

REFLEXÃO CRÍTICA E PRÁXIS POÉTICA: ÁLVARES DE AZEVEDO E O SUBLIME NO ROMANTISMO BRASILEIRO

CRITICAL THOUGHT AND POETIC PRAXIS: ÁLVARES DE AZEVEDO AND THE SUBLIME IN BRAZILIAN ROMANTICISM

João Pedro BELLAS¹

RESUMO: O presente artigo pretende revisitar a obra de Álvares de Azevedo pelo viés da estética e mostrar a importância do conceito do sublime tanto para a sua reflexão crítica sobre a poesia quanto para a sua prática literária. Tal proposta evidenciará, ainda, o caráter central do sublime para o Romantismo brasileiro como um todo, algo negligenciado pela historiografia e pela crítica tradicionais, que enfatizaram os aspectos políticos desse movimento literário, sobretudo o seu papel na construção de uma identidade nacional. Para dar conta dos objetivos deste artigo, buscarei (i) elucidar a relação mais geral entre o sublime e as propostas do Romantismo; (ii) apresentar brevemente a recepção do nosso movimento romântico pela historiografia; e (iii) evidenciar o caráter central do sublime na obra, tanto crítica como poética, de Álvares de Azevedo.

PALAVRAS-CHAVE: Sublime. Romantismo. Álvares de Azevedo. Poesia. Narrativa.

ABSTRACT: This paper aims at revisiting the work of Álvares de Azevedo with an aesthetic approach in order to show the relevance of the concept of the sublime both to his critical thinking on poetry and his praxis as a poet. This proposal will hopefully show the pivotal role played by the sublime in Brazilian Romanticism as a whole, something that has been neglected by the traditional literary history and criticism. This more traditional approach has mostly emphasized the political aspects of this literary movement, especially its role in the construction of a national identity. In order to achieve the paper's goals, I intend to (i) clarify the general relation between the sublime and Romanticism; (ii) briefly show how the Brazilian romantic movement was interpreted by traditional literary history; and (iii) to evince the crucial role played by the sublime in Álvares de Azevedo's critical and literary works.

KEYWORDS: The sublime. Romanticism. Álvares de Azevedo. Poetry. Narrative.

Sublime e Romantismo

Sublime e Romantismo são duas categorias que, historicamente, parecem andar lado a lado. Ao longo do século XVIII, as discussões a respeito do sublime, sobretudo na Inglaterra e na Alemanha, foram fundamentais para o estabelecimento de uma reflexão sobre a arte que privilegiava a emoção e a imaginação – tanto no que diz res-

1. Doutorando em Literatura Comparada pela Universidade Federal Fluminense (UFF). Possui mestrado em Literatura Brasileira e Teoria da Literatura e graduação em Filosofia pela mesma universidade. joaobellas@gmail.com. ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-2982-6661>. O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) - Código de Financiamento 001. Agradeço à CAPES pelo apoio à minha pesquisa.

peito à criação quanto a sua avaliação crítica – em detrimento das rigorosas normas de composição endossadas pelos pensadores do Neoclassicismo. Poderíamos afirmar, portanto, que o sublime é um conceito cuja centralidade nos debates do período setecentista constitui um fator determinante para a consolidação de movimentos poéticos pautados em elementos mais ligados ao sentimento e a categorias ascendentes como a noção de gênio artístico (cf. ABRAMS, 2010). Dentre esses movimentos, o Romantismo talvez seja o mais importante.

Ainda que, como M. H. Abrams (2010, p. 107) apontou no seminal *O espelho e a lâmpada* (1953), a asserção de que os pensadores do Neoclassicismo baseavam os seus juízos estéticos apenas na razão não seja inteiramente verdadeira, uma vez que esses autores já haviam incorporado em seus modelos avaliativos a noção aristotélica de *catharsis*, o papel desempenhado pela paixão na arte tornou-se um objeto determinante apenas quando foram recuperadas algumas noções importantes da Retórica clássica. Foi nesse contexto que os críticos e pensadores da arte do século XVII redescobriram o *Peri Hupsous*, que por muito tempo acreditou-se ser de autoria de Longino². O tratado grego ganhou notoriedade na era moderna a partir da publicação da tradução francesa de Nicolas Boileau, de modo que, nos últimos anos do século XVII, Longino já era considerado, ao lado de Aristóteles e Horácio, a principal autoridade para a avaliação da arte literária.

O conceito longiniano de *hupsous* – traduzido pelos latinos pelo termo *sublimis* – descreve uma experiência que proporciona o arrebatamento do leitor, e não a sua persuasão. Surgindo no momento oportuno do discurso, e não a partir de sua totalidade, ele é descrito como capaz de elevar o leitor para fora de si, por intermédio de uma intensa emoção. Dentre as cinco fontes de *hupsous*, as duas primeiras, que são inatas, são as mais importantes: a grandeza de pensamento e as paixões entusiasmadas. Essas ideias de Longino foram apropriadas pelos românticos para estabelecer as bases de sua noção de poesia. Assim, autores como Friedrich Schlegel, John Keats e, sobretudo, William Wordsworth, encontraram nas ideias longinianas as ferramentas mais adequadas para fundamentar os critérios de intensidade e espontaneidade para a criação e a avaliação da obra (cf. BELLAS, 2019).

Se, no plano teórico, é possível afirmar que as ideias longinianas constituem os alicerces que fundamentam o pensamento estético do Romantismo, naquilo que diz respeito à práxis poética, é possível observar uma influência mais marcante de outra formulação do conceito do sublime – a saber, a teoria apresentada pelo irlandês

2. A autoria do tratado é, ainda hoje, um tópico de debate entre historiadores. Originalmente, o *Peri Hupsous* foi atribuído a Cássio Longino, pensador grego do séc. III EC, hipótese posteriormente descartada pela estilometria. Sem determinar a autoria, pesquisas recentes estimam que o texto provavelmente foi escrito no séc. I EC. Por questão de conveniência, refiro-me ao autor do tratado apenas como “Longino”.

Edmund Burke em sua *Investigação filosófica sobre a origem de nossas ideias do sublime e do belo* (1757). O tratado burkiano foi responsável por consolidar o sublime como uma categoria estética autônoma e independente do belo,³ e apresenta diversas ideias que tomariam forma na obra de poetas românticos.

As discussões ocorridas na Inglaterra ao longo das primeiras décadas do século XVIII permitiram o desenvolvimento dessa categoria estética para além da abordagem de Longino. Nesse contexto, influenciado pelas contribuições de autores como John Dennis e Joseph Addison, Burke fundamenta o seu conceito de sublime sobre a emoção do terror:

Tudo que seja de algum modo capaz de incitar as ideias de dor e perigo, ou seja, tudo que seja de algum modo terrível, ou que seja relacionado a objetos terríveis ou que opere de maneira análoga ao terror, é uma fonte do sublime; ou seja, é capaz de produzir a emoção mais intensa que a mente é capaz de sentir (BURKE, 2018, p. 56).

Amparado pelas concepções características da fisiologia de sua época, o filósofo irlandês definiu o sublime como uma resposta emocional – caracterizada por uma tensão anormal dos nervos – a algo que seja terrível ou que opere de uma maneira análoga. Assim, ideias capazes de provocar tal reação – como a obscuridade, o poder, o infinito, entre outras –, mesmo quando não são diretamente terríveis, constituem uma fonte do sublime.

Dada a relação intrínseca entre o sublime e o Romantismo, é de se espantar que apenas recentemente ela vem sendo explorada no âmbito dos estudos literários brasileiros. Esse dado, no entanto, explica-se em função de um tipo específico de abordagem tradicionalmente assumida por nossa historiografia. Dada a importância do movimento romântico para o processo de constituição de uma identidade nacional em um país recentemente independente de seu colonizador, foram enfatizados os aspectos mais abertamente “nacionalistas” das obras de nossos escritores do período. Essa leitura, que sem dúvida esclarece aspectos importantes das produções de autores como Gonçalves Dias e José de Alencar, tem a desvantagem de restringir a análise e legar ao esquecimento outros elementos igualmente relevantes de obras centrais do nosso cânone literário, entre os quais poderíamos destacar o sublime.

Ao tratarmos do sublime no Romantismo brasileiro, a figura de Álvares de Azevedo é central. Isso porque o poeta não apenas explorou as ideias ligadas ao conceito em sua obra poética e ficcional como também empreendeu, explicitamente, uma reflexão

3. Burke foi o primeiro a estabelecer uma diferença explícita entre belo e o sublime, uma ideia que, com poucas exceções, se mantém até hoje nos debates estéticos. Para o filósofo ambas as categorias seriam mutuamente excludentes porque teriam como fundamento emoções distintas: o belo seria fundado no prazer e o sublime na dor (cf. BURKE, 2018, p. 56).

crítica sobre essa categoria estética. Sendo assim, o objetivo deste artigo é evidenciar o caráter crucial do sublime tanto para o pensamento desenvolvido por ele a respeito da poesia quanto para a sua produção literária – nesse caso, foram escolhidos para um breve estudo de caso o poema “Meu sonho” (1862) e o conto “Bertram” (1855). Antes de dar prosseguimento às análises desse *corpus*, é interessante recuperar a maneira como o nosso Romantismo foi entendido pela historiografia tradicional com vistas a mostrar como e por que o sublime foi apagado da abordagem de nosso movimento romântico e qual foi a recepção crítica dada às obras do poeta que iremos abordar.

O apagamento do sublime no Romantismo brasileiro

Um fator que nos permite começar a entender as razões do aparente desinteresse pelo sublime em nossos estudos literários mais tradicionais é o fato de que tanto a crítica literária quanto a historiografia brasileira possuem uma tendência a privilegiar uma literatura de caráter mais realista e documental (cf. LIMA, 1986). Inserido nessa tendência, Sílvio Romero, um dos mais importantes críticos e historiógrafos da literatura brasileira do século XIX e representante do que se convencionou chamar de crítica naturalista, censurou nosso Romantismo como um todo. Para ele, o movimento, sobretudo em função de seu caráter mais imaginativo, consistia em uma mera imitação de modelos literários europeus, e seria um opositor direto dos ideais de objetividade científica que reputava como essenciais à literatura (cf. ALVES, 1998, p. 34-35). A respeito da visão de Romero, Antonio Candido (2006, p. 58) comenta que o pensador

[...] ataca a tristeza, mal romântico, inimigo do século da ciência, que deve ser alegre e sem temores. Sendo a realidade o alvo da arte, a alegria extrema e a extrema tristeza são estados excepcionais e portanto transitórios. A realidade se espelha no equilíbrio, que é a própria humanidade. Um dos maiores crimes do romantismo, aos olhos do jovem autor, parece ser a melancolia, com a qual desvirtuou a poesia. Oferecendo ao poeta como assunto a Natureza, a Humanidade, a Família, o Amor, concebidos *cientificamente*, Sílvio mostra também aqui a influência positivista.

A valorização do caráter realista e documental, mesmo nos casos de críticos que não se opunham de maneira tão radical ao Romantismo, resultou na abordagem mencionada anteriormente, que privilegiava, de maneira explícita e quase que exclusiva, os aspectos nacionalistas da literatura. Assim, mesmo os críticos e historiógrafos que buscavam ressaltar as qualidades e virtudes de nossos escritores românticos adotavam um ponto de vista enviesado e, conseqüentemente, limitado.

O movimento romântico brasileiro teve início em um contexto pós-independência, marcado por uma tentativa de emancipação e dissociação, simultaneamente políti-

ca e cultural, de Portugal. Isso fez com que a fundação de uma literatura estritamente brasileira se tornasse uma preocupação urgente dos autores do período, que iniciaram o Romantismo no país. Conforme aponta José Veríssimo:

Favorecido pela autonomia de fato resultante da mudança da corte portuguesa para cá, pelo apartamento intelectual da metrópole começado a operar com a criação de faculdades, escolas, institutos de instrução e da imprensa, e, sobretudo, pela total independência política proclamada em 1822, e efervescência cívica por ela produzida, manifestou-se no Brasil, por volta de 1840, o movimento de reforma literária chamado o Romantismo (VERÍSSIMO, 1998, p. 193).

Em sua *História da literatura brasileira* (1916), Veríssimo busca mostrar que o impulso que possibilitou a gênese do Romantismo no Brasil era sobretudo político e marcado por um forte sentimento nacionalista. Ao falar de *Suspiros poéticos e saudades* (1836), obra de Gonçalves de Magalhães que inaugura o movimento romântico na literatura brasileira, o historiador ressalta seu caráter religioso e, sobretudo, patriótico, comentando em seguida que o “patriotismo, significando com esta palavra não só o amor e devoção da terra, mas o sentimento da sua distinção de Portugal, já era [...] a feição particularmente notável da poesia brasileira” (VERÍSSIMO, 1998, p. 193). Essa feição Veríssimo imputa também aos autores posteriores a Magalhães, como Araújo Porto Alegre e, especialmente, Gonçalves Dias e José de Alencar.

No capítulo dedicado a Gonçalves Dias, Veríssimo (1998, p. 239) classifica o autor maranhense como o “primeiro e jamais excedido poeta”, principalmente por ter produzido uma obra “genuinamente brasileira”, isto é, afinada com a “psique nacional”. Essa característica estaria relacionada menos à forma do que ao “íntimo sentimento do nosso gênio com as suas idiossincrasias e peculiaridades”. Tal sentimento teria se concretizado literariamente na representação do índio, que seria a grande novidade da obra de Gonçalves Dias (cf. VERÍSSIMO, 1998, p. 243). Dessa forma, mais por incorporar em sua obra aspectos autenticamente brasileiros do que por suas virtudes estéticas de composição e de expressão – que, vale dizer, foram reconhecidas pelo próprio historiador –, o autor maranhense foi, na visão de José Veríssimo (1998, p. 249), “o maior e mais completo poeta que o Brasil criou, e o que lhe é mais afim”.

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

[...] só as suas virtudes estéticas não lhe assegurariam a proeminência que nas nossas letras ele tem, não fora a sua importância e significação na história da nossa literatura. **A vontade persistente de promover a literatura nacional, o esforço que nisto empenhou, a mesma cópia e variedade desta obra, mais talvez que o seu valor propriamente literário**, lhe asseguram e ao seu autor lugar eminente nesta história (VERÍSSIMO, 1998, p. 277, grifo meu).

As passagens da *História da literatura brasileira* de José Veríssimo demonstram a explícita preferência dada aos aspectos nacionalistas em detrimento daqueles propriamente estéticos nas abordagens de nosso movimento romântico. Essa perspectiva contribuiu fortemente para que o projeto alencariano de formação de uma identidade nacional por meio da literatura se tornasse também o modelo poético hegemônico. É nesse sentido que Antonio Candido (2012, p. 36) afirma que “o Romantismo brasileiro foi inicialmente (e continuou sendo em parte até o fim) sobretudo nacionalismo”. A exemplo de Veríssimo, Candido ressalta a influência do momento político sobre o movimento romântico. Segundo o crítico carioca, a independência desenvolveu na literatura uma “disposição profunda de dotar o Brasil de uma literatura equivalente às europeias, que exprimisse de maneira adequada a sua realidade própria” (CANDIDO, 2014, p. 327).

Esse ponto de vista crítico que privilegia explicitamente o aspecto nacionalista de nosso Romantismo não apenas contribuiu para sedimentar uma leitura de caráter predominantemente político e sociológico (cf. ALVES, 1998), como também relegou a segundo plano outros aspectos estéticos recorrentes em obras classificadas como românticas – além do sublime, poderíamos destacar o apelo ao sentimentalismo, recursos estilísticos comuns ao gótico literário etc. Como consequência disso, modelos poéticos que buscavam focalizar e priorizar o papel da imaginação na criação artística foram, em grande escala, diminuídos nos estudos literários brasileiros, tendo sido encarados inclusive de maneira preconceituosa. Um interessante exemplo disso é a definição proposta por Alfredo Bosi para o Romantismo:

O *eu* romântico, objetivamente incapaz de resolver os conflitos com a sociedade, lança-se à evasão. No tempo, recriando uma Idade Média gótica e embruxada. No espaço, fugindo para ermas paragens ou para o Oriente exótico. A natureza romântica é expressiva. Ao contrário da natureza árcade, decorativa. Ela *significa e revela*. Prefere-se a noite ao dia, pois à luz crua do sol, o real impõe-se ao indivíduo, mas é na treva que latejam as forças inconscientes da alma: o sonho, a imaginação (BOSI, 2006, p. 93).

É bastante evidente o quão importante é o aspecto social e político para a definição de Bosi. De acordo com ela, o autor romântico é, em linhas gerais, tratado como um sujeito alienado a questões sociais relevantes e, especialmente, alheio a sua

realidade nacional. Sendo incapaz de lidar com problemas dessa ordem, sua literatura seria intensamente marcada por um aspecto evasivo, o que explicaria o interesse desses escritores por ambientações medievais e exóticas, bem como a sua predileção pela noite e pela escuridão em detrimento do dia.

É interessante observar, também, que os elementos genuinamente românticos segundo a definição de Bosi – o privilégio do sonho e da imaginação, a recorrência de uma natureza expressiva etc. – são associados especialmente às obras dos autores que floresceram na década de 1850, cujo representante mais reconhecido seja, talvez, Álvares de Azevedo. Nesse caso, reconhece-se que as questões nacionais foram postas em segundo plano, dando lugar a um sentimentalismo – que teria sido inspirado, sobretudo, por autores europeus como Lord Byron e Alfred de Musset – caracterizado pelo devaneio, pelo sonho, e pela atração pela morte (cf. BOSI, 2006, p. 109-10; CANDIDO, 2012, p. 46-47). No entanto, a aparente ausência de marcas patrióticas e autenticamente nacionais nas obras desses escritores fez com que essa geração, denominada genérica e pejorativamente de ultrarromântica, não gozasse de tanto prestígio frente aos nossos críticos e historiógrafos.

Em seu ensaio “Forma romântica e psicologismo crítico”, João Adolfo Hansen (1998, p. 10), ao tratar especificamente de Álvares de Azevedo, afirma que se convencionou, desde o século XIX, aplicar ao poeta “dois protocolos de leitura, o político e o biográfico”. Por um lado, a obra do autor de *Noite na taverna* sofre críticas pelo excesso de sentimentalismo e pela falta de um elemento mais nacional, sendo muitas vezes interpretada como um modismo, uma adaptação artificial de uma temática alheia à realidade brasileira. Por outro lado, Hansen chama atenção para a utilização desmedida das convenções do mal-do-século, como ficou conhecida a geração ultrarromântica. Nesse caso, há uma grande tendência de ler sua obra por meio de eventos biográficos, considerando-a fruto ora de uma subjetividade recalcada, ora de um comportamento devasso. Tal orientação crítica, todavia, contribuiu menos para interpretar a obra azevediana como um objeto literário e estético do que para compreender o homem Manuel Antônio Álvares de Azevedo.

Esse preconceito interpretativo fez com que Álvares de Azevedo e seus contemporâneos da segunda geração perdessem o jogo antes de entrar em campo. O já citado José Veríssimo, por exemplo, ao tratar da segunda geração de poetas de nosso Romantismo, reconhece os influxos byronianos, mas jamais chega a fornecer uma análise caridosa e meticulosa da obra desses autores, adotando um tom de censura em relação a eles, tomando-os como um desvio da direção inicial da literatura romântica brasileira, que era “cristã, patriótica e moralizante” (VERÍSSIMO, 1998, p. 323). Além disso, mesmo admitindo a latente manifestação da influência do poeta inglês durante a década de 1850, Veríssimo parece considerá-la um mero acidente sem continuidade, pois,

ao comentar a influência que os autores desse decênio, sobretudo Álvares de Azevedo, exerceram sobre seus sucessores, o autor afirma que o Romantismo byroniano nunca possuiu muito espaço na literatura brasileira.

A abordagem de Álvares de Azevedo que apresento na sequência deste artigo mostrará que tais comentários passam ao largo da profundidade de sua obra. Ao se debruçar sobre o sublime, o poeta desenvolveu reflexões bastante interessantes a respeito da finalidade da literatura, inclusive no que diz respeito a sua função em um suposto projeto político de criação de uma identidade nacional. Além disso, ressaltar a presença do sublime em sua produção literária reforçará a potência e relevância dessa categoria estética nas Letras brasileiras.

O sublime e o fim da literatura

O primeiro passo para entendermos a reflexão crítica de Álvares de Azevedo e o lugar do sublime em sua obra é situar o autor de *Noite na taverna* em meio às discussões que se desenvolviam no Brasil de seu tempo, em especial a respeito do estabelecimento de uma literatura genuinamente nacional. Isso porque, se levarmos em conta apenas aqueles dois protocolos de leitura da obra azevediana apontados por Adolfo Hansen, tenderíamos a acreditar na suposição de que o poeta paulista estava alheio às questões relevantes da realidade nacional.

Em um primeiro momento, sua inserção nas discussões sobre o papel da literatura na criação de uma identidade nacional deu-se por meio de um discurso acadêmico proferido em agosto de 1849, no qual Álvares assume, abertamente, a posição majoritária segundo a qual os escritores brasileiros tinham a missão patriótica de criar uma expressão literária que fosse genuinamente nacional e que contribuísse tanto para a criação da identidade brasileira quanto para a emancipação cultural em relação a Portugal. Nesse sentido, o autor elogiava “o impulso de um livro fadado a fazer época em nossa história literária, porque foi um livro criador – os *Primeiros cantos*, do Sr. Gonçalves Dias – que veio regenerar-nos a rica poesia nacional de Basílio da Gama e Durão” (AZEVEDO *apud* SOUZA, 2016, p. 20-21).

Pouco tempo⁴ depois da publicação do referido discurso de 1849, Álvares de Azevedo modificou radicalmente a sua posição ao compor o ensaio historiográfico *Literatura e civilização em Portugal* (c. 1849-1850). Nesse texto, o autor apresenta a ideia de uma “literatura pátria” (AZEVEDO, 2016, p. 62), em oposição a uma literatura brasilei-

4. O período decorrido dentre a elaboração do discurso acadêmico, que data de 11 de agosto de 1849, e a do ensaio, composto no período que se estende entre dezembro de 1849 e fevereiro de 1850, é de apenas seis meses (cf. SOUZA, 2016, p. 21n). Como aponta Roberto Acízelo de Souza (2016, p. 21), a falta de documentos da época inviabiliza a formulação de qualquer hipótese para explicar uma mudança de posição tão radical.

ra. Azevedo adota a premissa de que o principal fator distintivo das literaturas seria o idioma. Desse modo, o ensaísta associa as ideias de língua e pátria e, uma vez que “sem língua à parte não há literatura à parte” (AZEVEDO, 2016, p. 61), a literatura brasileira estaria inserida em um domínio muito mais amplo, naquilo que Roberto Acízelo de Souza (2016, p. 22) define como “panlusitanismo transnacional e universalizante”.

Com base nesse pressuposto, Azevedo (2016, p. 62) rejeita então a noção de que “a nossa literatura deve ser aquilo que ele [Gonçalves Dias] intitulou ‘poesias americanas’”, e considera, em certo sentido, a ideia de uma literatura brasileira como uma impossibilidade de ordem ontológica (cf. SOUZA, 2016, p. 22). Sendo assim, podemos especular que, para o autor, sequer faria sentido postular que o principal objetivo de qualquer movimento literário fosse o de estabelecer uma independência cultural frente a outra nação. Esse dado é importante para a visão que o autor apresenta sobre a poesia, o que, por sua vez, envolve uma discussão sobre o sublime.

As considerações do autor acerca dessa temática encontram-se especificamente no prefácio ao poema narrativo *O conde lopo*, publicado postumamente em 1886. Nesse prefácio, Azevedo mantém um diálogo intertextual com Théophile Gautier (cf. BARROS, 2013) e propõe-se a discutir qual seria o fim da poesia. Já na abertura do texto, o autor explicita a sua posição:

O fim da poesia é o *belo*.

Belo material, belo moral; do belo por assim dizer mimoso, até esse belo arrebatador que se chama sublime – desde o belo cálice da flor alvazinha a branquear ao bando de irerês marinhas deslizando garrido nas safiras das águas – como a nuvenzinha irisada da tarde na limpidez do céu – até ao belo da catarata mugidora a despenhar-se das quebradas negras da montanha, em lençóis d’água, e a bramir lá embaixo no despenhadeiro com suas vagas de espuma – desde o belo da estátua de mármore da Vênus Calipígia até ao belo do Júpiter Capitolino, desde a estrela até ao rugir do trovão, – sempre é o belo – pois o que é o sublime senão o grão mais ardente do belo?... (AZEVEDO, 1886, p. I)⁵

O texto foi provavelmente escrito no ano de 1848 (cf. BARROS, 2013), sendo, portanto, anterior à intervenção azevediana na polêmica da construção identitária nacional. A visão apresentada no prefácio, contudo, parece confluyente com a posição explicitada pelo autor no seu ensaio sobre a literatura portuguesa na medida em que, aqui, ele considera o fim último da poesia o belo, e não o fator contingencial de criação, por meio da literatura, de uma identidade nacional.

Ainda que não seja dotada de ampla clareza conceitual, a formulação azevediana demonstra a consciência do autor – embora não seja possível afirmar o quão vasta seja a leitura de Azevedo nesse sentido, ainda mais tendo em vista a sua morte prematura

5. Com vistas a facilitar a compreensão do texto, foi atualizada a ortografia das citações da edição consultada de *O conde Lopo*.

aos 20 anos – em relação ao debate setecentista sobre as categorias estéticas do belo e do sublime. Com efeito, ao propor uma associação do sublime – ou “esse belo arrebatador” – a imagens tais quais as cataratas e os precipícios, Álvares de Azevedo mostra-se atento ao papel desempenhado por objetos vastos e grandiosos para a produção de um sentimento do sublime segundo os modelos teóricos clássicos desde a primeira formulação do conceito, no tratado de Longino.

Como é possível observar no trecho citado, o autor partilha da ideia pré-burkiana de que não haveria uma distinção efetiva entre as naturezas das ideias do belo e do sublime, tratando-se apenas de uma diferença quanto ao grau de afetação que elas produziriam na mente do sujeito. Entretanto, Azevedo opera – embora o faça de maneira pouco precisa – uma distinção conceitual entre o que chama de “belo mimoso”, e o “belo arrebatador”: o primeiro é associado ao aprazível; o segundo, ao sublime e ao terrível.

A incorporação da categoria do sublime ao modelo classificatório proposto por Azevedo é importante para legitimar a ideia defendida pelo autor de que não é tarefa da poesia estar, necessariamente, de acordo com a moral. Se lembrarmos das contribuições de Edmund Burke, o sublime relaciona-se tanto ao grandioso e infinito como àquilo que é obscuro, terrível e que sugere ideias de dor e de perigo. O estabelecimento do conceito, portanto, foi fundamental para incorporar ao âmbito da arte ideias que não estariam afinadas aos princípios e ideias relacionados à beleza.

Da mesma forma, o autor da *Lira dos vinte anos* recorre a essa categoria estética para fundamentar o gosto pelos elementos da “poesia nebulosa e Ossiânica” (AZEVEDO, 1886, p. X) dos modernos, uma poesia marcada pela sombra e pelo devaneio (cf. AZEVEDO, 1886, p. XI), e que muitas vezes lida com temas de excesso e imoralidade. Assim, ao tratar do *Don Juan*, de Byron, Álvares de Azevedo (1886, p. VII) alerta que não se trata de uma “obra de Moral”, mas que aquilo que o leitor deve apreciar é o “belo da imaginação do poeta” – sendo o belo entendido aqui não de modo *stricto sensu*, mas de acordo com a definição azevediana, que qualifica o sublime como uma experiência mais elevada do belo. Nesse sentido, podemos afirmar ainda que o sublime é importante para uma legitimação estética da obra do próprio Álvares de Azevedo, historicamente criticada por não se adequar ao projeto de construção identitária atribuído ao Romantismo brasileiro.

Álvares de Azevedo mostra-se, portanto, um autor interessante e fundamental para o entendimento do papel desempenhado pelo sublime na literatura romântica brasileira, uma vez que foi o único a abordar direta e explicitamente o assunto. Além disso, como ficará claro, uma interpretação atenta para os elementos ligados a essa categoria estética permite uma compreensão mais completa da obra literária do próprio poeta, como veremos a seguir.

O sublime na obra de Álvares de Azevedo

O primeiro objeto de nossa análise é “Meu sonho”,⁶ presente na terceira parte da *Lira dos vinte anos*, publicada postumamente em 1862. O poema assemelha-se a uma balada e é apresentado como se fosse um diálogo entre o “Eu” e um cavaleiro, que, ao fim do poema, é nomeado “O fantasma”. Além de lidar com a temática da fantasmagoria, a composição apresenta um traço formal bem marcante que, por meio de seus versos eneassílabos, com cada segmento formando um pé de duas sílabas breves e uma longa, reproduz tanto o galope do cavalo quanto a incerteza e a hesitação do Eu diante da cena que ele observa e descreve. A atmosfera de incerteza é ratificada pelo campo semântico empregado pelo poeta, que investe em uma simbologia de trevas e, como o próprio título do poema indica, de sonho. Essa atmosfera onírica do poema configura-se como uma experiência de pesadelo, e a própria figura do cavaleiro é descrita pelo Eu como bastante obscura e tenebrosa, uma vez que tanto a sua armadura quanto o ambiente pelo qual ele cavalga são marcados pelas trevas:

Cavaleiro das armas escuras,
Onde vais pelas trevas impuras
Com a espada sanguenta na mão?
(AZEVEDO, 2009, p. 188).

Além de toda a obscuridade que caracteriza a cena, os versos sugerem também uma ideia de perigo, uma vez que o cavaleiro traz consigo uma espada banhada em sangue, indicando que ele possivelmente perpetrou algum ato terrível. Isso parece ser confirmado pela segunda e pela terceira estrofes, nas quais o Eu observa um espectro que morde os pés do cavaleiro e descreve os ruídos desordenados – “um tropel” que o acompanha – que parecem indicar que ele é seguido por uma multidão que clama por vingança:

[...]
Não escutas gritar as caveiras
E morder-te o fantasma nos pés?

[...]
Tu escutas... Na longa montanha
Um tropel teu galope acompanha?
E um clamor de vingança retumba?
(AZEVEDO, 2009, p. 188).

6. Como será facilmente observado, a breve leitura que apresentarei aqui é, em parte, bastante tributária da célebre interpretação de Antonio Candido (1985).

Mesmo ao final do poema, a atmosfera de incerteza é mantida. Isso é indicado tanto pela nova interrogação do Eu: “Cavaleiro quem és? que mistério...” (AZEVEDO, 2009, p. 188); quanto pela resposta do fantasma, que se interpõe no meio da última estrofe do poema para lhe responder:

Sou o sonho de tua esperança,
Tua febre que nunca descansa,
O delírio que te há de matar!...
(AZEVEDO, 2009, p. 188).

A resposta do cavaleiro pouco contribui para esclarecer o mistério, e mantém um tom de incerteza e hesitação na medida em que não oferece uma solução para a inquietação do Eu, mas, ao contrário, apenas a potencializa.

Em “Meu sonho”, o sublime não é tão claramente associado à grandiosidade – salvo, talvez, no caso da imagem do tropel que vem das montanhas clamando por vingança. Contudo, o sublime é mobilizado principalmente para conferir um alto grau de incerteza ao tom e à atmosfera do poema. A essa incerteza, soma-se o emprego de um campo semântico obscuro e terrível – as “trevas impuras” percorridas pelo cavaleiro, as caveiras que lhe mordem os pés etc. – que compõe um cenário fantasmagórico evocativo de ideias angustiantes de perigo.

Estratégias semelhantes são facilmente observadas também nas narrativas em prosa que compõem o volume *Noite na taverna* (1855). A obra foi explicitamente influenciada pela tradição gótica e suas narrativas lidam com temas obscuros e considerados ofensivos à moral da época como adultério, incesto e necrofilia. Nos contos azevedianos o sublime é recorrentemente mobilizado para construir essa atmosfera de pesadelo e pavor, contribuindo para o seu efeito aterrorizante.

O conto ora selecionado para demonstração – “Bertram” – apresenta as aventuras amorosas de seu narrador homônimo, em uma trama repleta de adultério e morte. Após inúmeras peripécias, o navio no qual o protagonista se encontra é atacado por piratas. Após o combate, a embarcação encalha num banco de areia, forçando seus tripulantes a se lançarem ao mar em uma jangada. Boa parte da narrativa é voltada à apresentação dos eventos que se desenrolam enquanto os personagens encontram-se à deriva. Nesse contexto, o oceano é descrito como algo medonho. O primeiro sinal de sua imponência nos é dado através dos olhos de Bertram:

Depois [da batalha] foi um quadro horrível! Éramos nós numa jangada no meio do mar. Vós que lestes o *Don Juan*, que fizestes talvez daquele veneno a vossa Bíblia, que dormistes as noites da saciedade como eu, com a face sobre ele [...] sabeis quanto se coa de horror ante aqueles homens atirados ao mar, num mar sem horizonte, ao balouço das águas, que parecem sufocar seu escárnio na mudez fria de uma fatalidade! (AZEVEDO, 2002, p. 121-122).

A partir da impressão de Bertram, sabemos que o mar que circunda a jangada dos sobreviventes tornou-se ameaçador. O “quadro horrível” do qual a personagem nos fala consiste principalmente na vastidão do oceano. Aos olhos do protagonista, o cenário à sua volta não tem fim – é um “mar sem horizonte” – e seu silêncio absoluto potencializa seu aspecto aterrorizante. Assim, a descrição da natureza prossegue:

Uma noite – a tempestade veio – apenas houve tempo de amarrar nossas munições... Fora mister ver o Oceano bramindo no escuro como um bando de leões com fome, para saber o que é a borrasca – fora mister vê-la de uma jangada à luz da tempestade, às blasfêmias dos que não creem e maldizem, às lágrimas dos que esperam e desesperam, aos soluços dos que tremem e tiritam de susto como aquele que bate à porta do nada... [...] Era um Oceano como aquele de fogo onde caíram os anjos perdidos de Milton. (AZEVEDO, 2002, p. 122).

A descrição da tempestade marítima na narrativa de Azevedo apresenta um campo semântico bastante interessante, sobretudo em função da comparação do mar bravio com leões famintos e com o oceano de fogo do *Paraíso perdido*. Esses paralelos corroboram a imponente do cenário que Bertram tem a sua volta. O terror de estar perdido no meio mar, sem comida ou bebida, é então potencializado a um grau extremo pela violência do temporal, o que é atestado pelo próprio narrador, que descreve pessoas desesperadas em prantos, outras blasfemando, e outras tremendo de susto. A cena do conto azevediano, portanto, é bastante significativa no que diz respeito ao uso do sublime para a construção de uma atmosfera de medo e obscuridade.

Conclusão

Álvares de Azevedo é um autor que evidencia as possibilidades abertas pela categoria estética do sublime para as propostas do Romantismo, inclusive no movimento desenvolvido no Brasil. A leitura de sua obra atesta que se trata de um conceito que oferece subsídios interessantes para uma discussão mais ampla sobre a própria finalidade da literatura, bem como elementos formais importantes para a representação poética de certas imagens e temas.

Ao contestar o modo como a historiografia recebeu a produção azevediana e empreender uma análise de suas obras centrada na sua utilização da categoria estética do sublime, foi possível reforçar a importância desse poeta para o nosso Romantismo – junto a outros nomes mais canônicos como Gonçalves Dias, José de Alencar e Castro Alves. Por fim, a abordagem proposta neste artigo comprova que uma interpretação de nosso movimento romântico com base no sublime – e, de modo mais geral, na estética – permite lançar nova luz sobre obras clássicas do cânone literário brasileiro.

Referências

- ABRAMS, Meyer H. *O espelho e a lâmpada*. Tradução de Alzira Vieira Allegro. São Paulo: Unesp, 2010.
- ALVES, Cilaine. *O belo e o disforme: Álvares de Azevedo e a ironia romântica*. São Paulo: Edusp/Fapesp, 1998.
- AZEVEDO, Álvares de. *O conde lopo*. Rio de Janeiro: Typ. G. Leuzinger & Filhos, 1886.
- _____. Bertram. In: FARIA, João Roberto (org.). *Teatro de Álvares de Azevedo: Macário/Noite na taverna*. São Paulo: Martins Fontes, 2002.
- _____. *Lira dos vinte anos*. São Paulo: Nobel, 2009.
- _____. *Literatura e civilização em Portugal*. Edição de Roberto Acízelo de Souza. Rio de Janeiro: Caetés, 2016.
- BARROS, Fernando Monteiro de. O sublime e o grotesco em *O conde lopo*, de Álvares de Azevedo. In: Anais do XIII Congresso Internacional da ABRALIC: *Internacionalização do Regional*. Campina Grande, 2013.
- BELLAS, João Pedro. *A busca pela transcendência nos trópicos: o sublime no Romantismo brasileiro*. São Paulo, 2018. Dissertação de mestrado (Literatura Brasileira) – Instituto de Letras, Universidade Federal Fluminense.
- BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. 44. ed. São Paulo: Cultrix, 2006.
- _____. Imagens do Romantismo no Brasil. In: Guinsburg, J. *O Romantismo*. 4 ed. São Paulo: Perspectiva, 2005. p. 239-256. (Coleção Stylus).
- BURKE, Edmund. Uma investigação filosófica sobre a origem de nossas ideias do sublime e do belo (fragmentos). Trad. João Pedro Bellas. In: FRANÇA, Júlio e ARAÚJO, Ana Paula (Orgs.). *As artes do mal: textos seminais*. Rio de Janeiro: Bonecker, 2018, p. 52-60.
- CANDIDO, Antonio. *Na sala de aula: caderno de análise literária*. São Paulo: Ática, 1985.
- _____. *O método crítico de Sílvio Romero*. 4. ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre azul, 2006.
- _____. *O Romantismo no Brasil*. 3. ed. São Paulo: Humanitas, 2012.
- _____. *Formação da literatura brasileira: momentos decisivos*. 15. ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2014.
- COLERIDGE, Samuel Taylor. Biografia literária. Tradução de Julio Jeha. In: PALMA, Anna et al. *O Romantismo europeu*. Belo Horizonte: Autêntica, 2013. p. 88-114.
- HANSEN, João Adolfo. Forma romântica e psicologismo crítico. In: ALVES, Cilaine. *O belo e o disforme: Álvares de Azevedo e a ironia romântica*. São Paulo: Edusp, 1998. p. 9-23.
- LIMA, Luiz Costa. *Sociedade e discurso ficcional*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986.
- LONGINO. *Do sublime*. Introdução e notas de J. Pigeaud. Tradução de Filomena Hirata. São Paulo: Martins Fontes, 1996.
- LOVEJOY, Arthur O. On the discrimination of Romanticisms. In: ABRAMS, Meyer H. (Ed.). *English Romantic Poets*. 2. ed. New York: Oxford University Press, 1975. p. 3-24.
- SCHLEGEL, Friedrich. *Fragmentos sobre poesia e literatura (1797-1803) seguido de Conversa sobre poesia*. Tradução de Constantino Luz de Medeiros e Márcio Suzuki. São Paulo: Editora Unesp, 2016.
- SOUZA, Roberto Acízelo de. Apresentação. In: AZEVEDO, Álvares de. *Literatura e civilização em Portugal*. Edição de Roberto Acízelo de Souza. Rio de Janeiro: Caetés, 2016. p. 9-24.



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

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