulheres — passa a ser visto como elemento constitutivo da estrutura dos textos.

2.3 AS NOVAS FORMAS DA SUBJETIVIDADE

O Romantismo é contemporâneo a um momento de ruptura: nas formas de organização política (Revolução Francesa), econômica (Revolução Industrial) e geopolítica (capitalismo colonial). Ele é uma reorientação simbólica que assume o sentido ora de reação, ora de acomodação a essas erupções bruscas de processos históricos e culturais que já vinham se desenrolando gradualmente.

Raymond Williams (1970) descreve como o envolvimento da poesia inglesa do início do século XIX com a história resultou na criação da idéia da Cultura como categoria transcendental em que são guarnecidos valores humanistas que, de outra forma, seriam aniquilados pela história. Williams parte da contradição entre o modo usual de conceber a figura do artista romântico como indivíduo voltado para a “esfera do belo natural e dos sentimentos pessoais” e seu envolvimento no estudo e na crítica da sociedade de seu tempo. A prática política dos românticos ingleses, que viveram em um momento em que a democracia e a indústria passavam a afetar a vida de um modo geral, estava, segundo Williams, intimamente ligada à experiência que alimenta sua realização poética.

Para Williams, “há cinco pontos centrais” que, pela complexidade

James Chandler nos anos 1980 e, na década passada, Nigel Leask (1992), Timothy Fulford e Peter Kitson (1998) e Saree Makdisi (1998).

histórica, não poderiam ser conduzidos a um nível em que se reconheçam relações de causalidade entre eles: 1. altera-se a relação do escritor com seus leitores; 2. se estabelece uma “atitude” diferente em relação ao público; 3. a produção da arte passa a ser encarada como uma produção especializada como as demais, “sujeita às mesmas condições que a produção em geral” (WILLIAMS, 1970, p.271); 4. afirma-se a “realidade superior” da arte, que passa a ser encarada como instância da “verdade imaginativa”; 5. a idéia do gênio autônomo se torna regra.

A consolidação da “ideologia romântica” de McGann está no que Williams define como a necessidade de agregar ao elemento “profissional” uma “ênfase na incorporação, na arte, de certos valores humanos, capacidades, energias, os quais sentia-se que o desenvolvimento da sociedade rumo a uma civilização industrial estava ameaçando ou mesmo destruindo” (WILLIAMS, 1970, p.275).

Os artistas, dessa forma, passaram a conceber-se como agentes da “revolução pela vida”, por sua capacidade como portadores da imaginação criativa. [...] Aqui, novamente, reside uma das principais fontes da idéia da Cultura; foi nessa base que a associação da idéia da perfeição geral da humanidade com o estudo das artes viria a ser construída. Pois a obra dos artistas — “o primeiro e o último saber... imortal como o coração humano” — seria um modo viável de acesso àquele ideal da perfeição humana que viria a ser uma cidadela contra as tendências desintegradoras da época. (WILLIAMS, 1970, p.280).³³

O mesmo argumento encontramos na formulação mais sintética de Jerome McGann:

³³ Traduzido pelo Autor, do original: Artists, in this mood, came to see themselves as agents of the “revolution for life”, in their capacity as bearers of the creative imagination. [...] Here, again, is one of the principal sources of the idea of Culture; it was on this basis that the association of the idea of the general perfection of humanity with the practice and study of the arts was to be made. For here, in the work of artists — “the first and last of all knowledge... as imortal as the heart of man” — was a practicable mode of access to that ideal of human perfection which was to be the

Uma das ilusões básicas da Ideologia Romântica é que somente um poeta e suas obras podem transcender a uma apropriação corruptora pelo “mundo” da política e do dinheiro. (McGANN, 1983, p.13).³⁴

Constrói-se, assim, a autoridade social da cultura. A retórica do sublime compõe um momento exemplar dessa construção. É a partir dessa perspectiva que compreendemos a alegação de Dominique Peyrache-Leborgne (1997), que coloca o sublime como o horizonte de expectativa de toda a cultura romântica. Essa autoridade apresenta outras implicações, na medida em que ela se integra, como mostrou Terry Eagleton (1993), às estruturas de poder da sociedade ao oferecer um novo paradigma de exercício da autoridade política. Com a dissolução dos antigos regimes absolutistas e suas formas coercitivas de poder, o individualismo burguês, para Eagleton, procurou, não bastando a noção abstrata da igualdade de direitos, impor um novo sentido de unidade social através da vida espiritual. Para Eagleton, só uma lei por consenso possibilitaria o individualismo econômico, uma lei que se igualasse ao desejo do indivíduo. Esse processo de internalização e estetização da lei produz um “tipo inteiramente novo de sujeito humano”:

A última força de coesão da ordem social burguesa, em contraste com o aparato coercitivo do absolutismo, serão os hábitos, as devoções, os sentimentos e os afetos. E isso equivale a dizer que o poder, nesse regime, foi *estetizado*. Ele é indissociável dos impulsos espontâneos do corpo, está imbrincado à sensibilidade e aos afetos, é vivido como um costume irrefletido. O poder está agora inscrito nas minúcias da experiência subjetiva, e a fissura entre o dever abstrato e a inclinação prazerosa foi harmoniosamente curada. Dissolver as leis nos costumes, no simples hábito impensado, é identificá-las

center of defence against the disintegrating tendencies of the age.

³⁴ Traduzido pelo Autor, do original: One of the basic illusions of Romantic Ideology is that only a poet and his works can transcend a corrupting appropriation by “the world” of politics and money.

ao próprio bem-estar prazeroso do sujeito, de modo que transgredi-las significaria uma profunda autoviolência. (EAGLETON, 1993, p. 22)³⁵.

Essa concepção da relação da autoridade cultural do estético com o tecido social se aproxima do conceito de ideologia (não a *uma* ideologia específica, mas ao *modus operandi* da ideologia de um modo geral). O conceito de ideologia surge no acalorado debate político e filosófico que se segue à Revolução Francesa, mais particularmente na obra de Antoine Destutt de Tracy. Inicialmente, a ideologia se apresenta como uma “ciência das idéias”, cujas descobertas possibilitariam a criação de leis que regessem a vida humana no sentido da felicidade individual, da justiça e do progresso sociais. Como ciência, a ideologia de Tracy equivalia a um mero conjunto de hipóteses, que jamais se poderiam comprovar, uma vez que a sociedade humana não pode ser submetida a condições ideais de comprovação empírica. Logo o termo passou a conotar o afastamento entre a abstração teórica e a prática histórica concreta. Mais tarde, Karl Marx faria notar que esse afastamento apresentaria outras implicações que não apenas as de natureza epistemológica. A separação entre o abstrato e o concreto é de certa forma superada, para Marx, na medida em que um conjunto de idéias passa a ser empregado para justificar a realidade concreta, tornando possível essa realidade. Os indivíduos passariam, assim, a aceitar como sendo a verdade um mero conjunto de hipóteses criadas (intencionalmente ou não) por um grupo específico dentro da sociedade para atender aos seus interesses específicos. Para Antonio Gramsci, a ideologia é internalizada a partir da sua vulgarização no senso comum,

³⁵ Eagleton concebe a relação entre a ideologia e a estética a partir de uma dialética marxista: o objeto estético como “protótipo secreto da subjetividade na sociedade capitalista incipiente”, como modelo da internalização do poder político conteria, ao mesmo tempo, “a visão radical das

através de instituições culturais como a linguagem, os valores morais e as formas de representação simbólica. Eagleton (1993, p.22) destaca uma aproximação entre a idéia gramsciana do indivíduo autônomo, sujeito a uma dominação que se exerce desde dentro de sua própria consciência (através do que Gramsci chama de hegemonia), e a melhor forma da lei de que Rousseau fala em seu *Contrato social*: a lei que identifica o dever à vontade, através das inclinações e dos sentimentos, sendo, portanto, estética.

2.4 NACIONALISMOS, IMPERIALISMOS

Uma distinção importante é a que se faz, sobretudo a partir da ênfase que a ela deu Louis Althusser (1970), entre a ideologia geral e as ideologias particulares. Para esse autor, é possível isolar mecanismos comuns a qualquer ideologia³⁶. Dentre as ideologias particulares, o nacionalismo é uma das que de modo mais evidente apresentam a confluência de afetividade e internalização das formas de coesão e condicionamento social.

Grosso modo, “nacionalismo” é a ideologia que justifica e reproduz os vínculos identitários que formam uma nação. Enquanto ideologia, sua marca é o apelo a símbolos e práticas culturais alheios à pura racionalização que marca as pretensões de verdade das ideologias. Sua principal alegação é um sentimento, o

potências humanas como fins em si mesmas” (EAGLETON, 1993, p.13). O marxismo humanista de Eagleton, portanto, coincide com a ideologia romântica, reproduzindo-a.

³⁶ Não é nosso objetivo expor aqui a natureza desse mecanismo. Em síntese, pode-se afirmar que ele se reduz a três pontos básicos: a) a ideologia geral representa a relação imaginária de indivíduos com suas reais condições de existência, o que muda o foco de um conteúdo específico para a natureza relacional da ideologia; b) a ideologia possui ela também uma existência concreta na medida em que se realiza através de instituições e práticas materiais; c) a ideologia possibilita o

que torna essa ideologia em particular paradigmática para a compreensão da relação, assinalada por Eagleton, entre o psicológico e o ideológico no interior da experiência e do discurso estéticos.

Benedict Anderson (1989, p. 14) aponta para a dificuldade de se enquadrar teoricamente o nacionalismo como *uma* ideologia, sobretudo a partir da constatação da sua reprodução e adaptação a situações particulares concretas. Para Anderson, o nacionalismo poderia ser considerado antes como uma instituição, assim como a religião ou o parentesco³⁷. A relação do nacionalismo com modalidades de distribuição do poder nos agrupamentos humanos em que circula, contudo, coloca-a num outro patamar no que diz respeito à neutralidade relativa das instituições. Através da injunção estado-nação, o nacionalismo justifica o exercício de um poder por um estado. Mais do que isso, ele procura “tornar os limites da nação congruentes com os de sua unidade de governo” (HECHTER, 2000)³⁸.

A ideologia nacionalista toma como pressupostos a) a existência de uma nação com caráter próprio; b) o fato de que os interesses e valores dessa nação estão acima de todos os demais, inclusive (e sobretudo) os interesses e valores particulares de seus integrantes; c) a soberania, ou seja, a nação, por ser independente, é portadora de uma vontade incondicionada, acima das vontades

ingresso do indivíduo nessas instituições e práticas, transformando-o em sujeito da ação social.

³⁷ De igual modo, Bhabha (1990) chama a atenção para as “formas disjuntivas de representação” que compõem as múltiplas formas de afiliação social e textual que compõem uma nação. Bhabha define a natureza híbrida da nação a partir da noção heideggeriana de temporalidade, opondo-se ao esquematismo da historicidade hegeliana (“equivalência entre evento e idéia”).

³⁸ Se, de um lado, o nacionalismo pressupõe a conjunção de um estado com uma nação, nem por isso é correto afirmar que tanto o estado como a nação tenham se instaurado simultaneamente.

individuais de seus integrantes e nunca sujeita à vontade das demais nações. O desenvolvimento das nações pressupõe um estágio particular de desenvolvimento econômico e tecnológico: as línguas nacionais precisam de imprensa e da alfabetização. Na economia, a delimitação dos territórios e a delegação de poder garante, segundo Hobsbawm (1990), a segurança da propriedade e a factibilidade dos contratos. O apagamento das diferenças era assim compensado com a distribuição homogênea da força do estado.

O nacionalismo se articula em torno a valores ideais que uma cultura apresenta para si mesma e para as demais. Essa definição culturalista pressupõe, contudo, uma homogeneidade que é um pressuposto, ou, antes, uma ilusão do próprio nacionalismo. A proposta primeira dos nacionalismos é a redução da multiplicidade à unidade, da heterogeneidade à unidade. Um suposto bem comum passa a ser sobreposto à antiga lógica dos privilégios. Daí a alegação do caráter integrador da nação, que permite ingresso e inclusão pelo simples critério da adesão voluntária, diferentemente dos critérios tradicionais de classe baseados na exclusão e no nascimento. A promessa de inclusão mascara um programa de expansão que resulta de (e justifica) uma estratégia de dominação que é projeto de uma parcela dos integrantes da coletividade que passa a articular-se sob a nova ordem. A partir de uma perspectiva voluntarista, pode-se afirmar que o nacionalismo afirma os direitos e deveres mútuos contraídos a partir de um pertencimento compartilhado a uma totalidade arbitrária e contingente chamada nação. Anderson (1989) chama a atenção para o caráter compensatório da nação: ela estabelece um novo vínculo a partir do vazio deixado pela desagregação dos vínculos tradicionais da comunidade tradicional e do parentesco, rompidos pela

experiência da modernidade. Nesse sentido, a nação é uma metáfora (Bhabha, 1990), uma transferência de sentido (lar e pertencimento). Na conhecida formulação de Anderson (1989), a nação é uma “comunidade imaginada” (imaginada porque pressupõe a imagem de uma comunhão entre indivíduos em um plano além da experiência) limitada e soberana.

Com a nação como categoria chave para a definição das identidades, o local de nascimento se converte numa forma “natural de associação humana” (VINCENT, 1995). O imaginário que a ideologia nacionalista mobiliza se concentra no fetichismo do espaço. O “algo mais” que fundamenta o vínculo da nação (nem cultura, nem língua, nem raça, nem religião) parece brotar do chão; esconde a sua novidade, a sua modernidade com a aparência milenar do cenário natural, da paisagem, da tradição, do mito.

Sob o influxo das questões levantadas pelos estudos pós-coloniais, ampliou-se o número de trabalhos concentrados na relação das representações culturais do Romantismo com a consolidação das políticas imperialistas no Ocidente. Como observa Saree Makdisi (1998), ao estudar o caso particular do Império Britânico, entre 1790 e 1830, o controle imperial britânico estendeu-se sobre mais de cento e cinquenta milhões de pessoas, ao mesmo tempo em que emergia um dos mais amplos e complexos momentos da produção literária e artística britânicas, anunciando “traumas e possibilidades”. Makdisi (1998) e Fulford e Kitson (1998) mostram como, contemporaneamente ao Romantismo, o capitalismo industrial reconfigura as práticas coloniais. Antes baseadas na “mercantilização da diferença”, através do lucro com o exótico, e fundadas a

partir de uma concepção ao mesmo tempo relativista e hierarquizante da cultura e das raças, as práticas coloniais da troca dão lugar ao imperialismo industrial, o qual, fundindo-se com os novos discursos sobre evolução cultural, fez com que “a diferença cultural não mais pudesse ser aceita, muito menos apreciada ou valorizada; tornou-se algo que a Europa tinha o ‘dever’ de ‘desenvolver’ — e portanto perseguir, penetrar, desenraizar, erradicar e destruir.” (MAKDISI, 1998, p. 158) Segundo Kitson, “o período romântico testemunhou o início de uma mudança de paradigma na teoria racial e nos modos pelos quais a ‘raça’ se relacionava com a nacionalidade e a cultura. Combinando a história bíblica com as evidências empíricas, a antropologia nascente passa a considerar as diferenças racial e de gênero como “degeneração” do protótipo de Deus. Quando muito, nos tratados mais “progressistas” sobre a questão racial, se esboça de modo incipiente a teoria da evolução social, sintetizando as aspirações do cristianismo e do esclarecimento. A diferença surge como manifestação do desígnio divino, agenciado pelas condições geográficas. As diferenças de cor existiriam, segundo esses relatos, para a conveniência humana, não como indício de diferença moral (FULFORD e KITSON, 1998). No entanto, para esses relatos, o caminho de regresso para a rota da evolução para esses povos é a conversão ao cristianismo. Do ponto de vista da produção literária, segundo Fulford, numa perspectiva também compartilhada por Nigel Leask (1992), “questionamentos e reinserções na ideologia colonialista coexistem com frequência num mesmo texto”, “apologias do imperialismo freqüentemente contêm um elemento radical potencialmente subversivo do imperialismo — e vice-versa” (FULFORD e KITSON, 1998), formando um complexo imaginário geopolítico e cultural.

3 LITERATURA E NAÇÃO: MIGRAÇÃO DE IDÉIAS E ARTICULAÇÕES DE PROJETOS

3.1 UMA IDÉIA FORA DO LUGAR? A TRANSCULTURAÇÃO POÉTICA DO SUBLIME

A literatura das primeiras gerações do Romantismo brasileiro³⁹ nos coloca de forma particularmente aguda diante do problema da relação entre ideologia e literatura. A produção cultural que acompanha as grandes transformações que assinalariam a derrocada do sistema colonial se deu sobretudo através de gêneros em que o ideológico é um componente fundamental. É nítida, nessa produção, a deliberada intenção de intervir sobre os rumos do processo de construção da autonomia política da colônia. Essa atitude não é abandonada pela geração oficializada pela historiografia como primeira geração do Romantismo brasileiro (a de Magalhães, Porto-Alegre e Gonçalves Dias). Contudo, como veremos, a nova geração, ao mesmo tempo em que opta sobretudo pelo poema como espaço de militância cultural, projeta-a para um espaço além da esfera de intervenção discursiva em que atuava a geração anterior. Ela não refuta ou sequer abandona algumas das premissas daquela geração. Apenas, ela aposta na encenação do drama heróico da construção da nacionalidade em um palco grandioso, transcendente.

³⁹ Incluímos nessa designação a produção literária e cultural que acompanha as transformações ocorridas com a vinda de D. João VI (1808) para o Brasil, a qual a historiografia costuma chamar de “pré-romantismo” ou mesmo “ilustração”. Evitamos, assim, o sentido teleológico do termo “pré-romantismo” e as múltiplas ressalvas quanto às inovações observadas nos textos iniciais e a conservação de elementos neoclássicos em textos posteriores (como é o caso de Magalhães). Sob o ponto de vista que nos interessa focar, entre a geração de Souza Caldas, Monte Alverne, Januário Barbosa e Hipólito da Costa e a de Gonçalves de Magalhães, Araújo Porto-Alegre, Joaquim Norberto e Gonçalves Dias, há antes uma mudança de gêneros textuais, ou seja, das formas de militância cultural, do que de atitude com relação aos fatos históricos, embora essa

Estamos, contudo, muito próximos ainda das articulações textuais de caráter intensamente (para não dizer puramente) ideológico. Conseqüentemente, maior será o esforço no sentido de procurar manter sempre o cuidado de não reduzir a complexidade dos artefatos culturais ao mecanismo (também complexo) das ideologias.

literatura e ideologia se tangenciam enquanto ambas pressupõem o mesmo vasto campo da experiência intersubjetiva. Mas os seus modos de conceber e de formalizar essa experiência são diversos, quando não opostos.

A literatura exprime, re-apresenta, presentifica, singulariza, enxerga com olhos novos ou renovados os objetos da percepção, ilumina os seus múltiplos perfis e desentranha e combina as fantasias do sujeito. A ideologia reduz, uniformiza os segmentos que reduziu, generaliza, oculta as diferenças, preenche as lacunas, as pausas, os momentos descontínuos ou contraditórios da subjetividade. (BOSI, 1995, p.9.)

O caminho que seguimos requer uma volta a uma oposição definidora do próprio conceito de ideologia. A ideologia lança o olhar desdenhoso sobre a complexidade do real para poder intervir sobre ele. Essa retirada significa a ilusão de purificação alcançada pela racionalidade. Se, por um lado, a literatura está próxima demais do real para amoldar-se à pureza da ideologia, sendo capaz de fazer vibrar vozes não ideológicas e/ou contra-ideológicas; por outro, a ideologia “íntegra a escrita, queiramos ou não acolher a sua presença...” (BOSI, 1995, p.10). E mesmo que acolhamos essa presença, ela não pode “fechar o horizonte das leituras possíveis” (BOSI, 1995, p.10). A ideologia pode não coincidir com o núcleo da poeticidade do texto literário. No entanto, renunciamos a uma leitura crítica quando escoramos, sem perceber, a poeticidade do texto naquilo que é

ideológico dentro do texto. É limitante, é redutor fazer coincidir o sentido do texto com a(s) ideologia(s) que se alojam nele; assim como é limitante, ao procurar fugir dessa coincidência, recair inconscientemente na ideologia do texto — supondo ser o núcleo de sua poeticidade ou literariedade —, reproduzindo-a acriticamente. É justamente isso o que Jerome McGann condena na tradição crítica do Romantismo inglês da primeira metade do século XX.

A “ideologia da estética” de Eagleton nos mostra uma relação profunda entre cultura e ideologia, uma relação que não pode ser reduzida a uma correspondência simplificada. O que Eagleton propõe é um modo de encarar a relação entre a ideologia e a cultura que preserva a autonomia relativa de ambas. Para além de toda relação particular entre formas particulares da cultura com ideologias particulares na sociedade moderna, há uma relação primeira que diz respeito à posição da cultura no interior dessa sociedade. Nos capítulos anteriores, acompanhamos o processo de integração da categoria do sublime ao discurso da estética, tendo sido essa concebida, com Eagleton, como acomodação da relação dos sujeitos com a materialidade de seus corpos às novas formas de poder na sociedade liberal burguesa. Essa recapitulação implica no fato de que a compreensão dos usos da categoria do sublime nos momentos iniciais do Romantismo brasileiro requer um novo esforço de contextualização. Mesmo a ausência, no Brasil dos inícios do século XIX, de uma reflexão teórica sobre literatura e estética fora das coordenadas da afirmação identitária da nacionalidade é um indicador de que a apropriação das categorias européias é problemática. Não há como evitar um elenco de aproximações cuja finalidade é ressaltar a especificidade do processo cultural de apropriação da estética do sublime e, a

partir dela, de criação de uma poética do sublime. Como uma categoria estética com raízes na teologia protestante e na filosofia empirista pôde integrar-se à economia simbólica de uma ex-colônia escravista em processo de afirmação como nação?

Como vimos, o estabelecimento da categoria do sublime como um paradigma estético no século XVIII na Europa acompanha o desenvolvimento de novas formas de subjetividade. Através da relação que se estabelece entre poder e prazer quando a experiência estética integra o jogo dos valores coletivos, a cultura (no sentido estrito de conjunto de representações artísticas e literárias) passou a adquirir uma autoridade social. Isso só foi possível graças à institucionalização de importantes meios de reprodução cultural como a imprensa e a leitura. O cenário no Brasil do início do século XIX é outro. Os meios impressos são precários, o público leitor é praticamente inexistente. Tudo se dá entre uma incansável elite diretamente responsável pelos rumos culturais e políticos da colônia/nação.

Estamos então falando de uma idéia fora do lugar? A (tão) conhecida (quanto combatida) tese de Roberto Schwarz (2000), que fala da incongruência entre as ideologias européias e a formação social brasileira, valeria para o caso da importação, por uma sociedade que adota uma versão muito particular do liberalismo, de uma categoria estética ligada ao individualismo. Schwarz assinala o paradoxo que representa o prestígio da ideologia liberal em uma sociedade escravocrata. A tese de Schwarz reproduz uma ilusão da própria ideologia liberal: a de que a economia efetivamente florescia na Europa graças à não intervenção do Estado, tese que mascara o fato de que o Estado assegurava, a milhares de

quilômetros da Europa, a ordem necessária à obtenção de matérias-primas a baixíssimo custo e à preservação de mercados consumidores (SAID, 1995). Um dos problemas da tese de Schwarz é considerar os “lugares” como sistemas, como totalizações estanques que correspondem não só às falsificações da ideologia liberal como às premissas do nacionalismo quanto à clareza das fronteiras que ele próprio traça. É bem verdade que a tese de Schwarz diz respeito às ideologias, e não à cultura. Contudo, a leitura que Schwarz faz do romance de Alencar assinala não só a “incongruência” entre a forma romanesca e o painel social que ela é evocada a retratar⁴⁰ como também a falta de consciência dessa disparidade. Mesmo no plano da ideologia, a crítica de Bosi (1995, p.19) a Schwarz⁴¹ reapresenta a questão das ideologias deslocadas em termos de expressão de uma necessidade histórica, amarrando-as à infra-estrutura social e econômica. O escravismo, para Bosi, precisou do liberalismo justamente para manter-se como modo de produção hegemônico. Tudo passa a ser uma questão de ênfases e ajustes, de reordenação do discurso, e o que tinha a aparência de aleatório passa a estar associado a uma causalidade estrutural.

O caso que propomos investigar não se constitui na transposição de textos ou de gêneros, mas da apropriação de uma atitude estética com vistas à construção de uma poética que visa à recodificação da representação da experiência. Há, assim, o translado de todo um campo discursivo que será reconstruído dentro de coordenadas específicas, implicando na definição de uma retórica específica.

⁴⁰Wasserman (1994, p.194) observa que essa formulação de Schwarz já estaria presente na análise que Antonio Candido realiza de *Memórias de um sargento de milícias*.

Essa orientação epistemológica no âmbito do comparatismo requer algumas reflexões. O fenômeno que apontamos nos textos não diz respeito à intertextualidade, entendida como uma relação particular entre dois textos, mas à relação de textos específicos com um discurso. Com base nessa relação, tentamos sondar o fundamento de um outro discurso a partir do cruzamento de ambos. Assim como ocorre com a intertextualidade, essa situação pode ser compreendida a partir da noção de produtividade textual. A produtividade do texto, resultado da não identidade entre o significado e o significante, diz respeito a sua capacidade de produzir múltiplas significações. Assim como o sentido de uma palavra são outras palavras — o que torna a linguagem uma cadeia em que não se pode determinar a hierarquia seqüencial dos elos que a compõem, qual elemento vem antes, qual vem depois —, o sentido de um texto são outros textos. Dessa forma, se estabelece uma relação de indeterminação entre o que é intrínseco e o que é extrínseco ao texto. O que se procura *no* texto está ao mesmo tempo *dentro e fora*. Os múltiplos significados que resultam desse diálogo de signos são em parte afirmados, em parte negados. Para a literatura comparada, essas características da textualidade vêm sendo operacionalizadas através das noções de intertextualidade e interdisciplinaridade. No nosso caso, poderíamos falar de interdiscursividade.

“Todo texto é absorção e transformação de uma multiplicidade de outros textos”, diz Kristeva, na esteira de Bakhtine. Entende-se por intertextualidade este trabalho constante de cada texto com relação aos outros, esse imenso e incessante diálogo entre obras que constitui a literatura. (PERRONE-MOISÉS, 1993, p.63.)

A intertextualidade, portanto, é o termo que designa essa propriedade dos

⁴¹O texto de Bosi, contudo, não faz referência direta ao de Schwarz.

textos e da significação. Ao passo que o texto se define como uma unidade de sentido construída a partir das relações entre os elementos sintáticos e lexicais que o compõem, o intertexto é a força centrífuga que rompe os limites dessa unidade e põe em jogo, exercendo um papel definidor para a construção do sentido, o leitor, a leitura e o diálogo entre os textos.

Temos, antes, o que Leyla Perrone-Moisés descreve como uma

reelaboração ilimitada da forma e do sentido, em termos de apropriação livre, sem que se vise o estabelecimento de um sentido final (coincidente ou contraditório com o sentido do discurso incorporado). (PERRONE-MOISÉS, 1993, p.59-60.)

Contudo, o conceito de intertextualidade como horizonte interpretativo para a relação entre os textos nos coloca diante do perigo de limitarmos o estudo do literário como categoria autônoma, alheia a toda particularidade histórica e cultural. Sem a contextualização do discurso literário, fazemos uma leitura que renuncia a complexos modos de significação presentes no texto e que precisam ser submetidos à reflexão crítica. Como observa Antonio Cornejo-Polar (1982), a idéia da autonomia do fenômeno literário corresponde a um erro de visão histórica. Um processo historicamente datado, a saber, a busca da autonomia dos valores estéticos que caracteriza boa parte da produção literária e artística européia desde o Romantismo, foi elevado ao status de categoria universal no processo de afirmação da teoria literária como campo epistemológico igualmente autônomo. A idéia de que o fenômeno literário pode ser apreendido tão somente a partir dos elementos estruturadores do texto, sem qualquer referência à exterioridade (o chamado imanentismo), segundo Cornejo-Polar, constrói a

objetividade que demandam as pretensões científicas da teoria literária nascente, com o custo da redução do fenômeno literário àquilo que é apreensível pelos seus próprios métodos. Ao iluminar somente certos aspectos do texto, o imanentismo oculta a natureza social da literatura, oferecendo uma eficiência falaz: “renuncia a entender a literatura como atividade concreta de homens concretos”. Focar textos brasileiros e europeus nessa perspectiva pressupõe a demarcação de determinadas coordenadas culturais da produção literária no Brasil, em particular, e na América Latina, de um modo geral, no período imediatamente posterior ao processo histórico que levou à independência dos países latino-americanos, exigência para a qual já havíamos chamado a atenção. Metodologicamente, portanto, nos situamos dentro do âmbito do que Ana Pizarro chamou de

un comparatismo descolonizado, un comparatismo contrastivo, que no intente ver en nuestra producción un reflejo de los modelos metropolitanos sino que observe los mecanismos a través de los cuales un discurso responde creativamente a su impacto, en su dialéctica permanente de construcción de cultura y sociedad, de construcción de civilización. (PIZARRO, 1986, p.09-10)

Dois aspectos dessa passagem do texto de Ana Pizarro merecem destaque: a idéia de um discurso que responde criativamente a um modelo metropolitano — o que dimensiona o fenômeno intertextual em coordenadas geopolíticas — e, importante para o caso específico que analisamos, a participação (enquanto tentativa, enquanto busca ou ilusão ao menos) do texto literário, como fenômeno cultural, no processo histórico de constituição da sociedade de que faz parte. A literatura é compreendida não como expressão da realidade, mas como parte

integrante e constituinte dessa realidade.

A especificidade cultural latino-americana — heterogênea e dinâmica, mas marcada por uma série de questões comuns às diversas regiões culturais que a compõem, tais como a oposição entre a cultura européia e as culturas locais, a escrita e a oralidade, o tradicional vs. o moderno — tem sido mapeada por uma tradição crítica marcada pela busca de autonomia teórica, de uma metodologia e de categorias discursivas que dêem conta daquela especificidade. Essa busca enfatiza, no objeto literário, os desdobramentos de uma situação cultural caracterizada pelo transplante de culturas — situação da qual essa mesma crítica é, em boa medida, também produto. Estamos falando daquilo que Antonio Candido chamou de “dialética do localismo e do cosmopolitismo” como “lei de evolução de nossa vida espiritual” (SOUZA, 1989, p.109). O núcleo dessa dialética reside na inquietante consciência cultural de que é preciso construir uma identidade que supere o imaginário metropolitano sem, contudo, abrir mão do desejo de continuar compartilhando dos valores ocidentais. Como conciliar tradições arcaicas (nem sempre isentas de resíduos de ondas passadas de modernização) com a necessidade de modernizar-se. Antropofagia, transculturação, hibridismo, entre-lugar são algumas das palavras-chave da tradição crítica que procura compreender esse fenômeno.

Como afirma Silviano Santiago (1978), o complexo sistema literário de nações que compartilham uma mesma cultura, mas em situações econômicas diferentes, não pode ser explicado pelo método tradicional das fontes e influências. A noção de dívida pela importação necessária não deixa perceber as

diferenças, sobre as quais deve, antes, recair a ênfase, e não sobre a precariedade e a falta de tradição. A busca de fontes põe o foco sobre o original, e a criação latino-americana é vista como parasita, paralela e inferior. Contrapondo-se a essa metodologia comparatista tradicional, Santiago propõe uma outra, cuja premissa básica é a de que o escritor latino-americano é um leitor produtor, que realiza uma assimilação insubordinada da cultura dominante. O leitor/autor latino-americano explora as fissuras do original para rearticulá-lo segundo sua ideologia. A escritura resultante desse processo cultural singular não se dá diretamente a partir da experiência com o mundo, mas é sempre mediada pelo conhecimento de outros textos, de outra escritura. Santiago vê na destruição dos conceitos de unidade e pureza, que deixam de ser sinal de superioridade cultural, a grande contribuição latino-americana para o Ocidente. O desvio e a transfiguração são as marcas de uma falsa obediência aos modelos, que se apresenta como alternativa a uma duplicação passiva como meros silêncio e apagamento.

O Romantismo demarca um ponto de extrema riqueza e complexidade na história desse processo dialético por designar um momento cultural que concorre cronologicamente com o processo de independência na América Latina e afirmação das nacionalidades nascentes. Pensamos as diferentes formas de envolvimento da produção literária latino-americana nesse processo — pelos diferentes graus de ilusão e mistificação de que se nutrem — como uma face da ideologia romântica (no sentido de McGann) latino-americana.

3.2 NACIONALISMO E CÂNONE LITERÁRIO: É PRECISO UM BRASIL PARA QUE HAJA UMA LITERATURA BRASILEIRA; É PRECISO UMA LITERATURA BRASILEIRA PARA QUE HAJA UM BRASIL.

A literatura que estudamos acompanha o que Fernando Novais (1986) chama de “crise do antigo sistema colonial”, a Independência e sua consolidação. Assim como, na Europa, as transformações (e/ou perspectivas de transformação) ligadas à Revolução Francesa marcaram os discursos, a ruptura do vínculo político com Portugal tem inequívocas conseqüências sobre a produção simbólica do período.

Uma série de fatores políticos e econômicos concorrem para a definição do processo que levou ao rompimento dos laços coloniais na América hispânica e lusa. Do ponto de vista econômico, tem-se na Europa um quadro em que o desenvolvimento do capitalismo passa a antagonizar com a antiga estrutura baseada na manutenção de monopólios, que resultava em elevados custos e na manutenção de um Estado que, poderoso demais, mantinha um sistema de concessão de privilégios. No entanto, as metrópoles ibéricas não acompanharam esse desenvolvimento, fato que, diante do crescimento do mercado interno nas colônias, teria conseqüências decisivas, uma vez que o esforço por parte das metrópoles ibéricas no sentido de conservar a antiga estrutura econômica entrará em choque com a expansão do capitalismo industrial. Além disso, no caso da colônia portuguesa na América, há que se observar o declínio da mineração e o regresso à agricultura, o que representaria uma redistribuição do poder no interior da colônia (COSTA, 1990).

Na Europa, o desenvolvimento do capitalismo e a expansão imperialista resulta em intensas agitações políticas. A Revolução Francesa alterara os paradigmas políticos no Continente, e o expansionismo napoleônico exerce sobre as monarquias ibéricas uma pressão que resultaria no rompimento dos vínculos coloniais com a América. A vinda da família real portuguesa para o Brasil em 1808 e a transferência da sede da corte representou, como faz notar João Paulo Pimenta (2003, p.80), a afirmação de um novo e importante paradigma: a América como sede do poder. Esse novo paradigma resulta na realização de “esforços na definição de corpos políticos” (PIMENTA, 2003, p.186), de territórios e formas de governo.

Com a vinda de D. João VI, ocorre um complexo processo de acomodação de interesses internos e externos. De um modo geral, sua política procura atender a todos esses interesses, sem, contudo (e por isso mesmo), contentar a qualquer dos setores envolvidos. Gradualmente amadurecia, entre as elites econômicas interessadas no fim dos monopólios coloniais, um desejo de maior autonomia. A independência total só foi cogitada quando os portugueses radicalizaram as medidas recolonizadoras.

Contudo, ao longo do processo que leva à Independência, os interesses econômicos contraditórios ainda esbarravam numa unidade identitária: tratava-se de um conflito de interesses entre os *portugueses* da Europa e os do Brasil. A passagem do descontentamento com questões específicas à tomada de consciência do processo histórico de emancipação seria lenta.

Como observa João Paulo Pimenta (2003), acompanhando uma certa tradição historiográfica⁴², a ruptura com a metrópole, embora representasse uma alteração significativa nas formas de exercício do poder, não implicou na fundação de uma nova nação. Pimenta lembra, como uma atitude paradigmática, o fato de os representantes brasileiros nas Cortes de Lisboa se identificarem antes como representantes das províncias.

[Havia] um certo sentimento corporativista entre esses deputados, de modo que passaram, em algumas ocasiões, a agir em conjunto, numa prática que, longe de expressar uma “brasilidade”, traduzia uma tomada de consciência da possibilidade concreta de auto-sustentação política das províncias do Brasil independentemente de um poder sediado na Europa. (PIMENTA, 2003, p.187.)

Ainda segundo Pimenta, no periodismo, gênero cuja importância cultural exporemos a seguir, há uma predominante preocupação com uma questão decorrente da falta de um nexos solidificado entre as províncias durante o processo de independência política: trata-se da possibilidade de radicalização da divergência de interesses, que levaria à pulverização de conflitos entre as províncias. Nesse sentido, a experiência da autonomia e da construção de corpos políticos na antiga América espanhola representava um paradigma a ser evitado⁴³.

a grande extensão de território faz muito difícil que as diversas províncias possam obrar de concerto umas com as outras, e

⁴²Pimenta menciona a *Formação do Brasil contemporâneo*, de Caio Prado Jr. (1989), os estudos de Sérgio Buarque de Hollanda (2004) sobre a herança colonial no Brasil independente e os de Emilia Viotti da Costa (1990) como fundadores dessa tradição.

⁴³Pimenta menciona ainda, como argumento contrário à idéia de uma articulação política em torno à idéia de uma “nação” brasileira, o fato de o discurso se pautar, nos periódicos, em torno à oposição América/Europa.

portanto uma tentativa para a independência, neste momento, seria o sinal para uma guerra civil (CORREIO BRAZILIENSE, n. 160, de set. de 1821, *apud* PIMENTA, 2002, p.115.)

Na verdade, a formação econômica, voltada para o mercado externo, não foi capaz de construir vínculos de interesse internos capazes de articular as províncias em um corpo político unificado (COSTA, 1990, p.94). Contudo, desde o início, as oligarquias rurais procuraram garantir o desenrolar de um “processo essencialmente conservador” (MAGNOLI, 1997, p.81) no rompimento do vínculo colonial, tanto do ponto de vista político como social e territorial. Ou seja, a grande estrutura do período colonial é conservada (monarquia, território e escravismo colonial⁴⁴) como forma de assegurar a estabilidade institucional. A realização da Independência com o apoio (e a preservação) da monarquia permitiria a ruptura com o colonialismo monopolista português sem ter de recorrer à revolta popular, o que poderia significar uma ameaça à estrutura social.

A empreitada conservadora, aristocrática e continuísta, de D. Pedro I configurava a permanência do projeto original da “transmigração” [do Império português para a América] nas novas condições, desfavoráveis, geradas pela emergência do movimento liberal [em Portugal]. Contudo, o seu sucesso dependia da capacidade do novo Estado imperial de congregar as elites estabelecidas no Brasil e representar eficazmente os seus interesses no cenário internacional. O problema — a um tempo geográfico, geopolítico e ideológico — da unidade territorial está associado a essa tarefa vital do Império. (MAGNOLI, 1997, p.84.)

A conjunção de interesses entre a monarquia e as oligarquias escravistas representou, assim, o núcleo primeiro da articulação de um corpo político

⁴⁴Com Jacob Goerender (2001), definimos como escravismo colonial um modo de produção econômica construído a partir do binômio mão-de-obra escrava/monocultura exportadora. Para Goerender, o escravismo colonial não corresponde a uma forma anacrônica de feudalismo nem a uma modalidade de capitalismo.

autônomo na ex-colônia.⁴⁵ A representação “no cenário internacional” diz respeito sobretudo à questão do tráfico. A aliança entre a monarquia e a oligarquia escravista durou enquanto aquela soube conservar a escravidão.

O centro político, materializado nas instituições monárquicas, teria de funcionar como gestor dos múltiplos e eventualmente conflitantes interesses das oligarquias dominantes, “que se distribuem de maneira irregular pela imensidão do território” (Mattos, 1987, p.86). A fragilidade do conjunto residia na sua precária coesão, em razão da fratura de descontinuidade social representada pela instituição da escravidão, a qual, não obstante, era o alicerce do Estado a ser preservado. Paradoxalmente, o sucesso histórico do Império derivou dessa fonte de fraqueza que, funcionando como pólo aglutinador dos interesses oligárquicos principais, possibilitou a concentração do poder político. (MAGNOLI, 1997, p.85-86.)

Depreende-se daí, com Pimenta e Magnoli, que, no Brasil, o Império antecedeu a nação. A idéia de uma nação, a formação de um sentimento aglutinador de uma “comunidade imaginada” seria uma tarefa *a posteriori* desempenhada sobretudo pelas elites culturais. De fato, elas já se haviam engajado no debate liberal que levou à Independência. Reportamo-nos uma vez mais ao que Ana Pizarro chama de “dialética permanente de construção de cultura e sociedade, de construção de civilização” na produção cultural latino-americana. É sob essa perspectiva que compreendemos o predomínio dos gêneros públicos na produção literária brasileira das primeiras décadas do século XIX e as ambigüidades da produção posterior, já definitivamente romântica, que se situará entre a intervenção e a transcendência. Como observa Alfredo Bosi (1987), durante o período, os gêneros públicos e a poesia retórica são marcados pela tripla

⁴⁵Em outro estudo mais recente, Magnoli afirma que “Por mais importantes que sejam, contudo, o tráfico e a instituição da escravidão não esgotam os motivos que possibilitaram a legitimação do Estado imperial.” Magnoli lembra que a unidade territorial a partir de um centro político poderoso asseguraria os processos de apropriação e legitimação territorial no interior do Brasil promovidos pelas elites provincianas (MAGNOLI, 2003).

finalidade de ensinar, persuadir e moralizar, através do uso de uma escrita marcada pela “oscilação entre velhos e novos padrões” (BOSI, 1987, p.91).

O progresso geral do país durante a fase da permanência da Corte portuguesa (1808-1821), imediatamente seguida pela Independência (1822), teve indisputável expressão cultural e literária. O Rio de Janeiro tornou-se, além da sede do governo, a capital literária, e, com a liberdade de prelos, desencadeou-se intenso movimento de imprensa por todo o país, em que se misturavam a literatura e a política numa feição bem típica da época. (COUTINHO, 1986, v.II, p.14.)

Brito Broca, ao historiar a vida literária do Romantismo brasileiro (1979), fala da eclosão do jornalismo e dos demais gêneros públicos como uma das “conseqüências intelectuais da Independência” (que, como o próprio autor ressalva, já se iniciara anteriormente à Independência com a instauração da Imprensa Régia). O jornalismo do período pós-Independência, “com a formação dos partidos e a luta entre eles, revestiu-se de um cunho furiosamente panfletário”, tendo “sensível influência no desenrolar dos acontecimentos políticos” (BROCA, 1979, p.44).

Na verdade, pode-se dizer que a Independência, abrindo caminho amplo à atividade intelectual, deslocou-se logo para a praça pública. O jornalismo foi um instrumento de democratização da cultura, até então privilégio de pequeno número, nos limites restritos dos favores da Metrópole. (BROCA, 1979, p.44.)

Como observa Luiz Costa Lima, alguns paradigmas do velho estilo neoclássico puderam, diferentemente do que ocorreu com a produção poética, conservar-se na prosa jornalística nascente. A ampliação das esferas de atuação política e cultural converte-se, ao mesmo tempo, na intensa interpenetração de ambas. Surge, a partir, em parte, do paradigma da ilustração francesa e norte-

americana, a figura do intelectual engajado na vida pública, empenhado na demarcação dos rumos do processo histórico que procura protagonizar.

Enquanto isso, franqueava-se também o campo da política aos intelectuais, criando-se para eles uma oportunidade que até então não possuíam: a de intervir na causa pública. Odorico Mendes, Sotero dos Reis, João Francisco Lisboa figuram logo nas primeiras assembléias do país; passam os escritores a experimentar a tentação da política, não como simples aventura ou diletantismo, mas como um imperativo da própria condição de intelectual. (BROCA, 1979, p.44.)

Não tardará a surgir um gênero novo na história da nossa literatura: a oratória parlamentar. Gênero esse que figuraria entre os principais ao longo de todo o século XIX, sempre associado às questões centrais da vida política e econômica: a Constituição; o expansionismo, as guerras e as revoluções; a Maioridade; a extinção do tráfico e a Abolição; a República. A propensão à polêmica contagia as discussões culturais, sobretudo à medida que a vida literária vai conquistando um grau cada vez maior de identidade e autonomia⁴⁶.

Alfredo Bosi (1987) identifica como um denominador comum na produção do período a presença de uma ideologia liberal, que se apresenta com múltiplos significados e ênfases que variam de autor para autor e mesmo em momentos diferentes da produção de cada um. A idéia de liberdade que fundamenta essa ideologia significa, a princípio, a reivindicação de mudanças no sistema colonial. O liberalismo, que na Europa correspondia à vontade da burguesia industrial de acabar com os privilégios da nobreza e do clero, iria, no Brasil, compor o ideário da aristocracia rural e da pequena burguesia que circulava em torno ao escravismo

colonial. Para a aristocracia rural colonial, liberdade significava liberdade de propriedade da terra e dos escravos.

[o liberalismo] É menos antimonárquico do que anticolonial, menos nacionalista do que antimetropolitano, e é por isso que a idéia de independência definitiva e completa só se configura claramente quando se torna evidente a impossibilidade de manter a situação do Reino Unido a Portugal e conservar a liberdade do comércio e a autonomia conquistadas (COSTA, 1990, p.93-94.)

Unindo uma tradição colonial de séculos — a da concentração da vida cultural em torno à Igreja — à nova mentalidade voltada para as questões da vida pública, o púlpito se converte num importante espaço de convergência entre o cultural e o político. Restrita ao âmbito da Corte e alguns centros, floresceu uma produção que formularia uma importante associação entre religião e nacionalidade. Essa associação é expressa através de uma retórica diferenciada da do jornalismo, traduzindo a “necessidade de uma nova ideação do mundo, captada, fundada e estimulada pela palavra” (COUTINHO, 1986, v.II, p.371), sobretudo a palavra de inflexão retumbante. Monte Alverne, por exemplo, com quem se instruiu Gonçalves de Magalhães, adotou um antirracionalismo de inspiração espiritualista que preparou a nova expressão romântica da geração da Revista Niterói.

Antonio Candido observa que os gêneros públicos constituem uma forma de reconhecimento social da produção cultural fora do âmbito de uma instituição autônoma (SOUZA, 1997, v.2, p.230). Ou seja, há uma produção literária

⁴⁶Sobre as polêmicas culturais no século XIX brasileiro, ver, entre outras, as obras de Afrânio Coutinho (1978), José Aderaldo Castello (1953) e Roberto Ventura (1991).

nacional sem que ainda haja uma literatura nacional. Caberá à geração seguinte, a chamada geração da Revista Niterói, a tarefa de construir uma instituição sob o abrigo da qual o reconhecimento social da produção literária se daria independentemente da realização individual. O Romantismo brasileiro se funda, portanto, em torno a uma dupla missão: a geração da Revista Niterói herda da produção que lhe antecede a consciência de que há uma tarefa política a ser desempenhada pela literatura (a construção da idéia da nação, que, como vimos, surge como uma tarefa posterior à conquista da autonomia); por outro lado, é justamente a consecução dessa tarefa que dará a dimensão de toda aspiração literária possível. Isso porque a inserção na tarefa política passa a corresponder ao critério primeiro de juízo literário.

A representação de uma identidade definidora da nação passa a ser a pedra de toque na literatura e na historiografia literária. Luis Costa Lima (1996) lembra que, na América Latina, o Romantismo segue uma tendência, também presente na Europa, segundo a qual a literatura deixa de ser território do sujeito individual e passa a ser normatizada, apropriada pelo Estado. No Brasil, esse fato é evidenciado pelo patrocínio direto que o Estado monárquico concede aos principais protagonistas da história cultural, sobretudo sob a forma de cargos. Essa tendência romântica se afina à nova concepção da cultura como pluralidade, opondo-se à idéia da civilização iluminista, a qual correspondia a um processo unidirecional e universal (GUINSBURG, 1978, p.15). Essa pluralidade pressupõe construções identitárias realizadas a partir da busca de essencialismos (no caso, nacionais) excludentes que “reforçam as visões hegemônicas da cultura” (LIMA, 1996, p.36).

Antes de dispor de um núcleo identitário, a literatura se inseria no processo de construção da nação munida de um rumo claramente definido a ser tomado. Esse rumo seria definido sobretudo pela historiografia literária. “Antes de contar com uma produção confiável, a literatura brasileira dispunha de uma história” (ZILBERMAN, 1994, p.84). As narrativas historiográficas do período contêm um sistema ideal de valores nacionalistas que se reflete no processo de canonização de autores e de textos. Postula-se uma hierarquização em função do caráter nacional, seja no que diz respeito à produção do passado, seja na do presente e mesmo do futuro.

Em 1826, o viajante francês Ferdinand Denis, que vivera no país entre 1816 e 1819, publica o seu *Resumo da história literária do Brasil*. Esse texto teria decisiva importância sobre o processo cultural de construção da nacionalidade brasileira. Nessa obra, como observa Guilhermino César (1978, p. XXXII), pela primeira vez a literatura do Brasil aparece como um todo autônomo⁴⁷. O relato historiográfico de Denis vem precedido de “Considerações gerais sobre o caráter que a poesia deve assumir no Novo Mundo”. As teses principais das “Considerações” têm um caráter programático explícito: a literatura do Brasil deveria tornar-se independente da literatura portuguesa assim como o Brasil libertou-se de Portugal. Como um meio para esse fim, Denis prega a necessidade do Brasil “beber inspirações poéticas a uma fonte que verdadeiramente lhe pertença” (DENIS, 1978, p.36), deixando de lado a adaptação de tradições européias ao cenário americano, e alimentar suas criações com a observação da

⁴⁷Autores brasileiros já haviam figurado nas histórias literárias de Friedrich Bouterwek e Sismondi de Sismondi, publicadas antes da independência do Brasil. Contudo, como lembra Regina Zilberman (1994, p. 70) os autores brasileiros travaram contato com esses dois pioneiros posteriormente à leitura de Denis.

natureza e com as próprias tradições. Na especificidade da natureza, das raças e da cultura brasileiras residiria a fonte da especificidade de sua literatura. Com Denis, funda-se o par natureza/indígena, fundamento da literatura romântica brasileira (WEBER, 1997, p.33). É bem verdade que Denis faz referência ao negro, sem que essa preocupação venha a integrar a agenda dos primeiros românticos brasileiros.

A ênfase sobre a importância do meio na configuração da cultura é uma premissa Iluminista (VENTURA, 1991, p.21) herdada pelo Romantismo, que dela tira conclusões próprias. Se para Montesquieu, Buffon, De Pauw e Raynal há uma oscilação entre a imagem positiva do bom selvagem no meio natural, de um lado, e, de outro, a da inviabilidade da civilização nos climas tórridos, o Romantismo vai tomar a via de uma negatividade afirmativa. A natureza, no Romantismo, potencializa a imaginação (a qual, por oposição à razão, na tradição filosófica que culmina no Iluminismo, se apresenta como terreno instável para a construção de civilização⁴⁸), que passa a reintegrar as expectativas de perfectibilidade do homem sob a forma de um agente renovador, apocalíptico. Para as culturas da América, o reconhecimento da influência da natureza sobre as formas de representação simbólica se transforma em instrumento de afirmação identitária e autonomia cultural.

Como observa Regina Zilberman (1994, p.73), há um princípio geral romântico por trás das formulações de Denis que fala da necessidade da literatura nutrir-se do local, do específico. Ao mesmo tempo, para Denis, justamente nas

⁴⁸Mesmo Kant, como vimos, embora apontando para a importância da imaginação como um preparo, no sublime, para a moralidade, veria o papel da imaginação nesse processo como o de um “sacrifício”. A imaginação, no modelo kantiano, deixa vislumbrar o campo do suprasensível através da experiência de sua incapacidade.

regiões onde a natureza conserva o aspecto da grandiosidade é que ela se acha mais apta a nutrir a literatura com um aspecto diferencial. No imperativo da expressão da “cor local”, os românticos brasileiros encontraram em Denis, colaborador e amigo dos escritores brasileiros, o fundamento de uma ligação entre literatura e construção da nação. Sobretudo, Denis aponta como isso fora possível no passado: alguns autores da antiga colônia, “*sem o perceber*, dexavam-se seduzir por um ambiente delicioso” (DENIS, 1978, p.30). Destacamos aqui uma importante diferenciação entre a produção do passado e a tarefa que se impõe aos novos autores: a questão do apelo à consciência histórica. Como lembra Jacó Guinsburg, o Romantismo “é o fato histórico que assinala, na história da consciência humana, a relevância da consciência histórica” (1978, p. 15). A representação do local se converte em uma condição de consciência.

Uma vez encontrado o diferencial da literatura brasileira, aquilo que seria o índice de sua autonomia poderia ser identificado no passado e reproduzido no presente. O projeto literário é, assim, uma busca da “origem remota de que o presente é a melhor e superior expressão” (ZILBERMAN, 2003). A expressão da nacionalidade é convertida ao mesmo tempo em critério de canonização de textos do passado e rumo a ser tomado pela produção contemporânea.

Quando uma reflexão sobre a produção literária local é intentada pelos próprios brasileiros, as linhas gerais do programa de Denis serão adotadas. Embora o texto de Denis integre uma discussão eminentemente européia, para cujo contexto contribui com um testemunho da possibilidade literária do exotismo, sua agenda será o ponto de partida dos primeiros românticos brasileiros.

O discurso do europeu em busca do trópico⁴⁹ é referido pelos românticos em sua busca⁵⁰ da fundação da identidade nacional como um argumento de autoridade para justificarem seu projeto cultural: “O exotismo combinava a nossa vontade de mostrar nossa singularidade com a de ter internalizada a opinião européia sobre qual nosso justo proceder” (LIMA, 1984, p.137). O olhar estrangeiro é apresentado sobretudo como um olhar isento. Para Gonçalves de Magalhães, por exemplo, o *Brasil literário* de Ferdinand Wolf, “um sábio filólogo alemão”, era uma “obra escrita com toda a imparcialidade de um juiz tão idôneo como competente”, a qual se encarregara de mostrar “que já possuímos uma literatura própria” (MAGALHÃES, 1974, p.12).

Nos primeiros textos historiográficos produzidos por autores brasileiros, a representação da natureza tropical e dos costumes locais (sobretudo indígenas), interesse meramente temático em Denis, passa a compor um novo esquema. No “Discurso sobre a história da literatura do Brasil”, estudo publicado originalmente em 1936 sob o título “Ensaio sobre a história da literatura do Brasil”, Gonçalves de Magalhães apresenta uma terceira categoria que faria a mediação entre a natureza e a literatura: o espírito do povo.

Por uma espécie de contágio uma idéia lavra às vezes entre os homens de uma mesma época, reúne-os todos em uma mesma crença, seus pensamentos se harmonizam, e para um só fim tendem. Cada época representa então uma idéia que marcha

⁴⁹Nesse sentido, o trabalho de Denis se faz acompanhar pela obra dos outros pioneiros da historiografia da literatura brasileira (Bouterwek, Sismondi, Garret, Wolf).

⁵⁰A busca já foi apontada como estrutura narrativa central do Romantismo europeu (BLOOM, 1970), sobretudo na medida em que se converte em busca interior. Flora Süssekind (1994, p.475) compara as “viagens espirituais, circulares e ascendentes, de aprendizado, de autoconhecimento” do Romantismo inglês e alemão às “expedições de demarcação de origens, de fundação da nacionalidade” no Brasil.

escortada de outras que lhe são subalternas, como Saturno rodeado dos seus satélites [...]Essa idéia é o espírito, o pensamento mais íntimo de sua época, é a razão oculta dos fatos contemporâneos. (MAGALHÃES, 1974, p.13.)

A literatura é, para Magalhães, a expressão superior desse espírito⁵¹ e, ao mesmo tempo, a única forma de fixá-lo para a posteridade. No Brasil das primeiras décadas do século XIX, esse espírito coincide com a sua própria afirmação:

No começo do século atual, com as mudanças e reformas que tem experimentado o Brasil, novo aspecto apresenta a sua literatura. Uma só idéia absorve todos os pensamentos, uma idéia até então quase desconhecida; é a idéia da pátria; ela domina tudo, e tudo se faz por ela, ou em seu nome. (MAGALHÃES, 1974, p.22-23.)

A ênfase na expressão do espírito, gênio ou caráter do povo é conforme à oposição romântica à doutrina da arte como imitação⁵². Nesse esquema, a natureza é, por seu turno, uma força que intervém decisivamente para a formação do espírito nacional: “Tão geralmente conhecida é hoje esta verdade, que a disposição e caráter de um país grande influência exerce sobre o físico e o moral dos seus habitantes, que a damos como um princípio” (MAGALHÃES, 1974, p.23). Nesse sentido, como afirmaria Pereira da Silva, companheiro de geração de Magalhães, acreditavam os românticos que “a natureza faz poetas aos brasileiros” (SILVA, João, 1998, p. 162).

este abençoado Brasil com tão felizes disposições de uma pródiga natureza, necessariamente devia inspirar os seus primeiros habitantes; os Brasileiros músicos e poetas nascer

⁵¹Também Santiago Nunes Ribeiro, em seu importante ensaio intitulado “Da nacionalidade da literatura brasileira”, publicado em 1843, considera que “A literatura é a expressão da índole, do caráter, da inteligência social de um povo ou de uma época” (RIBEIRO, 1974, p.36).

⁵²O texto clássico sobre o surgimento das teorias expressivas da arte é *The mirror and the lamp*, de Meyer Abrams (1953).

deviam. E quem o duvida? Eles o foram, e ainda o são. (MAGALHÃES, 1974, p.23-24.)

A afirmação de que há uma relação muito profunda entre literatura e identidade nacional faz da busca pelo passado da literatura uma sondagem das raízes profundas dessa identidade. A história da literatura converte-se na história do espírito nacional.

Ao propor que, através dos conceitos de “espírito do povo” ou “gênio”, “literatura e nacionalidade coincidem inteiramente, e uma atesta a existência da outra” (ZILBERMAN, 1994, p.81), os românticos reivindicam para a literatura um local de centralidade entre os referenciais identitários da nação. A construção da nação é concomitante à construção da literatura como instituição social. A nação faz necessária a existência de uma literatura nacional para a afirmação de sua especificidade. Só a literatura pode mostrar essa especificidade. Ao mesmo tempo, a literatura requer uma nação com caráter diferenciado para que ela própria possa afirmar-se como autônoma com relação à literatura portuguesa.

Ao fim de contas, a relação entre literatura e nacionalidade “asseguraria às literaturas latino-americanas a condição para que pudessem ter um lugar ao lado das literaturas maduras” (LIMA, 1996, p.36). Isso porque, pela busca da especificidade, estava assegurada a originalidade, critério estético que faria as vezes de porta de entrada para o Brasil no cenário das nações, na civilização. Na base do projeto político e cultural dos primeiros românticos brasileiros, encontra-se um ideal do progresso e da civilização de matriz iluminista. Para Magalhães, por exemplo, a colonização impedia “o progresso da civilização e da indústria”

(1974, p.16). Dessa forma, o desejo literário coincide com o desejo econômico de autonomia e inserção internacional. Como vimos no capítulo anterior, com Makdisi (1998) e Fulford e Kitson (1998), o desenvolvimento do imperialismo industrial capitalista faz-se acompanhar de um discurso que redimensiona o papel das diferenças culturais, que passam a ser integradas a narrativas evolucionistas. A “indígena civilizada” do ideal poético de Magalhães é emblemática dessa contradição em que integração pressupõe diferenciação. A concepção da literatura tal como a depreendemos do texto de Magalhães faz dela um instrumento para que a nação supra a sua “necessidade de marchar”: “Marchar para uma Nação é engrandecer-se moralmente, é desenvolver todos os elementos da civilização” (1974, p.18). A “civilização”, “Luz e progresso” estão no horizonte do projeto literário da primeira geração romântica brasileira:

Não, oh Brasil, no meio do geral movimento tu não deves ficar imóvel e apático, como o colono sem ambição, e sem esperanças. O gérmen da civilização, lançado em teu seio pela Europa, não tem dado ainda os frutos que devia dar (MAGALHÃES, 1974, p.19)

A ênfase na natureza teria sido dada pelos estrangeiros em função da decepção com a organização social, com o quadro humano que aqui encontram (VENTURA, 1991, p.32; LIMA, 1984, p.131). À constatação dessa realidade adversa, contrária às pretensões civilizatórias do europeu, os românticos brasileiros responderam com o apagamento da escravidão do imaginário⁵³, a idealização do indígena e das relações sociais do patriarcado e a mitologia do futuro grandioso do país. Esses dois últimos aspectos, e sobretudo o terceiro,

⁵³Na verdade, há, nos textos do período, uma conversão da escravidão em tropo para a situação

compõem o horizonte temático a partir do qual se articula a retórica do sublime.

A estrutura narrativa da historiografia literária romântica, como observa Zilberman (2003), começa pela busca mítica de uma origem e estabelece nexos de continuidade através de processos de inclusão/exclusão definidos por critérios estéticos e políticos. Através do mito das origens, no caso brasileiro, identifica-se o embrião da nacionalidade na colônia para pressupor que a heterogeneidade de identidades e poderes já houvesse sido transcendida ainda antes do término da vigência do poder europeu.

Ainda a respeito da construção de um programa político-cultural a partir da relação entre literatura e identidade nacional, destacamos o papel que exerceria a idéia de um sentimento como fator de aglutinação em torno da nação. Se na Europa o apelo ao sentimento como forma de manutenção dos vínculos sociais no contexto da dissolução do antigo regime, tal como vimos com Eagleton, no Brasil, o apelo ao sentimento da nacionalidade (que, para alguns autores, como Santiago Nunes Ribeiro, coincide com a própria identidade nacional) representa uma forma de manter o vínculo dentro da lógica do antigo regime que se quer preservar, como vimos, com a continuidade das estruturas sociais e econômicas do período colonial. Desse modo, a produção sentimentalista que se desenvolve na literatura do período pode ser lida sob esse prisma, como forma de afirmar a existência de uma vida subjetiva intensa no novo país, solo fértil para fazer germinar o sentimento da Pátria, que seria, como veremos, o mais elevado sentimento.

colonial: a colônia é recorrentemente figurada como escrava da metrópole. Tornaremos a abordar esse tropo no capítulo seguinte.

4 UM SUBLIME TROPICAL

Antes de centrarmos o foco nas questões contextuais diretamente implicadas na construção de uma poética do sublime no Romantismo brasileiro, retraçaremos brevemente o percurso de trânsito das poéticas do sublime do Romantismo europeu para o Brasil. Em linhas gerais, ele se deu a partir de três principais correntes de migração⁵⁴.

De forma algo semelhante com o que ocorre no Brasil, o sublime no Romantismo europeu, embora sendo uma categoria que contamina uma ampla gama de discursos, não recebe, até uma data bastante avançada, uma teorização, tal como ocorrera no século XVIII. Uma teoria articulada do sublime elaborada a partir de pressupostos da estética romântica e com ampla disseminação cultural só viria a luz em 1827, com a publicação do “Prefácio” ao *Cromwell*, de Victor Hugo. Parte do sentido e da estrutura do sublime romântico já expusemos no capítulo 2. Vimos ali como o sublime integra um processo de descobrimento da consciência espiritual. A par desse sentido, Dominique Peyrache-Leborne (1997) identifica ainda outras direções para as quais o sublime aponta no Romantismo europeu: o sublime como forma de enobrecimento moral pela cultura estética (Schiller), o sublime da revolta como atitude política, o sublime do heroísmo amoroso, o sublime como poetização da história. Todas essas formas do sublime encontram eco no nosso Romantismo, em diferentes graus e modos de transformação e adaptação, ganhando cada uma delas, de igual forma, diferentes

⁵⁴Tenha-se em mente que, embora estejamos nesse trabalho leituras de textos de datas tão avançadas quanto 1861, tratamos do período de formação do Romantismo. Outras “fontes” irão corresponder a

abordagens e ênfases ao longo do período.

Não está entre os objetivos do nosso trabalho mapear fontes e descrever o processo de migração das idéias estéticas, mas interpretar o significado final do processo. Contudo, algumas observações preliminares são necessárias. Depois de trazido à ordem do dia na França por Boileau, o sublime passa a ser objeto de uma intensa discussão na Inglaterra durante a primeira metade do século XVIII. A partir daí, com a consolidação da estética como disciplina, a Alemanha passa a ser o cenário das mais importantes reflexões sobre o sublime no período. Associado a outras questões, ele integra o projeto de renovação estética de Staël na França, que “define o Romantismo através do uso de todo um vocabulário de elevação e transporte místico” (PEYRACHE-LEBORGNE, 1997, p.127) A poesia “prolonga o momento sublime durante o qual o homem se eleva além das dores e dos prazeres da vida” (STAËL, 1968, v.I, p.207)

Passando pela obra de Denis, as idéias que Staël aporta a partir do seu diálogo com a obra dos românticos alemães de Jena (os irmãos Schlegel, Novalis e Tieck) subsidiam o projeto estético da Geração Niterói de, a partir da noção de gênio⁵⁵, romper com a doutrina da imitação, conceito literário com um traço de sentido inequivocamente político: imitar equivalia a fazer o jogo do colonialismo. Em Staël encontrariam os românticos brasileiros a fórmula que associa a expressão literária às identidades coletivas (o “espírito nacional”, para usarmos o vocabulário da época) e a um sentido de progresso e aperfeiçoamento do homem.

outras formas do sublime durante o desenvolvimento da literatura ao longo do Romantismo.

⁵⁵Vemos nos textos de Magalhães, Nunes Ribeiro e Norberto toda uma dialética entre o gênio

Através da obra de Denis⁵⁶, é possível identificar uma segunda área de ingresso do sublime: os relatos dos naturalistas. A partir da visão da América colhida em Humboldt, que atribuía um valor positivo à natureza americana, ao contrário dos primeiros relatos iluministas, que a viam como um fator que impedia o progresso e a civilização (VENTURA, 1991, pp.19-29). Pela adesão de Denis às idéias de Humboldt, tomamos contato com o debate estético europeu a partir de sua relação com a epistemologia das ciências naturais. Humboldt, formado na cultura estética do primeiro romantismo alemão, propõe a valorização do ponto de vista do sujeito na construção dos relatos (SCHIAVINATTO, 2003, p.616). Pelo debate sobre o sublime e o pitoresco, os relatos dos naturalistas passam a servir de rota de migração para as idéias estéticas européias:

Tanto Debret quanto von Martius, Rugendas, Hércules Florence, Taunay conheciam o debate a respeito do sublime/pitoresco, nascido no interior da estética e das maneiras de conformar um objeto natural na paisagem (SCHIAVINATTO, 2003, p.620.)

A terceira via de entrada foi Chateaubriand. Num primeiro momento, anterior à Geração Niterói, através do *Gênio do cristianismo* e, mais tarde, graças aos romances. Com o *Gênio do cristianismo*, Chateaubriand apresenta uma ampla apologia do cristianismo como a religião mais propícia à elevação. Por outro lado, “com os grandes textos romanescos de Chateaubriand, inspirados pelo sublime miltoniano e pelo clima burkiano que reina na virada das Luzes, a energia e a

individual e o coletivo, indispensável para o uso das idéias européias para fins americanos.

⁵⁶Denis teria sido, segundo Roberto Ventura (1991, p.30), que segue juízo de Antonio Candido, “Influenciado por Humboldt na visão da América, por Bernardin de Saint-Pierre no fervor pela natureza e por Mme. de Staël na influência do clima sobre a literatura”.

paixão, e mesmo a violência, dominam o gosto estético.”⁵⁷ (PEYRACHE-LEBORGNE, 1997, p.126.)⁵⁸

4.1 UM SUBLIME EM AÇÃO: OS SENTIDOS DA TRANSCENDÊNCIA TROPICAL

Na Europa, o sublime surge como uma categoria retórica e estética que abre o caminho para o Romantismo, até converter-se, como quer Dominique Peyrache-Leborgne, “de forma manifesta, naquilo que o Romantismo esperava da arte” (1997, p.479). No Brasil, a categoria ganha força com os desdobramentos da estética neoclássica dos inícios do século e passa, gradualmente, a integrar as estratégias de territorialização do processo identitário e formação de um campo literário balizado pelas estratégias de construção identitária hegemônicas.

O predomínio dos motivos edênicos na literatura do período, traduzido seja nas imagens de uma natureza capaz de ditar os caminhos das sensibilidades seja na mitologia do índio, não impede a construção de uma retórica do sublime. Marcada que fora com os traços da negatividade, a categoria do sublime é recorrente, sobretudo sob a forma da incomensurabilidade e da vastidão, atributos que acabam por integrar os discursos fundadores da nova nação. Por outro lado, os traços mais acentuadamente negativos do sublime — o sublime dinâmico de

⁵⁷Tradução do Autor, do original: “avec les grands textes romanesques de Chateaubriand, tout inspirés du sublime miltonien et du climat burkien qui régné au tournant des Lumières, l’énergie et la passion, voire la violence, dominant le goût esthétique.”

⁵⁸Embora autores como Monte Alverne se refiram à leitura de autores franceses como a única

Kant — também integram esses discursos ao dramatizar as narrativas de construção da identidade nacional, ao pôr em cena obstáculos que vão requerer a intervenção afirmativa de forças de aglutinação. Resta saber as formas mais específicas assumidas por essas linhas gerais, ou seja, se há uma transcendência, tentaremos ver em que sentidos ela aponta.

A reflexão sobre o sublime não ocorreu no cenário da incipiente consciência crítica brasileira, embora o termo se encontre disseminado nos discursos⁵⁹. Não se encontra aqui um paralelo para a proliferação de tratados europeia⁶⁰. Contudo, a presença do termo “sublime” no discurso, sobretudo a partir da observação dos objetos a que tal predicado é atribuído, pode ser reveladora de uma teoria implícita da sublimidade. O velho método lexical, entretanto, fundamenta-se numa indissociação entre nome e conceito (GASKIN, 1990) que limita em muito o âmbito da análise: ficamos presos a um termo e deixamos de considerar todo um campo discursivo. Isso significa que não pretendemos acompanhar os usos do termo em seus muitos contextos; mas, a partir de amostras textuais, procuramos redesenhar o sentido do apelo ao conceito de sublime. Diferentemente do que ocorre nos meios culturais europeus do século XVIII, temos o que Rubens Rodrigues Torres Filho (1995) chama de sublime em ação: não se trata de um elenco de teorias que se somam a uma tradição de

forma de romper com a política de obscurantismo do regime colonial, há que se mencionar a obra dos românticos portugueses, Herculano e, sobretudo, Garrett.

⁵⁹O termo “sublime” não está presente no *Uraguai*, embora ocorra em diversas passagens de *Caramuru*. Nas primeiras tentativas historiográficas de construção de um cânone em função da expressão da nacionalidade, os dois épicos do século XVIII ocupam o papel de precursores da grande realização romântica. Nesses textos, contudo, é difícil dissociar a sublimidade do estilo elevado da epopéia, e seria necessária uma investigação mais detida quanto à ocorrência ou não de uma função autônoma dessa categoria estética nesses poemas épicos.

⁶⁰O primeiro texto mais especificamente direcionado para a questão é o prefácio a *O Conde Lopo*,

reflexão e interpretação, mas de uma disseminação da categoria nos discursos, compondo uma retórica que integra o literário ao político.

Nesse sentido, como veremos, o problema geral de um sublime tropical no início do Romantismo brasileiro talvez seja o desvio das questões políticas reais implicadas no processo histórico de fundação da nacionalidade para o plano da idealidade, onde era preciso fomentar um sentimento capaz de ter ingerência sobre os fatos. A Independência, por exemplo, não é representada como processo, como transformação gradual, com avanços e recuos, rupturas e continuidades, mas é submetida a um sistemático mascaramento através da retórica da descontinuidade, da ruptura.

Uma passagem que Pereira da Silva fez constar no seu *Parnaso brasileiro* sintetiza em poucas linhas o elenco de temas que, nos primeiros momentos do Romantismo brasileiro, o sublime articula:

Ah! Se os brasileiros, no momento em que escrevemos estas linhas, se lembrassem do quanto Deus e a natureza se esmeraram para torná-los seus filhos prediletos; da grandeza a que poderiam atingir, concorrendo de alguma sorte eles próprios para sua felicidade: e esquecessem suas discórdias políticas, e suas divergências e inimizades particulares, depusessem as armas com que parricidas rasgam as entranhas do seu próprio país, e fraticidas roubam a vida a seus irmãos; reunindo-se em torno no TRONO DO SEU MONARCA, DO TRONO, SEM O QUAL NÃO HÁ GRANDEZA NEM SALVAÇÃO PARA O PAÍS, se deixassem guiar por um único sentimento nobre, grande, elevado, majestoso, em poucos séculos, em poucos anos, o que seria o Brasil!! (SILVA, João, 1998, p.180.)

Fala-se de uma *grandeza projetada*, no futuro, que é fruto do agenciamento de *Deus* e da *natureza*. Essa narrativa está sob a *ameaça* de ser bloqueada por forças caóticas. Faz-se, como solução, o apelo a uma delegação de poder a uma instância transcendente e unificadora (o poder Moderador). Está além dessa elevação um *sentimento* também elevado que aponta em direção a uma idéia transcendente e unificadora (a Pátria). Em alguns momentos, como no caso da Independência, essa mesma estrutura de sobreposição de transcendências é empregada como uma forma de fazer passar por descontinuidade e ruptura o que é perpetuação. Perpetuação da estrutura econômica, dos grupos que detêm o poder em nível local e central, dos valores e projetos políticos, da monarquia e do expansionismo.

4.2 QUANDO O SUBLIME É A PRÓPRIA LITERATURA

Vimos no capítulo anterior o modo como a formação de um campo literário autônomo no Brasil condiciona e, ao mesmo tempo, é condicionado pelo processo de formação identitária que acompanha Independência. Nesta seção, nos deteremos sobre o modo como a categoria do sublime integra esse processo de mútua constituição.

Destacaremos uma passagem de um texto programático de Magalhães, o seu já referido “Discurso sobre a história da literatura do Brasil”:

A literatura de um povo é o desenvolvimento do que ele tem de mais sublime nas idéias, de mais filosófico no pensamento, de mais heróico na moral, e de mais belo na natureza; é o quadro animado de suas virtudes e paixões, o despertador de sua glória, e o reflexo progressivo de sua inteligência (MAGALHÃES, 1974, p.12.)

Para nós importa destacar o modo como o sublime é evocado (ainda que fora do âmbito de uma tentativa de defini-lo conceitualmente) para identificar a própria literatura. A transcendência, que, como vimos, constitui a carta na manga para a construção da autoridade cultural do estético, é aqui identificada com a existência do próprio meio em que se expressaria a experiência dessa transcendência. O meio, portanto, constitui já um fim em si próprio na medida em que o sublime coincide com a definição do literário.

Para Magalhães, “escapa a literatura aos rigores do tempo”; é ela quem dará notícia da índole de uma nação no futuro. As grandes transformações históricas da passagem do século XVIII para o século XIX incutiram no Romantismo um sentido da temporalidade marcado pela dinâmica e pela transitoriedade. A ansiedade causada pela transformação e pelo devir históricos traduz-se, por exemplo, na fixação do ponto de vista em amplas perspectivas em que longos períodos da história são vistos a partir de suas ruínas. Essa aguda consciência da temporalidade implica, em muitos casos, a projeção do ponto de vista para o futuro.

e quando esse povo, ou essa geração, desaparece da superfície da terra com todas as suas instituições, crenças e costumes, escapa a literatura aos rigores do tempo para anunciar às gerações futuras qual fora o caráter e a importância do povo, do qual ela é o único representante na posteridade. Sua voz como um eco imortal repercute por toda parte, e diz: em tal época,

debaixo de tal constelação, e sobre tal ponto do globo existia um povo, cuja glória só eu a conservo, cujos heróis só eu os conheço; vós porém, se pretendeis também conhecê-lo, consultai-me, porque eu sou o espírito desse povo, e uma sombra viva do que ele foi. (MAGALHÃES, 1974, p.12)

Sob a forma de incrustação da posteridade em seu programa literário, Magalhães desenha o deslocamento temporal que é a marca da sublimidade para Longino. O texto sublime, para Longino, como vimos, é “o que agrada sempre e a todos” (LONGINO, 2003). Cabe destacar dois aspectos que diferenciam a transferência temporal de Magalhães do *hypsos* de Longino. Em primeiro lugar, diferentemente de Longino, Magalhães fala no plural. Não se trata de uma estratégia individual visando romper os limites da condição humana, mas a visão de uma coletividade transcendendo os limites impostos pelas suas coordenadas espaciais e temporais. Em segundo lugar, a pluralização da voz implica um certo grau de rebaixamento da divinização implicada no sublime longiniano. Se temos em mente a possibilidade de uma transcendência secularizada, como Weiskel faz notar no Romantismo, a posteridade é, aqui, um dos sentidos possíveis dessa transcendência. Cabe notar, contudo, a conexão existente⁶¹ entre a coletivização dos programas estéticos e o que Flávio Kothe chama de “o divino da brasilidade” (2001, p.52). Com a “Pátria” como mediação entre o divino e o puramente secular é, de um lado possível a criação de uma transcendência que se distancia do modelo puramente teológico, e, de outro, assegura-se o terreno em que se fundamenta a construção de uma moralidade, tal como no modelo kantiano.

Por outro lado, não podemos simplesmente reproduzir o discurso que

⁶¹Essa conexão será objeto do tópico seguinte deste capítulo.

associa a literatura, a idéia da Pátria e a transcendência se quisermos ter uma visão mais ampla do seu significado. Nesse sentido, assinalamos, como forma de evitar a reprodução da ideologia que fundamenta esse discurso, os seus efeitos sobre o presente. Da mesma forma como a retórica da fundação da literatura brasileira apela para o passado para, através da construção de mitos de fundação, ter ingerência sobre os desdobramentos históricos do presente, o futuro é também mobilizado para integrar, através da mediação estética, programas políticos que dizem respeito ao presente. Voltaremos a esse ponto, pois ele se apresenta sob uma série de configurações; nesse momento, interessa-nos particularmente a relação entre a fundação da literatura nacional e as projeções de uma posteridade.

Tornemos ao “Discurso” de Magalhães. Depois de discorrer sobre a relação entre a literatura e o “espírito” de uma nação, o “Discurso” questiona sobre a pertinência da aplicação dos postulados iniciais ao caso brasileiro, como forma de atestar a existência de uma literatura com identidade própria, dissociada da de Portugal. Antes, porém, de responder, Magalhães chama a atenção para a dificuldade do trabalho do historiador diante da precariedade de suas fontes. Ao falar sobre os grandes obstáculos que encontrou na realização de seu trabalho historiográfico, Magalhães dá ênfase ao esforço que está por trás da (re)construção do passado. O esforço é um traço do sublime presente nas três principais versões do conceito: para Longino, ele dá a dimensão da grandiosidade da ambição criadora; para Burke, ele desencadeia o mecanismo corporal que ativa o deleite próprio do sentimento do sublime; para Kant, a origem do sublime está na compensação que se segue a um esforço frustrado da imaginação. No caso do “Discurso” de Magalhães, esse traço é recuperado para descrever o sublime da

própria literatura a partir de três elementos que fazemos notar. Por um lado, a precariedade das fontes dá testemunho da situação de semi-barbárie, das “espessas trevas” a que se achava condenado o Brasil sob o jugo colonial, o que justifica a aposta na Independência como única forma de superação daquela situação, uma vez que “as ciências, a poesia e as belas artes, filhas da liberdade, não são partilhas do escravo” (MAGALHÃES, 1974, p. 18). Por outro lado, a precariedade da condição colonial ressalta a dimensão da força do “caráter nacional” que contamina os textos e faz deles prefigurações da literatura já plenamente autoconsciente de sua condição de (re)produtora do espírito nacional. Sobretudo, porém, trata-se de assinalar como o presente designou-se uma grandiosa missão histórica que envolve passado e futuro: “toca ao nosso século restaurar as ruínas e reparar as faltas dos passados séculos [...] se o futuro só pode sair do presente, a grandeza daquele se medirá pela deste” (MAGALHÃES, 1974, p. 18-19). O futuro é, dessa forma, como um espelho côncavo que dá uma imagem ampliada do presente. Projeta-se um futuro grandioso que comprovará a grandiosidade presente do engajamento da literatura nos projetos de construção identitária. O deslocamento que constitui a transcendência em direção a um futuro grandioso da nação, sob a forma do progresso esclarecido, acaba por sublinhar a grande missão que o presente executa⁶².

Um outro texto em que encontramos o mesmo padrão de referências é o

⁶²A mesma ênfase sobre a dificuldade do trabalho do historiador encontramos no “Bosquejo da história da poesia brasileira”, de Joaquim Norberto, e na nota prévia “Ao público” e na “Introdução” ao *Parnaso brasileiro*, de Januário da Cunha Barbosa. Nessa última, publicada em 1831, anteriormente, portanto, ao texto de Magalhães, encontramos uma forma semelhante de incrustação da posteridade: “E quem não vê que o conhecimento do patrimônio opulento, deixado como herança à mocidade futura por seus tão gloriosos antepassados, deverá necessariamente despertar de novo as sementes do bom e apurado gosto na geração presente, e na que está por

“Discurso preliminar” às *Obras oratórias* de Monte Alverne. Nesse texto de 1853, o velho orador da corte de D. João VI assinala a precariedade das condições necessária para a construção de uma memória cultural e aponta para a importância do juízo da posteridade:

Um destino fatal persegue o Brasil e seus filhos. Suas riquezas naturais, suas mais raras preciosidades, e os inumeráveis escritos, destinados a justificar a maravilhosa inteligência dos Brasileiros, parecem condenados à dissipação e à ruína. Como estes brilhantes insetos, que contentes de ostentar aos raios do sol seu magnífico esmalte de azul e ouro brincam, folgam, gozam, morrem sem curarem do futuro, nós trabalhamos por uma gloria efêmera; nós nos fatigamos em recolher as ovações do momento, sem nos lembrarmos da posteridade. (MONTE ALVERNE, s.d., v.I, pp.VIII-IX.)

Da mesma forma, os obstáculos e o esforço — que, é bem verdade, não deixa, aqui e em Magalhães, como em outras instâncias, de ser uma justificativa para a precariedade da produção literária do período colonial — são lembrados como forma de assinalar a sublimidade da literatura produzida nas mais adversas condições: “A Metrópole não queria homens sábios nas suas colônias: era à custa de esforços inauditos que os Brasileiros podiam distinguir-se.” (MONTE ALVERNE, s.d., v. I, p. XII.)

Um desdobramento da caracterização do sublime como o resultado de um esforço é, como vimos, o *agon*, a luta. No contexto da construção da literatura brasileira a partir da sua vinculação às formas de afirmação identitária, a obsessão da inserção do Brasil entre as nações se torna um *agon*. Santiago Nunes Ribeiro se refere à disputa entre as musas portuguesa e brasileira:

vir?” (BARBOSA, 1998, p.87).

A musa portuguesa descanta mil canções mais ou menos agradáveis: algumas parecem moduladas pela Teia musa, mas a brasileira enfim triunfa, sua rival se dá por vencida, e procura apropriar-se da glória que reconheceu. (RIBEIRO, 1974, p.52.)

Cabe uma observação sobre o modo como o sublime integra esse *agon*. Embora reconhecendo a superioridade da literatura portuguesa em determinados gêneros, Santiago Nunes Ribeiro estabelece uma hierarquia de gêneros que coloca a lírica religiosa e a epopéia em um patamar superior e dá a primazia na disputa à literatura brasileira. O sublime, assim aparece como o fiel da balança na disputa que, em última instância, faz parte do processo de afirmação identitária.

A ansiedade por representar um papel na narrativa da história tem outras implicações que veremos nas seções seguintes. Por ora, nos bastou mostrar como a própria literatura, no seu processo de constituição, traça para si um papel nos jogos de busca por uma transcendência no contexto da afirmação identitária no período da conquista e consolidação da Independência. Assinalaremos, nas seções seguintes como as alegações da grandiosidade da natureza se articulam, na poética do sublime, com os projetos políticos e identitários. Antes, porém, vamos examinar uma questão definidora: a relação entre a religião e a transcendência nos textos do período de formação do Romantismo brasileiro.

4.3 SUBLIME, RELIGIOSIDADE E ELEVAÇÃO MORAL

A temática religiosa no Romantismo brasileiro é capítulo conhecido da historiografia literária. Sabe-se que, no Brasil, a redescoberta da religiosidade

como um valor cultural pelas elites letradas acompanha o movimento geral de oposição ao passado colonial⁶³. Sobretudo na produção poética do período, é correto afirmar que ela constitui a porta de entrada para o sublime, através, principalmente, da leitura de Chateaubriand e Bossuet. Essa leitura é feita sobretudo pelos autores ligados ao clero, cujo valor cultural já destacamos no capítulo anterior. Tais autores — dentre os quais mencionamos, como mais importantes, Souza Caldas, São Carlos, Januário Barbosa e Monte Alverne — exerceram um papel formativo sobre a Geração Niterói. Além da oratória sacra, um importante gênero, que ganha impulso no período, marca a produção desses autores: a poesia de inspiração bíblica⁶⁴, os salmos e os hinos.

A poesia do Pe. Antônio Pereira de Souza Caldas reverte os cânones poéticos do final do século XVIII ao reiterar a temática religiosa e apropriar-se de modos de expressão bíblicos, rompendo com o paradigma greco-romano dos árcades⁶⁵. Nos poemas de Souza Caldas temos imagens de uma sublimidade pré-burkeana, de conteúdo teológico, decalcada quase que diretamente dos textos do Velho Testamento⁶⁶.

⁶³No Romantismo europeu, a religião (seja sob a forma institucionalizada da Igreja, seja sob a forma mais dispersa da espiritualidade) representou tanto uma ruptura e um desafio ao pensamento iluminista e aos valores da Revolução como, sobretudo na Inglaterra, esteve na base de projetos políticos radicais (THOMPSON, 2002 e NUNES, 2001).

⁶⁴Analisamos esse gênero e sua adoção pela primeira geração romântica brasileira no capítulo seguinte.

⁶⁵Destacamos o empenho, por parte das primeiras tentativas de formulação de narrativas historiográficas para o Brasil pela Geração Niterói, no sentido de reservar para Caldas um papel central no cânone. Magalhães apresenta-o como “o primeiro dos nossos líricos”. Santiago Nunes Ribeiro evoca sua obra como trunfo no *agon* com a literatura portuguesa: “Foi muito depois da aparição das poesias líricas do Padre Caldas que alguns engenhos em Portugal se entregaram a este gênero sublime. (RIBEIRO, 1974, p.59.) O engrandecimento dos precursores integra as estratégia de mobilização da temporalidade, a que nos referimos na seção anterior, cuja finalidade é fazer ressaltar a grandiosidade do presente.

No poema de Caldas intitulado “A imortalidade da alma”, por exemplo, temos uma mistura de elementos árcades⁶⁷, como a direção do discurso para um interlocutor (de nome helênico, inclusive), em um tom de serena conversação, com a afirmação de uma espiritualidade triunfante. No momento de sua morte, de sua entrada “Nos abismos do nada inescrutáveis”, o eu que fala no poema reporta-se à crença na imortalidade da alma como um “sentimento / Sublime e grandioso, que parece / Tua vida estender além da morte” (CALDAS, 2004b, p.133). A grandiosidade que o poema procura apresentar não é a grandiosidade de Deus, mas a de um padrão de sentimento cuja magnitude prefigura a do seu destino (e origem):

Um deus de amor m’inflama;
E já no peito meu mal cabe a chama
Que docemente o coração me abrasa.
Eu vôo por ele: ele só pode
Minha alma, sequiosa do infinito,
De todo saciar: este desejo
Me torna saboroso
O cálix que tu julgas amargoso.
(CALDAS, 2004b, p.134.)

Desejosa do infinito — porque a ele se assemelha —, a alma, que revela sua existência, apocalipticamente, no momento de seu triunfo, revela também um universo subjetivo que é contaminado pelo atributo da infinitude: uma amizade pode ser “Mais durável que a vida”. O pensamento da imortalidade “Adoça o horror” da morte.

⁶⁶É do Pe. Caldas uma importante série de traduções dos salmos.

⁶⁷Antonio Soares Amora (1967) observa como a poesia do período que precede o Romantismo da Geração Niterói, seguindo uma tendência geral da cultura européia que, em Portugal, teve caráter programático, é marcado por uma tentativa de renovação do classicismo (ênfase nos sentimentos e na natureza — aí incluído o homem natural —, diálogo com outras tradições poéticas que não a clássica). As inovações, observa Amora, acabam por roubar completamente a cena.

Vemos nesse poema um padrão que é recorrente nos textos do período que lançam mão da retórica do sublime: uma grandiosidade é apresentada como prefiguração (ou obstáculo) para uma outra que ou se encontra em um nível mais elevado de transcendência ou contém a primeira⁶⁸. É, na verdade, uma estrutura análoga àquela observada por Kant, através da qual a grandiosidade da natureza nos prepara para a descoberta da grandiosidade de nossa própria destinação, para além da natureza⁶⁹. Veremos na seção seguinte como esse padrão ocorre no sublime natural.

Por ora, observemos como esse padrão ocorre, pela via negativa da superação dos obstáculos, nessa passagem de Monte Alverne:

Os mares, as tempestades, os gelos do pólo, os fogos do trópico não puderam retardar a lava incendiada, com que a religião abrasou o Universo. [...] A terra falta a sua ardente caridade, como faltaram reinos à ambição d'Alexandre. Religião inefável, que depois d'arrancar a espécie humana da escravidão e da barbárie, recolheu em seu seio todas as ruínas da civilização, das artes, da indústria e da grandeza dos povos.” (MONTE ALVERNE, s.d., v.II, p.249.)

Alverne dissemina, nos meios intelectuais da recém chegada Corte, a idéia, colhida em Chateaubriand, da religião como valor moral elevado e do cristianismo, em particular, como promotor do progresso da humanidade. Na

⁶⁸Cabe uma analogia com a teoria do infinito do matemático alemão Georg Cantor (1845-1918): para Cantor, é possível a existência de infinitos maiores do que o infinito. Numa série infinita, o conjunto das combinações possíveis de seus elementos é maior do que a própria série.

⁶⁹”Portanto, a sublimidade não está contida em nenhuma coisa da natureza, mas só em nosso ânimo, na medida em que podemos ser conscientes de ser superiores à natureza em nós e através disso também da natureza fora de nós (na medida em que ela influi sobre nós).” (KANT, 1993, p.110.)

passagem citada, a religião triunfa sobre a ameaça dos elementos naturais e humanos (barbárie) que se lhe opõem. O sublime dinâmico representa o caos a que se opõe a força civilizadora da religião. É recorrente na obra de Monte Alverne essa estrutura de ênfase em uma negatividade que é superada e amplia o alcance da força positiva que triunfa:

É preciso que nuvens sombrias tenham envolto a atmosfera, que o horror da tempestade tenha comprimido nossos espíritos para vermos com interesse a pompa do astro do dia, e a beleza da estação. [...] Seu grito [o de uma mãe] nunca é mais sinistro, do que quando ela vê o sangue que corre das feridas de seu filho: sua alegria tem uma expressão celeste, quando a saúde lhe dá em todo o seu vigor o filho, que chorava morto. (MONTE ALVERNE, s.d., v.I, p.330.)

É nítida a presença da concepção burkeana do sublime nessa passagem. Alverne está falando do deleite, da remoção de uma sensação de desprazer como uma forma mais intensa de prazer do que o prazer positivo: “é um segredo da nossa constituição não sentirmos o prazer em toda a sua vivacidade, se os revezes não o têm aguilhoado” (MONTE ALVERNE, s.d., v.I, p.331).

O sublime em Monte Alverne ressalta os dois pólos de um maniqueísmo moral. Temos ali a formação de um sublime terrível associado ao mal, à ruptura dos laços sociais e à perda do rumo histórico apontado pela religião. Do lado positivo, civilizador, associado à religião, encontramos um outro elemento eivado de conotações: a elevação⁷⁰ moral. A religião civilizou a espécie humana, revelou os “destinos do homem” e é capaz de “inspirar aos povos os mais elevados sentimentos” (MONTE ALVERNE, s.d., v.I, p.278). Por sua vez, a equação que

associa religião, elevação moral e progresso civilizatório está na base do projeto literário de Magalhães:

Marchar para uma nação é engrandecer-se moralmente, é desenvolver todos os elementos da civilização.

[...]

Além dessas materiais circunstâncias, variáveis nos diversos países, que muito influem sobre a parte descritiva e caráter da paisagem poética, um elemento há sublime por sua natureza, poderoso por sua inspiração, variável porém quanto a sua forma, base da moral poética, que empluma as asas do gênio, que o inflama e fortifica, e ao través do mundo físico o eleva até Deus; esse elemento é a religião.

[...]

Se sobre tais pontos meditassem os primeiros poetas brasileiros, certo que logo teriam abandonado essa poesia estrangeira, que destruía a sublimidade de sua religião, paralisava-lhe o engenho, e os cegava na contemplação de uma natureza grandiosa. (MAGALHÃES, 1974, pp. 18-20.)

A partir da elevação moral, indicamos um ponto em que a matriz religiosa do sublime dos primeiros momentos do Romantismo brasileiro se aproxima do sublime kantiano. Nós já vimos como, para Kant, o reconhecimento da incapacidade da imaginação é convertido no preparo para um ganho moral. O esvaziamento da imaginação, que é forçada até os seus limites, prepara o terreno para a moralidade. O “Salmo 18” de Souza Caldas ilustra como a perspectiva da lei moral está associada à transcendência religiosa. Depois de descrever como a natureza e os homens ecoam a louvação da criação, o poema afirma:

E como a lei imaculada e pura
De Deus splende! testemunho certo
De altas promessas, o perdido espírito
Toca e converte. (CALDAS, 2004a, p.131.)

⁷⁰É curioso como “elevação” integra também o vocabulário político: o Brasil foi “elevado” à categoria de Vice-Reino e, depois, de Reino Unido a Portugal e Algarves.

Esses temas recebem o mesmo tratamento retórico em alguns dos poemas de *Suspiros poéticos e saudades*. Em “Invocação ao anjo da poesia” temos um eu que, na solidão e na obscuridade, deixa “vagar” sua “alma no infinito”, onde ouve uma “angélica voz misteriosa”. Esses componentes de indeterminação próprios do sublime burkeano são dramatizados por um jogo de perguntas e respostas insatisfatórias. Logo descobrimos a origem dessa voz que “sobe e sobe, até no céu perder-se”:

Esta voz é minha alma que se espraia
[...]
Minha alma que o infinito só procura,
E em suspiros de amor a seu Deus se ala.
(MAGALHÃES, 1986, p.51.)

E temos, na seqüência do poema, um longo relato de autodescoberta, autorevelação da própria subjetividade sob a forma de uma “alma” que descobre a sua vocação. Na verdade, o poema é uma ampliação do “Salmo 18”, a cujas imagens e temática acrescenta-se um programa poético: ao cantar a alma e como ela se espelha na natureza na louvação do Criador, o poeta afirma não poder seguir reproduzindo os modelos poéticos clássicos. Isso é reforçado em “O vate”, poema que, a partir da idéia de “gênio”, eleva a figura do poeta, assim como a “Invocação” o fizera com a alma:

Umaz vezes soberbo, impetuoso,
Qual águia que sublime o céu devassa,
E do céu sobre a terra os olhos desce
Teu ígneo, alado gênio, no ar suspenso:
Não, ó mortais, não vos pertenço, (exclama)
Eu sou órgão de um Deus; um Deus me inspira;
(MAGALHÃES, 1986, p.62.)

As mesmas alegações da natureza divina da poesia retornam em “A

poesia”, onde ocorrem formas sucessivas de identificação apocalíptica de tudo com tudo (a poesia se faz igual à Criação, que é a imagem de Deus):

Sim, tu és como Deus, diva Poesia!
 [...]
 Tu és tudo, ó Poesia!
 Tu estás na paz, e na guerra,
 Nos céus, nos astros, na terra,
 No mar, na noite, no dia!
 (MAGALHÃES, 1986, pp.70-74.)

O poema encerra com uma hiperbólica visão da relação da poesia com a posteridade: a poesia será a memória de Deus, sobrevivendo a toda a Criação:

Sim; quando tudo extinguir-se,
 Guardará Deus na lembrança
 De tudo o que agora existe
 Uma viva semelhança.

Essa image' a Deus presente
 Serás tu, ó Poesia!
 (MAGALHÃES, 1986, p.76.)

Em “Deus, e o homem” é nítido o padrão de sublimidade, o que se faz notar inclusive nas longas estruturas de acumulação sintática do discurso. Do alto de uma montanha, o sujeito lírico contempla a pletora da Criação, o que faz causar-lhe a sensação de que sua alma e seu corpo se separaram, estando aquela em movimento de ascensão: “sua alma, / [...] Da terra se levanta; [...] / Ela está no infinito!” (MAGALHÃES, 1986, p.78). Assim como na “Invocação”, uma voz entra em cena. É uma voz que faz lembrar forças da natureza como o mar e o vulcão. Não é, como na “Invocação”, a voz da alma, mas “É a voz do Universo!”. A voz é um tropo para a Criação, que passa a ser apresentada como mistério, cifra e índice de grandeza e potencial aniquilação do sujeito: “De tal grandeza

sotoposto ao peso, / como se o esmagasse ingente mole, / O homem se aniquila, e desaparece” (MAGALHÃES, 1986, pp.79-80).

Nos poemas de Magalhães — como nos de Caldas e nos sermões de Monte Alverne —, a retórica do sublime é mobilizada em seus variados elementos, apontando, porém, sempre para um único sentido final: Deus. Há, contudo, uma hierarquia de mediações que levam da natureza a Deus, passando pelo homem. É o que vemos em “Deus, e o homem”, onde, depois da narração do movimento de ascensão da alma (agora convertida em “pensamento”), há uma longa louvação do poder humano como reflexo de Deus. Ao fim do poema, de forma brusca, uma importante mediação, integrante da hierarquia a que aludimos, entra em cena, fechando o elenco de temas pretendíamos apresentar nesta seção:

Voem meus votos sobre as ígneas asas
Do sol, e tu Senhor, propício atende:
Nada por mim, por minha Pátria tudo;
Fados brilhantes ao Brasil concede.
(MAGALHÃES, 1986, p.87.)

Embora ausente em Caldas, está também associada a essa produção a conversão da idéia da Pátria em valor religioso, em sentido para a transcendência. É um conceito que inspira reverência e assombro. Há, contudo, uma importante implicação da sua projeção para a transcendência: ela está além... No capítulo seguinte, ao examinarmos a obra de Gonçalves Dias, veremos como essa implicação resulta numa atitude de negação do plano concreto da história. Aqui destacaremos duas outras implicações: a fundação de uma subjetividade, através

do recurso ao sentimentalismo, a partir da idéia da Pátria⁷¹, e a vinculação de uma moralidade que assume conotações políticas específicas.

A “Invocação” já introduzira o motivo do exílio da alma na terra. Ele será a tônica da lógica, que já vimos em Monte Alverne, do ganho pela privação: a ausência da Pátria faz vibrar mais intensamente o mecanismo subjetivo que é construído justamente para acolher a idéia da Pátria como comunidade imaginada associada a valores morais e religiosos transcendentais. Ela é a contrapartida política para o moral e o teológico. As evidências que procuramos elencar neste trabalho, contudo, têm sido no sentido de ressaltar a forma como o político parece soar com mais intensidade, mesmo quando é evidente o esforço por superar as formas mais imediatas de relação do político com o estético, como veremos em Gonçalves Dias.

Esse movimento em direção a um plano abstrato, a valores e sentimentos fora da história, típico da literatura da Geração Niterói, surge como uma forma de transcender a forma mais imediata de associação da pátria e da lei moral elevada da religião com a monarquia, tal como encontramos em Monte Alverne:

Um dos primeiros cuidados do Príncipe Regente, chegando ao Rio de Janeiro, foi realçar o esplendor e a majestade do culto. Hábil político, o Príncipe sabia que só à Religião é dado sustentar os impérios e fortificar as instituições. (MONTE ALVERNE, s.d., v.I, p.VII.)

Sobre D. Pedro I, ele comenta: “Foi uma inspiração verdadeiramente sublime chamar a religião em apoio dos monumentos, que devem assinalar vosso

⁷¹Como nos poemas de Magalhães intitulados “Uma manhã no Monte Jura”, “Suspiro à Pátria”,

reinado.” (MONTE ALVERNE, s.d., v.I, p.277.)

Ideologicamente, portanto, Alverne representa a defesa de uma ordem estática, monárquica, defendida e defensora do catolicismo, conseqüências práticas do providencialismo que, sabiamente, responsabilizava uma inescrutável vontade pelos movimentos da trama histórica e acusava de ímpio o esforço da razão humana em compreendê-los. Não se tratava, portanto, de uma ideologia apenas conservadora, mas de uma em que a Igreja penetrava, representando uma das pilastras de força básicas. Do que naturalmente decorria que a religião exercesse o papel de defensora do Estado e do Poder. E lhe assegurasse permanência (COUTINHO, 1986, v.II, p.372.)

Mesmo um texto de orientação liberal como o “Sermão da aclamação de D. Pedro I”, do Frei Caneca, apresenta igual padrão de sobreposição de transcendências. O sermão tem por tarefa “Unir o temporal com o eterno; a religião com a natureza”, ou seja, falar de religião e política: versar sobre a Concepção da Virgem e a aclamação de D. Pedro I como Imperador. Nesse texto, Caneca sobrepõe ao poder do grande Imperador a instituição da monarquia constitucional como “uma dessas verdades sublimes”.

4.4 A VASTA NATUREZA E O DESEJO DO INFINITO: ASPIRAÇÕES IMPERIALISTAS NA EX-COLÔNIA

Como vimos, um dos caminhos através dos quais o sublime passou a constar nos discursos no Brasil da primeira metade do século XIX foram os textos dos naturalistas. Ali, predomina a visão pitoresca, sob o influxo da valorização do exotismo como forma de renovação da sensibilidade européia de um lado e, de outro, como forma de construção da identidade na colônia em pleno processo de

“Os suspiros da Pátria” e “O dia 7 de setembro em Paris”, entre outros.

emancipação. No que diz respeito a essa construção, destacamos o modo como, nos textos do período, a grandiosidade da natureza está relacionada com as visões da grandiosidade do futuro da nação.

Em primeiro lugar é preciso alertar para o fato de que raramente ocorrem dissociados os três sentidos básicos da transcendência no momento de formação do Romantismo brasileiro: a religião, a natureza e o político. Nesta seção, a ênfase recairá sobre a relação entre estes dois últimos. Essa relação se desdobra em três narrativas: uma primeira que fala do destino grandioso da jovem nação no cenário global; uma segunda que, como parte do projeto de nação que viria a triunfar, diz da necessidade de conservação da unidade do território e do centro de poder na monarquia constitucional; e uma terceira, que reproduz alegações da premência da expansão do território da unidade política em processo de construção⁷².

O aspecto da grandiosidade e do poder será uma das formas através das quais, segundo o discurso dos nossos primeiros românticos, a natureza molda a identidade nacional. Esse aspecto, contudo, tem implicações que vão além das do exotismo. Se o pitoresco aponta para a diferença, o sublime impõe uma hierarquia, verticaliza e, ao fazê-lo, traz à tona (implícita ou explicitamente) um cenário de disputa e medição de forças.

No programa de renovação literária de Denis, a grandiosidade da natureza permite uma expansão da consciência, tal como nos discursos europeus sobre a

⁷²Assim como ocorre com os três sentidos básicos da transcendência, essas três narrativas nem sempre ocorrem dissociadas. Foram aqui isoladas para fins de exposição crítica.

relação entre a natureza e o sublime: “Nessas belas paragens, tão favorecidas pela natureza, o pensamento deve alargar-se como o espetáculo que se lhe oferece” (DENIS, 1978, p. 36). Essa consciência da possibilidade de expansão da subjetividade diante da grandiosidade natural é logo convertida em ponto de seu programa. Um circuito de expansões leva da natureza aos sujeitos e, daí, aos projetos coletivos: “Se os poetas dessas regiões fitarem a natureza, se se penetrarem da grandeza que ela oferece” (DENIS, 1978, p.37) produzirão uma literatura capaz de ir além dos cânones obsoletos da literatura européia, renovando-a apocalipticamente.

Observemos a seguinte passagem, que caracteriza a visão sublime da natureza tropical:

Os filhos desta nossa América, onde os rios são oceanos, as montanhas gigantes de rocha que vão perder-se com seu manto de florestas e catadupas e coroa trovejada nas nuvens e os páramos — extensões imensas lastradas da mais luxuriante vegetação, a perder-se de vista neles, não nasceram para ficar imóveis ante o assombro dessa natureza sublime. (AZEVEDO, 1960, p.100)

A citação é de Álvares de Azevedo, de um momento posterior àquele sobre o qual temos nos detido, mas em muito ela é semelhante a passagens do “Discurso” de Magalhães e outros textos dos primeiros anos do Romantismo. Encontramos nela um testemunho do conhecimento do mecanismo do sublime, tal como descrito nos tratados europeus pré-kantianos. O trecho evidencia também a adesão aos postulados literários de Ferdinand Denis ainda em uma geração em busca de novos temas e formas de expressão, dando notícia de como estava

sedimentada.

A formulação se encontra também no “Discurso” de Magalhães:

Este imenso país da América, situado debaixo do mais belo céu, cortado de tão pujantes rios, que sobre leitos de ouro e de preciosas pedras rolam suas águas caudalosas; este vasto terreno revestido de eternas matas, onde o ar está sempre embalsamado com o perfume de tão peregrinas flores, que em chuveis se despenham dos verdes dosséis formados pelo entrelaçamento de ramos de mil espécies; estes desertos remansos, onde se anuncia a vida pela voz estrepitosa da cascata que se despenha; pelo doce murmúrio das auras, e por essa harmonia grave e melancólica de infinitas vozes de aves e de quadrúpedes; este vasto Éden, entrecortado de enormíssimas montanhas sempre esmaltadas de copada verdura, em cujos topos o homem se crê colocado no espaço, mais perto do céu que da terra, vendo debaixo de seus pés desenrolar-se as nuvens, roncar as tormentas, e rutilar o raio; este abençoado Brasil com tão felizes disposições de uma pródiga natureza, necessariamente devia inspirar os seus primeiros habitantes; os Brasileiros músicos e poetas nascer deviam. E quem o duvida? Eles o foram, e ainda o são. (MAGALHÃES, 1974, p.24)

Para Longino, o homem é acometido de uma atração natural para a grandiosidade porque ela espelha a dimensão de seu espírito e sua natureza divina. Esses pressupostos se acham aqui, no texto de Magalhães, coletivizados, territorializados. Sobretudo, destacamos na passagem a forma como a relação da natureza grandiosa com a inspiração poética é apresentada como uma profecia cumprida. A natureza que se eleva em direção ao céu realiza a conexão deste com o homem, o que se comprova na sua literatura e na sua música. Assim foi no passado e assim é no presente.

Como critério na historiografia, portanto, o sublime é identificado ao nacional. Para Pereira da Silva, a produção dos árcades vai ter os seus “mais

belos, mais sublimes cânticos” em breves relances eivados pela “reminiscência do solo natal”, que lhes traz um “momento de desespero, mas momento belo e poderoso” (SILVA, João, 1998, p. 170). Joaquim Norberto aponta que Santa Rita Durão e Basílio da Gama produziram “imortais e sublimes poemas, ricos de pinturas e episódios verdadeiramente brasileiros”.

No longo trecho abaixo, extraído do “Sermão da aclamação de D. Pedro I”, do Frei Caneca, temos o sublime matemático do território como indício do desígnio da Providência.

Quem jamais será tão estonteado que, medindo a vasta extensão do nosso continente; penetrando as minas inesgotáveis de ouro; vendo nossos diamantes, que têm feito esquecer os de Soulempour na Índia, os de Sucadan em Bornéu, e os rubis que obscurecem os de Ceilão; atravessando os multiplicados rios, que dando morada a peixes infinitos no número, formosos à vista, mimosos ao paladar, fecundam, quais outros Nilos, os terrenos por onde estendem suas correntes; seus bosques, produtores de madeiras preciosas e úteis na arquitetura naval e civil, povoados de quadrúpedes de toda espécie, de aves as mais raras e formosas; seus campos cobertos de imensidades de plantas medicinais, úteis na tinturaria, nas manufaturas, nas artes, no comércio; seu solo adubado de sais tais, que podem rivalizar com as produções mais particulares de outros países; o gênio de seus naturais, empreendedor, claro nas ciências, astucioso nas artes, valente na guerra; quem haverá que, tomando o peso a estas vantagens, ouse avançar que o Brasil não recebeu da Providência as proporções para ser, se não o primeiro, ao menos um dos primeiros impérios do universo? (FREI CANECA, p.113.)

Aqui, a economia exerce a mesma função da literatura nos relatos historiográficos ao conectar a magnitude da natureza ao destino reservado à unidade política que a contém. De fato, o padrão já apontado de sobreposições de grandiosidades se reproduz também aqui, com a infinitude da natureza sendo

sobreposta pela grandiosidade da unidade política que a contém.

Esse mesmo padrão ocorre com representações do sublime dinâmico. É o caso do trecho conhecido como “A foz do Amazonas”, da *Confederação dos tamoios*, de Magalhães:

Do oceano rival, ou rei dos rios,
 Se é que o nome de rei o não abate;
 [...]
 Supera o Amazonas na grandeza
 A quantos rios há grandes no mundo!
 [...]
 Pujante assim no Atlântico se entranha,
 Ante si repelindo o argênteo salso
 Como se ele na terra não coubera,
 [...]
 O Amazonas c’o Oceano furioso
 Luta renhida trava interminável
 Para roubar-lhe o leite
 (MAGALHÃES, 2004, p.144.)

E o poema segue acumulando símiles do poder do grande rio que é apenas a “Baliza natural ao norte” do país, estando, portanto, territorializado. Sua força desafia o Atlântico, mas é de uma natureza que não é capaz de desafiar a cartografia e os tratados territoriais. Cartografado, o rio, em sua força, não é metáfora da potência do país e seu destino, mas está a eles associado através da metonímia. O rio, com sua força e imensidão, é parte de algo maior, que o transcende e, ao fazê-lo, vê sua grandiosidade ampliada.

Representa-se, assim, uma guerra de titãs entre a América natural e o colosso político. A América nomeia a natureza bruta e o homem selvagem⁷³,

⁷³O índio era, para o Romantismo brasileiro, o homem que a terra produzira sem a corrupção

sendo o Outro do império civilizatório. Há um paradoxo entre a afirmação identitária que cultua a diferença e o desejo de inserção no que Makdisi chama, como vimos no capítulo 2, de império universal.

Um dos efeitos de sentido da afirmação providencialista do destino do Brasil é a justificativa da manutenção da unidade do território. Em certo sentido, o sublime atua, apelando para categorias transcendentais, o que Flora Süssekind chamou de “imaginação geográfica”:

A literatura deve delimitar, a seu modo, o território do Império, cumprindo, dessa maneira, via ficção, a exigência, tão repetida no Brasil do Oitocentos, de ‘mapas bons e exatos’ para que se pudessem conhecer melhor as ‘cousas da pátria’. Para que, à falta de um sentimento espontâneo de nacionalidade, coisa que as rebeliões provinciais deixavam patente, se fortalecesse cartográfica, literária ou paisagisticamente a idéia de uma comunidade imaginária delimitada nacionalmente (SÜSSEKIND, 1994, p.457).

No capítulo anterior, vimos como a questão da unidade do território atendia aos interesses tanto da monarquia como das elites provincianas. Essa tarefa apontada por Süssekind, contudo, é própria de um segundo momento do Romantismo brasileiro, quando, com Alencar, o gênero predominante passa a ser o romance. No mapeamento imaginário do território, na tentativa de construção de uma enciclopédia da brasilidade a partir da literatura, o sublime esteve a serviço da poética do pitoresco. Isso porque, como veremos na obra de Gonçalves Dias, a abordagem da natureza a partir da perspectiva da transcendência resulta, de um modo geral, na sua desparticularização. É o que ocorre nos poemas de Magalhães,

externa representada pelo vínculo colonial. Sua idealização moral é convertida em paradigma para as atitudes a serem assumidas, estando inserida nos discursos de elevação moral. O sofrimento do

por exemplo. A apresentação do mundo tal como ele é requer um rebaixamento contrário às estratégias retóricas da transcendência. Vimos, com Leopardi, como esse rebaixamento pode potencializar o alcance da sublimidade e, de fato, ele está na base de duas vertentes básicas do sublime no Romantismo europeu: Wordsworth e Victor Hugo. Encontramos um esforço semelhante na atitude de Alencar por ocasião da polêmica sobre a *Confederação dos tamoios*.

Uma solução para o problema da contradição entre a necessidade de particularização e a verticalização que o sublime requer foi encontrada na apresentação, a partir da retórica do sublime, da natureza do Rio de Janeiro, sede do poder centralizador. A partir dessas representações da sede da monarquia, a literatura passa a integrar o que Maria Odila Silva Dias chama de “interiorização da metrópole” (DIAS, 1972).

“Madrugada e tarde na Ilha dos Ferreiros”, de Dutra e Melo, reproduz o modelo típico da transcendência romântica européia, a partir de uma visão da natureza em que “a alma se expande, em sensações se abisma” e o eu da voz lírica se vê “Submergido / qual átomo no espaço”. Construído a partir de um ritmo lento e com uma entonação suave semelhante ao empregado em “O infinito”, de Leopardi, temos uma visão da natureza que aponta para a dissolução do eu:

A sós aqui comigo nestas praias,
Neste solo, degrau que único hei tido
Para subir à natureza, e olhando
Gozar, sentir os primores do universo,
Eu sinto aniquilar-me.

(MELO, 2004, p.157.)

A transcendência, com tudo, aponta para uma direção bem definida: “em toda a parte / A idéia de um Deus paira adejando”. Não há, como havia em Leopardi, uma indeterminação de sentido reproduzindo a experiência da infinitude que o poema procura representar. O poema encerra apresentando a solidão do eu lírico como reação moral a um corrompido: “A natureza, Deus, ela: — eis seu mundo” pois o dos homens “só de horrores se povoa”. Não temos qualquer referência evidente à pátria. A referência ocorre, contudo, sob a forma da particularização da natureza que agencia a transcendência:

Verde o mar como um campo ali se esbarra
 Na areia de cristal que a praia adorna
 Da Ponta do Caju. Longa se estende
 Uma fita elegante de alvas casas,
 Coroadas de flóreos cajueiros,
 Molhando na água os pés. Lá se assoberba
 A quinta imperial toda coberta
 Por mil densas abóbadas de folhas...
 (MELO, 2004, p.156.)

A visão das montanhas da capital do Império é textualizada a partir de metáforas que reduplicam a estrutura política hierarquizante da monarquia: sobre as montanhas, o poema afirma que “é cada qual monarca / E um cortejo de príncipes são todas / Ao monarca da luz.” Novamente, o padrão de sobreposições de grandiosidades. Dentre os “príncipes”, um se destaca: “Que o Pão de Açúcar sobranceiro eleva, / Como o rei desse vale de delícias, / Ou qual viva atalaia, que o defende.” (MELO, 2004, p.155.)⁷⁴

⁷⁴Esse uso da geografia carioca tomará a ocorrer na obra de Gonçalves Dias, objeto do capítulo seguinte.

Em *A Assunção*, longo épico religioso do Frei Francisco de São Carlos impresso em 1819, temos uma visão da natureza que mapeia o território com ênfase na paisagem carioca. Esse mapeamento está associado a uma hiperbólica visão profética do futuro grandioso do país integrada à narrativa do cristianismo. Espécie de “escudo de Aquiles” incrustado no relato da ascensão da Virgem Maria aos céus, a visão do Brasil e seu destino tem caráter prospectivo, profético.

A descrição da formação do território a partir da apresentação das suas províncias é construída a partir de uma hierarquização que destaca o Rio de Janeiro:

A Cidade que ali vêdes traçada,
 E que a mente vos traz tão ocupada,
 Será nobre colônia, rica, forte,
 Fecunda em gênios, que assim quis a sorte.
 [...]
 Será de um povo excelso, germe airoso
 Lá da Lísia, o lugar mais venturoso,
 Pois dos Lusos Brasílicos um dia
 O centro deve ser da Monarquia.
 Alçarão outras no porvir da idade
 Os troféus, que tiverem por vaidade.
 [...]
 Mas cuidar de seu Rei, ser sua Corte,
 Dar às outras a Lei; Eis desta a sorte.
 (SÃO CARLOS, 1952, p.184-185.)

Diferentemente dos outros impérios da História, o Brasil não apresenta por marca ruínas humanas, mas montanhas:

Aqui, pelo contrário, pôs natura,
 Por brasões da primeva arquitetura,
 Volumes colossais, corpos enormes,
 Cilindros de granito, desconformes
 Massas, que não ergueram nunca humanos,

Mil braços a gastar, gastar mil anos.
(SÃO CARLOS, 1952, p.185.)

A descrição que segue a esse argumento que evidencia a mão da Providência torna claro que se está falando na geografia do Rio de Janeiro, da Serra dos Órgãos. Aqui também é empregada a metáfora do sentinela: “Do seio pois das nuvens [...] Mal que espreita surgir lenho inimigo, / Pronto avisa, e previne-se o perigo” (SÃO CARLOS, 1952, p.185). A visão encerra destacando a religiosidade da Corte, projetando um futuro de riquezas e justiça.

O padrão de sobreposições se dá no seguinte sentido: à grandiosidade das províncias sobrepõe-se a da Corte, cujas qualidades atestam um futuro grandioso para todo o Império; essa narrativa, por sua vez, está subordinada à narrativa maior do cristianismo.

A estrutura temporal da visão do Brasil em *A Assunção* tem importantes implicações. O deslocamento para o passado faz do tempo do poema um futuro do pretérito.⁷⁵ Uma parte desse futuro, é o presente, o Brasil do início do século XIX; outra parte, contudo, é também futuro para esse presente. Ora, esse presente comprova a verdade da profecia no que lhe diz respeito. Por outro lado, essa estrutura temporal parece armada para estender o alcance dessa comprovação para o que ainda está por vir. O destino grandioso do país é inequívoco, tanto é assim que ele vem *efetivamente* se realizando. Aí está o presente para comprová-lo. O sentido último dessa estrutura é o de que o caminho da história está traçado e não requer transformações. As grandes transformações do período apenas fizeram os

devidos ajustes no destino traçado pela Providência, nada mais precisando ser alterado.

O tempo sancionou as verdades que a história e a memória recente dos fatos nos recordam, e o tempo, prosseguindo em sua marcha, irá mostrando qual é o destino que a Providência tem marcado a este Império da América.⁷⁶ (MAGALHÃES, 1974, p.17.)

A comparação dos acidentes geográficos de grandes proporções do centro do poder ao “atalaia”, tem importantes conotações. A comparação é uma tradução, para a linguagem do sublime, dos argumentos favoráveis ao apelo à proteção que emana do poder centralizado. Ela insere no discurso literário as alegações que embasavam o pacto pela manutenção do estado monárquico. Uma delas é a proteção contra o alastramento da onda de projetos políticos republicanos que tomava a América espanhola. A situação de instabilidade da América espanhola durante o processo de transferência da sede do poder para o solo americano é trazida como paradigma a ser evitado.

A situação da América espanhola exercerá direta influência sobre o problema da viabilização do projeto de unidade monárquico português. “Completa anarquia” é a condição do Prata hispânico em 1820 segundo o Correio Braziliense (CB no 149, de 10/1820), cujas províncias não saberiam absolutamente o que fazer quanto à forma de seu governo (CB no 159, de 08.1821). (PIMENTA, 2003, p.166.)

A idéia de unidade estava associada com as de monarquia e conservação (PIMENTA, 2003, p.166). O sublime será, também, empregado como forma de

⁷⁵Essa estrutura temporal é recorrente na epopéia, estando presente em Homero, Virgílio e Dante.

⁷⁶Na seqüência dessa passagem, Magalhães faz uma crítica da escravidão, “tão pernicioso à moral”. A crítica, contudo, está subordinada ao desejo maior de engrandecimento da Pátria: a

retratar os obstáculos, os riscos no desenrolar da narrativa da nação. Quanto mais terríveis esses obstáculos, mais potente será o poder que, ao final, triunfa sobre eles. Nesse caso, o sublime assume a conotação da oscilação, da indeterminação, de uma negatividade cujo papel é somente engrandecer o de outra força positiva que, ao fim, acaba por sobrepor-se a ela. Se a nação é uma narrativa, como a define Bhabha, o sublime é o que confere dinâmica a esse relato. Seu sentido será o da indagação que Lyotard (1997) propõe como definidora do sublime: “ocorrerá?”.⁷⁷

A preocupação com a situação na América espanhola marca os anos 1820. Na década seguinte, durante a Regência, o pacto da unidade monárquica passa a ser questionado. Um discurso apocalíptico é usado para descrever a disseminação da revolta pelo território:

essa hidra, cujas cabeças são a mediocridade, a intriga, o egoísmo, a imoralidade, a corrupção, a irreligiosidade e o desamor da pátria, se agitando em todos os ângulos do Império, entoando a celeuma da anarquia e impedindo o engrandecimento da nação; esses centauros da anarquia nos labirintos da rebelião ao Sul e ao Norte, que devoram os filhos da pátria e consomem suas riquezas! (SILVA, Joaquim, 1998a, p.98)

Nos antros infernais raivoso expira
O monstro da feroz democracia,
Exulta triunfante a Monarquia
Enquanto a torva fúria a cauda estira.
(CUNHA, 2001, p.216)

“Na verdade, o poder Imperial no Brasil surge como resposta à ameaça de

escravidão é um mal enquanto faz “impedir a sua [do Brasil] marcha e desenvolvimento”.

⁷⁷É esse talvez o sentido do sublime em *O guarani*, de Alencar. Seu final apocalíptico refere negativamente, através da ênfase na indeterminação, à possibilidade de fundação da nação. Num certo sentido, pode-se afirmar que a narrativa de Alencar se acha também conjugada no futuro do pretérito, emoldurada, portanto, na narrativa maior do destino da nação, da qual o presente é o atestado de veracidade.

desintegração republicana: como instrumento da unidade política e territorial” (MAGNOLI, 2003, p.295). O projeto de unificação territorial pactuado entre a monarquia e as oligarquias rurais “carregava em si a idéia de permanência e perpetuidade, por oposição à sensação de transitoriedade e caos das instituições precedentes, em dissolução” (MAGNOLI, 1997, p.93). Uma retórica do sublime traduz no discurso essa sensação negativa e desagregadora como preparação para o reconhecimento de que o arranjo das coisas está, afinal, triunfando. A grande profecia da brasilidade se cumpre, a despeito dos grandes obstáculos. Há um cenário real de diferenças e interesses concretos e nem sempre convergentes sobre o qual é limitado o poder que emana do centro, cenário esse que é preciso domesticar. Nesse sentido, justifica-se o uso da representação de um sublime dinâmico, ampliando a imagem da força, da ameaça e, conseqüentemente, também a da força que triunfa sobre aquela ameaça.

A narrativa do destino grandioso encontra um momento de intensa dramatização no episódio da Independência. Há um ciclo de poemas sobre esse tema⁷⁸, nos quais é evidente o emprego da retórica do sublime para representar a Independência como façanha que faria de “Dom Pedro, assombro do mundo” (CUNHA, 2001, p.194). Os relatos sobre o episódio costumam descrever a Independência como uma troca de favores: o herói concede a liberdade ao povo, que lhe concede a coroa. A centralização do poder é vista como um gesto de gratidão, próprio de um povo que ambiciona a sua elevação moral para poder

⁷⁸Citamos, como autores de poemas que integram esse ciclo, dentre outros, além de Delfina da Cunha, Santa Gertrudes, José Pedro Fernandes, Evaristo da Veiga, Bernardo Avelino de Souza e Maria Clemência Sampaio. Antonio Candido faz referência também a um ciclo de poemas em torno à vinda da família real para o Brasil, os quais representam de forma hiperbólica o heroísmo

cumprir com o destino que a Providência lhe traçou. Ao dar a liberdade ao Brasil, o Imperador “Baqueou no escuro abismo / O monstro da escravidão” (CUNHA, 2001, p.97). A transferência do cenário real da história para o palco elevado dos grandes acontecimentos heróicos torna esse recorrente símile entre a situação colonial e a escravidão uma macabra ironia, pois a Independência foi parte de um projeto conservador dentre cujos objetivos figurava justamente a manutenção da escravidão.

Uma das conexões que se estabelecem entre o sublime e os discursos de afirmação identitária no Brasil dos inícios do século XIX é a que dá conta das pretensões de poder político regional no contexto das ex-colônias ibéricas. O imaginário literário entra em um intenso intercâmbio com questões de fundo geopolítico, alimentando e sendo alimentado por ele. Essa importante relação é o corolário da lógica do destino grandioso.

A narrativa que fala sobre o grande destino do jovem Império apóia-se na elevação do sentimento patriótico à esfera da religião e na representação da natureza. Decorre daí encontrarmos os limites do território marcados por fronteiras naturais como sendo o desígnio da Providência. Essa narrativa remete para um plano transcendente o que é, na verdade, fruto de uma complexa rede de necessidades e interesses econômicos e ambições políticas.

O conceito moderno de nação implica, além de um modo de ser, de identidade compartilhada por uma comunidade imaginada, também um programa

de expansão (e progresso) que justifica as estruturas de poder que fundamentam a sua organização política. A nação corresponde a projetos de uma parcela da comunidade imaginada, que passam a ser partilhados pelo todo (BELLEI, 1992). As culturas nacionais “valorizam sua autoridade expansiva” (SAID, 1983, p.216), fundando os imperialismos.

A transferência da Corte para o Brasil em 1808 não foi apenas uma fuga oportunista. Ela ecoa um antigo projeto da monarquia portuguesa de fundação de um grande império na América⁷⁹.

Ao governo, entretanto, a nova sede oferecia um atrativo mais prestigioso: uma sensação de grandeza e força que havia muito a monarquia lusitana deixara de experimentar, e que no Brasil — circunstância particularmente grata a D. João — era fácil usufruir. Sentimento de tal ordem — que, além de assegurar a administração tranqüila, permitia que se forjassem planos imperialistas na direção do Prata e mesmo se reavivassem sonhos de amplitude continental — havia de prender a Coroa ao Brasil, e o Brasil à monarquia. (HOLLANDA, 2004, v.I, t.II, p.148.)

O expansionismo é aqui apresentado como uma função da unidade. Sabia-se que era possível a um poder centralizado assegurar o processo de expansão rumo ao Prata, visto como necessário para a manutenção da ordem econômica. A falta de estabilidade política na região fazia com que ela fosse vista como a porta de entrada para idéias que apontavam para a desagregação da unidade territorial brasileira e as conseqüências que se procurava sanar com o pacto em torno da monarquia.

⁷⁹Ver HOLLANDA, 2004; BANDEIRA, 1998; MAGNOLI, 1997 e LYRA, 1994, entre outros.

Desde a vinda de D. João VI ao Brasil até a Guerra do Paraguai, a região do Prata foi o epicentro das tensões geopolíticas na América Latina. Ali entram em choque diferentes projetos de nação e interesses políticos e econômicos que ora apontam para a ruptura, ora para a permanência das estruturas herdadas do regime colonial (PIMENTA, 2002). Em 1821, por iniciativa de lideranças oligárquicas locais, o Uruguai é anexado ao então Reino do Brasil, sob o nome de Província Cisplatina, tornando-se nação independente em 1828.

Do ponto de vista da política externa do Reino Unido [do Brasil e Portugal], tratava-se de um esforço por consolidar o poder português na região, extinguindo de vez as forças de Artigas e seu aliados, que, acreditava-se, ameaçavam o Rio Grande do Sul de secessão e punham em risco a integridade do Reino do Brasil. Por fim, consolidar-se-iam os tão almejados “limites naturais”. Tais objetivos coincidiam plenamente com os interesses dos proprietários rurais e comerciantes da região oriental do Rio Grande. (PIMENTA, 2002, p.169)

A estabilidade na região do Prata atendia interesses externos e internos. De um lado, a instabilidade implicava no deslocamento de importantes recursos das províncias para a região (PIMENTA, 2002, p.153), enfraquecendo a presença militar nas províncias. De outro, as configurações do Estado nas novas nações da América Espanhola antagonizavam com os rumos tomados no Brasil e, sobretudo, em alguns casos como as reformas de Artigas e, mais tarde, Rosas, constituíam, aos olhos das oligarquias brasileiras, um péssimo exemplo e, portanto, uma ameaça. O Prata integrava as aspirações à fixação das “fronteiras naturais” do Império desde a chegada de D. João VI (JANOTTI, 1975). A extensão do Brasil até o Prata representava uma vantagem política e militar quanto à defesa territorial e uma vantagem econômica devido à facilidade de acesso ao interior do país pelos

rios Paraná e Paraguai. Desde os tempos da Conquista, os portugueses, compelidos pelo interesse mercantilista, buscavam uma rota alternativa para o Pacífico (BANDEIRA, 1998). Mais tarde, com o desenvolvimento da monocultura escravista e a mineração, evidenciou-se a importância da navegação no Prata como forma de, de um lado, abastecer a Colônia com couro⁸⁰ e charque e, de outro, permitir o acesso a regiões inexploradas do Mato Grosso e Goiás. Aldo Janotti (1975) chama a atenção para a importância econômica dos estoques de mulas e cavalos concentrados na região do Prata, fundamentais para o desenvolvimento da mineração como para o escoamento da produção escravista.

Essas aspirações territoriais se integram aos discursos compondo a retórica da grandiosidade natural que espelha um destino grandioso.

O próprio imperador [Pedro I] reafirmava constantemente a idéia, sendo a grandeza do Brasil fisicamente marcada pela natureza (ou seja, os rios Amazonas e Prata):

“Confiai, Brasileiros, no Vosso Imperador, e Defensor Perpétuo, o Qual nem Quer alheias atribuições, nem Deixará jamais usurpar as que de Direito Lhe devem competir, e que são indispensáveis, para que sejais felizes, e para que este Império possa encher os altos destinos, que Lhe são marcados pelo imenso Atlântico, e pelos soberbos Prata e Amazonas [...] IMPERADOR” (*Diário do Governo* no. 34, de 9/8/1923). (PIMENTA, 2002, pp.203-204).

Natureza e história se casam de um modo tão perfeito que só o Criador o poderia ter concebido. O “natural” da expressão “fronteira natural” vai além do sentido estritamente físico e se torna a indicação do corolário de uma lógica política.

⁸⁰Moniz Bandeira informa que o couro suplantara a prata nas exportações para a Europa (1998, p.39).

A literatura do período faz ecoar obsessivamente a ideologia da fronteira natural sob a forma da imagem do Brasil como um Império delimitado por dois possantes rios.

tais eram os habitantes do Brasil [os índios ao tempo do descobrimento] de todo esse imenso território, que se prende entre os dois maiores rios do mundo, banhado e defendido ao Norte pelo terrível Amazonas, e ao Sul pelo caudaloso Prata. (SILVA, João, 1998, p.151.)

Um poema anônimo de 1823, celebrando a inauguração de uma estátua a D. Pedro I , onde o “brado heróico” de um canto de agradecimento ao monarca pela façanha da Independência “repercutido / Pelo Amazonas é, até ao Prata!” (A INAUGURAÇÃO). Delfina da Cunha, por exemplo, chama a Lecor, comandante das forças que invadiram a Banda Oriental em 1821, de “homem sublime” que “Rechaçando o inimigo temeroso, / Ganhará da vitória honrosa sorte” (CUNHA, 2001, p.210).

Já em um poema de José Bonifácio datado de 1820 intitulado “Ode ao gosto oriental”, dedicado a D. João VI, ganha ênfase a pacificação da região e o Império como força capaz de promover a paz.

Coa santa paz, com teu benigno mando
A fera esfaimada, mansa ameiga
O tímido Cordeiro.
[...]
E os vastos campos, que avizinham o Prata,
Ora de mato e d’erva mil vestidos,
Serão jardins de Éden.
(SILVA, 1952, p.220.)

Contra a ameaça de caos e subversão da ordem representada pelas

reformas de Artigas, o Império é a apresentado como a potência civilizadora:

Os povos Cisplatinos conhecem perfeitamente, que a idéia de uma independência, tal qual ela é sugerida pelos anarquistas, nenhum fundamento tem; que o resto da América Espanhola retalhado em estados diferentes, e muitos destes ainda divididos em partidos, mal pode cuidar cada um da sua segurança [...] que nessas circunstâncias é-lhe sem comparação mais vantajosa a sua incorporação ao Império do Brasil, poderoso, respeitado e já na sua nascença solidamente baseado, como ele se acha, do que a outro qualquer Estado (DIÁRIO DO GOVERNO, no 70, de 29.03.1823, apud PIMENTA, 2002, p.196.)

A monarquia e o estado alocado pela mão da Providência entre dois grandes rios são promessas de segurança e estabilidade. A expansão é vista como uma forma de disseminar na América a sua vocação grandiosa, a civilização, já que temos “a única literatura da América meridional” (SILVA, Joaquim, 1998b, p.98).

5 CONFIGURAÇÕES DO SUBLIME EM GONÇALVES DIAS

É uma reiteração da crítica a postulação da posição de Gonçalves Dias como “consolidador” do Romantismo no Brasil. Ao herdar a inquietação cultural e ideológica da primeira geração de precursores (Magalhães, Porto Alegre, entre outros) e dando-lhe uma elaboração formal mais plenamente acabada, Gonçalves Dias representaria o modelo poético a partir do qual a poesia seguinte passaria a trilhar seus caminhos.

Antonio Candido destacou, na sua *Formação da literatura brasileira* (SOUZA, 1997), as ambigüidades que surgem da tensão entre o projeto nacionalista e a propensão ao universalismo na obra de Gonçalves Dias. Neste capítulo, propomos centrar o foco das ambigüidades da obra de Gonçalves Dias nas suas aspirações à transcendência. A partir de um projeto poético que coincide com a ideologia romântica de que fala Jerome McGann (1983) — a qual, como vimos, constitui-se nas alegações da possibilidade da revelação poética indicar uma realidade transcendente além da realidade corruptora da história — apontamos para as oscilações e incertezas que resultam da dificuldade de compatibilizar esse projeto poético com o projeto de afirmação da identidade nacional.

Na volumosa produção poética de temática sentimental amorosa de Dias, são raras as marcas do sublime. Nosso estudo se concentra na leitura dos “Hinos”, das “Poesias americanas”, do fragmento em prosa “Meditação” e de trechos de

sua correspondência.

À exceção da correspondência, procuraremos mostrar nos textos a versão de Gonçalves Dias do “sublime da Bíblia”. É possível ver o esquema Éden-queda-redenção na estrutura “Poesias americanas”/ “Poesias diversas” / “Hinos”, ou na narrativa “América / Colônia / Império”. Essa leitura pode levar a entender que estejamos tentando reverter o cânone da poesia gonçalvina, postulando a primazia dos “Hinos” sobre as “Poesias americanas”. Essa é uma hipótese que passa ao largo de nossos objetivos. Segui-la em suas conseqüências requer uma metodologia própria e um espaço de que não dispomos aqui.

A ênfase nas ambigüidades resulta, em suma, numa leitura que procura buscar uma alternativa entre as leituras que vêm no texto um monolito ideológico — seja para criticá-lo, seja para duplicá-lo.

5.1 UM PROGRAMA POÉTICO

A autoconsciência histórica do Romantismo, que se deixa ler em muitos dos grandes relatos contidos nos grandes “sistemas filosóficos” do fim do século XVIII e início do século XIX, os quais procuram enquadrar o Ocidente moderno em amplos esquemas evolutivos, apresenta-se sob muitas formas na literatura. Uma delas é a exposição programática em prefácios. Os prefácios ao *Cromwell*, de Hugo; às *Baladas líricas*, de Wordsworth e Coleridge; à *Comédia humana*, de Balzac, figuram entre as mais influentes peças críticas da literatura dos séculos

XVIII e XIX. Alguns desses prefácios ganharam reputação comparável ou mesmo superior à das obras que emolduram. Essa prática testemunha sobretudo a institucionalização do livro nos meios culturais. No Brasil, vale lembrar o “Lede”, dos *Suspiros poéticos e saudades*, de Gonçalves de Magalhães; e a “Benção paterna”, dos *Sonhos d’ouro*, de Alencar, entre outros.

Os três prólogos redigidos por Gonçalves Dias (aos *Primeiros* e aos *Últimos cantos* e a *Leonor de Mendonça*) não se destacam, particularmente, tal como os mencionados, como documentos exemplares para uma abordagem do sistema de textos que integram. Entretanto, é possível identificarmos nos prólogos alguns elementos que nos permitam abordar alguns aspectos de uma teoria implícita da sublimidade nas reflexões desse que se diz “inimigo de quanto é ou parece prólogo”(DIAS, 1959, p.685).

No prólogo a *Leonor de Mendonça*, vemos que, para Gonçalves Dias, os prólogos devem exercer uma espécie de mediação apaziguadora entre a intencionalidade do autor e o juízo crítico do leitor, sendo meramente redundantes os prefácios às obras já canonizadas. Depreende-se daí uma consciência do caráter programático dos prólogos: “Direi [no prólogo a *Leonor de Mendonça*] pois, não o que fiz, mas o que prometi fazer” (DIAS, 1959, p.686). O caráter programático, contudo, surge em função da consciência de uma profunda fissura entre o conteúdo e a forma.

Ao se colocarem como uma mediação entre a intenção e a realização, os prólogos testemunham a distância que separa esta daquela, caracterizando a

expressão literária como uma experiência marcada pela descontinuidade, pelo abismo entre a intenção e a realização. “A imaginação tem cores que se não desenham; a alma tem sentimentos que se não exprimem; o coração tem dores superiores a toda a expressão.” (DIAS, 1959, p.685). Há, entre a materialidade da obra e a intenção do gênio, um abismo semelhante à “distância que vai do ar a um sólido, do espírito à matéria” (DIAS, 1959, p.685). Para Dias, os juízos estéticos realizariam um confronto entre as idéias do leitor e a materialidade da escolha do autor.

No prefácio aos *Últimos cantos*, datado de 1850, podemos ver como o mundo da subjetividade, definido por um desejo, é caracterizado pela incomensurabilidade, pela indeterminação, pela obscuridade, pelo patos e pelo terror, numa fórmula que condensa os atributos tradicionais do sublime:

Desejar e sofrer — eis toda a minha vida neste período; e estes desejos imensos, indizíveis, e nunca satisfeitos, — caprichosos como a imaginação, — vagos como o oceano, — e terríveis como a tempestade [...] (DIAS, 1959, p.351).

A questão que se coloca é típica da transcendência romântica, tal como a vimos no poema de Leopardi. Não há aqui a revelação, a saturação de significado, mas a obscuridade do excesso e da instabilidade dos significantes. Como aprisionar na linguagem essas formas inconstantes, obscuras e ameaçadoras do desejo?

Do mesmo ano em que assina o prólogo a *Leonor de Mendonça*, 1846, é o prólogo à primeira edição de seus *Primeiros cantos*. Ali a consciência do abismo

entre a matéria poética e o espírito criador faz entrar em cena um terceiro personagem no drama da transcendência: o malogro grandioso de Longino. “O esforço — ainda vão — para chegar a tal resultado é sempre digno de louvor; talvez seja este o só merecimento deste volume.” (DIAS, 1959, p.101). O “resultado” aludido é atingir a “Poesia grande e santa”. Somos convidados a comparar o incomparável com o esforço por atingi-lo.

Curiosamente, o mesmo *topos* encontra uma expressão bem menos enfática no prefácio aos *Suspiros Poéticos e Saudades*: “Valha-nos ao menos o bom desejo, se não correspondem as obras ao nosso intento” (MAGALHÃES, 1982, p.219). Tornaremos a uma comparação mais detida com esse texto ao final desta seção.

Essa consciência da inviabilidade da expressão do infinito da subjetividade — que é, para Paul de Man (1970), central para o Romantismo europeu — parece apequenada, descartada. Ela não é levada às suas últimas conseqüências. A distância entre o incondicionado e a matéria não se acomoda a um patos inibidor, cujas conseqüências seriam a orientação radical do discurso poético no sentido da sua negação, da sua não realização, ou seja, da fragmentação ou da incompletude. Ao contrário, sua função é antes dramatizar — e ao mesmo tempo servir como um critério de comparação — uma outra forma de intensificação da experiência e elevação do sentido. Observe-se essa passagem, ainda do prólogo aos *Primeiros cantos*:

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 idéias 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 idéia 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. O destaque é nosso.)

Como é possível “afastar os olhos de sobre a nossa arena política” ao mesmo tempo em que se entrega ao propósito — como vimos nos capítulos anteriores — de fundar uma literatura cuja identidade se constrói em torno da afirmação de sua autonomia, o que é, em última instância, um projeto político? Sobretudo na medida em que essa autonomia cultural pressupõe e contribui para a construção da autonomia política da nova nação. O próprio título dos *Primeiros Cantos* já acusa esse propósito fundador; sua ambigüidade nos permite entrever, sob a alegação de tratar-se de um projeto individual, ao mesmo tempo, o projeto coletivo encoberto (primeiros cantos de um poeta? de uma nação ou literatura nacional?). Esse falso paradoxo constitui um uso retórico do individualismo. O paradoxo é falso porque deixa entrever um projeto político maior do que a mesquinha “arena política”. A negação dessa esfera micro se dá em função da valorização de uma esfera macro de atuação. O individualismo é afirmado (“para ler em minha alma”) como condição necessária para a realização do empreendimento coletivo que transcende um âmbito de atuação familiar e de pequeno alcance.

Há nessa passagem um movimento narrativo: o poeta afasta os olhos da “arena política” para sua alma, onde descobre que os pensamentos se traduzem

em uma “linguagem harmoniosa e cadente” — definição técnica, banal da poesia — à qual vão se agregando idéias despertadas pela natureza, paixões, que se fundem na imaginação, onde são purificadas pelo sentimento da divindade e temos... a Poesia. Não mais a poesia definível de onde partimos, mas a “Poesia grande e santa”, além de toda definição, total e infinita ao mesmo tempo. É um movimento narrativo cumulativo, difícil. Mas ao final somos recompensados: saímos da banalidade para a sublimidade. Lembremos sobretudo que a subjetividade mediadora da revelação da “Poesia grande (sublime) e santa” é, tal como no prefácio aos *Últimos cantos*, uma infinitude. A infinitude subjetiva prefigura uma grandiosidade coletiva ainda maior, revelada através dela e graças a ela.

É interessante a comparação com outros textos de igual natureza contemporâneos a este prólogo. A comparação, por tornar manifesta a recorrência de padrões discursivos, salienta o paradoxo do individualismo que se propaga com as mesmas características em diversos indivíduos. Ela flagra o propósito coletivo sob a máscara de um drama que se apresenta como individual.

Vejamos o texto “Algumas palavras sobre este livro”, prefácio às *Modulações poéticas*, de Joaquim Norberto, de 1841. O contraste pronunciado entre a serenidade melancólica das gradações do texto de Gonçalves Dias e as acumulações e hipérboles de Joaquim Norberto não encobre as proximidades estruturais e semânticas dos dois textos. No prefácio de Norberto, um poeta anuncia que está publicando “algumas páginas de poesia”, que correm o risco de se perder no vazio de um ameaçador “turbilhão dos partidos que se debatem, ora vencidos e se esforçando por vencerem, ora vencedores e entoando o hino do seu

trunfo” (SILVA, Joaquim, 1998a, p.95), resultando numa indiferença coletiva com relação à literatura. É um cenário de confusão e desentendimento, em que “todas as atenções se absorvem no pélagos da política” (SILVA, Joaquim, 1998a, p.95). O rumor infernal das pequenas contendas políticas se “mescla aos gemidos da pátria”, pois nessa arena mesquinha “a mediocridade, a intriga, a imoralidade, o egoísmo, a corrupção, a irreligiosidade e o desamor da pátria cavam abismo à pátria” (SILVA, Joaquim, 1998a, p.95). Embora vacilante diante desse tumulto, o poeta se aventura a publicar os seus versos, pois o poeta estreante é um regato que divisa já a sua vocação de “rio assombroso”. A descoberta vocacional é uma revelação:

nos extasiando ante o espetáculo maravilhoso da natureza, ante essa abóbada de safira, esmaltada de estrelas e ouro; com o coração palpitando por tudo quanto é grande, sublime, útil e belo; sentindo rolar em nossa fantasia turbilhões de imagens poéticas e cadências, conhecemos que éramos poeta, que havíamos nascido para cantar a pátria, a religião e a natureza, para viver submerso em ondas de poesia, exalando poesia, como o sol nadando em oceanos de luz e vertendo oceanos de luz; e embriagados por esse aroma, que não é da terra mas do céu. (SILVA, Joaquim, 1998a, p.96-98)

Através da natureza, da reação subjetiva ao seu “espetáculo”, descobre-se um turbilhão interior de “imagens poéticas e cadência” cujo significado é a revelação da vocação poética. E o poeta não reflete como o espelho mimético, mas irradia como a lâmpada hiperbólica do oceano de luz do sol. Já não habita a terra, mas o céu. Alçou-se para a esfera superior em que passará a eternidade cantando “a pátria, a religião e a natureza”, deixou para trás (ou abaixo) o mundo em que via “a política absorver todas as atenções” (SILVA, Joaquim, 1998a, p.98).

O poeta recua, ou antes desdobra a sua trindade, e reconhece a necessidade de cantar outros temas. Contudo, torna a salientar a centralidade da pátria, que é concebida como única via para atingir o absoluto, identificado que é, aqui, com o Deus da religião.

ou gozávamos do espetáculo da natureza, ou considerávamos na grandeza futura da pátria, ou subíamos nossa alma ao Senhor por ela, por ela tão somente, ou saudávamos ao dia da comemoração do triunfo de sua independência (SILVA, Joaquim, 1998a, p.97-98)

O componente político elevado à condição de categoria transcendente deixa a marca de seu processo de sublimação: nem sempre houve uma pátria. Se ela está perto do Senhor, e é através dela que se pode ascender a ele, nem sempre ela esteve lá. Sua existência está marcada pela dupla natureza de ser um ente além da história e que, contudo, nasceu da história pelo “triunfo da sua independência”. A independência é um fato político que projetou uma categoria humana para além do humano, do histórico. Mas a política, como vimos, é o “pélago” em que afundam as vocações poéticas. A política pode conduzir tanto ao elevado radiante como ao profundo obscuro. A sublimação e a demonização fazem com que a independência e a consolidação da autonomia — processo marcado por contradições e embates — não sejam encaradas como fatos históricos integrantes de um mesmo processo histórico.

essa hidra, cujas cabeças são a mediocridade, a intriga, o egoísmo, a imoralidade, a corrupção, a irreligiosidade e o desamor da pátria, se agitando em todos os ângulos do Império, entoando a celeuma da anarquia e impedindo o engrandecimento da nação; esses centauros da anarquia nos labirintos da rebelião ao Sul e ao Norte, que devoram os filhos

da pátria e consomem suas riquezas! (SILVA, Joaquim, 1998a, p.98).

Há uma forma superior da experiência política que se ergue acima do cenário político concreto e se confunde com valores transcendentais absolutos, além da história e suas determinações.

Tornemos ao prefácio dos *Suspiros poéticos e saudades*, intitulado “Lede”, ao qual se costuma atribuir maior representatividade cultural, enquanto programa poético, do que os prólogos de Gonçalves Dias. A relação desse texto com o projeto geral do Romantismo brasileiro de construir a autoridade cultural a partir da qual a literatura se constitui como o referencial identitário da nacionalidade (como vimos nos capítulos anteriores) é bem mais estreita do que a dos prólogos de Gonçalves Dias. Se nos prefácios do autor de “I-juca-pirama” não se pode apreender senão por referências extratextuais a sua relação com as agendas mais explícitas de construção da nacionalidade e da Literatura Brasileira, a presença de uma mesma estrutura de projeção da poesia para as categorias transcendentais da moral e da religião pode servir como um elemento extratextual para a nossa leitura do projeto poético de Gonçalves Dias, tal como ele se encontra esboçado nos prólogos.

No prefácio de Magalhães, é afirmado que “O fim deste Livro” (os *Suspiros poéticos e saudades*) “é elevar a Poesia à sublime fonte donde ela emana” (MAGALHÃES, 1982, p.217). A renovação apocalíptica da literatura, que integra e ajuda a realizar a renovação das identidades coletivas e subjetividades individuais, coincide com a elevação, uma depuração que é a

libertação da “Poesia das profanações do vulgo” (MAGALHÃES, 1982, p.217). “A Poesia, este aroma d’alma, deve de contínuo subir ao Senhor” (MAGALHÃES, 1982, p.218); ao descobrir o caminho para cima (postulando, ao mesmo tempo, a necessidade de subi-lo), Magalhães está “indicando apenas no Brasil uma nova estrada aos futuros engenhos” (MAGALHÃES, 1982, p.218). A descoberta dessa senda, que torna a nova poesia possível, “É um novo tributo que pagamos à Pátria” (MAGALHÃES, 1982, p. 220).

Esse tributo será prestado em um meio hostil:

Tu vais, oh Livro, ao meio do turbilhão em que se debate a nossa Pátria; onde a trombeta da mediocridade abala todos os ossos, e desperta todas as ambições; onde tudo está gelado, exceto o egoísmo: tu vais, como uma folha no meio da floresta batida pelos ventos do inverno, e talvez tenhas de perder-te antes de ser ouvido, como um grito no meio da tempestade. (MAGALHÃES, 1982, p. 220).

Como no prefácio de Joaquim Norberto, a hidra dos interesses pessoais se coloca como o obstáculo à realização da missão grandiosa de alçar a poesia e a pátria às categorias trans-históricas.

Temos assim uma concepção da relação da história com a literatura que é programática. O que não significa, naturalmente, que vai ser plenamente realizada. (Cedemos, é verdade, ao fazer tal afirmação, à auto-representação romântica quanto ao abismo entre a intenção e a expressão). A poesia é capaz de projetar (deslocar, se empregarmos o vocabulário de Jerome McGann) para um cenário além da história um drama político concreto, fazendo um convite à visão,

a partir das grandes perspectivas, de uma ação que está ocorrendo em um teatro muito mais amplo.

5.2 OS “HINOS” E O PARADIGMA BÍBLICO

Os *Primeiros* e os *Últimos Cantos* apresentam a mesma estrutura com relação à organização dos poemas: uma primeira seção, denominada “Poesias americanas”, uma segunda, intitulada “Poesias diversas” e uma terceira, os “Hinos”. Os *Segundos cantos* não apresentam as “Poesias americanas”. Nos *Novos cantos* e nos poemas póstumos, não há a divisão em seções, embora seja possível remeter os poemas, conforme a sua temática, às três seções que estruturam os *Cantos*. Na primeira seção, figuram os poemas indianistas e históricos; na segunda, predominam poemas de temática amorosa, retratos sentimentais da vida social, traduções e, mais raramente, reflexões sobre temas como a história, a poesia, o destino do poeta. Nos “Hinos”, saem de cena o mundo social, os revezes das relações inter-pessoais, e o poeta está só. Deus, aspectos da natureza, a solidão e a morte compõe o temário dos “Hinos”. Antonio Cândido observa brevemente como, nos “Hinos”, Gonçalves Dias congrega “contemplação do mundo e apelo à eternidade” (SOUZA, 1997, p. 78). Essa contemplação ora se converte em meditação melancólica, ora na descrição da natureza em sua grandiosidade e poder. Nesse último caso, o discurso da sublimidade assume diversas configurações, acompanhando diferentes modalidades de elevação e transcendência.

O primeiro dos hinos dos *Primeiros cantos* é “O mar”. O poema inicia com um quadro de intenso movimento, cuja primeira estrofe transcrevemos:

Oceano terrível, mar imenso
 De vagas procelosas que se enrolam
 Floridas rebentando em branca espuma
 Num pólo e noutro pólo,
 Enfim... enfim te vejo; enfim meus olhos
 Na indômita cerviz trêmulos cravo,
 E esse rugido teu sanhudo e forte
 Enfim medroso escuto!
 (DIAS, 1959, p.191).

No primeiro verso já vemos associadas ao elemento natural as duas fontes do sublime das teorias do século XVIII: o terror e as grandes dimensões. O discurso poético é sobrecarregado de construções sonoras vibrantes (“Floridas rebentando em branca espuma” / ... / Na indômita cerviz trêmulos cravo”). A continuidade é rompida na experiência e no discurso e desencadeia-se uma busca de sentido.

Na segunda estrofe, a indagação é usada como figura da busca. É afirmado que o “rugido” (como o das feras ou monstros) assustador do mar encobre a todos os demais (“Essa voz do trovão, que os céus abala, / Não cobre a tua voz.”) e indaga-se sobre a fonte desse som colossal.

Donde houveste, ó pélago revoltado,
 Esse rugido teu? Em vão dos ventos
 Corre o insano pegão lascando os troncos,
 E do profundo abismo
 Chamando à superfície infindas vagas,
 Que avaro encerras no teu seio undoso;
 Ao insano rugir dos ventos bravos
 Sobressai teu rugido.
 Em vão tremeja horrísona tormenta;
 Essa voz do trovão, que os céus abala,
 Não cobre a tua voz. — Ah! donde a houveste,
 Majestoso oceano?
 (DIAS, 1959, p.191).

A pergunta retórica preparou a revelação do fundamento de todas as

coisas: “Ó mar, o teu rugido é um eco incerto / Da criadora voz, de que surgiste:” (DIAS, 1959, p.191). O rugido colossal (matemática e dinamicamente sublime) prefigura a grandiosidade de uma voz originária, que criou a tudo pela Palavra: “Seja, disse; e tu foste” (DIAS, 1959, p.191). O desvelamento da origem do rugir do mar tempestuoso (mero eco da voz do Criador) apazigua o tumulto, e o sujeito lírico, que “crava” os olhos na “indômita cerviz” do mar, descobre na memória a calmaria noturna das águas, quando céu e mar mal se distinguem:

E à noite, quando o céu é puro e limpo,
Teu chão tinges de azul, — tuas ondas correm
Por sobre estrelas mil; turvam-se os olhos
Entre dois céus brilhantes.
(DIAS, 1959, p.191).

O mar em fúria, que se descobre apenas um reflexo, uma “Imagem do infinito, retratando/As feitura de Deus”, não é uma ameaça, mas um veículo para a elevação da mente.

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

A mente do poeta, assim alçada para além da vida mundana, está em condições de cantar o próprio Criador.

Férvida a Musa, co'os teus sons casada,
Glorifica o Senhor de sobre os astros
Co'a fronte além dos céus, além das nuvens,
E co'os pés sobre ti.
(DIAS, 1959, p.192).

Quando a elevação for irreversível, quando a morte projetar em definitivo

a alma do poeta nas alturas, partilhará de um poder maior que o do mar:

Mas nesse instante que me está marcado,
 Em que hei de esta prisão fugir p'ra sempre
 Irei tão alto, ó mar, que lá não chegue
 Teu sonoro rugido.
 Então mais forte do que tu, minha alma,
 Desconhecendo o temor, o espaço, o tempo,
 Quebrará num relance o circ'lo estreito
 Do finito e dos céus!
 (DIAS, 1959, p.192)

Uma estrutura temática semelhante ocorre em “O romper d'alva”, do mesmo grupo de hinos. O horror da tempestade noturna é descrito com a mesma intensidade da primeira estrofe de “O mar”, numa seqüência de decassílabos brancos cortada por um hexassílabo (na verdade, um decassílabo heróico sem o segundo hemistíquio)⁸¹.

Do vento o rijo sopro as mansas ondas
 Varreu do imenso pego, — e o mar rugindo
 As nuvens se elevou com fúria insana;
 Enoveladas vagas se arrojaram
 Ao céu co'a branca espuma!
 Raivando em vão se encontram soluçando
 Na base d'erma rocha descalvada;
 Em vão de fúrias crescem, que se quebra
 A força enorme do impotente orgulho
 Na rocha altiva ou na arenosa praia. —
 Da tormenta o furor lhe acende os brios,
 Da tormenta o furor lh'enfreia as iras,
 Que em teimosos gemidos se descerram,
 Da quieta noite despertando os ecos
 Além, no vale humilde, onde não chega
 Seu sanhudo gemer, que o dia abafa.
 (DIAS, 1959, p.196)

Após esta seqüência, há uma brusca mudança para quadras compostas por

⁸¹ Diferentemente do que ocorre nas “Poesias diversas” e nas “Poesias americanas”, a inquietação métrica característica de Gonçalves Dias é atenuada pelo uso recorrente dos decassílabos brancos, sobretudo nos trechos de maior intensidade sonora que caracteriza a descrição das cenas de

redondilhas maiores, revertendo abruptamente o ritmo do discurso. A mudança é — naturalmente — também temática, pois o objeto da descrição se torna a tranquilidade do amanhecer. Processo natural cuja principal característica é a continuidade, o amanhecer, é representado por uma estrutura de clivagem e descontinuidade. O que seria uma inadequação mimética pode ser lido como recurso poético no sentido de aproximar a representação da experiência da descontinuidade implicada pela revelação.

Com a brusca eliminação da tempestade por “uma brisa sussurrando”, insinua-se uma “branda luz” consoladora surgindo “atrás da montanha”. É uma luz cujo “ameno silêncio” aboliu o rugir da tormenta. É um silêncio que se impõe ao ruído intenso; que é carregado não da privação burkeana, mas de significação, como o silêncio significante de Longino. Gradualmente, a natureza se vê embalada por uma nova manifestação do vento, fazendo o poeta acreditar que está “Renascida a natureza”. Revela-se ao poeta a sensação de que os sons da natureza soam como um canto de louvor ao Criador:

O arvoredo nessa língua
 Que diz, por que assim sussurra?
 Que diz o cantar das aves?
 Que diz o mar que murmura?

— Dizem um nome sublime,
 O nome do que é Senhor,
 Um nome que os anjos dizem,
 O nome do Criador.
 (DIAS, 1959, p.197)

Totalizando apocalipticamente o dentro e o fora, uma metáfora que

equipara a passagem do tumulto do mundo natural para a calma do amanhecer à transição da vida interior do sofrimento para a paz permitirá ao poeta imaginar-se integrado no louvor da Criação através de seu próprio canto.

Tão bem eu, Senhor, direi
 Teu nome — do coração,
 E ajuntarei o meu hino
 Ao hino da criação.

Tu pacificas minha alma,
 Quando se rasga com pena,
 Como a noite que se esconde
 Na luz da manhã serena.

Tu és a luz do universo,
 Tu és o ser criador,
 Tu és o amor, és a vida,
 Tu és meu Deus, meu Senhor.

Direi nas sombras da noite,
 Direi ao romper da aurora:
 — Tu és o Deus do universo,
 O Deus que minha alma adora.

Tão bem eu, Senhor, direi
 Teu nome — do coração,
 E ajuntarei o meu hino
 Ao hino da criação.
 (DIAS, 1959, p.197-198)

A longa citação tem por objetivo mostrar o emprego de um recurso poético com importantes implicações intertextuais: a repetição, ao final do poema, de uma passagem anterior é a marca da chamada estrutura envolvente (ALTER, 1997) dos salmos bíblicos. O uso desse mesmo recurso aparece também no poema “Te deum”, um texto de mais evidentes conexões intertextuais:

Senhor Deus Sabaot, três vezes santo,
 Imenso é o poder, tua força imensa,
 Teus prodígios sem conta: — e os céus e a terra
 Teu ser e nome e glória preconizam.

(DIAS, 1959, p.203)

Nesse caso, trata-se de uma imitação, no sentido clássico da palavra, de um título, de estruturas rítmicas e de imagens características dos salmos (sem, contudo, referir-se a qualquer dos salmos em particular). A estrutura envolvente comporá, com configurações temáticas que veremos a seguir, uma extensa série de conexões intertextuais com o saltério.

A tradição exegética costuma dividir os salmos em dois grandes grupos, o dos hinos de louvor e o das súplicas, e um grupo menor, o dos cantos de ações de graças. Nas súplicas, uma voz que pode ser tanto individual como coletiva dirige-se a Deus procurando comovê-lo para que interceda em seu favor. Os salmos de louvor, por seu turno, compõe-se de cantos de celebração dos atributos majestáticos de Deus, de seu poder como Criador, tal como ele se encontra manifesto na criação. A celebração do Reino Universal, em várias instâncias, mobiliza motivos de morte e renascimento através de imagens de violência escatológica ou de restauração da vida.

A “forma popular e acessível” (ALTER, 1997, p.264) dos salmos, suas imagens que se repetem à exaustão, a linguagem simples, “deliberadamente limitada e primária para sugerir um tipo de proximidade luminosa na apreensão do mundo com os olhos da fé”, a “ilusão persuasiva de uma simplicidade perfeita além dos cálculos e expedientes da arte” (ALTER, 1997, pp.275-281), são marcas da poética de todo o Velho Testamento que se encontram de forma intensificada nos salmos. Essas propriedades discursivas do texto bíblico foram também

integradas à discussão sobre o sublime no século XVIII. Nas suas *Conferências sobre a poesia sagrada dos hebreus*, de 1753, Robert Lowth identificava a capacidade dos poetas bíblicos de representarem o mais elevado a partir do familiar, do ínfimo e mesmo desprezível⁸². Essa particularidade discursiva é associada por Lowth a um aspecto moral: a simplicidade dos costumes favoreceria a realização da vida dentro dos preceitos morais, ao contrário das complexidades da civilização. Essa é uma questão — que remonta a Montaigne e a Fénelon — de grande circulação na reflexão ética do século XVIII. Em 1750 ela foi objeto de um concurso monográfico na Academia de Dijon, na França. Ao vencedor do concurso, o jovem Jean-Jacques Rousseau, a questão representou, como ele próprio narra em suas *Confissões*, a revelação de todo um universo de pensamento cujas implicações culturais e políticas para a história do Ocidente são bastante conhecidas.

Para Kant, como vimos, a severidade que resulta da vitória da razão sobre a imaginação no sublime prepara a alma para a moralidade, o que se encontra no fundamento da lei mosaica. Também Hegel identifica o sublime com o simbolismo da poesia hebraica, por oposição à idealidade da arte grega e à espiritualidade da arte cristã.

⁸² William Blake, em uma passagem famosa do prefácio ao seu épico visionário *Milton*, fala dos “Surrupitados e Pervertidos Escritos de Homero & Ovídio, de Platão & Cícero, a que todos os Homens deveriam condenar, foram erigidos por artifício, contra o Sublime da Bíblia” (BLAKE, 1972, p. 480). Para David Baulch (1996), o “Sublime da Bíblia” de Blake não aponta para a influência de Lowth, mas para a leitura que o próprio Blake faz das Escrituras. Baulch aponta para a identificação do sublime do Criador, em Blake, com uma concepção totalmente internalizada da potência divina, que coincidiria com o poder da imaginação humana. Essa concepção seria contrária à tradição de Longino, Milton e Burke, que identificam o sublime com a presença de Deus como um absoluto ontológico externo ao sujeito.

O que é comum entre os textos de Gonçalves Dias e o saltério, sendo, para nós, particularmente significativo, é a ambivalência entre o individual e o coletivo presente nos salmos. Nos poemas bíblicos, o significado da renovação individual é constantemente intercambiável, por alegoria, com as visões da restauração nacional. Em alguns dos hinos, essa relação também ocorre. “Idéia de Deus”, dos *Primeiros cantos*, abre com uma descrição da cena da origem como lembrança da grandiosidade do Criador.

À voz de Jeová infindos mundos
 Se formaram do nada;
 Rasgou-se o horror das trevas, fez-se o dia,
 E a noite foi criada,
 (DIAS, 1959, p.193)

A Criação mostra sua deferência entoando eternamente hinos de louvor. Em seguida, é afirmada a capacidade do Criador de transcender às determinações do tempo: “Eterno, imenso, que lh’importa a sanha / Do tempo roedor?” (DIAS, 1959, p.193). Entre as evidências de seu poder, “que é sem igual, excede / A hipérbole arrojada” (DIAS, 1959, p.194) e da inescrutabilidade de sua vontade — que ultrapassa os limites da nossa linguagem e da nossa compreensão e é por isso sublime — está o fato de que Ele “vê e passa, e não castiga o crime, / Nem o ímpio sem fé!” (DIAS, 1959, p.193). A cada um, individualmente, o Criador acena com dádivas ou consolações:

Oh! como é grande e bom o Deus que manda
 Um sonho ao desgraçado,
 Que vive agro viver entre misérias,
 De ferros rodeado;

 O Deus que manda ao infeliz que espere
 Na sua providência;

Que o justo durma, descansado e forte
Na sua consciência!

Que o assassino de contínuo vele,
Que trema de morrer;
Enquanto lá nos céus, o que foi morto,
Desfruta outro viver!
(DIAS, 1959, p.195)

A fúria de Deus, contudo, não faz vista grossa ao pecado quando ele pode ser atribuído a uma coletividade inteira:

Porém quando corrupto um povo inteiro
O Nome seu maldiz,
Quando só vive de vingança e roubos,
Julgando-se feliz;

Quando o ímpio comanda, quando o justo
Sofre as penas do mal,
E as virgens sem pudor, e as mães sem honra.
E a justiça venal;

Ai da perversa, da nação maldita,
Cheia de ingratidão,
Que há de ela mesma sujeitar seu colo
A justa punição.

Ou já terrível peste expande as asas,
Bem lenta a esvoaçar;
Vai de uns a outros, dos festins conviva,
Hóspede em todo o lar!

Ou já torvo rugir da guerra acesa
Espalha a confusão;
E a esposa, e a filha, de tenor opresso,
Não sente o coração.

E o pai, e o esposo, no morrer cruento,
Vomita o fel raivoso;
— Milhões de insetos vis que um pé gigante
Enterra em chão lodoso.
(DIAS, 1959, pp.193-194)

Stephen Goldsmith (1993) distingue as profecias apocalípticas do Velho Testamento da visão reveladora do livro de João de Patmos que encerra o Novo

Testamento. Nos textos proféticos (e, acrescentamos, também nos salmos), para Goldsmith, há uma evidente preocupação no sentido de intervir nos rumos da comunidade judaica. Enquanto mediador da vontade divina, o profeta configura em seu discurso um apocalipse político marcado pela circunstancialidade histórica. Já no apocalipse cristão, para Goldsmith, a história é não corrigida em seus rumos, mas simplesmente abolida. Esse padrão ocorre também em textos de Gonçalves Dias, como “A tempestade”, dos hinos dos *Últimos cantos*. Aqui, o apocalipse não tem o sentido moralizante do Velho Testamento e de “Idéia de Deus”. O apocalipse aqui tem o sentido de libertação dos condicionamentos e supressão da história: “Neste caos, que a mente mal alcança / Quando nada existir de quanto existe, / Será vencida a morte. (DIAS, 1959, p.254).

Nesse poema, contudo, a visão apocalíptica é mediada pela natureza, quer como prefiguração, quer como agente da vontade de Deus.

Assim, meu Deus, assim será no dia
Do final julgamento, quando o anjo
Soprar a trompa que desfez os muros
De Jericó soberba!
(DIAS, 1959, p.253)

Assim como a tempestade será a cena do Juízo. A tempestade, entretanto, é mais do que um análogo, ela prefigura o Juízo Final, realizando-o em pequena escala, dando a paradoxal medida para a comparação do imensurável e incomparável.

Ruge e brame, sublime tempestade!
Desprende as asas do tufão que enfreias,

Despega os elos do veloz corisco
 E as nuvens rasga em rúbidas crateras.
 Os fuzis da cadeia temerosa
 Desfaz e quebra; e o espaço e as nuvens
 Do teu açoite aos látegos bramindo,
 Ocupem de pavor os céus e a terra,
 Ruge, e o teu poder mostra rugindo;
 Que assim por teus influxos me comoves,
 Que todo me electrizas e me arroubas!
 (DIAS, 1959, p.253)

Na contemplação da manifestação de poder do espetáculo natural, a alma do sujeito lírico é preparada para a epifania divina. Nós encontramos os componentes dessa preparação, aqui condensados em cinco versos, na exposição das teorias do sublime.

Assim minha alma sobe e vai contigo,
 E vinga os teus palácios mais subidos,
 Contempla os teus horrores, e dos astros
 No prazer, que lhe dás, toda embebida,
 Mau grado teu horror folga contigo!
 (DIAS, 1959, p.253)

A alma se desloca, tal como no êxtase de Longino, vê coisas temíveis (sem sentir medo, como em Burke e Kant) e sente um obscuro prazer (como em Burke) diante do horror.

Há evidências textuais, contudo, que nos impedem de afirmar a plena identificação da referência, nos hinos, a textos bíblicos em que é patente a afirmação da consciência nacional do povo escolhido com um projeto acabado de construção da identidade nacional. Não se tem elementos que possam caracterizar a coletividade sob ameaça da ira divina dos hinos com qualquer nação particular da história. E mesmo a mediação da natureza entre a transcendência, o sujeito e a

coletividade é problemática nesse sentido. Até aqui foi exaustiva a reiteração da afirmação da relação entre a natureza e a transcendência nos hinos. Mas o que se pode dizer dessa natureza? Para Antonio Candido, a tarde, por exemplo, “aparece num desses hinos como *presença*, substância da reflexão e do sentimento, que transfiguram a paisagem material” (SOUZA, 1997, p.79). Esse crítico está correto ao ver, em uma leitura que, diferentemente da nossa, se estende ao conjunto dos hinos, a transcendência como uma marca geral da relação da subjetividade com a natureza:

A força deste aspecto da poesia gonçalvina vem da capacidade de *organizar* as sugestões do mundo exterior, num sistema poeticamente coerente de representações plásticas e musicais. Mais do que qualquer outro romântico, ele possui o misterioso discernimento do mundo visível, que leva a imaginação a criar um mundo oculto, inacessível aos sentidos, apenas ao alcance de uma percepção transcendente e inexprimível das cores, sons e perfumes. (SOUZA, 1997, p.79)

Na melancolia ou nas visões da grandiosidade sublime há sempre traços de uma revelação que leva a natureza para além dela mesma. Entretanto, se recuamos no movimento de elevação, podemos ver que, antes mesmo que ele ocorra, a natureza já foi sublimada, alienada dos marcos possíveis de determinação espacial. O mar, o vento, as aves, a vegetação não trazem consigo os traços de qualquer apropriação cultural, não integram um projeto político e identitário específico. Estão desterritorializados; foram depurados das aspirações políticas e alçados à pura idealidade. Não é, em síntese, uma natureza que se possa identificar particularmente com a natureza brasileira. Esse fato cria um obstáculo à vinculação ideológica da poesia de Gonçalves Dias ao projeto de construção da nacionalidade. Será preciso contorná-lo, pois, caso contrário, com a simples

negação dessa vinculação, não só nos poríamos em posição contrária a toda a tradição crítica como estaríamos atestando uma desconsideração das evidências textuais. O que queremos assinalar é um certo hiato entre a ideologia e o texto. Não se trata de um abismo colossal, mas uma leitura atenta requer a consciência da existência desse hiato, pois, para o leitor, o perigo não está em cair nele, mas em ficar preso em uma das margens: na vinculação ideológica redutora, ou na contemplação canonizante acrítica.

A busca de uma transcendência religiosa radical, acima dos projetos políticos, pode ter um sentido político. Contudo, seja qual for a direção que esse sentido aponte — a postulação do ideal ascético como norma, da arte ou da “Cultura” como seu veículo, do poeta como legislador, da liberdade como condição para a sua realização, por exemplo —, não se pode isolar os hinos do restante da produção poética de Gonçalves Dias (se consideramos o “autor” como ponto de partida para a reconstrução contextual, sem a qual renunciaríamos à construção de níveis mais amplos de sentido dos textos). Não temos, da mesma forma, como apontar para a identificação da “Poesia grande e santa” com a poesia dos hinos apenas.

A natureza territorializada e os condicionamentos históricos são evidentes nas “Poesias americanas” (ainda que a representação das particularidades definidoras do local se dê através da idealização). Nas “Poesias diversas”, a natureza particularizada reponta em comparações e metáforas, embora haja um predomínio da natureza essencializada da “flor”, do “mar”, do “céu”. Se não é possível identificar a particularidade da “cor local” nos hinos, é possível, no entanto, realizar o caminho

inverso, buscando indícios da transcendência nos poemas em que a circunstancialidade temporal e espacial é determinada. Essa identificação, como veremos, aponta para uma oscilação que denuncia as ambigüidades e ansiedades que resultam da dupla necessidade de construir um projeto político e ter de transcendê-lo para poder realizá-lo. A transcendência absoluta teria, nesse caso, além da afirmação da moralidade como vocação do poeta bardo, o sentido da comprovação de que a hipótese política estava correta, de que a profecia se cumpriu, de que o *telos* foi alcançado.

Os usos da violência escatológica apocalíptica são indicativos dessa flutuação entre as representações ahistóricas dos hinos e a preocupação com aspectos da determinação histórica concreta. Dentre esses últimos, constam textos banidos pelo autor de seu próprio cânone, escritos no período de consolidação de sua atitude poética e política, ainda em Portugal, ou em Caxias, sua cidade natal no interior do Maranhão, logo depois de seu regresso ao Brasil, antes da viagem ao Rio.

O Maranhão vira um dos últimos focos de resistência português no novo país ser vencido em 1823, ano do nascimento de Gonçalves Dias. Em 1838, as classes médias urbanas da longínqua província se encontram insatisfeitas com os rumos que a vida política tomara desde a Independência, sobretudo porque o fim do vínculo colonial apenas transferiu o poder político e econômico para as oligarquias rurais. É nesse ano que se desencadeia no Maranhão uma série de sucessivos levantes chamada de “balaiada” (a fabricação de balaios era o ofício de um de seus líderes). Em 1841 os movimentos foram controlados, mas, durante o curto período que duraram, os rebeldes ocuparam toda a zona política e

economicamente mais importante da província, inclusive a próspera vila de Caxias. A espontaneidade dos levantes acarretou, ao mesmo tempo, no sucesso e no fracasso da série de revoltas, pois, com a falta de articulação entre as lideranças, e dessas com os escravos (para não tocar na instituição da escravatura) logo converteu-se na “cristalização de grupos de sertanejos em torno de chefes, formando assim apenas bandos armados que percorrem o sertão em saques e depredações” (PRADO JUNIOR, 1993, p.71).

O jovem Gonçalves Dias se encontra em 1839 em Coimbra, onde é estudante. Sua madrasta, que pagava pelos estudos do enteado, vê-se, em Caxias, por virtude da revolta, impossibilitada de dar prosseguimento aos negócios do marido, morto em 1837, e o jovem estudante só poderá seguir seus estudos através da ajuda de amigos brasileiros em Portugal. É desse ano “À desordem de Caxias (ano de 1839)”, poema em que a alusão aos fatos históricos se dá apenas no título.

O poema inicia destacando o som de combates “Que hão de os vales cobrir de miserandos, / Insepultos guerreiros!” (DIAS, 1959, p.548). Essa imagem da impiedade representada na falta de sepultura aos cadáveres é recorrente: “Mudos, fracos, sem luta os colhe a morte / E nus, sangrentos, insepultos jazem!” (DIAS, 1959, p.550); “Que nem de amigas lágrimas se molham, / Nem de talhadas lápidas se cobrem” (DIAS, 1959, p.551). Não se pode — e nem pretendemos fazê-lo aqui —, sobretudo em se tratando do Romantismo, cobrar que os textos literários se articulem em sistema a partir de um núcleo que se poderia chamar sua “coerência”. No entanto, se lançamos mão de uma categoria como a ideologia para a leitura dos textos, as flutuações nesse plano podem apontar para

importantes possibilidades interpretativas dos textos. Nesse texto é preciso apontar para a conversão do poeta que exalta, como veremos, a natureza belicista do mito do indígena para a evocação de um sentimento dessa natureza que se integra ao programa político da consolidação do império, numa espécie de Antígona. Não numa Antígona cega às razões do Estado, mas uma Antígona que procura cegar a visão da realidade histórica apartir do uso das razões de sua matriz mitológica para atender as razões do Estado que é questionado pelos acontecimentos históricos que deixaram esses mortos insepultos. O poeta beligerante se concentra, aqui, para condenar uma guerra que não lhe interessa, na tragédia humanitária:

Trêmulos todos, homens e mulheres,
 Infantes e anciãos — de mãos travadas,
 Turvado o rosto, os olhos lacrimosos,
 Lá vão terras do exílio demandando!
 Um passo apenas dão, que os alumia
 Do vulcão popular a lava ardente.
 (DIAS, 1959, p.550)

É tentadora a possibilidade interpretativa de remeter o uso da palavra “exílio” para a biografia e o sentido dessa palavra em outros textos. Interessa mais aos nossos propósitos sondar a demonização dos agentes dos crimes. A “rábida quadrilha” criminosa ergueu um altar ao “culto infame! / Da política, sórdida manceba”. Daquela política de que devemos desviar os olhos, sobretudo em direção ao alto. Depois de uma longa maldição aos criminosos, reprimida pelo impulso ao perdão cristão, o poeta incorpora o espectro dos mortos e a saudade às fantasias da própria morte, encerrando o poema.

Se em “À desordem de Caxias” a retórica apocalíptica apenas intensifica o discurso da demonização, em “A Vila Maldita, Cidade de Deus”, texto não banido pelo autor de seu próprio cânone, vemos o modelo do Velho Testamento reduplicado. A particularização histórica se dá por uma sutileza vocabular contida no título e no final do poema. A estrutura narrativa é simples: a ira de Deus faz destruir uma vila de costumes corrompidos e sua bondade ali reconstrói uma cidade. Na vila, os pobres cheios de vícios e os ricos cheios de ostentação vivem uma bacanal constante:

E o livre ditirambo, a atroz blasfêmia,
Os cantos imorais, canções impudicas,
Gritos e orgia envolta em negro manto
De fumo e vinho, — os ares aturdiavam;
E muito além, no meio d'alta noite,
Nos ecos, ruas, praças rebatiam.
(DIAS, 1959, p.178)

Esse lugar terrível, onde o poder é autoritário e assassino, e o clero, corrompido e sacrílego, é objeto, como em “Idéia de Deus”, da ira do Senhor:

"E Deus maldisse a terra criminosa,
"Maldisse aos homens dela,
"Maldisse a cobardia dos escravos
"Dessa terra tão bela."
(DIAS, 1959, p.179)

A punição da vila se dá primeiro através da peste, e, depois, não bastando, da guerra, quando é sitiada pelo exército inimigo e finalmente destruída:

E o exército contrário entra rugindo
Na vila, que as suas portas lhe franqueia:
Rasteiro corre o incêndio e surdamente
O custoso edifício ataca e mina.

Eis que a chama roaz amostra as fendas
 Das portas que se abrasam; descortina
 O torvo olhar do vencedor — apenas —
 Lá dentro o incêndio só, fora só trevas!
 Urros de frenesi, de dor, de raiva
 Escutam dos que, às súbitas colhidos,
 Contra os muros em brasa se arremessam;
 Dos que, perdido o tino, intentam loucos
 Achar a salvação, e a morte encontram.
 Lá dentro confusão, silêncio foral
 São carrascos aqui, vítimas dentro,
 Geme o travejamento, estrala a pedra,
 Cresce horror sobre horror, desaba o teto,
 E o fumo enegrecido se enovela
 Co' o vértice sublime os céus roçando.
 Como o vulcão que a lava arroja às nuvens,
 Como ígnea coluna que da terra
 Hiante rebentasse, — tal se eleva,
 Tal sobe aos ares, tal se empina e cresce
 A labareda portentosa; e baixa,
 E desce à terra, e o edifício enrola,
 E o sorve inteiro, qual se foram vagas
 Que a dura rocha do alicerce abalam,
 Que a enlaçam, como a preta, — e ao fundo pego
 Levam, deixando o mar branco d'espuma.
 No horror da noite, sibilando os ventos,
 Línguas piramidais do atroz incêndio.
 Fumosas pelas ruas estalando,
 Tingem da cor do inferno a cor da noite,
 Tingem da cor do sangue a cor do inferno!
 — O ar são gritos, fumo o céu, e a terra fogo.
 (DIAS, 1959, pp.181-182)

É difícil romper o fluxo do texto, evitando a longa citação. O excesso de horrores está representado numa sintaxe acumulativa que dificulta o corte. E a nossa palavra está lá no meio do tumulto, qualificando o vértice da espiral de fumaça que sobe aos céus indicando lá em cima a causa última da catástrofe. A longa passagem apocalíptica é o núcleo temático do poema. O seu desfecho, porém, aponta para as ambigüidades e contradições que procuramos ver por trás da retórica da transcendência nos textos de Gonçalves Dias. O texto termina com o renascimento da vila como cidade.

E a vila d'outrora mais ruidosa,
Lá ressurgiu cidade;
Porque o Deus da justiça, o das armadas,
O Deus é de bondade.
(DIAS, 1959, p.182)

A purificação divina coincide com uma transformação que aponta para a modernização do espaço urbano. Eram denominados vilas os núcleos urbanos do período colonial e do Império maiores do que as aldeias ou arraiais, porém menores do que as cidades. Vimos com Makdisi, no capítulo 2, as contradições da postura do Romantismo europeu diante da modernização. Esse breve flagrante de um poema de Gonçalves Dias nos permite ver como o progresso integra um projeto político, sendo, como veremos nas seções seguintes, — sobretudo na medida que em poemas como “Caxias” é justamente o progresso que é visto como causa da perda da “coroa” da poesia e do “cinto” da inocência, pela chegada do luxo na singela vila — objeto de expectativas e ansiedades nos textos.

Cabe ainda uma observação quanto aos apocalipses de Gonçalves Dias. Nunca eles se apresentam ligados à tradição milenarista de renovação política da sociedade através do agenciamento dos sujeitos sociais. É um apocalipse sempre punitivo, apontando para renovações morais, e nunca libertador.

As ambigüidades inerentes à relação da transcendência com os usos políticos da representação da natureza retornam no prefácio dos *Últimos cantos*, de 1850. Nesse texto, dedicado ao amigo Alexandre Teófilo de Carvalho Leal, o poeta é visto como mártir do sofrimento que é vocação, que sente “a fé e o entusiasmo, o óleo e o pábulo da lâmpada que alumia as composições do artista”

se apagando (DIAS, 1959, p.351). A ansiedade com relação à adequação de seu projeto poético ao projeto coletivo se encontra sob a forma de um humilde desejo de saber “Se minhas pobres composições não foram inteiramente inúteis ao meu país” (DIAS, 1959, p.351). O litotes, a afirmação pela negação (“não foram inúteis”) é uma marca retórica de uma posição discursiva antagônica às hipérboles do sublime. Ele também não coincide com a simplicidade da Bíblia. Não raras vezes ele é a marca da ironia. A “Poesia grande e santa” se dobra humildemente a uma idéia ainda maior do que ela nessa breve passagem.

Uma outra, do mesmo prólogo, nos coloca diante dessa mesma posição de negação da transcendência e nos prepara para o exame dos textos em que a transcendência está associada a representações da particularidade temporal e espacial:

Minha alma não está comigo, não anda entre os nevoeiros dos Órgãos, involta em neblina, balouçada em castelos de nuvens, nem rouquejando na voz do trovão. Lá está ela! — lá está a espreguiçar-se nas vagas de S. Marcos, a rumorejar nas folhas dos magues, a sussurrar nos leques das palmeiras: lá está ela nos sítios que os meus olhos sempre viram, nas paisagens que eu amo, onde se avista a palmeira esbelta, o cajazeiro coberto de cipós, e o pau-d’arco coberto de flores amarelas. Ali sim, — ali está — desfeita em lágrimas nas folhas das bananeiras — desfeita em orvalho sobre as nossas flores, desfeita em harmonia sobre os nossos bosques, sobre os nossos rios, sobre os nossos mares, sobre tudo que eu amo (DIAS, 1959, p.352)

Essa passagem liga a estrutura experiencial e discursiva do sublime a um dos temas mais recorrentes do autor: a nostalgia, produto de “desejos imensos, indizíveis, e nunca satisfeitos” (DIAS, 1959, p.351). A referência ao sublime é, portanto, uma mediação retórica, uma longa perífrase. A passagem inicia com uma duplicação do sujeito: o sujeito contempla a experiência da sua desintegração

(para um certo olhar interior, sua alma está “desfeita”) pela identificação com algo que lhe é externo. A duplicação se dá pela projeção ao exterior, pelo deslocamento (para dentro) do hiato entre o interior e o exterior. Na tradição teórica do sublime, essa projeção se chama, desde Longino, êxtase. Nas leituras seculares dessa tradição, metáfora. A essa projeção, no entanto, é negado, aqui, em um primeiro momento, o sentido ascendente da elevação (a alma não está nas montanhas), assim como a indeterminação formal (não está oscilando na névoa) ou a intensidade dinâmica (do trovão). Há uma ambigüidade sintática que nos permite atribuir essa posição à metade “não projetada” do sujeito cindido: a alma “não está comigo, [*e também*] não anda entre os nevoeiros...”, quer dizer, sozinha no alto; ou “não está comigo, não anda [*comigo*] entre os nevoeiros...”. Nesse último caso, “Lá está ela!” implica um olhar para baixo, descer os olhos desde os cimos etéreos da cidade imperial (a referência é à Serra dos Órgãos, em Petrópolis) e ver a alma ali em baixo, espreguiçada numa praia. O “ali” anula a distância entre o centro do poder do Império e a província (a praia referida é parte da Bahia de São Marcos, no litoral maranhense).

Numa longa acumulação, a negação da elevação constitui o que lemos antes como um desvio da transcendência, não uma alternativa ou sequer um abrandamento. A acumulação vai pondo em cena a palheta da “cor local”, do pitoresco, numa tensão entre o exotismo, familiaridade e desfamiliarização. O exótico é apresentado como o familiar pela imaginação que vai aos poucos, revelando um novo nível de estranhamento produzido pela “reflexão”:

Idéias e fatos há que diariamente nos passam por diante dos olhos sem que nunca atentemos neles; nós os reputamos coisa corrente e sabida por todos, que por vulgar nos não pode parecer sublime. Mas sobre essa idéia ou fato, que em nossa memória entesouramos como substância de flores em favo de abelhas, a reflexão trabalha sem descanso, desbasta-o, e tanto se exercita sobre ele, que depois estranhamos de o ver brilhante, belo e muito outro do que a princípio se nos antolhara. (DIAS, 1959, p.685).

A sobrecarga de sentido é concomitante à revelação da desfamiliaridade do familiar exótico. Com a revelação apocalíptica, a alma está “desfeita”. O sujeito se dissolve numa identidade coletiva (“*nossas* flores”, “*nossos* bosques”, “*nossos* rios”, “*nossos* mares”) totalizante (“sobre tudo”). Não se pode determinar o alcance da pluralização: se está se referindo ao sujeito do discurso e seu interlocutor, a ambos mais a comunidade provinciana, se a todo o corpo social da nação. O sublime, pelo excesso de significado atribuído pelo sujeito, segue, assim, um movimento de dissolução do sujeito (marcado subretudo pela gradação verbal: “espreguiçar”, “rumurejar”, “sussurrar”, e daí ao apassivamento: “desfeita”) no objeto natural cuja marca é o fato de ser possuído por um sujeito coletivo maior (que totaliza a ambos, sujeito e objeto).

A ritualização da dissolução é uma nova cena da origem. Ao eliminar a barreira que separava o sujeito do mundo objetivo e permitia, pela oposição, a afirmação de uma identidade subjetiva, a identificação possibilita a constituição da delimitação em novos termos. Será possível a construção de uma nova subjetividade que leva consigo (em caráter “meta”, se quisermos nos reportar às fases do momento sublime de Weiskel) os traços da experiência da dissolução.

5.3 AMÉRICA: O BRASIL COMO PROFECIA

Embora de toda a produção do poeta, como observa Alfredo Bosi (1987, pp.114-115), compondo umas poucas páginas, as “Poesias americanas” são o centro do cânone poético gonçalvino. Ali está, de forma condensada, o núcleo mais evidente da relação de sua obra poética com o projeto romântico de construção da identidade nacional. Quanto a esse aspecto em especial, a nossa leitura da obra de Gonçalves Dias, no entanto, não isola o grupo das “Poesias americanas” do restante da produção do poeta. O sublime será aqui o fio condutor ligando as seções dessa totalidade. Nesse grupo de poemas, o sublime se aproxima do pitoresco numa circunscrição da concepção programática da transcendência (a Poesia, como vimos a partir da leitura dos prefácios) a uma territorialidade.

Um pressuposto de nossa leitura de alguns textos que integram o conjunto das “Poesias americanas” é a compreensão do significado da América. A América pode coincidir em território com o Brasil, pode compartilhar do aspecto físico sem que se possa chegar a uma identidade comum. Ela representa a natureza em seu estado bruto, antes da queda (colonização), mas também antes da redenção (Império).

De certa forma, talvez seja possível compreender a relação entre a América, sua natureza e sua gente, e o Brasil a partir da interpretação que Auerbach (1997) dá para o conceito de “figura”. Segundo Auerbach, para a interpretação figural do mundo, a realidade

é apenas umbra [sombra] e figura da verdade autêntica, futura e eterna, a realidade real que desvenda e preserva a figura. Desse modo, o acontecimento terreno individual não é visto como uma realidade definitiva, auto-suficiente, [...] mas visto principalmente em sua ligação vertical imediata com uma ordem divina que o abarca, a qual no futuro será a realidade concreta; [...]Mas esta realidade não é apenas futura; já está presente na visão de Deus e no outro mundo, o que quer dizer que, na transcendência, a realidade revelada e verdadeira está sempre ou atemporalmente presente. (AUERBACH, 1997, p.60.)

A América antes da Conquista e o índio, em sua pureza e sua grandiosidade épica, são figura do grandioso Império; são “profecia ou figura de uma parte da realidade divina total que será revelada no futuro” (AUERBACH, 1997, p.60). A conversão do índio em mito faz com que sua história perca a particularidade e passe a ser determinada por um telos. A história se converte em uma cadeia significativa e os agentes da sua hermenêutica são revestidos de um poder cultural. O índio de Dias possui a elevação moral própria de um *ethos* que corresponde ao destino traçado para o país. Sobretudo, porém, ele traz a marca da melancolia implicada pelo fato de que, uma vez integrado na narrativa da nação, o seu destino não tem volta. O ideal de nobreza e elevação moral faz do índio um ser voltado para a morte.

“O gigante de pedra” nos remete à discussão sobre o colossal: a apresentação (*Darstellung*) de algo “quase demasiadamente grande” (*beinahe zu gross*) para a própria apresentação. Não se trata, como vimos, da apresentação de uma coisa (*sache*) para os nossos sentidos somente, mas de um conceito (*Begriff*) que se apresenta numa zona de indeterminação entre a representatividade empírica e a abstração da idéia.

Na mitologia e na tradição literária, os gigantes ou titãs, filhos de Gaia (a Terra) que um dia desafiaram o domínio dos deuses olímpicos, representam a natureza inóspita e revolta. Na literatura de língua portuguesa, o mais célebre dos gigantes é o Adamastor de Camões. Despontando do centro de *Os lusíadas*, Adamastor alegoriza a instabilidade da natureza nas imediações do Cabo da Boa Esperança, no extremo sul da África, terrível obstáculo para a navegação portuguesa rumo ao Oriente. Uma breve qualificação de Adamastor no texto de Camões nos servirá de ponto de partida para a leitura do gigante de Gonçalves Dias. Adamastor surge no poema português como uma figura “robusta e válida” (CAMÕES, s.d., p.82). Silveira Bueno, ao comentar o poema, chama a atenção para a nuance de sentido que impede que a fórmula camoniana seja tomada por uma redundância: “robusto” designa a posse de características físicas tais como a força e a resistência; “válido”, por seu turno, indica o efetivo exercício dessas características. Adamastor não somente é possuidor de grandes dimensões físicas e força, como faz uso de sua força. No poema de Dias, o gigante, embora robusto, não é válido. Ele se encontra dormindo, não exerce a sua força, que é apresentada em sua potencialidade apenas. Embora “de fero semblante”, o gigante de Gonçalves Dias “jaz a dormir!”.

Na primeira seção do poema, temos um cenário noturno, que em pouco antecede o amanhecer. A simbologia da noite e do amanhecer produz um novo plano de indeterminação, agora no momento da conversão alegórica do modelo kantiano. Isso porque o modelo mitológico herdado da tradição é transformado no trabalho de apropriação textual. Sem deixar de alegorizar a natureza (em um

aspecto muito particular, como veremos), a simbologia construída no texto aponta para uma segunda figuração: a natureza passa a ser um tropo para o próprio país. O poema, assim, pode ser lido como uma alegoria construída em torno à ideologia da latência. Sobretudo, ele reproduz a lógica da circunscrição da natureza grandiosa à idéia (em sentido kantiano, pode-se afirmar) do Brasil.

“O raio passando o deixou fulminado”: a alusão mitológica não é direta. O mito ressoa como um canto longínquo. Embora construído em modo mítico (no sentido da *Anatomia da crítica*, de Northrop Frye), o poema traz a marca da melancolia dos relatos românticos sobre o fim dos mitos, a morte dos deuses e a *Entzauberung* do mundo. O sono do gigante se dá como em um leito de morte:

E o céu, e as estrelas e os astros fulgentes
São velas, são tochas, são vivos brandões,
E o branco sudário são névoas algentes,
E o crepe que o cobre, são negros bulcões.
(DIAS, 1959, p.540)

Junto a seus pés, aponta o Cruzeiro do Sul. Gradualmente, na primeira seção do poema, a retórica do sublime (o uso de um vocabulário que denota grandiosidade e força) vai se abrandando.

E lá na montanha, deitado dormindo
Campeia o gigante, — nem pode acordar!
Cruzados os braços de ferro fundido,
A frente nas nuvens, os pés sobre o mar!
(DIAS, 1959, p.541.)

A oposição entre estaticidade e movimento estrutura o sentido de todo o poema. Na primeira parte, ela é construída pelo contraste entre o sono do gigante

e o amanhecer. Uma aurora é anunciada, sem que o processo de transformação do ambiente contamine também o gigante: “E à aurora, que surge, [o gigante] não há de acordar!”.

Como alegoria da natureza, se tomamos a tradição mitológica como horizonte para a leitura do poema, a estaticidade do gigante simboliza a docilidade da natureza cuja força, embora colossal, conserva-se latente. Diferentemente de Adamastor, o gigante do poema de Dias não é um obstáculo. Temos, assim, se remetemos o poema ao vocabulário da estética do século XVIII, tal como o Romantismo a herda, a natureza tropical pitoresca de Denis construída a partir de uma inflexão do sublime.

A segunda parte do poema intensifica a oposição entre movimento e estaticidade que estrutura o poema. Amanhece e torna a anoitecer, sem que o gigante desperte. A dinâmica da temporalidade dos ciclos naturais é uma dinâmica da repetição. O gigante é apresentado como uma espécie de centro imóvel do movimento circular da passagem do tempo natural. No discurso poético, acumulam-se figuras que enfatizam o movimento, chegando até mesmo a sugerir, hiperbolicamente, a transformação da natureza:

Depois outro sol desponta,
E outra noite também,
Outra lua que aos céus monta,
Outro sol que após lhe vem:
Após um dia outro dia,
Noite após noite sombria,
(DIAS, 1959, p.541)

O sol ressurgue como um “outro sol”, assim como a noite e a lua, que antecede um “terceiro” sol. Os verbos empregados na representação dos fenômenos naturais apresentam marcado aspecto ativo:

Banha o sol os horizontes,
Trepas os castelos dos céus,
Aclara serras e fontes,
Vigia os domínios seus:
Já descai p’ra o ocidente,
E em globo de fogo ardente
Vai-se no mar esconder;
(DIAS, 1959, p.541.) (Grifo nosso.)

Contrastando, o gigante mantém-se “Imóvel, mudo a jazer!”. “Imóvel” e “mudo” repetem-se ao final das três primeiras estrofes da segunda parte do poema, como um refrão. O ritmo das alternâncias naturais é acelerado. A sucessão dos dias se converte na sucessão das estações. O crescendo do poema culmina numa hipérbole que dispõe um *tempus fugit* numa imagem de profundidades abissais (que é, como vimos, o simétrico inverso do grandioso).

E como gota filtrada
De uma abóbada escavada
Sempre, incessante a cair,
Tombam as horas e os dias,
Como fantasmas sombrias,
Nos abismos do porvir!
(DIAS, 1959, p.542.)

Na última estrofe da segunda parte do poema, o tempo dos ciclos naturais e o tempo abstrato do topos dão lugar à temporalidade humana que, aqui, vem presa a coordenadas históricas e geográficas. Caímos na história, ou, antes, na mitologia histórica da nação. Ao mesmo tempo, é apresentada como resultado de uma atitude psicológica do gigante a ausência de uma intervenção sua sobre os

reveses da história.

Com soberba indiferença
Sente extinta a antiga crença
Dos Tamoios, dos Pajés;
Nem vê que duras desgraças,
Que lutas de novas raças
Se lhe atropelam os pés!
(DIAS, 1959, p.542.)

O sentinela adormecido (“dormido atalaia”) está indiferente ao contato humano e não toma partido nas disputas. A extinção da “antiga crença” faz emergir mais distintamente na superfície do texto o sentido da *Gotterdämmerung*, da morte dos mitos. O ingresso na história assume, nessa perspectiva, um sentido de queda. É difícil identificar na extinção da crença dos tamoios, nas “duras desgraças” e nas “lutas de novas raças” uma alusão à invasão portuguesa. Essa hipótese de leitura — que se filia à hipótese geral que postula o eufemismo como a figura predominante da retórica da atitude política dos textos do romantismo brasileiro com relação ao problema do genocídio fundador do “pacto” entre as raças no Brasil — implica uma oscilação na temporalidade da narrativa do poema. Isso porque a quarta parte do poema retrata os povos que habitavam a Guanabara antes da invasão e, depois, o episódio da expulsão dos franceses da baía pelos portugueses. A outra hipótese, a de que o final da última estrofe da segunda parte do poema se refira a sucessos anteriores à invasão, mantém uma linearidade que acompanha a linearidade do tempo histórico. O que é significativo, contudo, é o modo como a obscuridade da referência figurativa acompanha a indiferença do gigante. Neste caso, ambas as hipóteses apresentam sentidos que são irrelevantes, pois o ponto de vista do texto acompanha o ponto de vista do ser mitológico:

pouco importa quais sejam as “raças” que “Se lhe atropelam aos pés”.

Na terceira parte do poema, composta de uma única breve estrofe de quatro versos, reafirma-se a estaticidade que compõe a estrutura de significação do poema. A terceira parte constitui-se de uma repetição palavra por palavra da última estrofe da primeira parte (na verdade, há um assíndeto no último verso da estrofe da primeira parte que não se repete na terceira), transformada por duas expressivas alterações na pontuação: uma exclamação é introduzida após a cesura do segundo verso e, ao final, reticências são introduzidas para reforçar o sentido de continuidade e de imobilidade.

E lá na montanha deitado dormido
 Campeia o gigante! — nem pode acordar!
 Cruzados os braços de ferro fundido,
 A fronte nas nuvens, e os pés sobre o mar!...
 (DIAS, 1959, p.542.)

A terceira parte tem a força expressiva de um *leitmotiff* que retorna quase que inalterado e, pela intratextualidade, tem fortes implicações na significação do poema. Entre a primeira e a segunda seção do poema, há uma vertiginosa oscilação do ritmo poético, com a redução do metro (de onze para sete sílabas), o que implica em aceleração. O cenário noturno se converte, de uma parte a outra, na narrativa das alterações cíclicas e das alternâncias históricas. A terceira parte restabelece o tempo inicial, que, logo em seguida, na quarta parte, é novamente rompido. Na quarta parte, retorna o metro veloz (agora de seis sílabas), e o ingresso na mitologia da nação e na história é definitivo. A terceira parte recapitula o sentido da estaticidade e faz com que a indiferença do gigante nivele

o mundo natural e o humano, numa totalização pela via da negatividade. Sob o indiferente poder (ou, antes, potência) do gigante, a natureza e os homens, mesmo na suas radicais diferenças, assumem uma identidade comum.

Isso é reforçado na quarta parte do poema, onde o universo humano toma a cena. O espaço é ali nomeado: “Guanabara” agora designa a apropriação simbólica do território por seus habitantes. O gigante entra, através do nome, em contato com o nosso mundo: o mito fala da geografia carioca. O vocabulário do poema passa a ser marcado pela presença de termos indígenas. O poema representa cenas da vida nativa e, a seguir, retorna ao tema da mutabilidade⁸³: tamoios e tupinambás se sucedem na posse do território, assim como franceses e portugueses. A tudo assistira o gigante imóvel.

Na sua quinta e última parte, o poema retorna ao metro longo e à estaticidade. O fluxo de transformações alcança o presente e o mito se define como mito de origem da nação.

Mudaram-se os tempos e a face da terra,
Cidades alastram o antigo paul;
Mas inda o gigante, que dorme na serra,
Se abraça ao imenso cruzeiro do sul.

Nas duras montanhas os membros gelados
Talhados a golpes de ignoto buril,
Descansa, ó gigante, que encerras os fados,
Que os términos guardas do vasto Brasil.
(DIAS, 1959, p.543.)

Subitamente, na última estrofe, a voz poética, que acompanhava a

⁸³ Tema romântico originariamente associado ao mal-estar pós-revolucionário na França. De índole pessimista, associado ao gosto oitocentista por ruínas, o tema fala da instabilidade da história (individual e coletiva): “O ontem de um homem jamais será como o seu amanhã / Nada pode perdurar, exceto a Mutabilidade” (Percy Shelley, “Mutability”).

indiferente letargia do gigante, assume uma posição, expressa um desejo.

Porém se algum dia fortuna inconstante
Poder-nos a crença e a pátria acabar,
Arroja-te às ondas, ó duro gigante,
Inunda estes montes, desloca este mar!
(DIAS, 1959, p.543.)

O sono e a indiferença do gigante são como uma missão: para o desejo expresso no texto, o gigante apenas aguarda o tempo de seu agir. Enquanto isso, presencia indiferente e inconscientemente as transformações da natureza e da história. A indiferença apontada pelo poema, o sono, colocam o gigante como que em estado de hibernação. O mito não está morto, portanto. Apenas aguarda uma tarefa a sua altura. Os fatos do passado referido (e do não referido) pelo texto ocorrem com a naturalidade dos fenômenos naturais. Nesse sentido, a ênfase no caráter dinâmico desses fenômenos— expressa, como vimos, na predominância de verbos de ação na descrição das alterações do cenário — nivela natureza e história. Diante de ambos, o gigante significa algo transcendente. O sentido de sua imobilidade é o aspecto colossal do tempo em que lhe é reservado entrar em ação. Porque guarda “os términos”, os limites (em sentido espacial) do “vasto Brasil” desde quando não havia um Brasil, o gigante é um mito das origens da nação. Através dele, o porvir histórico é dado como inequívoco: o espaço pré-colonial e o território colonial se encaminham teleologicamente em direção ao território nacional, com o qual coincidem. Os ciclos naturais e a visão da história como alternância cíclica de poder e dominação encobrem a visão linear, que não faz culminar a teleologia da nação no presente, no Brasil Império, mas, sobretudo, projeta um futuro de grandiosa indeterminação. O final abrupto do poema assinala

um regresso ao paradigma bíblico do apocalipse, que assinala, convergindo com a perspectiva do sublime kantiano, o encontro com a moralidade.

Encerramos a leitura das poesias americanas a partir da categoria do sublime com uma breve leitura da “Canção do exílio”. Centro inabalável do cânone da poesia romântica brasileira, o poema tem a história de sua recepção associada ao sublime. José Veríssimo a chamou de “quase sublime”, tendo Manuel Bandeira proposto a abolição do “quase” em seu juízo crítico. A mitificação canonizante do poema lança mão de uma retórica crítica que fala do “encanto inexprimível” do poema. Sua recepção, desse modo, se deu a partir de um (con)senso-comum crítico de matriz longiniana.

Souza Caldas e a poesia de inspiração bíblica são uma relevante filiação intertextual para a leitura da “Canção”. O ritmo lento, as construções anafóricas, a entonação sussurrante, o tema do exílio aproximam a “Canção” do saltério. A crítica tem destacado a ausência de particularização no texto (MERQUIOR, 1965, p.43⁸⁴), o que o aproxima da retórica da transcendência dos hinos. Temos no poema uma visão da natureza com tênues coordenadas geográficas: elas se concentram na imagem do sabiá cantando nas palmeiras. (Mesmo a ave é, antes, toda a sua espécie, “o Sabiá”, do que um indivíduo particular, “*um* sabiá”.)

A partir do ponto de vista que temos procurado ressaltar, o de como a estética e as poéticas do sublime se disseminaram em textos canônicos dos momentos iniciais

⁸⁴Para Merquior, mesmo o “sabiá” da canção se acha condicionado a uma subjetividade que se sobrepõe à imagem concreta da ave no poema.

do Romantismo brasileiro, destacamos como a hipérbole atua no sentido de construir a estrutura de idealização a partir da qual se constitui o texto.

Nosso céu tem mais estrelas,
Nossas várzeas têm mais flores,
Nossos bosques têm mais vida,
Nossa vida mais amores.
(DIAS, 1959)

O poema fala de uma terra do mais, do pletórico. “A canção não compara o que o Brasil tem com o que a terra alheia não possui; indica, isso sim, o maior valor que as mesmas coisas revestem, uma vez localizadas no Brasil” (MERQUIOR, 1965, p.43). Esse valor é explicitamente apresentado como uma função do aspecto puramente quantitativo, matemático. A quantidade é o diferencial. Para Kant, a grandiosidade comparativa é meramente relacional; através dela, não se pode chegar à zona de indeterminação entre a imaginação e a razão, entre o sensível e o abstrato, em que se dá o sentimento do sublime. Isso porque a comparação pressupõe uma medida, um conceito do entendimento, à qual as representações da imaginação se reportam. Esse ponto é central para a estética do sublime: o sublime requer a apresentação do absoluto, requer o que é “considerado absolutamente grande porque o pensamento que julga isso se sente absolutamente grande” (LYOTARD, 1993, p.81). A grandeza absoluta opõe-se à simples quantidade. Contudo, o recurso a uma grandiosidade relacional pode ser lido como o indicativo de um desvio de rota no processo de construção retórica do poema. As comparações integram a construção da figuração do exílio, núcleo sentimental do poema, ele próprio subordinado à ideologia da divindade da pátria. Flavio Kothe (2001) demonstrou com hiperbólica lucidez o caráter ficcional do

exílio no poema: trata-se de um sentimento de nostalgia cuja origem é um afastamento voluntário da terra natal para uma viagem de estudos. A conversão da simples nostalgia (ou “saudade”) em sentimento de exílio (que, por definição, resulta de punição ou interdição) é uma hipérbole. A hipérbole exerce uma dupla função no poema. Num primeiro momento, ela aplaina duas realidades: o “lá” e o “cá”. Ambas são destituídas de sua complexidade constitutiva e apresentadas nos pólos de uma oposição de sentimento que é pura ideologia. Num segundo momento, a partir da figuração do exílio e da solidão no poema, a hipérbole caracteriza o que José Guilherme Merquior (1965, p. 43) identifica como o “primado do subjetivo”:

Não é tanto por evocar elementos do país onde se nasceu que a canção se desenvolve como expressão de uma saudade; é antes a saudade que, como se preexistisse a todo dado objetivo, oferece ao poeta a pura afetividade com que julga de ambos o lugares, o de “aqui” e o de “lá”. (MERQUIOR, 1965, p.43)

Para Merquior, a pátria é uma “lembrança transformada em obsessão”, uma “sublime teimosia”. O real, portanto, está filtrado por uma subjetividade que se impõe como único horizonte possível de sua representação. Temos, no poema, um eu que apresenta o sentimento que uma realidade lhe faz nutrir como transcendente àquela realidade, uma vez que, metaforicamente, a substitui.

Kothe (2001) lê como um problema de autoafirmação a oscilação entre o “lá” e o “cá” no poema. Para Kothe, o poema oculta uma intenção de falar à europeidade a partir do menosprezo a essa europeidade, “Como a raposa diante das uvas inalcançáveis” (KOTHE, 2001, p.157). (Essa atitude se deixa flagrar, por exemplo, na publicação da elogiosa resenha de Alexandre Herculano aos

Primeiros cantos quando da publicação, em 1857, do conjunto dos *Cantos*.) Essa oscilação estruturante é paralela a uma outra, entre o singular e o plural, entre o “meu” e o “nosso”. O “eu” que satura o discurso poético e, tal como no modelo kantiano do sublime, depura as imagens de toda concretude, fala de um pertencimento. A “Canção” torna transparente o sentido da (aparente) contradição do sublime no discurso poético das primeiras gerações românticas brasileiras: a estética da individuação prepara a afirmação do credo nos projetos coletivos. Ela serve ao mesmo tempo de prelúdio e intensificador. A subjetividade que depura as imagens em nome de um sentimento obsessivo está subordinada a uma idéia, contida numa totalidade que ela afirma e potencializa ao mesmo tempo em que afirma a sua própria magnitude. A pátria inominada está acima da subjetividade absoluta, que extrai a natureza (e a história) de seu caráter meramente contingencial.

5.4 “MEDITAÇÃO”: O PROFETA E AS ANSIEDADES DO IMPÉRIO

Nossa leitura dos textos de Gonçalves Dias tem procurado ressaltar ansiedades e instabilidades, ao invés de positivities, reduções e totalizações no que diz respeito às acomodações de seu projeto poético às agendas culturais e políticas do Brasil da primeira metade do século XIX. As estruturas de transcendência, associadas ou não às formas discursivas do sublime, têm se mostrado locais privilegiados dessa relação. Compreendemos ansiedade como a situação psicológica ambígua em que simultaneamente se manifestam um desconforto com relação às incertezas e um desejo pronunciado.

Um texto abortado pelo autor, dos anos decisivos de 1845 e 1846, nos diz muito a respeito de suas posições e expectativas com relação ao problema da construção do Estado-nação brasileiro no cenário pós-Independência. Trata-se do fragmento em prosa intitulado “Meditação”. Nesse texto composto de visões proféticas e apocalípticas, marcado por referências alegóricas, temos um narrador que dialoga com velhos sábios sobre a sorte de um “vasto Império”. Escravidão, progresso, liberalismo utópico e conservadorismo cínico, democracia, independência e revoluções integram esse texto que nos mostra um Gonçalves Dias muito diferente daquele da historiografia e das antologias. Os diálogos, em que se vão contrapondo duas formas distintas de compreender a organização social e política do Império, as quais correspondem a diferentes projetos para o futuro, são marcados pela indeterminação, pela ausência filiação da orientação do sentido do texto a qualquer uma das alternativas que nele se apresentam. Todas são apresentadas como inviáveis, anulando-se mutuamente.

O texto conservado, publicado apenas em parte pelo autor em vida e integralmente pelo amigo Alexandre Henriques Leal no terceiro volume das *Obras póstumas* do poeta, compõe-se de três capítulos divididos em seções relativamente breves. A primeira seção do primeiro e do segundo capítulos não consta do texto editado, o que nos coloca *in media res* no texto visionário de Gonçalves Dias. De igual modo, a última seção do terceiro capítulo encerra de forma reticente, caracterizando o texto como um fragmento mais ou menos deliberado.

A referência intertextual aos livros do Velho Testamento (sobretudo, pela

estruturação em diálogo, ao Livro de Jó, mas também aos livros proféticos, a Ezequiel e a Isaías), e ao Apocalipse (no caso, enquanto revelação do sentido da história) aponta para a multiplicidade de formas sob as quais a concepção gonçalvina de um sublime da Bíblia integra os processos de transculturação literária no Romantismo. Como vimos, a descoberta do sublime da Bíblia — um sublime que potencializa a transcendência pela simplicidade, de um lado, e, de outro, como em Kant, faz coincidir a lei com a imaginação —, por seu turno, integra as formas de renovação e conservação da tradição judaico-cristã (ABRAMS, 1963 e 1971). Em “Meditação”, o sublime, predominantemente dinâmico nos “Hinos” e nas escatologias políticas, se construirá a partir também da incorporação do elemento matemático através das visões do colosso:

E o ancião me disse: “Olha do norte ao sul — do ocaso ao nascer do sol — té onde alcançar a luz dos teus olhos e diz-me o que vês.”

E o seu gesto era soberano e tremendo como o gesto de um monarca irritado.

[...]

E eu levei os meus olhos do norte ao sul — do ocaso ao nascer do sol — ‘té onde eles alcançavam — e respondi:

“Meu pai, vejo diante de meus olhos uma prodigiosa extensão de terreno: é por ventura algum grande império — tão grande espaço me parece que encerra. (DIAS, 1959, p.741)

As repetições são uma marca pronunciada da referência às construções do discurso poético bíblico, assim como a organização do texto em parágrafos de uma única frase isolados por linhas em branco lembra as longas unidades rítmicas que são os versículos bíblicos.

Após a visão do grande império, o narrador visionário divisa a natureza colossal desse território, testemunha dos séculos refletindo eternamente o gesto da criação. Depois, os homens, de diferentes aspectos, que “formam círculos concêntricos”: os pretos, “de maneiras submissas”, formam os círculos externos; os brancos, “senhoris e arrogantes”, o centro. “Meditação” é um texto singular no Romantismo brasileiro por demonstrar, sob a linguagem da alegoria e das parábolas, uma compreensão — embora idealizante em certos pontos — realista e desmistificadora da estrutura econômica e social do Império, sobretudo no que diz respeito à relação entre raça e classe. A vida que fervilha nas cidades, “homens, velhos e crianças, correndo todos em direções diversas, e com rapidez diferente como homens carentes de juízo” (DIAS, 1959, p.743), pelas ruas “tortuosas, estreitas e mal calçadas — como obra da incúria” (DIAS, 1959, p.743), tem por base a escravidão:

a sua riqueza consiste nos escravos — mas o sorriso — o deleite do seu comerciante — do seu agrícola — e o alimento de todos os seus habitantes é comprado à custa do sangue do escravo

[...]

E o escravo — é o pão, de que vos alimentais — as telas, que vestis — o vosso pensamento cotidiano — e o vosso braço incansável! (DIAS, 1959, p. 743-744)

O narrador, que se dá conta desse fato, “conhece por fim que está no Brasil” (DIAS, 1959, p.743). O narrador é em seguida interpelado por um ancião que fala de como a escravidão inviabiliza as aspirações de grandeza dessa terra: “o belo e o grande é filho do pensamento — e o pensamento do belo e do grande é incompatível com o sentir do escravo” (DIAS, 1959, p.744). O escravo produz na

condição máxima da alienação (“a sua obra não será a recompensa do seu trabalho”). Só a liberdade, argumenta o ancião, permite a uma nação erguer monumentos que marquem a sua passagem pela história. E se há escravos, o homem livre não desejará ombrear com o escravo na realização desses feitos. Para o ancião, ao rebaixar o valor do trabalho para o homem livre, a escravidão mina as bases psicológicas da riqueza econômica e gera uma aristocracia avessa ao trabalho. O ancião encerra sua fala destacando o paradoxo da nação orgulhosa em sua juventude, com os vícios das nações decadentes, que mal nasceu e julga “que todos vos obedecem”, que em nada contribuiu para a “humanidade”. O narrador deixa de ouvir o ancião porque seus “olhos seguiam um objeto horrível” (DIAS, 1959, p.746):

Os homens, que sofriam, reuniram-se como um só homem, e soltaram um grito horrísono, como seria o desabar dos mundos.

E pareceu-me que eles se transformavam em unidade como um colosso enorme e válido, cuja frente se perdia nas nuvens, e cujos pés se enterravam em uma sepultura imensa, e profunda como um abismo.

E o colosso tinha as feições horrivelmente contraídas pela raiva, e com os braços erguidos tentava descarregar às mãos ambas um golpe que seria de extermínio. (DIAS, 1959, p.747)

Os escravos formam um colosso em fúria, assombroso, cuja “vítima era um povo inteiro” que, como Isac, havia “cortado a lenha para a sua fogueira” (DIAS, 1959, p.747). Diante dessa visão terrível, o narrador é envolvido em um “manto de trevas” e, como o Dante ao final dos canto do *Inferno*, desfalece encerrando o primeiro capítulo.

Diante dos dois colossos que se apresentam ao início e ao final do capítulo, podemos entrever uma situação de ambigüidade com relação à escravidão. Não é possível sustentar essa afirmação a partir da fala do ancião uma vez que ela apenas inicia os diálogos que comporão o segundo capítulo. Nesse sentido ele apresentará outras implicações. Contudo, quando a fala do ancião for depois submetida a um jogo dialético de afirmação e negação através da fala do jovem narrador, a representação da escravidão como obstáculo para o progresso do Império não será questionada. Nesse sentido, ela esclareceu a alma do jovem “como a luz às trevas” (DIAS, 1959, p.748). A fala do ancião apresenta a abolição como um *meio*, o que é corroborado pela representação da massa de escravos como um colosso de ressentimento, como uma ameaça. A abolição, portanto, será, nesse caso, também um *meio*: aqui, de evitar a ameaça da violência; para o ancião, de fundar o Império sob bases econômicas mais sólidas. Em ambos os casos, a abolição é condicionada e necessária somente enquanto pressuposto para o progresso. O negro é trabalho e atraso, ou ódio e ameaça. Libertá-lo é livrar-se de um obstáculo, já que não se pensa no que fazer com ele depois de libertá-lo⁸⁵. Para essa questão, a resposta, na fantasiosa retórica do texto, é uma grande elipse. Como é também uma grande elipse a voz do negro, o que ficará mais evidente em um momento posterior do texto. Para realizar sua vocação, o “grande Império” precisa excluir o negro.

Se nesse aspecto concordam o ancião e o jovem narrador, que ganha voz no segundo capítulo, ocorrerá um debate irredutível “entre a severidade do velho e

⁸⁵ Mais tarde, o funcionário do Império Gonçalves Dias representará o país na Europa em campanha de recrutamento de imigrantes integrando os esforços no sentido de promover a

o devaneio do mancebo” (DIAS, 1959, p.749). O objeto da discordância: qual a melhor forma de ação política para garantir que o Império seja efetivamente grandioso? A premissa do ancião é prontamente rechaçada pelo jovem: “A um povo recente e cheio de vida chamaste caduco e breve!...” (DIAS, 1959, p.749).

Um erro de avaliação:

“Observaste atentamente a multidão dos seus vícios, e não atentaste no força da sua vitalidade.

[...]

“Porque uma infinidade de mancebos se ergueu diante dos teus olhos como um bando de voláteis de sob os pés do viandante que vai distraído, por meio da floresta em seu caminho!”

E eles se ergueram — bons de vontade, símplies de coração, e ardidos de inteligência — e vão caminho do progresso a passos de gigante. (DIAS, 1959, pp. 749-750)

O jovem critica as pretensões à verdade da racionalidade ressentida do ancião, sublinhando a natureza hipotética das ideologias e as limitações da razão. Seria preciso ver com outros sentidos, ele argumenta, o que só é reservado a Deus conhecer. O povo, no projeto esclarecido do moço, deve ser preparado para a viagem do futuro como se prepara um navio para uma viagem: é preciso instruí-lo. Sobretudo, é preciso fundar a instrução na religião para que haja justiça e moral. O ancião, por seu turno, opõe a experiência ao conhecimento livresco e à imaginação como fonte da sabedoria, a sabedoria “sublime na sua simplicidade, majestosa no recolhimento de seu porte” (DIAS, 1959, p.750). O ideal ascético e a repressão são, para o ancião, as únicas formas de fazer com que o Império ateste a singularidade histórica de seu “gênio” e deixe de confundir progresso com a

imitação de leis e costumes estrangeiros. A euforia ufanista do jovem, para o ancião, é uma perigosa forma de lisonjear o povo, sem reprimir a sua imoralidade. Pior do que isso, a lisonja leva o povo à consciência de seu próprio poder e a instrução ao conhecimento de seu próprio sofrimento. Ao propalar a utopia da liberdade e da fraternidade, o ufanista dá ao povo uma espada que pode matar o seu criador e os dominadores serão dominados. A liberdade pressupõe, segundo o ancião, que sejam os indivíduos “todos aferidos pela mesma medida” (DIAS, 1959, p.754), o que é contrário, acrescentamos, à lógica da abolição de toda medida que o colosso pressupõe. O povo conduzido por ilusões, “vanglorioso e impávido não pode durar muito” (DIAS, 1959, p.756), conclui o ancião. Ao que o jovem responde que há um centro gravitacional que não permite que o povo desabem: é o amor da pátria.

Assim tu, julgando à maneira do vulgo, disseste: — “Este povo acabará!”

Porque este povo te parece instável e prestes a desmoronar-se com o peso das suas instituições contrárias e divergentes:

“Mas o que tu não sabes é que esse povo tem uma força, que o ampara, e que o sustenta validamente.

“Que essa força é o seu centro de gravidade, e que o seu centro de gravidade — é o patriotismo.

“Se alguma vez o estudaste atentamente, deverás ter observado que essa força se tem ramificado por todas as grandes divisões políticas — por todas as classes — e por todas as famílias.

“E que essa força assim ramificada e dividida avigora a todos os indivíduos, porque mais do que as nossas instituições civis e políticas, a que ainda não nos acostumamos, o nervo da nossa sociedade é o patriotismo. (DIAS, 1959, p.757).

O jovem liberal romântico e nacionalista propõe a forma internalizada,

moderna de exercício do poder. O que se mostra uma forma de manter estável a estrutura social: “Amor da pátria! — Tu o encontrarás nos homens que mandam e nos homens que obedecem” (DIAS, 1959, p.757), nos que possuem e nos que obedecem. A ela se opõe o princípio da autoridade do antigo regime, tal como o expõe o discurso realista (nos dois sentidos da palavra) do ancião:

“Não, em parte alguma tenho eu visto, mais do que entre vós outros, ostentação de amor de pátria e liberdade.

E parece que nisso fazeis gala, como que vos esforçais de o parecer aos olhos de todos.

“Tu, porém, deves de saber que a ostentação é a máscara do fingimento, e que só a verdade não usa trazer roupagens sobre os membros, nem máscara sobre o rosto. (DIAS, 1959, p.758)

O diálogo é interrompido por uma nova série de visões e o desfalecimento do jovem narrador, encerrando a última seção do capítulo II. A interrupção do diálogo provoca a indeterminação da sanção do texto quanto às ideologias que nele se expõem e se desconstroem mutuamente. Não se pode dizer que uma prevaleceu sobre a outra. A suspensão da sanção situa o texto *fora* de ambas as alternativas em choque. Isso se dá, contudo, ao mesmo tempo em que o foco de ambas as propostas ideológicas é mantido como perspectiva: a consolidação de um grande Império. Essa premissa se mantém assente, sem que se apresente um projeto político alternativo a ela. A mútua desconstrução ideológica representa um vácuo que é, tal como na representação do problema da escravidão, ao mesmo tempo, receio e desejo, com o “amor da pátria” subordinado à ansiedade do império.

O terceiro capítulo compõe-se de uma série de revelações de visões de um amplo panorama da história do Brasil. A primeira é a visão do Éden americano, da natureza e da sociedade em seus começos (ou seja, do índio) como fonte de lições morais. Os primeiros habitantes do “vasto Império” prezavam a valentia e contemplavam Deus na natureza. Esses primeiros homens “conheciam como por instinto que se a sua vida era a guerra, a coragem devia ser a primeira das suas qualidades” (DIAS, 1959, p.759). A visão paraíso no princípio da história é rompida pela visão da queda: os “homens ditos civilizados” aportam no “vasto Império” em seus navios, que são comparados a monstros marinhos:

Então começou a luta sanguinolenta dos homens dominadores contra os homens que não queriam ser dominados — dos fortes contra os fracos — dos cultos contra os bárbaros.

Começou então a luta porfiada, que de Porto Seguro lavrou até à margem esquerda do Prata — e dali correu às margens do Amazonas com a rapidez do ar empestado. (DIAS, 1959, p. 761)

Diferentemente da possível luta dos escravos contra os senhores do Império, a luta pela liberdade do índio contra os portugueses é legítima. Não é uma ameaça, mas uma demonstração de bravura. E a conquista se realiza concomitantemente ao extermínio.

E a Europa inteligente aplaudiu a nação marítima e guerreira, que ao través do oceano fundava um novo Império em mundo novo, viciando-lhe o princípio com o cancro da escravatura e transmitindo-lhe o amor do ouro sem amor do trabalho. (DIAS, 1959, p.762)

O apagamento da sociedade indígena é representado como a vitória de uma nação sobre a outra, o que culminará, pelo acúmulo de ressentimento, na

libertação do vencido. A passagem do apagamento à continuidade do sentimento de nação dos vencidos se dá pela construção de uma nova identidade: “um índio converso — o primeiro brasileiro que encontramos na História — cioso da liberdade em que nascera” (DIAS, 1959, pp. 761-762). Os brasileiros são índios batizados. E um dia fizeram romper “a corrente que prendia um Império a outro Império [...] e a Europa da outra extremidade do Atlântico aplaudiu o arrojo do povo nascente [...] que tão grande se revela em seu começo” (DIAS, 1959, p.763). A narração da visão oscila entre os vícios apontados pelo ancião no segundo capítulo e o ufanismo do jovem.

Após a Independência, os homens que realizaram tal feito formam um “concílio do povo”, divididos “não segundo a diversidade de opiniões, porém segundo a variedade das cores” (DIAS, 1959, p.764). Nesse pastiche da Assembléia Nacional Francesa, são firmados os termos de um novo pacto social que nada tem de novo:

E os homens que costumam a raciocinar sobre as cousas, como elas são e não como devem ser, levantaram-se e disseram:

“Os homens de cor preta devem servir, porque eles estão acostumados à servidão de tempos mui remotos, e o costume é também lei.”

E os filósofos disseram:

“Os homens de cor preta devem servir, porque são os mais fracos, e é lei da natureza que o mais fraco sirva ao mais forte.”

[...]

E os homens de cor branca também se levantaram e disseram:

“Nós constituímos a maioria da nação e somos dentre todos os mais ricos.

“Fomos nós os autores da regeneração política e a inteligência é o nosso apanágio.

“Ora é lei da natureza que a alma governe o corpo; e que a sabedoria governe a ignorância.

“Nós então ficamos com o poder, porque somos os mais ricos e os mais inteligentes.”

E os homens da mesma classe disseram que tinham bem falado seus irmãos, e que a sua pretensão era justa e devia ser atendida. (DIAS, 1959, pp.764-765).

Os índios e mestiços reservam-se o ócio e a força para os conflitos. Os negros, novamente, não têm voz.

Em nova quebra da continuidade narrativa, a visão se desloca para um castelo em uma cidade do Império, no qual, enquanto o povo dorme, um conselho de homens do poder se reúne. De forma breve, repete-se o diálogo do capítulo II, entre um jovem ufanista que prega o ideal da virtude como forma de preservação da autoridade e do poder e quatro velhos que lhe respondem. O primeiro velho critica o romantismo como posição política:

“Longas horas passaste contemplando a nitidez de uma noite serena, e a tua imaginação encandecida te fez escutar a harmonia desconhecida dos astros, como sons de harpa vaporosa esquecida na amplidão das selvas.

“E durante esse longo imaginar não deste um passo no caminho da vida; (DIAS, 1959, p.768)

O segundo conta uma parábola sobre um homem poderoso com um grande projeto abortado pela própria morte e jamais acabado. O terceiro, argumenta que os poderosos precisam cuidar dos próprios interesses porque o povo, por não

saber discernir o que compõe os seus próprios interesses, não reconheceria o empenho de seus líderes e não aceitaria o regramento necessário ao “caminho da civilização. O quarto velho argumenta que não basta aos detentores do poder ser úteis a si próprios, é preciso saber “reter o lugar eminente em que a mão de Deus” (DIAS, 1959, p.771) os colocou, por quaisquer meios:

“Acendamos pois o facho da discórdia, e arremessemo-la no meio do povo vitorioso e do povo vencido — e no meio dos nossos próprios filhos, para que eles se despedacem mutuamente.

“Chegaremos assim a tornarmo-nos necessários; e ninguém melhor do que nós saberá qual é o nervo das revoluções.

[...]

“Preguemos as revoluções como princípio de progresso, e acendamos o facho da discórdia (DIAS, 1959, p.771)

Enquanto o Rei e o povo dormem, é executada a proposta do quarto velho, e a visão se torna apocalíptica:

E o incêndio levantou estrepitosamente as suas línguas de fogo, e as casas estalavam com fragor — e os homens e as mulheres corriam delirantes pelo meio das ruas — envoltas em fumo e alumiadas pelo revérbero das chamas.

E o canhão ajuntou a sua voz medonha e retumbante ao concerto horroroso dos mártires e dos carrascos.

E o sangue corria pelas ruas — e as espadas estavam tintas em sangue — e por toda a parte havia sangue. (DIAS, 1959, p.773)

Ao final, um ancião saído dos escombros denuncia ao narrador visionário a origem dos horrores: ela está na política “mesquinha e vergonhosa”, corrupta e fraudulenta — “o vosso povo, que não tem consciência, por lhe faltar a instrução, aceitará o candidato que lhe for apresentado por um Mandarim” (DIAS, 1959,

p.773) —, nos homens de estado que ascendem por esta política e fazem das revoluções instrumento para a conservação do poder.

“Meditação” é um amplo panorama, com violentas oscilações entre um alegorismo estereotipante, um idealismo deformador e cruas representações do cenário político do Império. É uma jornada nos infernos da “arena política” de que é preciso afastar os olhos para a contemplação da “Poesia grande e santa”. Em uma carta redigida em 1850, quatro anos após o abandono do fragmento de “Meditação”, vemos o poeta descendo a esses infernos, exercendo, em nome dos interesses do Império, um papel que ele próprio demonizou em seu texto:

Podia o Brasil declarar guerra ao General Rosas? Podia, sem milhares de motivos legítimos desde 1828, desde que a Província Cisplatina deixou de fazer parte do Brasil. — Mas convinha isso? A questão não é de conveniência, mas de necessidade. Livre dos negócios do Prata, o Rosas não sabendo o que faça dos seus soldados há de trazê-los ao Rio Grande, porque acostumados a uma vida de rapina e devastação não poderão ser contidos fora dos arraiais. São vítimas ou heróis: vem morrer aqui ou dilatar o âmbito da sua republiqueta ou antes o patrimônio do ditador Rosas. Ora convém esperarmos que ele se desembarace para o atacarmos? Convém isso quando a agressão é justa, ou pelo menos se pode razoavelmente sustentar? Não. Mas o governo, colocado nas circunstâncias em que está, deveria fazê-lo? Sim, porque já a questão não é de partidos, mas de nacionalidade. Demitam-se, declarando guerra. (DIAS, 1959, p.810).

Para Dias, o governo imperial adotara uma política equivocada com relação ao Rio Grande do Sul: nomeara um velho caudilho (o Barão do Jacuí), inimigo do ditador argentino Rosas, como presidente da província e, no entanto, separara as atribuições da chefia política das atribuições da chefia militar (por falta de confiança no presidente). Dias vê, nessa atitude, a iminência de um

conflito: Jacuí se baterá ou com Rosas, ou com o Império. Para Dias, a “guerra preventiva”, como alguns a chamariam hoje, atenderia a exigências da política externa e interna do Império. De um lado, mostraria forças a um ditador com claras aspirações expansionistas. De outro, mostraria coerência ao assumir as conseqüências da nomeação de um inimigo (que gozava de popularidade) do ditador para a presidência da província. Se o governo imperial não abonasse as iniciativas do Barão do Jacuí declarando guerra, teria de considerá-lo rebelde. Dessa forma, o governo do Império estaria se fazendo popular na província limítrofe e, sobretudo, rompendo com “essa espécie de simpatia e fraternidade que há entre os rio-grandenses e republicanos do Prata por meio da guerra e de represálias que os separará para sempre” (DIAS, 1959, p.811).

Não queremos nos deter na contradição entre o poeta homem público que constrói um projeto poético em torno de formas superiores da atuação política e o homem privado fantasiando meios — e justamente os meios que condenara como poeta — de assegurar a integridade territorial e a hegemonia política do Império nas províncias limítrofes. Pretendemos chamar a atenção para um detalhe do texto de “Meditação” que aponta antes para a convergência desse texto com as aspirações contidas na carta.

Por duas vezes, “Meditação” se refere a um vasto território indo do Amazonas ao Prata: “Uma voz sonora e retumbante partiu do Ipiranga e foi do mar aos Andes e do Prata às margens do Amazonas.” (DIAS, 1959, p.763). O texto de Gonçalves Dias faz eco às pretensões expansionistas do Brasil sobre territórios da América Espanhola. Tais pretensões encontram no Prata a “fronteira

natural” do Império ao sul. A preocupação com a região (incluindo-se, evidentemente, o Rio Grande do Sul) é recorrente na obra de Gonçalves Dias. A estréia pública do poeta se deu em 1945, com a leitura, em um teatro em Caxias, de um poema “À restauração do Rio Grande do Sul”. A carta de 1850, escrita quando Gonçalves Dias acabara de ser condecorado por Pedro II, reitera a antiga preocupação com as províncias do sul.

5.5 UM PROGRAMA POLÍTICO: A CARTA DE 1861

Encerraremos este capítulo sobre textos de Gonçalves Dias com a leitura de um texto que reproduz a lógica que acabamos de apontar lançando mão da retórica do sublime, que nele exerce um papel fundamental. Estamos falando da longa carta que Gonçalves Dias endereçou ao mesmo amigo Alexandre Leal em dezembro de 1861. A carta comporia uma série a ser publicada no *Progresso*, jornal então dirigido por Leal. Nesse texto convergem o público e o privado, o poeta e o funcionário do Império, e, sobretudo, a aferição da “fronteira natural” e a epifania da nacionalidade.

Em 1859, Gonçalves Dias já havia embarcado como etnólogo em uma missão da Comissão Científica de Exploração pelo interior do Nordeste. O objetivo: estudar de perto o índio. Não sendo satisfatórios os resultados obtidos no Nordeste, resolve incursionar pelo Amazonas. Ali, subiu à nascente de vários rios, cruzou a mata pelos igarapés e foi além das fronteiras do Império. A pedido do presidente da Província, realizou uma inspeção das escolas e elaborou um

relatório sobre a economia da Província destinado à Exposição Industrial na Corte.

Pois, no meio de tudo, crê que o Amazonas nada mais é do que um rio. Vê-se e admira-se, mas é só com o auxílio da reflexão que ele se torna assombroso. 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 [...] (DIAS, 1959, p.831).

Para Kant, o desinteresse do sentimento do sublime requer a “natureza bruta”, despida de qualquer simbolismo ou utilidade. Gonçalves Dias faz um uso retórico dessa abordagem através de um falso desinteresse. Primeiro a fronteira natural do Império é apresentada em seu aspecto de “natureza bruta”: “nada mais é do que um rio”. Para Kant, a premissa da “natureza bruta” deve desencadear o complexo jogo mental que vimos no capítulo 1, sendo que o sublime não ultrapassa o simples jogo. Em Gonçalves Dias, o apelo ao jogo mental remete a um *telos* que é ocultado por um silêncio significante a seu respeito. Nada é dito, por hora, a respeito do produto da “reflexão”, que torna o mero acidente natural em algo assombroso. Quanto a isso, é desferido um corte, instaura-se uma descontinuidade. Para os românticos de Jena, em seu esforço por ir além do idealismo kantiano, a reflexão é um conceito chave. Para Friedrich Schlegel e Novalis, a reflexão constitui-se de uma “dinâmica intrínseca de oscilação entre dois pólos; de ausência de um ponto inicial; de circularidade e *presença* de um *telos*; de uma sistematicidade enquanto fim: agente de estruturação mas que nunca é alcançado.” (SELIGMAN-SILVA, 1999, p.50). O fim, para os primeiros românticos alemães, está, dinamicamente, no processo, que supera a alienação idealista entre o sujeito e o objeto ao criar, a partir do sujeito um mundo objetivo

próprio. Aqui, em Gonçalves Dias, e essa tem sido a nossa hipótese, ele está fora e acima. Ele será, contudo, ocultado para, através do silêncio significante, incitar aquela identificação de almas — a do leitor e a do autor — a que Longino chama de êxtase. Queremos dizer, aqui, que o apelo à reflexão e a descontinuidade do discurso são um convite à revelação do *telos* exterior ao processo reflexivo no próprio leitor.

“A alma então se abisma não podendo fazer uma idéia perfeita do que é esta imensidade.” (DIAS, 1959, p.831). Como no sublime matemático de Kant, não é possível reduzir a infinidade de elementos a uma totalidade *geográfica* conforme a uma representação. É penoso para a imaginação compreender os dados que se apresentam aos sentidos como uma região territorial, um conceito.

A terra converte-se em ilhas, pois além das margens há outros canais tão volumosos quanto aquele onde se está, sem que o curso seja interrompido. “Supõe tu pois um imenso arquipélago” (DIAS, 1959, p.831): os referenciais espaciais são invertidos, o rio, o contido, contém o continente. As margens são praias, onde as águas se quebram em ondas, e ali a navegação usa os termos da navegação marítima: estamos mesmo em um mar, descobrindo ilhas. O terror de cair nas águas desse mar, de “lutar com o terrível elemento” em sua infinitude e em sua força é apresentado na carta como sendo ainda maior do que o de cair no próprio oceano em virtude das árvores e animais perigosos também trazidos pela corrente.

A infinitude do labirinto de ilhas e cursos d’água na foz do Amazonas, no Pará, é deslocada para a promessa da infinitude econômica:

Multiplica o curso dos rios pela extensão das suas margens, toma o circuito (!) destes milhares de ilhas; considera quantos rios há ainda de curso menos conhecido, os quais todos com raras exceções correm por um declive suave, os furos que encurtam as distâncias, os igarapés que em diferentes alturas comunicam os grandes rios entre si; — considera a preciosidade das suas drogas, a fertilidade incrível do solo, favorecida pelo calor e pela umidade, e verás que nenhum país é tão próprio para a agricultura, nenhum tão favorável ao comércio, — nenhum que tenha tanta quantidade de terras em contacto com água navegável. (DIAS, 1959, p.832)

A vultosidade da floresta é interpretada como propriedade do solo, o que favoreceria, portanto, o cultivo. O Amazonas é um Prata em potencial, possibilitando o ingresso dos produtos do Império para além de suas fronteiras:

E logo abaixo o Peru, que morre asfixiado se lhe tapamos o Amazonas, — a Bolívia que tudo espera do Madeira, e que pode ser muito por meio dele, — e Venezuela, e Nova Granada [a atual Colômbia] que nos estendem os braços do Yapurá e do rio Negro, ao passo que se temem naquele perigoso mar das Antilhas — e as nossas províncias de Goiás e Mato Grosso?... (DIAS, 1959, p.832)

Pelo que Dias nos conta ter visto em sua viagem, tal como consta em seus relatórios e no “Diário da viagem ao Rio Negro” (DIAS, 2002), o predomínio da economia extrativa de subsistência bem lhe poderia ter feito pensar em postergar para um futuro muito distante sua utopia econômica: “O fabrico da seringa, peixe, manteiga de ovos de tartaruga, e castanha rouba o tempo à população e não permite que se entregue à lavoura.” (DIAS, 2002, p.94). Subindo o rio Negro, Gonçalves Dias, cheio de interesse pela Venezuela, deparara-se com a precariedade da ocupação humana e militar na região. O “Diário da viagem ao Rio Negro” é um documento de caráter privado; a passagem citada sobre a agricultura,

um trecho isolado de um longo relatório. O objetivo do relatório e parte do objetivo da viagem: “abrir novos horizontes à indústria e à riqueza” da Província do Amazonas.

Subindo a partir da foz, a infinitude de rios se distribuem de modo que parecem compor um único curso infinito: “e o eterno rio, na distância de oitocentas, de novecentas léguas ainda *parece* o mesmo! [...] A sua força é ainda a mesma, as suas transformações têm ainda a mesma intensidade” (DIAS, 1959, p.833). Essa intensidade do rio infinito faz dele o agente da destruição:

ouve-se de repente um rugido como se os céus desabassem — árvores colossais oscilam, vergam, tombam como castelos de cartas! — a terra falta, desaparece, — a canoa não desamarra, nem tem tempo, arrebenta-se lhe o cabo, as águas repelidas pela queda das barreiras e das árvores repelem-na também para o largo; — e antes que os viajantes possam tornar a si do assombro, — antes que saibam e conheçam o que foi, — antes que o mestre possa comandar alguma manobra, voltam elas pujantes, furiosas, redemoinhando e num vórtice — canoa, árvores, ilha — tudo desaparece e se esvai como por encanto. [...] a ilha se submergiu num abismo tão completo e quase tão instantaneamente como um homem se afoga! (DIAS, 1959, p.833).

As árvores colossais arrancadas pelas águas, cessada a fúria da natureza, logo se depositam, dando seqüência ao ciclo de destruição e criação alheio ao homem:

Mas estes destroços — terra e troncos — mais abaixo se aglomeram, se acumulam, acrescentando noutra parte o continente ou formando alicerce para novas ilhas. Depois a aninga surgirá dentre as águas com as suas folhas em forma de coração e o fruto à semelhança de um ananás inulto (DIAS, 1959, p.833)

A destruição apenas preludiou o brotar espontâneo de um cenário que vai sendo descrito como “visão do paraíso”, preparando o espírito para a bela sociabilidade burkeana do amor, de uma forma muito conforme, ressalte-se, ao sentido burkeano do belo: “amor por todos quantos respiram sob este céu abençoado, e cujos peitos, se alguns tendes perto, arfam acordes convosco num sentimento invisível de amor da pátria e benevolência recíproca” (DIAS, 1959, p.834). O espírito desacreditado nos rumos da política, argumenta Dias, sairá dali renascido:

respirai-me estes aromas, que se elevam suavemente combinados [...] e haveis de achar-vos outro, e, como nos tempos felizes da juventude, capaz das ilusões floridas, da confiança ilimitada, da fé robusta, nos sucessos, nos homens, no futuro, e, se quer por alguns momentos podereis sentir, haveis de sentir orgulho de vos chamardes “brasileiro” também. (DIAS, 1959, p.834).

O caminho para fora da pequena política, da “apropriação corruptora pelo ‘mundo’ da política e do dinheiro”, não pode ser trilhado apenas pelo poeta através de suas obras, tal como, para Jerome McGann (1983, p.13), ocorre no Romantismo europeu, sobretudo inglês. Ele pode ser trilhado por qualquer um, através da natureza, pela mediação da autoridade cultural do discurso literário, autoridade que é construída ao mesmo tempo em que se oferece como via para a idéia transcendente da nação que ajuda a construir. O infinito cabe dentro de uma idéia que a “Poesia grande e santa” delegou-se por tarefa construir, fazendo coincidir a grandeza natural, a grandeza poética e o projeto político grandioso: “O Amazonas! — Ao pronunciar esta palavra todo o coração brasileiro estremece” (DIAS, 1959, p.831).

CONCLUSÃO

Um conceito estético transpõe dois mil anos de história, cruzando línguas, culturas e disciplinas, parecendo realizar as pretensões de infinitude que ele próprio anuncia. O conceito de sublime surge na cultura helenística da Grécia sob domínio romano, ligado à discussão que opunha mito, filosofia e retórica; é redescoberto pelo neoclassicismo francês do século XVII, onde é empregado como forma de ir além do mecanicismo neoclássico; integra, na Inglaterra, o debate entre a teologia protestante e as implicações da filosofia empirista emergente e acaba por associar-se a um processo de transformação dos horizontes estéticos e culturais que, passando pela grande narrativa da subjetividade de Kant, levaria ao Romantismo, chegando às vanguardas do século XX; fomenta, nos anos 80 do século XX, um novo debate estético e literário envolvendo, ao longo de todo esse percurso, um elenco de disciplinas como a retórica, a estética, a metafísica, a epistemologia e a psicanálise. Que transformações sofre o conceito, que usos são feitos dele ao longo desse percurso ou, pelo menos, em seus momentos mais significativos? A resposta a essa pergunta nos pareceu necessária à investigação dos usos da categoria em textos da literatura brasileira da primeira metade do século XIX. Procedemos a um levantamento dos temas e questões associados ao sublime durante essa trajetória para poder traçar as linhas gerais de

sua adaptação à literatura brasileira do início do século XIX e, em particular, a sua presença na obra de Gonçalves Dias. Encontramos uma certa dificuldade em traçar linhas gerais, na medida em que as atitudes hiperbólicas contaminam os discursos. Esse fato, antes de ser um mero “relato de viagem”, tem importantes implicações. Ele aponta para a necessidade de se ir além da “retoriquice” na compreensão de um elemento definidor de uma parcela representativa (se não hegemônica) das atitudes culturais de todo o século XIX. O sublime é uma nova forma de expressão à disposição das gerações que acompanharam o processo de autonomia do Brasil, uma posição tomada com relação ao discurso que integra as várias formas de negação do passado colonial, posição essa que se perpetuaria até o Modernismo.

Movida pelo propósito bem definido (e, ao que tudo indica, consensual) de integrar o processo histórico da emancipação do Brasil e construção de um novo corpo político, nossa pequena elite letrada apostou na demarcação do próprio campo literário como um espaço privilegiado. Se na Europa isso ocorre, como vimos, por conta da dissolução das formas de poder do antigo regime; no Brasil, a afirmação da literatura como espaço privilegiado de valores transcendentais integra um processo histórico em que as transformações são apenas de fachada, e tudo aponta para a continuidade das estruturas sociais, econômicas e políticas. A retórica do sublime exerceria um papel decisivo na caracterização do literário nessas condições.

O *hypsos* de Longino coincide com o sublime tropical na crença de que o discurso pode construir ou figurar uma elevação, uma ruptura com os

condicionamentos temporais, a imortalidade; de que o poeta é capaz de produzir epifanias da divindade, afirmando a missão elevada da literatura. A aspiração à transcendência é, como vimos, uma dotação natural da alma humana para Longino. Para o Brasil, segundo o sublime tropical, ela é um desígnio da Providência. Se em Longino o sublime é um eco da nostalgia da alma humana pelo divino, nos discursos do Brasil do início do século XIX, essa nostalgia é uma nostalgia do futuro, do destino grandioso para o qual as profecias apontam e cuja veracidade os feitos grandiosos do presente atestam.

A narrativa desse destino grandioso traçado pela mão de Deus pode ser lida na natureza, tal como os teólogos do protestantismo inglês dos séculos XVII e XVIII o faziam. Contudo, a percepção saturada e da alma humana diante da grandiosidade da natureza não apontam para a revelação de sua estrutura, mas para a relação entre uma idéia política ligada a um sentimento (a Pátria) e Deus. Se na Europa a natureza é mobilizada para ser cenário de um drama da subjetividade, nos momentos iniciais do Romantismo brasileiro, ela é mobilizada para atuar no drama histórico. A busca pela esfera transcendente da Pátria, de Deus e seu desígnio para essa Pátria passa pela associação entre o sublime e a moralidade, tal como na “Análítica do sublime” de Kant.

Como forma de ampliar o alcance das múltiplas formas de sobreposição de grandezas, como vimos, o sublime tropical incorpora dramatizações cujo efeito é, apelando para o terror burkeano, apenas confirmar ou ampliar o significado da destinação grandiosa da nação. O terror, no sublime tropical, não alcança um grau de autonomia capaz de fazer dele um prazer em si mesmo.

O sublime tropical se apresenta, portanto, indissociado do nacionalismo. O nacionalismo é uma ideologia cuja principal alegação é um sentimento, não uma pretensão de verdade. Durante a formação do Romantismo brasileiro, o sublime foi uma forma de postular a superioridade do sentimento agregador alegado pelo nacionalismo sobre os demais que a produção literária sentimental afirmava como valores ao retratar uma vida subjetiva da nação. O sentimento em torno do qual se aglutina a nação justifica o exercício de um poder pelo um Estado. No caso Brasileiro, a ocorrência desse Estado precedeu à da nação, daí a urgência com que se apelou para a afirmação do sentimento capaz de abolir a descontinuidade entre Estado e nação. Sob a forma do poder centralizado na monarquia, esse estado concentrou as forças necessárias à manutenção do *status quo* social e econômico. A estabilidade do processo dependia da clareza na delimitação do território, daí a política de expansão que se justificava nas alegações da vastidão e do destino grandioso do Império civilizador da América, que se viam reduplicadas na literatura. A obsessão com a demarcação da fronteira natural ao sul ecoa na literatura do período.

Em sua fase de afirmação, nosso Romantismo parece encontrar uma certa dificuldade ao procurar uma solução para um problema que parece definidor da poética do sublime no Romantismo europeu: como transcender às formas mais evidentes da sublimidade? como ir além de um falso sublime? As estruturas de sobreposição de grandiosidades ou poderes não empregam a dinâmica negativa kantiana da frustração que prepara para um ganho maior.

Nos textos estudados, infinitudes e poderes são anunciados apenas para serem contidos na idéia maior do Criador ou da Pátria, o que acaba por reduzir a capacidade de produção de sentido da maior parte desses textos fora de seu contexto. Os sentidos são monolíticos porque mobilizados para exercer papéis ideológicos muito claros e pontuais. Conseqüentemente, renuncia-se às promessas de imortalidade do sublime, tão reivindicadas pelos projetos de construção da nação. O Romantismo europeu deixa de apontar para um sentido plenamente acabado, apostando na revelação de algo marcado antes pela indefinição do que pela grandiosidade positiva. Em seus textos, temos relatos da descoberta da profundidade da subjetividade e da precariedade das formas de representar essa descoberta, que é a revelação de um excesso de significado sem que se saiba com precisão em que sentido ele aponta. Ao representar esses processos, o Romantismo europeu parece empregar estratégias mais eficazes na construção da ilusão de sua permanência.

De fato, a contaminação do literário pela ideologia reverte contra a ideologia à medida que, premido pelas aspirações de grandiosidade desta, aquele perde de vista a sua função inicial de construir uma identidade a partir do particularismo. Por se fundar na ansiedade de inserção no império universal de que fala Makdisi (1998), definido a partir da missão civilizatória da cultura do Ocidente como forma de justificação para a integração das culturas no mercado global do capitalismo em expansão, a aspiração à construção do vasto império tropical converte hipérbole em ironia. O sublime tropical mobiliza o deslocamento do *hypsos* de Longino para a afirmação do local. Para isso, apela para a imposição de um local (a Corte) para onde convergem os interesses pela construção da

comunidade imaginária. Se, paralelamente ao sublime, a estética do pitoresco vai trabalhando no sentido de construir a identidade da nação a partir da diferença, o sublime impõe uma hierarquia, uma verticalização.

Tentamos apreender essa contradição entre a necessidade de afirmação da particularidade e a postulação do deslocamento das questões históricas para um palco transcendente na obra de Gonçalves Dias. A ênfase na obra de Gonçalves Dias justifica-se na medida em que se pode considerá-la como fim a que apontavam as tendências que a precedem e ponto de partida para a que lhe sucede. Dias procura superar a contradição agrupando seus poemas: de um lado, os que falam da especificidade; do outro, os que falam da transcendência; entre ambos, o purgatório da vida sentimental. Esse agrupamento, contudo, acaba reproduzindo o relato Éden-queda-redenção, que constitui uma nova forma de transcendência, sob a forma América-colônia-Brasil. Os poemas que falam da particularidade acabam, assim, incorporados a um grande relato da transcendência.

O sublime permite uma abordagem à literatura do período mais próxima de seus próprios pressupostos, evitando-se a visão hegemônica do exotismo e do pitoresco que viria a predominar na historiografia. O foco sobre os usos dessa categoria procurou manifestar a possibilidade de se renunciar à busca de uma totalidade, de uma compreensão do Romantismo brasileiro como “sistema” acabado, sobretudo de um momento em que as filiações ideológicas parecem abafar os textos.

REFERÊNCIAS

A INAUGURAÇÃO da estátua equestre do Senhor D. Pedro I, Imperador e Fundador do Império do Brasil, erigida no dia 30 de março de 1832, na Praça da Constituição, na Corte e Cidade do Rio de Janeiro. <Disponível em: <http://catalogos.bn.br>>.

ABRAMS, Meyer H. *Natural Supernaturalism: Tradition and revolution in Romantic literature*. Nova York: Norton, 1971.

ABRAMS, Meyer H. Romanticism: The spirit of the age. In: BLOOM, Harold. (Org). *Romanticism and Consciousness: Essays in Criticism*. Nova York: Norton, 1970. p.91-119. [1963]

ABRAMS, Meyer H. The Correspondent Breeze: A Romantic Metaphor. In: ABRAMS, Meyer. (Org.). *English Romantic Poets: Modern Essays in Criticism*. Nova York/Oxford: Oxford University Press, 1982, pp.37-54. [1960]

ABRAMS, Meyer H. *The Mirror and the Lamp: Romantic theory and the critical tradition*. Oxford: Oxford University Press, 1953.

ADDISON, Joseph. The Pleasures of the Imagination (*Spectator*, 412, 21 de junho de 1712). Disponível em: <<http://mnstate.edu/gracyk/courses/web%20publishing/addison412.htm>> Acessado em 09.07.2003.

ALENCAR, José de. *Obra completa*. Rio de Janeiro: Aguilar, 1969.

ALTER, Robert. Salmos. In: ALTER, Robert e KERMODE, Frank. (Orgs.). *Guia literário da Bíblia*. Trad. por Raul Fiker. São Paulo: Fundação Editora da Unesp, 1997, pp.263-281.

ALTHUSSER, Louis. *Ideologia e aparelhos ideológicos do estado*. São Paulo: Martins Fontes, 1970.

AMORA, Antonio Soares. *O Romantismo*. São Paulo: Cultrix, 1967.

ANDERSON, Benedict. *Nação e consciência nacional*. São Paulo: Ática, 1989. [1983]

APOCALIPSE. Português. Traduzido por Ivo Storniolo. In: *A Bíblia de Jerusalém*. São Paulo: Paulinas, 1993. 2366p. p.2298-2329. N. T.

ARISTÓTELES. Arte Poética. In: *Obras escolhidas*. Rio de Janeiro: Nova Cultural, 1996. (Coleção Os Pensadores.)

ASHFIELD, Andrew e DE BOLLA, Peter. (Orgs.). *The Sublime: A Reader in British Eighteenth-Century Aesthetic Theory*. Cambridge: Cambridge University Press, 1996.

AZEVEDO, Manuel Antonio Álvares de. Discurso. In: CASTELLO, José Aderaldo. *Textos que interessam à história do Romantismo*. São Paulo: Conselho Estadual de Cultura/Imprensa Oficial do Estado, 1960. [1849]

AZEVEDO, Manuel Antonio Álvares de. *Obras completas*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1944, 2v.

BANDEIRA, Luiz Alberto Moniz. *O expansionismo brasileiro e a formação dos Estados na bacia do Prata: Argentina, Uruguai e Paraguai*. Da colonização à guerra da tríplice aliança. 3a. ed. Rio de Janeiro/Brasília: Revan/EdUnB, 1998.

BANDEIRA, Luiz Alberto Moniz. *O expansionismo brasileiro e a formação dos Estados na bacia do Prata: Argentina, Uruguai e Paraguai*. Da colonização à guerra da tríplice aliança. São Paulo/Brasília: Ensaio/EdUnB, 1995, 2a. ed.

BANDEIRA, Manuel. *Gonçalves Dias*. Esboço biográfico. Rio de Janeiro: Pongetti, 1952.

BARBOSA, Januário da Cunha. Introdução [ao *Parnaso brasileiro*]. In: ZILBERMAN, Regina e MOREIRA, Maria Eunice. (Eds.) *O berço do cânone*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1998, p.p.86-88. [1829]

BAULCH, David M. The Sublime of the Bible. *Romanticism On the Net*, n.3, agosto de 1996. Disponível em: <<http://users.ox.ac.uk/~scat0385/sublime.html>>. Acessado em 08 de maio de 2000.

BELLEI, Sérgio Luiz Prado. *Nacionalidade e literatura: os caminhos da alteridade*. Florianópolis: Editora da UFSC, 1992.

BESSIÈRE, Jean. Le Sublime aujourd'hui: d'un discours sur le pouvoir de l'art et de la littérature, et de sa possible réécriture. Disponível em: <http://www.fabula.org/atelier.php?Le_sublime_aujourd%27hui> Acessado em 28.01.2003.

BHABHA, Homi. Dissemi-Nation. In: *The Location of Culture*. Nova York: Routledge, 1990.

BLAKE, William. Milton. In: *Complete Writings*. Oxford: Oxford University Press, 1972. pp.480-535. [1804]

BLOOM, Harold. The internalization of quest-romance. In: BLOOM, Harold (org.). *Romanticism and consciousness: essays in criticism*. Nova York: Norton, 1970. pp.3-24.

BOILEAU-DESPRÉAUX, Nicolas. *Oeuvres Complètes*. Paris: Gallimard, 1966. (Bibliothèque de la Pléiade).

BOSI, Alfredo. *Aula inaugural* (dos cursos da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, proferida em 7 de março de 1995). São Paulo: USP, 1995.

BOSI, Alfredo. *Dialética da colonização*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

BOSI, Alfredo. *História concisa da Literatura Brasileira*. 3a. ed. São Paulo: Cultrix, 1987. [1970]

BROCA, Brito. *Românticos, pré-românticos, ultra-românticos: vida literária e romantismo brasileiro*. São Paulo/Brasília: Polis/INL, 1979.

BRUNEL, P.; CHEVREL, Y. (Orgs.). *Précis de littérature comparée*. Paris: PUF, 1989.

BURKE, Edmund. *A Philosophical Enquiry into the Origins of our Ideas of the Sublime and Beautiful*. Disponível em <<http://www.bartelby.com>>. Acessado em 03 de abril de 2002.

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

BUTLER, Marylin. *Romantics, Rebels and Reactionaries*. Oxford: Oxford University Press, 1981.

CALDAS, Antonio Pereira de Souza. Salmo 18. In: GONÇALVES, Magaly Trindade et al. *Antologia de antologias*. São Paulo: Musa Editora, 2004, pp.131-132. [1820]

CALDAS, Antonio Pereira de Souza. A imortalidade da alma. In: GONÇALVES, Magaly Trindade et al. *Antologia de antologias*. São Paulo: Musa Editora, 2004, pp.133-134. [1820]

CAMÕES, Luiz Vaz de. *Os lusíadas*. Rio de Janeiro: Ediouro, s.d.

- CARCHIA, Gianni. *Retórica de lo sublime*. Trad. de Mar García Lozano. Madrid: Tecnos, 1994.
- CASTELLO, José Aderaldo. *A polêmica sobre A confederação dos tamoios*. São Paulo: Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras / USP, 1953.
- CESAR, Guilhermino. *Historiadores e críticos do Romantismo*. Rio de Janeiro/São Paulo: Livros Técnicos e Científicos/EDUSP, 1978.
- CHATEAUBRIAND, François-René de. *Obras*. Paris: Gallimard, 1958.
- CICERO. *De L'Orateur*. Trad. de S. Andrieux. Paris: Garnier, s.d., p.414.
- CORNEJO-POLAR, Antonio. *Sobre literatura y crítica lationamericanas*. Caracas: Universidad Central de Venezuela, 1982.
- COSTA, Emília Viotti da. Introdução ao estudo da emancipação política do Brasil. In: MOTA, Carlos Guilherme. (Org.). *Brasil em perspectiva*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1990. 19a. ed.
- COUTINHO, Afrânio. (Org.). *A polêmica Alencar-Nabuco*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1978.
- COUTINHO, Afrânio. (Org.). *A literatura no Brasil*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1986, 6v.
- CUNHA, Delfina Benigna da. *Poesias: oferecidas às sras. rio-grandenses*. Porto Alegre: Instituto Estadual do Livro, 2001. [1834]
- DE MAN, Paul. Intentional Structure of the Romantic Image. In: BLOOM, Harold. (Org.). *Romanticism and Consciousness: Essays in Criticism*. Nova York: Norton, 1970, pp.65-77.
- DE MAN, Paul. The Rhetoric of Temporality. In: *Blindness and Insight*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1983, 2a ed., pp. 187-228. [1971]
- DENIS, Jean Ferdinand. Resumo da história literária do Brasil. In: CÉSAR, Guilhermino. (Org.). *Historiadores e críticos do Romantismo*. A contribuição européia: crítica e história literária. Rio de Janeiro/São Paulo: LTC/EDUSP, 1978. [1826]
- DERRIDA, Jacques. Parergon. In: *La Verité en peinture*. Paris: Flammarion, 1978.
- DETIENNE, Marcel. A memória do poeta. In: *Os mestres da verdade na Grécia arcaica*. Trad. de Andréa Daher. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1988. pp.15-23 [1967]
- DIAS, Antonio Gonçalves. *Gonçalves Dias na Amazônia: Relatórios e "Diário da*

viagem ao rio Negro”. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Letras, 2002.

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

DIAS, Maria Odília. A interiorização da metrópole. In: MOTA, Carlos Guilherme. (Org.) *1822: dimensões*. 2a ed. São Paulo: Perspectiva, 1986.

DUFF, David. From revolution to Romanticism: the historical context to 1800. In: WU, Duncan. (Org.). *A companion to romanticism*. Oxford: Blackwell, 1998, pp.23-34.

EAGLETON, Terry. *A ideologia da estética*. Trad. de Mauro Sá Rego Costa. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1993. [1990]

FONTES, Joaquim Brasil. *Variações sobre a lírica de Safo*. São Paulo: Estação Liberdade, 1992.

FREI CANECA [Joaquim Rabelo]. Sermão da aclamação de D. Pedro I. In: MELLO, Evaldo Cabral de. (Org.) *Frei Joaquim do Amor Divino Caneca*. São Paulo: Editora 34, 2001. pp.101-119. [1823]

FRYE, Northrop. *Anatomia da crítica: quatro ensaios*. Trad. de Péricles Eugênio da Silva Ramos. São Paulo: Cultrix, 1973. [1957]

FRYE, Northrop. The Drunken Boat: The Revolutionary Element in Romanticism. In: FRYE, Northrop. (Org.). *Romanticism Reconsidered: Selected Paper from the English Institute*. Nova York/Londres: Columbia University Press, 1963, p. 1-25.

FRYE, Northrop. *The Great Code: The Bible and Literature*. Nova York: Harcourt Brace, 1982.

FULFORD, Tim e KITSON, Peter J. (Orgs). *Romanticism and Colonialism: Writing and Empire, 1780-1830*. Cambridge: Cambridge University Press, 1998.

GASKIN, Richard. Do homeric heroes make real decisions. In: *Classical Quarterly*, 40, 1-15 1990.

GOLDSMITH, Steven. *Unbuilding Jerusalem: Apocalypse and Romantic Representation*. Ithaca/Londres: Cornell University Press, 1993.

GUINSBURG, J. (Org.). *O romantismo*. São Paulo: Perspectiva, 1978.

GOERENDER, Jacob. *O escravismo colonial*. 3a. ed. São Paulo: Ática, 2001.

GOYET, Francis. Le Pseudo-sublime de Longin. *Études Littéraires*, 24, n. 3, inverno 1991-1992. pp. 105-120.

GRAS, Menene. Estudio preliminar. In: BURKE, Edmund. *Indagación filosófica sobre el origen de nuestras ideas acerca de lo sublime y de lo belo*. Trad. de Menene Gras. Madrid: Technos, 1987.

GUSDORF, Georges. *Le Romantisme*. Paris: Payot, 1993. 2v.

HARTMAN, Geoffrey. Romanticism and Anti-self-consciousness. In: BLOOM, Harold. (Org.). *Romanticism and Consciousness: Essays in Criticism*. Nova York: Norton, 1970, pp.46-56.

HARTMAN, Geoffrey. *Wordsworth's poetry: 1787-1814*. New Haven: Yale University Press, 1971, 2a ed. [1964]

HAVELOCK, Eric. *Prefácio a Platão*. Trad. de Enid Abreu Dobránsky. Campinas: Papirus, 1996. [1963]

HERTZ, Neil. *O fim da linha: ensaios sobre a psicanálise e o sublime*. Trad. de Julio Castañon Guimarães. Rio de Janeiro: Imago, 1994. (Biblioteca Pierre Menard). [1985]

HIPPLE Jr, Walter John. Retrospec: The Beautiful, the Sublime and the Picturesque. In: WILLIAMS, Kathleen. *Backgrounds to Eighteenth-Century Literature*. Scranton/Londres/Toronto, 1971, pp.292-311. [1957]

HOBSBAWM, Eric. A construção das nações. In: *A era do capital: 1848-1875*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982, pp.101-116.

HOBSBAWM, Eric. *A era das revoluções: 1789-1848*. Trad. de Maria Tereza Lopes Teixeira e Marcos Penchel. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1986, 5a. ed.

HOBSBAWM, Eric. *Nações e nacionalismo desde 1780: programa, mito, realidade*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1990. [1990]

HOLANDA, Sérgio Buarque. *Visão do paraíso: Os motivos edênicos na descoberta e colonização do Brasil*. São Paulo: Nacional, 1977, 3a. ed. [1959]

HOLLANDA, Sérgio Buarque. (Org.) *História geral da civilização brasileira*. 11a ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2004, 11v.

HUGO, Victor. *Do grotesco e do sublime* (Prefácio de Cromwell). Trad. de Celia Berretini. São Paulo: Perspectiva, s.d.

JANOTTI, Aldo. Uma questão mal posta: a teoria das fronteiras naturais como determinante da invasão do Uruguai por D. João VI. *Revista de História*, 52, jul.-set., 1975, pp.315-341.

JÓ. Português. Trad. de Luiz Inácio Stadelmann. In: *A Bíblia de Jerusalém*. São Paulo: Paulinas, 1993. pp.878-941. A. T.

JOBIM, José Luís. O indianismo literário na cultura do Romantismo. In: BERND, Zilá e UTÉZA, Francis. (Orgs.). *Produção literária e identidades culturais*. Porto Alegre: Sagra Luzzatto, 1997, pp.91-106.

KANT, Immanuel. *Crítica da faculdade do juízo*. Trad. de Valério Rohden e Antônio Marques. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1993. [1790]

KANT, Immanuel. *Crítica da razão pura*. Trad. de Valério Rohden e Udo Baldur Moosburger. São Paulo: Nova Cultural, 1996. (Coleção Os Pensadores).

KAPP, Silke. *Non satis est: Excessos e teorias estéticas no Esclarecimento*. Porto Alegre: Escritos, 2004.

KOTHE, Flávio R.. *O cânone imperial*. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2000.

KULENKAMPPF, Jens. A lógica kantiana do juízo estético e o significado metafísico do belo da natureza. In: ROHDEN, Valério. (Org.). *200 anos da Crítica da faculdade do juízo de Kant*. Porto Alegre: Ed. da Universidade/UFRGS, Instituto Goethe/ICBA, 1992. pp.9-23.

LAPA, José Roberto do A. (Org.). *História econômica da Independência e do Império*. São Paulo: Hucitec-ABPHE, 1996.

LEASK, Nigel. *British Romantic Writers and the East: Anxieties of Empire*. Cambridge: Cambridge University Press, 1992.

LEBRUN, Gerard. A terceira crítica ou a teologia reencontrada. In: *Sobre Kant*. Trad. de Rubens Rodrigues Torres Filho et alii. São Paulo: Iluminuras, 1993a. (Biblioteca Pólen) [197?]

LEBRUN, Gerard. *Kant e o fim da metafísica*. Trad. de Carlos Alberto Ribeiro de Moura. São Paulo: Martins Fontes: 1993b. (Coleção Tópicos). [1970]

LEOPARDI, Giacomo. O infinito. Trad. de Vinícius de Moraes. *Poesia Sempre*, n.3, Rio de Janeiro, 1995.

LEVINSON, Marjorie. (Org). *Rethinking Historicism*. Oxford: Blackwell, 1989.

LEVINSON, Marjorie. *Wordsworth's Great-Period Poems*. Cambridge: Cambridge University Press, 1986.

LIMA, Luiz Costa. Literatura e nação: esboço de uma releitura. *Revista Brasileira de Literatura Comparada*, n.3, 1996, pp.33-39.

LIMA, Luiz Costa. *O controle do imaginário*. São Paulo: Brasiliense, 1984.

LIU, Alan. *Wordsworth: The Sense of History*. Stanford: Stanford University

Press, 1989.

LOBO, Luiza. (Org.). *Teorias poéticas do Romantismo*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1987.

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

LOVEJOY, Arthur O. On the discrimination of romanticisms. In: ABRAMS, Meyer H. (Org). *English romantic poets: modern essays in criticism*. New York: Oxford University Press, 1975. p.3-24. [1924]

LÖWY, Miachel e SAYRE, Robert. *Revolta e melancolia: o Romantismo na contramão da modernidade*. Trad. de João Guilherme de Freitas Teixeira. Petrópolis: Vozes, 1995.

LYOTARD, Jean-François. *Lições sobre a "Analítica do sublime"*. Trad. de Constança Marcondes Cesar e Lucy R. Moreira Cesar. Campinas: Papirus, 1993. [1991]

LYOTARD, Jean-François. O sublime e a vanguarda. In: *O inumano*. 2a. ed. Lisboa: Estampa, 1997, [1988]

LYRA, Maria de Lourdes Viana. *A utopia do poderoso império. Portugal e Brasil: bastidores da política 1798-1822*. Rio de Janeiro: Sette Letas, 1994.

MACKSEY, Richard. Longino. In: GRODEN, Michael e KREISWIRTH, Martin. (Orgs.). *The Johns Hopkins Guide to Literary Theory and Criticism*. Disponível em
<http://www.press.jhu.edu/books/hopkins_guide_to_literary_theory/longinus.html>. Acessado em 28.03.2003. [1997]

MAGALHÃES, Antonio Gonçalves de. Lede. In: SOUZA, Antonio Candido de Mello e CASTELLO, José Aderaldo. *Presença da Literatura Brasileira: das origens ao Romantismo*. pp.217-220. [1836]

MAGALHÃES, Domingos José Gonçalves de. A foz do Amazonas. In: GONÇALVES, Magaly Trindade et al. *Antologia de antologias*. São Paulo: Musa Editora, 2004, pp.143-144. [1856]

MAGALHÃES, Domingos José Gonçalves de. Discurso sobre a história da literatura do brasil. In: COUTINHO, Afrânio. *Caminhos do pensamento crítico*. Rio de Janeiro: Prolivro/Americana, 1974, 2v., v.1, p.p. 11-26. [1836]

MAGALHÃES, Domingos José Gonçalves de. *Suspiros poéticos e saudades*. 5ª. ed. Brasília: Ed. UnB/MEC, 1986. [1836]

MAGNOLI, Demétrio. *O corpo da pátria: imaginação geográfica e política externa no Brasil (1808-1912)*. São Paulo: EdUnesp/Moderna, 1997.

MAGNOLI, Demétrio. O estado em busca do seu território. In: In: JANCSÓ, István; PIMENTA, João Paulo. (Orgs.). Brasil: formação do estado e da nação. São Paulo: Hucitec, 2003. pp.285-296.

MAKDISI, Saïee. *Romantic imperialism*. Cambridge: Cambridge University Press, 1998.

MATTOS, Ilmar Rohloff de. *O tempo de Saquarema: a formação do Estado imperial*. 3a. ed. Rio de Janeiro: Access, 1994.

McGANN, Jerome. *The Romantic Ideology*. Chicago: Chicago University Press, 1983.

McGINN, Bernard. Apocalipse (ou Revelação). In: ALTER, Robert; KERMODE, Frank (orgs.). *Guia literário da Bíblia*. Traduzido por Raul Fiker. São Paulo: Fundação Editora da UNESP, 1997. 725p. p.563-582.

MELO, Antonio Francisco Dutra e. Madrugada e tarde na Ilha dos Ferreiros. In: GONÇALVES, Magaly Trindade et al. *Antologia de antologias*. São Paulo: Musa Editora, 2004, pp.154-157. [1843]

MELLO, Ana Maria Lisboa de. O ritmo no discurso poético. *Letras de hoje*. Porto Alegre, v.34, n.1, p.7-31, março de 1999.

MERCHIOR, José Guilherme. *A razão do poema: ensaios de crítica e de estética*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1965.

MIGUEL-PEREIRA, Lúcia. *A vida de Gonçalves Dias*. Rio de Janeiro: José Olympio Editora, 1943.

MILES, Josephine. The sublime poem. In: *Eras and Modes in English Poetry*. Berkeley: University of California Press, 1957.

MONK, Samuel H. Burke's *Enquiry*. In: BLOOM, Harold. (Org.). *Romanticism and Consciousness*. Nova York: Norton, 1970, pp. 24-41. [1935]

MONTE ALVERNE. *Obras oratórias*. Paris, s.d. 2v.

MOTA, Carlos Guilherme e NOVAIS, Fernando. *A independência política do Brasil*. São Paulo: Hucitec, 1996, 2a. ed.

MOTA, Carlos Guilherme. (Org.). *1822: dimensões*. São Paulo: Perspectiva, 1986, 2a. ed.

NOVAIS, Fernando. *Portugal e Brasil na crise do Antigo Sistema Colonial (1777-1808)*. São Paulo: Hucitec, 1986, 4a. ed.

NUNES, Marcos Machado. *Apocalipse romântico em "O triunfo da Vida", de P.B.*

- Shelley*. Dissertação de Mestrado. Porto Alegre: Instituto de Letras/UFRGS, 2001.
- PERRY, Seamus. Coleridge, the return to nature, and the new anti-romancism. An essay in polemic. *Romanticism on the Net*, n.4, nov. 1996. Disponível em: <<http://users.ox.ac.uk/~scat0385/antirom.html>>. Acesso em dez. 1999.
- PEYRACHE-LEBORGNE, Dominique. *La Poétique du sublime de la fin des Lumières au romantisme*. Paris: Honoré Champion, 1997.
- PERRONE-MOISÉS, Leyla. Crítica e intertextualidade. In: *Texto, crítica, escritura*. 2a. ed. São Paulo: Ática, 1993.
- PILLOW, Kirk. *Sublime Understanding*. Cambridge: Cambridge University Press, 1991.
- PIMENTA, João Paulo G. *Estado e nação no fim dos impérios ibéricos no Prata (1808-1828)*. São Paulo: FAPESP/Hucitec, 2002.
- PIZARRO, Ana. El discurso literario y la noción de America Latina. *I Seminário Latino-Americano de Literatura Comparada*. Porto Alegre: Ufrgs, 1986, p. 7-15.
- PRADO JUNIOR, Caio. *Evolução política do Brasil: colônia e império*. São Paulo: Brasiliense, 1993, 20a. ed.
- PRADO JUNIOR, Caio. *Formação do Brasil contemporâneo*. São Paulo: Brasiliense, 1989, 21a. ed.
- RIBEIRO, Santiago Nunes. Da nacionalidade da literatura brasileira. In: COUTINHO, Afrânio. *Caminhos do pensamento crítico*. Rio de Janeiro: Prolivro/Americana, 1974, 2v., v.1, p.p. 30-61. [1843]
- SAID, Edward. *Cultura e imperialismo*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.
- SAID, Edward. *The World, the Text and the Critic*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1983.
- SALMOS. Português. Trad. de Ivo Storniolo. In: *A Bíblia de Jerusalém*. São Paulo: Paulinas, 1993. pp.942-1.114. A. T.
- SANTIAGO, Silviano. O entrelugar do discurso latino-americano. In: *Uma literatura nos trópicos*. São Paulo: Perspectiva, 1978, p.11-28.
- SANTOS, José Henrique. O lugar da *Crítica da faculdade do juízo* na filosofia de Kant. In: DUARTE, Rodrigo (Org.). *Belo, sublime e Kant*. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 1998. pp. 15-35.
- SÃO CARLOS, Fr. Francisco de [Francisco Carlos da Silva]. Fragmento do poema *A Assunção*. In: HOLLANDA, Sérgio Buarque de. *Antologia dos poetas brasileiros da fase colonial*. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Saúde/INL,

1952, 2v., v.II, pp. 184-198. [1819]

SCHIAVINATTO, Iara Lis. Imagens do Brasil: entre a natureza e a história. In: JANCSÓ, István; PIMENTA, João Paulo. (Orgs.). Brasil: formação do estado e da nação. São Paulo: Hucitec, 2003. pp.603-631.

SCHWARZ, Roberto. As idéias fora do lugar. In: *Ao vencedor, as batatas*. São Paulo: Editora Duas Cidades / Editora 34, 2000, pp. 9-32.

SILVA, João Manuel Pereira da. Uma introdução histórica e bibliográfica sobre a literatura brasileira. In: ZILBERMAN, Regina e MOREIRA, Maria Eunice. (Eds.) O berço do cânone. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1998, p.p.151-177. [1843]

SILVA, Joaquim Norberto de Souza Silva. Algumas palavras sobre este livro. In: ZILBERMAN, Regina e MOREIRA, Maria Eunice. (Orgs.). *O berço do cânone*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1998. pp.95-99. [1841]

SILVA, Joaquim Norberto de Souza Silva. Bosquejo da história da poesia brasileira. In: ZILBERMAN, Regina e MOREIRA, Maria Eunice. (Orgs.). *O berço do cânone*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1998. pp.100-142. [1841]

SILVA, José Bonifácio de Andrada e. Ode no gosto oriental. In: HOLLANDA, Sérgio Buarque de. *Antologia dos poetas brasileiros da fase colonial*. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Saúde/INL, 1952, 2v., v.II, pp. 219-220. [1825]

SIMPSON, David. Literary Criticism and the Return to 'History'. *Critical Inquiry*, 14, 1988, pp.721-747.

SIMPSON, David. *Wordsworth's Historical Imagination: The Poetry of Displacement*. Nova York/Londres: Methuen, 1987.

SOUZA, Antonio Candido de Mello e. *A educação pela noite e outros ensaios*. São Paulo: Ática, 1989, 2a. ed. [1986]

SOUZA, Antonio Candido de Mello e. *Formação da literatura brasileira* (Momentos decisivos). Belo Horizonte/Rio de Janeiro: Itatiaia, 1997, 8a. ed., 2v.

STAËL, Madame de. (A.L. Germaine Necker, baronesa de Staël-Holstein.) *De l'Allemagne*. Paris: Garnier-Flammarion, 1968, 2 v. [1810]

STRUBE, Werner. Einleitung. In: BURKE, Edmund. *Philosophische Untersuchung über den Ursprung unserer Ideen vom Erhabenen und Schönen*. Trad. de Friedrich Bassenge. Hamburg: Meiner, 1989, 2a. ed., pp.9-32.

SUSSEKIND, Flora. O escritor como genealogista: a função da literatura e a língua literária no romantismo brasileiro. In: PIZARRO, Ana. (Org.). *América Latina: palavra, literatura, cultura*. São Paulo: Memorial da América Latina; Campinas: Unicamp, 1994.

SUSSEKIND, Flora. *O Brasil não é longe daqui*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

THOMPSON, Edward P. *Os românticos: a Inglaterra na era revolucionária*. Trad. de Sérgio Moraes Rêgo Reis. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002. [1997]

TORRES FILHO, Rubens Rodrigues. O sublime em ação (resenha de O sublime romântico, de Thomas Weiskel). Folha de S. Paulo, Jornal de Resenhas, p.A-6, 03 de abril de 1995.

VENTURA, Roberto. *Estilo tropical: História cultural e polêmicas no Brasil (1870-1914)*. São Paulo: Companhia das Letras, 1991.

VINCENT, Andrew. *Ideologias políticas modernas*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1995.

WASSERMAN, Renata Mautner. *Exotic Nations: Literature and Cultural Identity in the United States and Brazil, 1830-1930*. Ithaca e Londres: Cornell University Press, 1994.

WEBER, João Ernesto. *A nação e o paraíso: a construção da nacionalidade na historiografia brasileira*. Florianópolis: Editora da UFSC, 1997.

WEISKEL, Thomas. *O sublime romântico: estudos sobre a estrutura e a psicologia da transcendência*. Trad. de Patrícia Flores da Cunha. Rio de Janeiro: Imago, 1994. (Biblioteca Pierre Menard). [1976]

WILLIAMS, Raymond. The romantic artist. In: GLECKNER, Robert F.; ENSCOE, Gerald E. *Romanticism: points of view*. 2.ed. Englewood Cliffs (New Jersey): Prentice Hall, 1970. p.269-285. [1958]

ZILBERMAN, Regina e MOREIRA, Maria Eunice. *O berço do cânone*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1998.

ZILBERMAN, Regina. A fundação da literatura brasileira. Disponível em: <<http://www.pucrs.br/uni/poa/fale/pos/historiadaliteratura/textosraros/zilberman.htm>>. Acessado em 09.07.2003.

ZILBERMAN, Regina. *A terra em que nasceste: imagens do Brasil na literatura*. Porto Alegre: Editora da Universidade/UFRGS: 1994. (Síntese Universitária).