

ISSN 0101-3335

LETRAS DE HOJE

Nº 123

MARÇO DE 2001



Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul
Curso de Pós-Graduação em Letras



LETRAS DE HOJE

REVISTA TRIMESTRAL
CURSO DE PÓS-GRADUAÇÃO
EM LETRAS - PUCRS

LETRAS DE HOJE LETRAS DE HOJE LETRAS DE HOJE LETRAS DE HOJE LETRAS DE HOJE

ISSN 0101-3335

Chanceler

Dom Dadeus Grings

Reitor

Professor irmão Norberto Francisco Rauch

Vice-Reitor

Professor irmão Joaquim Clotet

Pró-Reitor de Administração

Professor Antonio Mario Pascual Bianchi

Pró-Reitora de Ensino de Graduação

Professora Solange Medina Ketzer

Pró-Reitor de Pesquisa e Pós-Graduação

Professor Monsenhor Urbano Zilles

Pró-Reitor de Extensão Universitária

Professor Paulo Roberto Girardello Franco

Pró-Reitora de Assuntos Comunitários

Professora Helena Wilhelm de Oliveira

Diretor da Revista

Prof. Ir. Elvo Clemente

Conselho Editorial**para Assuntos Lingüísticos**

José Marcelino Poersch, Leonor Sciliar Cabral,

Leci Borges Barbisan, Regina Ritter Lamprecht,

Lêda T. Martins, Carmem Lúcia M. Hermadorea

Conselho Editorial**para Assuntos Literários**

Gilberto Mendonça Telles, Petrona Dominguez de

Rodriguez Pasqués, Regina Zilberman,

Monsenhor Urbano Zilles, Maria Eunice Moreira,

Carlos Alexandre Baumgarten

Pedidos de assinaturas e permutas devem ser encaminhados para EDIPUCRS.

Assinatura anual:

Brasil _ _ _ _ _ R\$38,00

Exterior _ _ _ _ _ US\$34,00

Número avulso _ _ _ _ _ R\$12,00

Formas de pagamento:

Cheque nominal à

EDIPUCRS

Av. Ipiranga, 6681 - Prédio 33

Caixa Postal 1429

90619-900 - Porto Alegre - RS - BR

E-mail: edipucrs@pucrs.br

www.pucrs.br/edipucrs/

Os artigos para publicação devem ser encaminhados para:

Revista Letras de Hoje

Pós-Graduação em Letras - PUCRS

A/c Prof. Elvo Clemente

Caixa Postal 1429

90619-900 - Porto Alegre - RS

A Revista aceita permutas

On demande l'échange

We ask exchange

Os originais enviados à Revista não serão devolvidos, mesmo que não sejam utilizados.

Composição:

SULIANI - }

Impressão:

EPECÊ

L649 LETRAS DE HOJE/Curso de Pós-Graduação em Letras

PUCRS, -n.1 (out. 1967)-, - Porto

Alegre: EDIPUCRS, 1967 -

v.; 22cm

Trimestral

ISSN 0101-3335

1. Lingüística - Periódicos. 2. Literatura - Periódicos

I. PUCRS. Curso de Pós-Graduação em Letras.

CDD 405

805

CDU 8(05)

Publicação indexada em CLASE (Citas Latinoamericanas en Ciencias Sociales y Humanidades)

Índices para Catálogo Sistemático

Lingüística: Periódicos 80(05)

Literatura: Periódicos 82/89 (05)

Periódicos: Lingüística (00)80

Periódicos: Literatura (05) 82/89

Letras de Hoje

Estudos e debates de assuntos de lingüística,
literatura e língua portuguesa

Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul
PUCRS

Sumário

Apresentação	5
<hr/>	
O "sublime" sertão em <i>O sertanejo</i> , <i>Os sertões</i> e <i>Grande sertão: veredas</i>	7
<i>Antonio Luciano de Andrade Tosta</i>	
<hr/>	
Notas sobre o estilo de Sérgio Buarque de Holanda	27
<i>Leandro Sarmatz</i>	
<hr/>	
Riobaldo, um herói problemático: a travessia para o ser	37
<i>Odilo Kreutz</i>	
<hr/>	
Uma travessia sem margens	59
<i>Mairim Linck Piva</i>	
<hr/>	
Um paraíso perdido: o Brasil na visão de personagens exiladas	81
<i>Ada Maria Hemilewski</i>	
<hr/>	
A discussão do ideário feminino em dois contos da revista <i>Murmúrios do Guaíba</i>	97
<i>Mauro Nicola Póvoas</i>	
<hr/>	
Josué Guimarães e as inevitáveis noites da história	107
<i>Miguel Rettenmaier da Silva</i>	
<hr/>	
Uma terra, dois olhares: o Rio Grande do Sul na visão de Fróis e Winter	117
<i>Isabel Cristina Farias de Lima</i>	
<hr/>	

Repensando a nação: <i>Breviário das terras do Brasil e o resgate da nacionalidade</i> Claudiany Pereira	127
Privilegiando o coletivo: a diluição das fronteiras entre o público e o privado Inara de Oliveira Rodrigues	149
<i>Os cus de Judas: cartilha para reapre(e)nder a Nação</i> Gislaine Marins	167
Triunfo da paródia e da ironia no romance abelairiano José Luís Giovanoni Fornos	177
<i>Doutor Fausto: Adrian Leverkühn, a ordem e os conceitos de arte subjetiva e objetiva</i> Lawrence Flores Pereira	193
<i>Ulisses: a angústia de existir na peregrinação de Leopold Bloom</i> Marionê Rheinheimer	215
Saberes docentes em construção: analisando um caso de prática docente bem-sucedida Eneida Maria Chaves	227
Cecília, Vinícius e Elias José: a poesia sedutora e inaugural Jussara Neves Rezende	251
Una encrucijada existencial: Pessoa inspira las ficciones de Tabucchi y de Saramago Daniel A. Capano	269

Apresentação

O primeiro número de 2001 abrange temas de problemática literária, na discussão de autores acadêmicos sobre autores portugueses e brasileiros. É um interessante caleidoscópio de métodos e de experiências de teorias literárias.

O "sublime" sertão perlustra a era romântica, realista e moderna do romance.

O estilo de Sérgio Buarque de Holanda apresenta página curiosa de crítica.

Odilo Kreutz retorna ao Sertão com as indagações de Riobaldo.

Mairim Linck Piva procura uma travessia sem margens no mistério rosiano.

Ada Maria Hemilewski apresenta um paraíso perdido: o Brasil na visão de exilados.

A revista *Murmúrios do Guaíba* propicia a recuperação do ideário feminino do século XIX.

Miguel Rettemaier da Silva traz Josué Guimarães em noites de história.

O Rio Grande do Sul na visão de Fróis e Winter é o estudo de Isabel Cristina Farias de Lima.

Breviário das terras do Brasil motiva o ato de repensar a nacionalidade.

A diluição das fronteiras entre o público e o privado é o tema de Inara de Oliveira Rodrigues.

Gislaine Marins apresenta a cartilha para reaprender a Nação.

José Luís G. Fornos celebra o triunfo da paródia e da ironia no romance abelairiano.

Lawrence Flores Pereira estuda *Doutor Fausto* e os conceitos de arte.

Marione Rheinheimer traz a figura lendária de *Ulisses*, na angústia de existir de Leopold Bloom.

Eneida Maria Chaves relata saberes docentes em construção, experiência bem sucedida.

Jussara Neves Rezende privilegia os poetas Cecília, Vinícius e Elias José na poesia sedutora e inaugural.

Daniel A. Capano, da Universidade de Buenos Aires, apresenta "Una encrucijada existencial: Pessoa inspira las ficciones de Tabucchi y de Saramago".

O "sublime" sertão em *O sertanejo, Os sertões* e *Grande sertão: veredas**

Antonio Luciano de Andrade Tosta**

Sertão é onde o pensamento da gente
se forma mais forte do que o poder do lugar.
João Guimarães Rosa, *Grande sertão: veredas*¹

O sertão há muito tempo se tornou um tema importante para a cultura brasileira. Por ser um assunto discutido na geologia, literatura, sociologia e história, entre outras áreas, o sertão, graças as suas características peculiares, tem ajudado a "formar" o pensamento de muitos intelectuais, dentro e fora do Brasil. Podemos ler a epígrafe acima de João Guimarães Rosa como uma alusão a essa característica. Como muitos outros, Guimarães Rosa, Euclides da Cunha e José de Alencar,² se apropriaram desse tema para discutir assuntos diversos, desde, por exemplo, aspectos de nossa realidade cultural e econômica, no caso de Alencar, a ciência – já desacreditada, mas historicamente importante – de Euclides da Cunha, até o diálogo com a filosofia, no caso de Guimarães Rosa. Nos três livros que vamos utilizar na nossa discussão, *O sertanejo*, *Os sertões* e *Grande sertão: veredas*, de uma forma ou de outra, o sertão aponta também como um caminho para uma definição do Brasil. Esse argumento pode ser defendido não só pelo que a narrativa de cada um desses livros nos oferece, mas também pelo fato do sertão, ou,

* Esse trabalho foi escrito em 1999 para o curso "Tales of the Sertão", ministrado pelo Prof. Dr. Luiz Valente, parte do programa de Pós-Graduação da *Brown University*, EUA.

** UNEB.

¹ João Guimarães Rosa, *Grande sertão: veredas* (Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986) 17. Todas as futuras referências a essa edição são citadas como GSV, seguido pelo número da página.

² A ordem cronológica é Alencar, Euclides e depois Guimarães Rosa.

melhor dizendo, dos sertões, lidos como textos no contexto brasileiro, também serem símbolos nacionais. O sertão, termo que preferimos por acreditarmos em uma unidade que marca a pluralidade que o é, simboliza o Brasil no que este tem de típico, local, específico, pitoresco, tradicional e popular. Na literatura, nas artes, na cultura popular e no imaginário brasileiro, o sertão é retratado como o cerne, o centro e coração do Brasil, onde as nossas origens ainda encontram-se conservadas e onde as raízes genuinamente brasileiras ainda são cultivadas. Euclides sugere isso em *Os sertões*, quando, ao contar sua saída da orla marítima para o interior, ele comenta que naquele momento estava "extinta a miragem do litoral opulento" (Cunha, 23). O litoral, que se opõe ao sertão não só por ser "orla marítima", enquanto o sertão se caracteriza pela seca, mas também por representar a metrópole, a cidade grande, o progresso. Para Euclides, o cerne do Brasil é o sertão. O litoral é apenas "miragem". Sertão é antônimo de progresso, modernidade e cosmopolitismo, características que todas as áreas metropolitanas no mundo hoje possuem. É verdade que "a cidade e o sertão não se dão entendimento: as regalias da vida, que as mesmas não são".² Mas, "cidade acaba com o sertão. Acaba?",³ pergunta ironicamente o personagem de Guimarães Rosa. A resposta é simples: não. "O sertão velho de idades", onde "envelhece vento", como diria o próprio Guimarães Rosa,⁴ é ainda um Brasil meio primitivo, que não foi globalizado e que possui muitas das marcas que o fazem único, diferente dos outros países. Só tem sertão no Brasil, motivo que nos leva a discordar quando o termo é traduzido para o inglês como *backlands* ou *desert*. Sertão não se traduz. É obvio que o sertão por si só não é capaz de representar a imensidão que é o Brasil, os vários "Brasis". Mesmo assim, vale a pena ressaltar a importância dessa região no cenário cultural e intelectual brasileiro.

A "imensidão" do Brasil, na verdade, é mais um motivo para pensarmos no sertão também como uma metáfora para o país. "Este sertão nacional"⁵ ocupa uma imensa área do território brasileiro. Como o próprio Brasil, o sertão é "gigante pela própria natureza".⁶ Essa "grandeza" natural ressaltada mais intensamente nos livros de Alencar e Euclides, aliada à descrição geral da paisagem, demonstra como a imagem do sertão combina com a "sublime" imagem utópica do "Novo mundo". Além disso, a descrição da paisagem claramente "engrandece" o trabalho desses autores. Graciliano Ramos, outro

autor que também "andou" pelo sertão com o intuito de "contribuir para o desenvolvimento das letras nacionais", mas que raramente interrompia a ação para a descrição da natureza, reconhece, através de seu narrador, a importância dessa descrição: "Uma coisa que omiti e produziria bom efeito foi a paisagem. Andei mal. Efetivamente, a minha narrativa dá idéia de uma palestra realizada fora da terra".⁸

Essa imensidão do sertão, seu lado pitoresco, o efeito que ela produz nas descrições de Alencar e Euclides, e a maneira como o leitor as percebe, também na obra de Guimarães Rosa, nos permitem colocar as obras deste três autores em diálogo com o discurso filosófico estético do "sublime". Para possibilitarmos este diálogo é necessário revisitarmos o conceito do "sublime" em diferentes autores e épocas para que possamos aplicá-lo em *O sertanejo*, *Os sertões* e *Grande sertão: veredas*.

Segundo Samuel H. Monk, "o sublime desde o início está ligado ao mundo natural" (Monk, 205).⁹ Uma das obras fundadoras e mais importantes sobre o sublime é o estudo grego *Peri hupsous* (*On the sublime*), provavelmente escrito no século I A.D. e atribuído pela maioria a Longino.¹⁰ Como Monk observa, em *On the sublime*, Longino comenta sobre o poder da "grandeza" natural sobre o homem: "Por algum instinto natural, nós admiramos, certamente não os pequenos córregos, por mais belos e úteis que sejam, mas o Nilo, o Danúbio, o Reno, e até mais do que estes o oceano" (Longinus 146).¹¹ Longino conclui que "tudo que excede o tamanho comum é, para o homem, sempre grandioso e surpreendente".¹² Apesar de Longino não concentrar na natureza e sim no homem, como discutiremos mais adiante, o trabalho dele abriu espaço para o estudo do sublime na natureza. Monk diz que "Montanhas, por causa da altura, e o oceano, por causa do tamanho, foram símbolos propensos e apropriados no mundo físico da grandeza moral que Longino atribuiu ao sublime na arte" (Monk, 205). O nosso "grande sertão",¹³ que também se destaca pela sua grandeza geográfica e natural, deve também ser incluído entre esses símbolos naturais atribuídos ao sublime.

² João Guimarães Rosa, "Buriti", *Corpo de baile* (1956).

³ GSV, 144.

⁴ GSV, 479.

⁵ GSV, 74.

⁶ Hino Nacional Brasileiro.

⁸ Graciliano Ramos, *São Bernardo* (Europa-América, 1934), 49-50.

⁹ Todas as traduções de textos do inglês para o português são minhas, a não ser quando o tradutor é indicado.

¹⁰ Ver *The Columbia dictionary of modern literary and cultural criticism*, eds. Joseph Childers & Gary Hentzi (New York: Columbia UP, 1995), 294-295.

¹¹ Infelizmente Longino não conhecia o Amazonas...

¹² Aqui preferi traduzir da tradução de William Smith para o inglês usada em Monk, 205.

¹³ GSV, 300.

A imensidão do sertão é muito bem retratada na obra de Alencar, Euclides e Guimarães Rosa. É a "imensa campina", o "vastíssimo deserto" (Alencar, 13), e a "vasta região" (Alencar, 123) de Alencar, está nas "planuras vastas" (Cunha, 21) e no "oceano imóvel" de Euclides (Cunha, 54) e para Guimarães Rosa, "Ah, que tem maior! [...]. O sertão está em toda parte" (Rosa, 1). É interessante notar que Euclides, até em certos momentos em que a paisagem muda, faz questão de frisar essa qualidade "altaneira" do sertão: "A região *continua* alpestre" (Cunha, 19); "A terra, porém, *permanece* elevada" (Cunha, 19-20).¹⁴

Na verdade, "grandiosidade", como diria Joseph A. Page, não é apenas uma característica do cenário natural brasileiro. Page atribui essa característica ao povo brasileiro também. Segundo ele, "os traços distintivos da Brasilidade são provenientes de fatores humanos, a interação entre brasileiros e o ambiente físico da terra, e a mágica que permeia ambos a terra e o povo" (Page, 8). Uma dessas características é a cordialidade. Outra é a "grandiosidade". Page insiste que "o sentimento de grandiosidade, freqüentemente projetado pelos brasileiros" não é contraditório. Para ele "esses dois lados do caráter nacional brasileiro – cordialidade e grandiosidade – coexistem harmoniosamente".¹⁵ Ele acredita que esse sentimento de grandiosidade é inevitável: "Numa terra com maravilhas naturais como o maior sistema de drenagem de rios do mundo, a maior ilha fluvial do mundo, e o maior pântano do mundo, não deve ser surpresa o fato de os brasileiros terem conseguido vangloriar-se de fenômenos feitos pelo homem como o maior buraco escavado a mão do mundo, o maior estádio de futebol do mundo, a maior represa hidroelétrica do mundo, e o que é provavelmente a maior operação ilegal de apostas do mundo" (Page, 9).

Para o nosso estudo sobre o sublime é importante reforçarmos essa noção de interação entre natureza e homem observada por Page. Na verdade, o estudo do sublime natural não se interessa apenas em identificar e observar a sublimidade que existe no objeto natural, no caso de montanhas, ou na paisagem geral, no caso do sertão. A importância do sublime na natureza é discutida principalmente pela influência e poder que este objeto natural ou paisagem natural pode exercer sobre o homem. O contato do homem com a grandeza da natureza sublime gera uma experiência também sublime. John Baillie comenta que "nem bem o sublime se apresenta e nós já somos afetados por ele" (Baillie, 87). Essa expe-

riência sublime acontece de várias formas e pode envolver sentimentos que vão da admiração, surpresa e estupefação, até o medo e terror. Esses sentimentos são considerados sublimes porque, como Thomas Weiskel diria, "transcendem o humano" (Weiskel, 3). Segundo Weiskel, "A alegação maior do sublime é que o homem pode, em sentimento e em linguagem, transcender o humano" (Weiskel, 3). Apesar dessa "experiência" sublime, associada a transcendência, ser de interesse da maioria dos autores que discorreram sobre o tema, não existe ainda um consenso sobre a que tipo de experiência que surge do contato do homem com a natureza, ou com a arte, pode realmente ser dado o título de sublime.¹⁶ Como o sertão, há vários tipos de "sublimes", entre eles, o sublime romântico, o hermenêutico, o retórico, e o natural, que é o nosso maior interesse nesse momento. Distinções detalhadas não serão feitas nesse trabalho por ter pouca relevância para o nosso enfoque principal e por escassez de tempo.¹⁷

A descrição da personagem D. Flor em *O Sertanejo* pode ser usada para representar a influência que o objeto natural sublime exerce sobre o homem que Baillie propõe. D. Flor, é "uma alma elevada que tem consciência de sua superioridade, e sente ao passar pela terra a elação das asas celestes" (Alencar 15). A personagem foi invadida pela força do sublime e tornou-se sublime também. É relevante lembrar que Baillie atribui o

nome de sublime a todas as coisas que elevam a mente a níveis de grandeza, e dispõem-se a planar sobre a mãe terra e conseqüentemente atingir aquela exaltação e orgulho que a mente sempre sente quando consciente de sua própria grandeza – Esse objeto pode ser justamente chamado de sublime, o que de certo modo faz a mente sentir seu próprio engrandecimento e ter uma concepção elevada de seus próprios poderes. (Baillie, 88)

Portanto, D. Flor é uma "alma elevada" por causa da influência da "terra", quer dizer, do sertão, sobre ela. D. Flor é sublime como a natureza. De fato, ela chega a ser retratada como um símbolo natural, uma espécie de filha da natureza, um dos "filhos do sertão" (Cunha, 25), como Euclides diria. Alencar escreve:

¹⁴ Ver Edmund Burke, *A philosophical enquiry into the origin of our ideas of the sublime and beautiful*, James T. Boulton, ed. (Notre Dame & London: University of Notre Dame Press, 1968) para um estudo histórico e detalhado do sublime.

¹⁷ Como Burke, Weiskel também faz um bom trabalho de caracterização do sublime em *The romantic sublime*.

¹⁴ As ênfases são minhas.

¹⁵ Page, 9.

A moça breve desapareceu encoberta pelo mato aí mais fechado, e vestido ainda de alguma rama, embora rara e crestada. Com a rapidez do galope, o vento agitava os cabelos castanhos da donzela, fustigando-lhe o rosto, e ela experimentava um indizível prazer, como se a terra de seu berço¹⁸ lhe abrisse os braços carinhosa, e a estivesse apertando ao seio, e cobrindo as faces de beijos. (Alencar, 17)

Notamos então que Flor é mais do que a união do homem com a terra. Ela é a própria terra, o sertão, a sublime natureza: "Cerrando a meios os olhos, engolfada nessa ilusão, parecia-lhe que a terra natal tomava as feições da ama que a criara, da boa Justa, de quem se apartara pela primeira vez com tamanha saudade" (Alencar, 18). Com a mãe Justa, talvez outro símbolo para a natureza, ela demonstra um "sublime afeto"¹⁹ (Alencar, 27) e em um momento de terror, outro tipo de experiência sublime, "com um gesto de sublime resignação cruzou as mãos ao peito, reclinou a linda fronte, e abandonou-se à morte cruel que vinha ceifar-lhe sem piedade a primícia de sua beleza, quando apenas desabrochava" (Alencar, 20).²⁰ Não é à toa que Alencar usa o adjetivo "sublime" duas vezes para se referir a atitudes de D. Flor, sendo uma delas em uma experiência sublime. O autor quer destacar a sublimidade em sua personagem, que representa a natureza e uma visão sublime do sertão. Além disso, D. Flor como mulher e símbolo da natureza, pode também ser vista como um símbolo para o Brasil, que, como a América em geral, é geralmente descrito como "feminino", principalmente na época que Alencar escreveu. Aceitando esse simbolismo, podemos sugerir também que existe na elaboração dos personagens de Alencar uma demonstração de parte do projeto nacionalista de *O sertanejo*.

Certamente se Guimarães Rosa fosse resumir a idéia de Bailie, ele o faria de sua maneira simples que sempre é complexa: "Sublime: sertão". É claro que o mais apropriado seria dizer "sertão: sublime", que é o nosso argumento aqui. Se lembrarmos que para Guimarães Rosa "Sertão é onde o pensamento da gente se forma mais forte do que o poder do lugar" (GSV, 17), podemos mais uma vez reforçar a idéia de que o sertão, sublime que é, tem a capacidade de engrandecer através da sua grandeza, o que tem proporcionado àqueles intelectuais e estudiosos que têm tido contato com ele, como propomos na abertura desse ensaio. Na verdade, a fórmula "sublime: sertão" pode também funcionar, se olharmos para ela através da definição de Guimarães Rosa citada acima. Afinal de contas, Weiskel propõe que

¹⁸ A ênfase é minha.

¹⁹ Idem.

²⁰ Idem.

o sublime é um daqueles termos como *inspiração*, *visão*, *apocalipse*, *imaginação*, o demoníaco – e, é claro, *transcendência*, cuja sublimação contínua em metáforas permite-nos pensar ao possibilitar uma compreensão da experiência em termos aprovados pelo passado – o gesto crítico essencial, já sofisticado na antigüidade. O simples fato da invocação desses termos já requer muitas perguntas [...]. (Weiskel, 4)

Para Weiskel, "o pensamento da gente se forma" porque o sublime é uma metáfora, um "acordo posicionado entre o velho e o novo".²¹ Ele explica que "o sublime romântico foi uma tentativa de revisar o significado da transcendência [...], ofereceu fórmulas que preservaram a autoridade do passado nas estruturas ramificadas do dualismo. Também ofereceu uma linguagem para experiências urgentes e aparentemente novas de ansiedade e excitação que necessitavam ser legitimadas".²² Weiskel conclui que, "em termos gerais, foi uma grande analogia, uma 'transposição' em massa da transcendência para uma posição naturalista; resumindo, uma formidável metáfora".²³ Por isso, Weiskel acredita que "o engrandecimento afetivo do momento sublime suporta uma ilusão, uma união metafórica com o criador que oculta a inferioridade de nosso status enquanto ouvintes" (Weiskel, 4). Como é uma ilusão, "não existe um sublime literal" (Weiskel, 4), o que torna tão difícil definir o sublime de uma maneira única e definitiva. Para Weiskel, por exemplo, é sinônimo de transcendência. O sublime e o sertão compartilham essa dificuldade de definição. Também não existe um sertão literal. Por isso, sertão não se traduz, como afirmei anteriormente. Euclides chama o sertão de "inabordável" (Cunha, 80) e Guimarães Rosa sugere a impossibilidade de defini-lo: "Sertão é isso, o senhor sabe: tudo incerto, tudo certo" (GSV, 134). Além disso, "o sertão é sem lugar" (GSV, 310). Para Guimarães Rosa, o sertão é "sem lugar" porque é, como a vida, uma travessia, ou seja, também uma metáfora: "coragem é o que o coração bate; se não, bate falso. Travessia – do sertão – a toda travessia" (GSV, 443).

Além do exemplo citado da personagem D. Flor de Alencar, nossos escritores também descreveram a experiência sublime que o sertão provoca de outras maneiras. Alencar, por exemplo, nota naquelas "remotas regiões" "a primitiva rudeza, que tamanho encanto lhes infundia" (Alencar, 13). Euclides "descobre" essa experiência sublime ao passo que "descobre" o sertão na sua viagem. A sua descrição detalhada mostra o espanto, a admiração e a surpre-

²¹ Weiskel, 4.

²² Idem.

²³ Idem.

sa que a "descoberta" do sertão causa nos "forasteiros". É bom lembrar que Euclides, apesar de ser brasileiro, é também um forasteiro nos "sertões desconhecidos" (Cunha, 80). Ele conheceu "os sertões" na viagem que fez para escrever o livro. Apesar da sua narrativa ser também fictícia, as experiências sublimes que ele descreve são não somente fruto de leituras anteriores sobre a região, mas principalmente resultado da sua interação pessoal com a natureza. Em "A terra", ele avisa que "a terra atrai irresistivelmente o homem" (Cunha, 18), comenta que "o observador que seguindo este itinerário deixa as paragens em que se revezam, em contraste belíssimo, a amplitude dos gerais e o fastígio das montanhas, ao atingir aquele ponto estaca *surpreendido...*" (Cunha, 22)²⁴ e afirma que o sertão "é uma paragem impressionadora" (Cunha, 26). Em "O homem", Euclides também reforça o poder da terra sobre seus observadores: "A terra atrai o homem; chama-o para o seu seio fecundo; encanta-o pelo aspecto formosíssimo; arrebatá-o, afinal, irresistivelmente, na correnteza dos rios" (Cunha, 81). Um aspecto importante das descrições de Euclides é o fato que ele chama a atenção do leitor para a necessidade de olhar para o sertão com olhos bem abertos. Euclides sabe, como Guimarães Rosa, que "desde o raiar da aurora, o sertão tonteia" (GSV, 275). Por isso, ele nos informa sobre "as possantes massas gnaissegraníticas, que a partir do extremo sul se encurvam em desmedido anfiteatro, alteando as paisagens admiráveis que tanto encantam e *iludem* as vistas *inexpertas* dos forasteiros" (Cunha, 18), conta que a Serra do Grão-Mogol "é o primeiro espécimen dessas esplêndidas chapadas imitando cordilheiras, que tanto perturbam os geógrafos *descuidados*", e aponta "falsas montanhas" que "avultam" nas "planuras amplas" da região (Cunha, 20). Esse simbolismo visual que Euclides usa é também um sinal dele para o leitor começar não só a olhar, mas também a pensar no sertão e no Brasil de uma forma diferente, o que ele aprendeu a fazer na sua viagem à região. O projeto nacional de Euclides pede uma re-leitura do Brasil, começando pela visão que o povo brasileiro tem do sertão e da Guerra de Canudos, essa última explicitamente confessada pelo narrador na "Nota preliminar" de seu livro: "Aquele campanha lembra um refluxo para o passado. E foi, na significação integral da palavra, um crime. Denunciemo-lo".²⁵ Euclides se propõe a ser o "narrador sincero" do povo brasileiro.²⁶

²⁴ A ênfase é minha. As elipses são do próprio texto de Euclides.

²⁵ Cunha, 14.

²⁶ Idem.

Vamos abandonar um pouco a discussão sobre o sublime natural e voltar a discutir a visão de Longino sobre o sublime. Para Longino, a sublimidade não é tão importante como uma experiência natural e sim enquanto traço literário. Segundo ele, o sublime não é uma emoção, é um problema de gosto. É um estilo que "consiste em uma certa excelência e distinção de expressão" de onde "os grandes poetas e historiadores tem adquirido preeminência e ganho uma eternidade de fama para si" (Longinus, 100). Ele distingue o sublime de emoções porque "encontramos algumas emoções que são negativas e nem um pouco sublimes, como pena, tristeza e medo. Por outro lado, muitas passagens sublimes não transmitem nenhuma emoção" (Longinus, 108). Mesmo assim, algumas das emoções citadas por Longino são consideradas símbolos ou fontes do sublime por outros autores que o sucederam. Ao contrário de Longino, Kant, por exemplo, propõe que "o sublime [...] não é um objeto de gosto, mas um sentimento emotivo".²⁷ Ele acrescenta que "todavia, a apresentação artística do sublime em descrições e ornamentos [...] deve e tem que ser *bela*, uma vez que caso contrário seria selvagem, grosseira, e repulsiva; conseqüentemente, contrária ao gosto".²⁸ A distinção entre o "sublime" e o "belo" e a relação destes com "gosto" é também objeto de muita discórdia entre os autores que estudam o sublime.

Mesmo não estando interessado no sublime natural, Longino diz que "é a natureza que doa o poder de expressão ao homem" (Longinus, 148). E sugere que "a arte é perfeita apenas quando parece com a natureza" (Longinus, 131). Como "sublimidade consiste em elevação" (Longinus, 117), e "leva-nos até perto da mente majestosa de Deus" (Longinus, 147), acreditamos que para Longino a natureza se equipara a Deus, ambos símbolos originais e criadores. Como Longino tirou muitos exemplos de sublimidade da obra de Homero, é uma tendência natural questionarmos se Homero era para Longino uma das origens do sublime. Se lermos mais atentamente, perceberemos que ele esclarece isso em uma passagem depois de discutir partes da *Iliada*:

Então também o mestre²⁹ dos judeus, pessoa nada comum, ao formar uma concepção do Ser Divino, o enunciou quando bem no começo de suas Leis escreveu: "Deus disse - 'o que?' 'E que venha a luz, e a luz veio; e que venha a terra, e a terra veio'." (Longinus, 111)

²⁷ Immanuel Kant, *Anthropology from a pragmatic point of view*, Trans. Victor L. Dowdell (Carbondale & Edwardsville: Southern Illinois University Press, 1978), 146. Todas as futuras referências a essa edição são citadas como *Anthropology*, seguido pelo número da página.

²⁸ Idem. A ênfase é minha.

²⁹ O termo usado em inglês é *lawgiver*, para o qual não consegui melhor tradução.

Longino cita essa passagem como um exemplo de sublimidade. Portanto, ele quer dizer que a origem do sublime coincide com a própria origem da vida, quer dizer, com Deus, que é a própria origem do sublime. Homero "torna-se" um "deus", ao passo que ele consegue produzir uma obra de arte sublime. Ele é uma origem, apenas enquanto um transmissor do sublime, visto que, segundo Longino, uma das maneiras de se desenvolver o impulso sublime é através de imitação e, como sabemos, Homero influenciou muitos depois dele. Longino explica que "certas emanções são transmitidas dos gênios dos homens do passado aos que os emularam. Ao respirar nessas influências, até aqueles que demonstram poucos sinais de inspiração utilizam em algum nível o entusiasmo divino da grandeza dos seus predecessores" (Longinus, 119). Na literatura brasileira, Alencar, como Homero, influenciou muitos que o sucederam. Ele também pode ser considerado o que Harold Bloom chama de "um poeta forte" em *The anxiety of influence*.³⁰ No trabalho de Euclides da Cunha, por exemplo, estão alguns traços característicos do Alencar. Da mesma forma, quando Guimarães Rosa, pergunta "O sertão vem?" (GSV, 497), podemos pensar nele perguntando sobre o Alencar, que foi um dos primeiros a escrever sobre o tema e também influenciou Guimarães Rosa.

Como através da sublimidade, o escritor também se torna meio "Deus", Longino defende que a sublimidade não é para qualquer um, mas apenas para "os grandes poetas e historiadores" (Longinus, 100), entre os quais, obviamente incluíríamos não só Homero, como também Alencar, Euclides e Guimarães Rosa. Longino sugere que "não é possível para aqueles que têm pensamentos e objetivos fracos e servis durante a vida criar nada que seja extraordinário, nada que seja digno da imortalidade da fama; não, grandeza de palavra é a província daqueles que tem pensamentos profundos. Expressões grandiosas surgem naturalmente para os homens mais magnânimos" (Longinus, 110). Da mesma forma que Longino, Baillie também definiu o sublime como "aquele tipo de escrita que, entre todos é a forma verdadeiramente excelente e grandiosa, e que é peculiar ao nobre gênio, imponente e abrangente" (Baillie, 87). Longino adverte, entretanto, que até "o gênio mais distinto está muito longe da perfeição" (Longinus, 143).

Longino também propõe que "o efeito da linguagem 'elevada' não é persuadir os ouvintes, mas *invadi-los*"³¹ todas as vezes e de

³⁰ Ver Harold Bloom, *The anxiety of influence: a theory of poetry* (New York & Oxford: Oxford UP), 1997.

³¹ A ênfase é minha.

toda forma possível. Coisas que nos *transportam* com admiração são mais relevantes do que as que meramente nos persuadem ou gratificam. A extensão de nossa habilidade de ser persuadido geralmente está ao nosso controle, mas essas passagens sublimes exercem uma força e controle irresistíveis, e conseguem controlar todos os ouvintes" (Longinus, 100). Para Longino, Homero é capaz de produzir passagens desse tipo. Ele é um exemplo ideal de sublimidade. A "linguagem elevada" de Homero "invade" os seus ouvintes ou leitores ao "invadir" seu texto. "Ele habitualmente associa-se com a sublimidade de seus temas heróicos", diz Longino.³² Addison e Steele comentam que, "em uma palavra, Homero preenche seus leitores com idéias sublimes, o que, acreditamos, elevou a imaginação de todos os poetas bons que vieram depois dele" (*Spectator*, 295-296). Notamos, então, na visão Longiniana do sublime uma noção semelhante à da experiência do sublime natural. Da mesma forma que o contato com o sublime natural do sertão, provoca em seus espectadores uma "transformação" que os torna também sublimes, como no caso de D. Flor, personagem do livro de Alencar, o contato do leitor com a literatura "elevada" o "transforma" em sublime, como aconteceria também, por exemplo, com um admirador de uma pintura de arte. De acordo com Baillie, "o sublime na retórica não é nada mais do que uma descrição do sublime na natureza" (Baillie, 88). Donald E. Pease explica melhor. Segundo ele, "o sublime na natureza libera o gênio que o homem traz em si, que responde a natureza como se ela fosse uma criação dele mesmo. Na obra de arte, o gênio desenha a natureza como uma reflexão do poder produtivo do gênio" (Pease, 263).

Falta exatamente nos comentários de Baillie e Pease uma referência a um elemento importante na experiência sublime: O leitor/observador/ouvinte. É obvio que o autor é importante nesse processo. No caso da literatura, ou das artes em geral, é o autor, ou o artista, o meio que "transporta" a sublimidade que, como o próprio Longino sugere, é originariamente característica da natureza, ou de Deus. O artista, ao experimentar o contato sublime com a natureza, não só passa por um momento de "admiração" ou "contemplação", como também recebe dela o poder da experiência sublime, que é o poder de transformar em sublime o seu trabalho. Da mesma forma, a arte, que herdou as características sublimes da experiência do autor com a natureza também passa a ter a capacidade de causar a experiência sublime no observador, ou leitor. Isso fica muito claro em pinturas sobre a natureza, onde podemos notar

³² Longinus 112.

claramente o "transporte" dos elementos sublimes naturais para a arte. É como se fosse uma bola de neve de "transformações". No caso da literatura, precisamos utilizar conceitos como inspiração, ou se preferirmos, apenas a idéia de que a natureza pode ser a fonte que gerou a arte. Entretanto, não gostaríamos de reforçar aqui a idéia antiga de que a arte humana é apenas uma imitação, cópia, da natureza. A sugestão, que é diferente do ponto de vista de Longino, é que o artista percebe seus temas na natureza, e empregamos aqui um conceito mais amplo de natureza do que o que tem sido explorado até agora, mas não para apenas copiá-la: para exercer sobre ela um papel diferencial, o que possibilitará que outros a compreendam, expliquem, questionem ou transformem. Vemos isso claramente no trabalho de Alencar, Euclides e Guimarães Rosa. Os três buscaram no tema e espaço geográfico "sertão" a fonte de sua arte. A sublimidade do sertão é transmitida aos autores pela natureza, o que os torna também sublimes e os alia com Homero, Platão e outros sugeridos por Longino, e eles a transmitem para as suas obras. Os leitores, ao terem contato com as obras, são "invadidos" pelo mesmo forte sentimento sublime que originalmente impeliu os escritores a escreverem seus livros. Suzanne Guerlac descreve esse "movimento" dessa forma: "o autor desaparece no seu texto. O leitor, por outro lado, recebe um tipo de registro ao receber o 'raio' e o 'trovão' da comunicação sublime, cujo impacto vai 'ser mais duradouro do que o momento de enunciação'" (Guerlac, 275).³³ O impacto sobre os leitores é "mais duradouro", porque estes vão ser "transformados" e procurar maneiras de retornar o efeito desta experiência sublime para a natureza, como o autor já fez ao produzir a sua obra. Na natureza o ciclo se completa, mas não se fecha. Temos, então, um esquema parecido com este: Natureza (ou Deus) → artista → obra de arte → observador / leitor → Natureza etc.

Kant, em *Critique of judgement*, também demonstra uma mudança radical de uma fonte externa para o sublime,³⁴ para uma interna. John T. Goldthwait comenta que "Kant adiciona ao conteúdo do conceito do sublime o elemento que sempre foi o mais importante objeto estético para o homem: ele mesmo" (Goldthwait, 25). Kant declara que "devemos procurar a beleza da natureza em um contexto externo, mas procurar pelo sublime meramente em nós mesmos e na nossa atitude intelectual, o que introduz a subli-

midade na representação da natureza".³⁵ Para ele, a sublimidade "pode ser encontrada na mente, uma vez que nenhuma forma consciente pode conter o chamado sublime" (CJ, 83-84). Segundo ele, "portanto, o oceano profundo, agitado pela tempestade, não pode ser chamado de sublime. O seu aspecto é horrível e a mente já deve estar cheia de múltiplas idéias se formos atribuir uma intuição ao sentimento do sublime propriamente dito" (CJ, 84). Além disso, "a verdadeira sublimidade deve ser procurada apenas na mente do [sujeito] julgando, e não no objeto natural a ser julgado" (CJ, 95). Ele acredita que é "intuitivamente evidente a superioridade da determinação racional das nossas faculdades cognitivas comparado a maior faculdade de nossa sensibilidade" (CJ, 96). Kant conclui que "o sentimento do sublime é um sentimento de dor que surge do desejo de concordância entre a avaliação estética da magnitude formada pela imaginação, e a avaliação da mesma formada pela razão" (CJ, 96).

Apesar de Kant valorizar o observador/leitor/ouvinte, ele é muito radical ao retirar sublimidade dos objetos naturais e centralizá-la no "receptor". Se seguirmos o raciocínio dele, a fórmula "Natureza (ou Deus) → artista → obra de arte → observador/leitor → Natureza etc" que propomos anteriormente não funciona. Ele elimina a possibilidade de entendermos a experiência sublime como um ciclo, uma sucessão de "transformações". Essa sucessão de "transformações" é bem representada em outra passagem de Longino: "Homero parece ter feito tudo em seu poder para fazer dos homens lutando em Tróia, deuses, e homens, dos deuses. Todavia, enquanto para nós mortais, se estamos miseráveis, a morte é apontada como um refúgio de nossas enfermidades, Homero deu aos deuses imortalidade, não só na natureza deles, mas também nos seus infortúnios" (Longinus, 11). Podemos ler essa descrição de Longino sobre uma das passagens sublimes de Homero como uma metáfora para a experiência sublime. Homero, o autor, o Deus-criador, transforma os leitores que tiveram contato com seu texto, quer dizer, com ele mesmo, deuses. Em outras palavras, como já afirmamos, o sublime gera o sublime, ou, como Guerlac coloca, o sublime "parece ter simultaneamente os meios e os fins na sua direção" (Guerlac, 277). O final da passagem de Longino, onde ele diz que Homero, afinal de contas, não conseguiu fazer dos deuses, homens e dos homens, deuses, poderia ser usada para confirmar a

³³ A autora usou os termos *speakers e listeners*, que substituí por *autor e leitor* por não mudar o enfoque e se encaixar melhor no contexto da discussão.

³⁴ No caso de Kant, a natureza e para Longino, Homero ou Deus.

³⁵ Immanuel Kant, *Critique of judgement*, Trans. J. H. Bernard (New York: Hafner Press, 1951), 84. Todas as futuras referências a essa edição são citadas como CJ, seguido pelo número da página.

alegação de Weiskel que “o engrandecimento afetivo do momento sublime suporta uma ilusão, uma união metafórica com o criador que oculta a inferioridade de nosso status enquanto ouvintes”,³⁶ com a qual não concordamos.

Longino comenta que “um golpe de sublimidade no momento certo espalha tudo na sua frente como um trovão, e, em um instante revela o poder total do autor”.³⁷ Entretanto, não é apenas o “poder total do autor” que é revelado durante a experiência sublime. O leitor, como já explicamos, também fica mais poderoso durante a experiência sublime. Afinal de contas, o sucesso do impulso sublime depende da forma que ele “invade” o leitor, ou seja, da experiência sublime, como Longino mesmo propõe. Portanto, não acontece uma ocultação, como Weiskel propõe, e sim um movimento que permite ao leitor/observador/ouvinte “elevantar-se” e “transformar-se” em um indivíduo mais poderoso e forte. Esse movimento de forma nenhuma enfraquece o autor/artista ou sublimidade inerente no objeto natural, como Kant propõe. Pelo contrário, ele reforça a sua habilidade sublime e é perpetuado através da interação entre a sublimidade da sua arte e o “receptor”, no caso do leitor, ou do leitor/autor e da sua arte, no caso do objeto natural. Portanto, em um processo onde se espera um “receptor” passivo, a experiência sublime o engaja num papel totalmente ativo, já que ele vive uma intensa *transformação*. Nesse ciclo, então, o leitor/observador/ouvinte, “transforma-se” não só em “alvo”, como também em uma fonte em potencial do sublime. No caso da literatura, a experiência sublime cria um leitor que é possivelmente um autor também. O significante “leitor” passa a abranger o significado “autor” também. O seu papel é expandido e não tem significação se analisado através do significado anterior. Essa nova natureza dimensional permite ao significado compor um outro signo entre o signo maior da experiência sublime. Como Guerlac explica, ela “ameaça a própria noção de subjetividade, ou a unificação da identidade própria do sujeito” (Guerlac, 275). O leitor, então, passa a viver uma dupla presença sublime e, se educado, poderá desenvolver ambas. Segundo Guerlac, essa não é a única duplicidade característica do sublime. Para ela, “uma vez que o sublime é ao mesmo tempo uma função da natureza e da arte, ele carrega uma força de sinceridade e de duplicidade, de verdade e de falsidade. Ou então, ele contém uma forma de força que enfraquece essas mesmas oposições” (Guerlac, 279).

Atribuir ao sublime a força de transcender as suas oposições, como Guerlac faz, não é um pensamento novo. O sublime, como Weiskel observou, pode ser interpretado como um sinônimo de transcendência, graças ao contexto histórico que surgiu e as conotações que abraçou. A experiência sublime, como já ressaltai, implica em “transformação”. Na literatura, natureza, ou religião, alguns dos contextos onde o sublime é discutido, o sublime “invade”, “transforma,” e “move”³⁸ o leitor ou observador. Para Addison e Steele, ele *eleva*³⁹ os prazeres da imaginação, “abre os pensamentos do homem, e engrandece sua imaginação”.⁴⁰ A essa característica de “movimento” que atribuímos ao sublime, chamo de “transformação”. Essa “transformação” é, de certo modo, descrita por Guerlac como um “transporte”, termo que ela toma emprestado de Longino. Ela explica, citando partes do texto de Longino: “esse ‘transporte’ ocorre em duas fases. Primeiro, uma sensação de estar sendo ‘despedaçado’, mas depois ser ‘levantado com uma sensação de posse [...] cheia de orgulho e feliz, como se nós mesmos tivéssemos produzido aquilo que ouvimos” (Guerlac, 275). Kant prefere o termo movimento para esse “transporte”, ou “transformação”. Ele acredita que existe “um movimento da mente ligado ao julgamento do objeto” que “o sentimento sublime traz como sua característica principal” (CJ, 85). Para ele, ao contrário do gosto pelo “belo”, que “pressupõe e mantém a mente em tranqüila contemplação” (CJ, 85), “a sublimidade só pode ser apresentada em ação” (Guerlac, 279).

Há muitos exemplos desse “movimento” do sublime em *O sertanejo*, *Os sertões* e *Grande sertão: veredas*. Alencar, por exemplo, começa *O Sertanejo* com uma descrição que é ao mesmo tempo um tipo de definição do sertão e também uma autodefinição do sublime: “Essa imensa campina, que se dilata por horizontes infindos, é o sertão de minha terra natal” (Alencar, 13). A campina, figura que ali representa todo o sertão, “se dilata por horizontes infindos”. Temos nessa sentença de Alencar muitos elementos que simbolizam e explicam o sublime: a “grandiosidade” natural do sertão, sugerida não só pela “imensa” campina, como pelos “horizontes infindos”, e também o “movimento” que Kant propõe, destacado na “dilatação” do sublime objeto natural que continua se expandindo e “engrandecendo” para levar ao transporte sugerido por Guerlac e a “transformação” que eu proponho. Na mesma página,

³⁶ Weiskel, 4.

³⁷ Longinus, 100. Aqui Longino também usou *speaker*, que substituí por *autor* intencionalmente.

³⁸ Observations, 47.

³⁹ A ênfase é minha.

⁴⁰ Spectator, 295.

Alencar ressalta "a primitiva rudeza" que "tamanho encanto lhes infundia" (Alencar, 13). Mais uma vez, o "encanto", tão característico da experiência sublime, se movimenta e "infunde" o próprio sertão. Notamos então uma situação singular onde Alencar retrata o próprio objeto natural passando pela experiência sublime. A "rudeza", para alguns também considerada uma fonte do sublime, é o que "infunde" a região. A "grandeza" e o "movimento" do sublime também se percebem na "vasta planura que se estende a perder de vista" e é reforçada no "vasto ossuário da antiga floresta" (Alencar, 15). Na verdade, todo o início de *O sertanejo* também poderia ser considerado um símbolo do sublime pela "abundância" de exemplos que traz. Outro movimento importante na obra de Alencar é o movimento que sua narrativa faz como consequência desses "movimentos sublimes" e do seu estilo romântico, meio repetitivo e detalhado. Esse movimento é comentado pelo editor numa nota de pé de página:

Observe como o narrador procede na descrição. Primeiro, ele mostra a 'imensa campina'. Depois localiza um trecho dela. Em seguida, nesse trecho, descreve o comboio como um todo. Finalmente, seus componentes: cargueiros, recoveiros, viajantes, os donos do comboio, até chegar a D. Flor, o centro de sua atenção. Em outras palavras, é como uma câmara de filmar, que vai de uma cena de conjunto aproximando-se gradativamente dos detalhes.

Esse estilo de Alencar, que chamaremos por hora de "em movimento", o colocaria na lista de autores sublimes de Longino, que nota o sublime em passagens onde "a forma direta de comunicação transporta o leitor para o meio da ação que está sendo descrita", o que, para ele, "afetar[á] o leitor] muito mais profundamente e o tornará mais atento e ativamente interessado" (Longinus, 135). Alencar é um mestre neste tipo de narrativa que Longino valoriza, como percebemos nas primeiras páginas de *O sertanejo*, a quais se refere o comentário citado acima. Em seus livros há sempre "passagens onde, levado pelos seus sentimentos, você imagina que está vendo o objeto de sua descrição, e capacita a sua audiência a ver também", como Longino aprecia.⁴

Euclides também retratou esse "movimento" do sublime em sua obra. Seu livro, uma narrativa que mistura realidade, história e geografia com ficção, a linguagem popular com a científica, como Luiz F. Valente explica, "começa com uma descrição deliberadamente objetiva da geografia física brasileira" (Valente, 48). O mis-

⁴ Longinus, 121.

turar apropriado de linguagens e estilos seria uma das características que levaria Euclides à lista de autores sublimes de Longino. Ele que acredita que da mesma forma que "palavras bem usadas são na verdade a própria luz do pensamento" (Longinus, 139), "o linguajar simples é às vezes muito mais expressivo do que a dicção elegante, uma vez que, sendo retirado do cotidiano, é imediatamente reconhecido e gera mais convicção por causa dessa familiaridade" (Longinus, 140). Em *Os sertões*, Euclides soube balancear muito bem, não só a relação entre a linguagem popular e a erudita, mas também, e principalmente, a científica com a popular.

Apesar de não possuírem a mesma força de transportar o leitor para o cenário que as descrições de Alencar, as descrições de Euclides também os fariam concorrer ao título de autor sublime. Como no livro de Alencar, uma das descrições mais importantes para o estudo do sublime abre o livro. Nela, há, talvez graças a influência de Alencar, também belos exemplos do sublime como "movimento":

O planalto central do Brasil *desce*, nos litorais do Sul, em escarpas inteiriças, *altas e abruptas*. *Assoberba* os mares; e *desata-se* em *chapadões* nivelados pelos visos das cordilheiras marítimas, *distendidas* do Rio Grande a Minas. Mas ao *derivar* para as terras setentrionais diminui gradualmente de altitude, ao mesmo tempo que *descamba* para a costa oriental em *andares*, ou repetidos socalcos, que o *despem* da *primitiva grandeza* afastando-o consideravelmente para o interior.⁵

Na descrição de Euclides, vemos um planalto central que se "movimenta" tanto que parece estar "fazendo ginástica". O planalto "desce" nos litorais, depois "assoberba" os mares, "desata-se" em chapadões, como um barco, "deriva" para as terras setentrionais, "cai" e finalmente, "já cansado", diria, "descamba" para a costa oriental em "andares" ou "repetidos socalcos". Além do movimento sublime, Euclides não deixou de ressaltar também a "primitiva grandeza" do Brasil sublime ao observar as "escarpas inteiriças, altas e abruptas", os "chapadões", as cordilheiras marítimas "distendidas" do Rio Grande a Minas, e a costa oriental "em andares". A "grandeza" também é destacada quando ele comenta que "a terra sobranceia o oceano", que pode ser lido também como uma alusão ao seu próprio estilo narrativo, e, obviamente, quando ele afirma que esse país "é uma região privilegiada, onde a natureza armou a sua mais *portentosa* oficina".⁶ Como Alencar, Euclides também nota as "planuras vastas" que "estiram-se". Até essas pla-

⁵ Cunha, 17. Todas as ênfases são minhas.

⁶ Cunha, 18. A ênfase é minha.

nuras, diz Euclides, parecem com "tabuleiros suspensos" e "topam-se, a centenas de metros, extensas áreas ampliando-se, boleadas, pelos quadrantes, numa *prolongação indefinida de mares*" (Cunha, 21). Ele mostra como o sublime está em objetos naturais, como na "amplitude dos gerais e o fastígio das montanhas" que causam um "contraste belíssimo" e, conseqüentemente, "surpreendem" o observador "com a sua sublimidade. Finalmente no sertão, Euclides admite que "é uma paisagem impressionadora" (Cunha, 26). Lá, o viajante ao menos tem "o desafogo de um horizonte largo e a perspectiva das planuras irancas" (Cunha, 44). Apesar de Euclides demonstrar também o "traço melancólico das paisagens" (Cunha, 26), ainda assim, "o sertão é um paraíso" (Cunha, 53), uma excelente imagem para descrever o sublime. O "movimento", o "transporte", ou, a "transformação", do sublime é também ressaltado nessa passagem já citada anteriormente: "A terra atrai o homem; chama-o para o seio fecundo; encanta-o pelo aspecto formosíssimo; arrebatá-lo, afinal, irresistivelmente, na correnteza dos rios" (Cunha, 81).

Da "correnteza dos rios" de Euclides passamos para a "travessia" de Guimarães Rosa, que, com menos intensidade que Alencar e Euclides, também notou o "movimento" do sublime na sua obra. Em "A estória de Lélío e Lina", por exemplo, ele descreve o sublime sertão e seu "movimento" sem deixar nada a dever a Alencar e a Euclides: "O sertão, igual ao Gerais, dobra sempre mais para diante, territórios" (140). Porém, o interesse de Guimarães Rosa não é com a paisagem geral do sertão. Ele não está interessado na "grandeza" que emana da natureza, no "movimento" Kantiano, ou no "transporte" de Guerlac. Seu objetivo é o que chamei de "transformação", que é a possibilidade do seu trabalho "formar pensamentos", o fim do ciclo que a nossa fórmula sugere para o sublime: "Natureza (ou Deus) → artista → obra de arte → observador/leitor → Natureza etc." Por isso, ao invés das "grandezas", ele procura as "veredas" para descobrir e depois ressaltar a "grandeza" que existe nelas para seus leitores. Assim, ele explora também os "vazios" (GSV, 22) do sertão, retrata um sertão que "nem é malino, nem caridoso" (GSV, 460), que "é sem lugar" e ao mesmo tempo "se divulga" e "está em toda parte" (GSV, 1), que "vem e volta" e "se alteia e se abaixa" (GSV, 479). Para ele, o "escuro sertão" (GSV, 343) é uma "forte arma" (GSV, 300) para pode oferecer uma possibilidade de luz aos seus leitores. Mais essa luz não vêm tão fácil. Suas definições de sertão são sempre metáforas que nos remetem a outros destinos. Ele dialoga com a filosofia para obrigar seu leitor a

pensar, e pergunta, nos desafiando com mais uma metáfora, "o senhor vê mesmo aonde é o sertão? Beira dele, meio dele?" (GSV, 527). Além disso, ele indica a necessidade de procurarmos o "sertão", por outros lugares, por outros pontos de vista: "Sertão: quem sabe dele é urubu, gavião, gaivota, esses pássaros: eles estão sempre no alto [...]" (GSV, 508), afinal de contas, o sertão, ou seja, a vida, é uma "travessia" (GSV, 443, 479) e está sempre em "movimento", como o sublime. O estilo filosófico e alegórico de Guimarães Rosa também o incluiria na lista de autores sublimes de Longino. Segundo ele, "a linguagem figurativa é uma fonte natural de grandeza [...]. Metáforas contribuem para a sublimidade" (Longinus, 142).

Longino acredita que "nada contribui tão decisivamente para o "grande estilo" como uma emoção nobre na maneira certa, quando [o sublime] abre caminho como uma rajada de furor e sopra uma inspiração divina nas palavras dos oradores" (Longinus, 109). Alencar, Euclides da Cunha e Guimarães Rosa souberam expressar suas emoções da maneira certa. As três obras discutidas se associam ao sublime por se apropriarem de temas semelhantes, e possuem características em comum, como demonstramos. A representação do sertão no trabalho deles é tão sublime quanto qualquer quadro da natureza pintado por pintores italianos do século XVIII, o que os une a autores como Coleridge e Wordsworth, que são normalmente associados com o sublime. Portanto, principalmente Alencar e Euclides, são contribuições importantíssimas para o estudo do sublime natural tanto na literatura brasileira, como na própria paisagem geral do nosso país, uma vez que o sertão, como já discutimos, pelas suas dimensões e qualidades pitorescas e naturais, é um símbolo muito bom para o Brasil. Guimarães Rosa, Alencar e Euclides são também autores sublimes, no sentido do sublime retórico de Longino, pela sua grandeza de estilo e linguagem e, acima de tudo, pelo compromisso que a sua arte tem para com o público. As "transformações" que as obras deles têm proporcionado ao público brasileiro, enquanto instrumentos de reflexão, têm "formado muito pensamento", como diria Guimarães Rosa, o que proponho ser o aspecto do sublime mais importante a ser abordado nos dias de hoje, quando já passamos por Freud e Marx.

⁴⁴ Cunha, 22.

Referências bibliográficas

- ADDIDON, J.; STEELE, R. *The spectator*. London: Everyman's Library, 1711.
- ALENCAR, José de. *O sertanejo*. São Paulo: Ática, 1996.
- BAILLIE, John. *An essay on the sublime*. London: Tully's, 1747.
- BLOOM, Harold. *The anxiety of influence*. New York & Oxford: Oxford UP, 1997.
- BURKE, Edmund. *A philosophical enquiry into the origin of our ideas of the sublime and beautiful*. James T. Boulton, ed. Notre Dame & London: University of Notre Dame Press, 1968.
- CUNHA, Euclides da. *Os sertões: Campanha de Canudos*. São Paulo: Ática, 1998.
- GOLDTHWAIT, John T. Introduction. *Observations on the feeling of the beautiful and sublime*. Kant, Immanuel. Berkeley, Los Angeles & London: University of California Press, 1991.1-42.
- GUERLAC, Suzanne. Longinus and the subject of the sublime. *New Literary History*, XVI. Winter, 1985, p. 275-289.
- KANT, Immanuel. *Critique of judgement*. Trans. J. H. Bernard. New York: Hafner Press, 1951.
- . *Observations on the feeling of the beautiful and sublime*. Trans. John T. Goldthwait. Berkeley, Los Angeles & London: University of California Press, 1991.
- . *Anthropology from a pragmatic point of view*. Trans. Victor L. Dowdell. Carbondale & Edwardsville: Southern Illinois University Press, 1978.
- LONGINUS, Cassius. On the sublime. *Aristotle/Horace/Longinus: classical literary criticism*. Trans. T. S. Dorsch. Londodn, New York & Toronto: Penguin Books, 1965. p. 99-158.
- MONK, Samuel H. *The sublime: a study of critical theories in XVIII-century England*. Ann Arbor: The U of Michigan Press, 1960.
- PAGE, Joseph A. *The brazilians*. Reading, Massachusetts: Perseus Books, 1995.
- PEASE, Donald E. Sublime politics. *Boundary 2*. Vol. 12/3 – 13/1 (1984).
- RAMOS, Graciliano. *São Bernardo*. Rio de Janeiro: Europa-América, 1934.
- ROSA, João Guimarães. *Grande sertão: veredas*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986.
- . *Buriti. Corpo de baile*. 1956.
- . *A estória de Lélío e Lina. Corpo de baile*. 1956.
- VALENTE, Luiz F. "Entre Clío e Calíope: A Construção da narrativa histórica em *Os sertões*". Manguinhos: *História, ciências, saúde*, 1998.
- WEISKEL, Thomas. *The romantic sublime: studies in the structure and psychology of transcendence*. Baltimore & London: The Johns Hopkins University Press, 1976.