



SEÇÃO: ENSAIOS

A dimensão trágica do indianismo: o sublime na poesia de Gonçalves Dias¹

The tragic dimension of indianism: the sublime in Gonçalves Dias' poetry

João Pedro Bellas²

orcid.org/0000-0002-2982-6661
joaobellas@gmail.com

Recebido em: 12 fev. 2021

Aprovado em: 27 abr. 2021

Publicado em: 18 agos. 2021.

Resumo: Este artigo dá continuidade à nossa abordagem do romantismo brasileiro segundo o viés da estética. Temos demonstrado que o sublime é um elemento crucial para a formação não apenas dos movimentos românticos europeus como também para a sua contraparte brasileira. Nesse sentido, o objetivo deste trabalho é analisar o indianismo de Gonçalves Dias, com o fim de demonstrar que o poeta expôs uma faceta mais obscura do indianismo no Brasil, especialmente se compararmos com a obra de José de Alencar. Em nossa análise, buscaremos mostrar que, para tanto, o poeta fez um uso ostensivo de elementos comuns à estética do sublime.

Palavras-chave: Sublime. Romantismo. Indianismo. Gonçalves Dias.

Abstract: This paper advances an aesthetic approach of Brazilian romanticism. We have been demonstrating that the sublime is a fundamental component not only in the establishment of European romantic movements but also in the development of its manifestation in Brazil. With that in mind, this essay aims at analyzing Gonçalves Dias' Indianism, with the intention to demonstrate that the poet exposed a more obscure facet of Brazilian Indianism, especially if compared to the work of José de Alencar, and, in order to do so, employed a wide range of key elements of the aesthetics of the sublime.

Keywords: Sublime. Romanticism. Indianism. Gonçalves Dias.

O Romantismo e o sublime

O Romantismo consolidou-se na história da arte como um movimento que se contrapunha tanto ao Neoclassicismo, que deu a tônica das poéticas dominantes ao longo do século XVII, quanto ao racionalismo pregado pela corrente de pensamento iluminista. Ao contrário das concepções advogadas por essas duas escolas, os românticos buscaram privilegiar a imaginação e o aspecto emocional da obra de arte, em detrimento de procedimentos e regras de composição determinados pelo uso restrito da razão. Nesse sentido, o século XVIII é marcado, no campo da arte, por uma gradual mudança paradigmática.

O fator responsável por desencadear essa mudança, consolidada com a arte romântica, foi o foco, cada vez maior, conferido ao elemento emocional da obra de arte, que acabou sobrepujando a insistência neoclássica em estabelecer elementos normativos e prescritivos que deveriam ser



Artigo está licenciado sob forma de uma licença
[Creative Commons Atribuição 4.0 Internacional](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/).

¹ O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) - Código de Financiamento 001. Agradeço aos professores Fernando Muniz e Júlio França pelas enormes contribuições à minha formação e à qualidade deste artigo.

² Universidade Federal Fluminense (UFF), Niterói, RJ, Brasil.

seguidos à risca pelos artistas. 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 catarse, 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 Longino.³ O tratado grego popularizou-se na era moderna a partir da publicação da tradução francesa de Nicolas Boileau, de modo que, nos últimos anos do 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 (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 Edmund Burke em sua *Investigação filosófica sobre a origem de nossas ideias do sublime e do belo*. O tratado burkiano foi responsável por consolidar o sublime como uma categoria estética autônoma e independente do belo, 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.

No contexto europeu, principalmente em países como Inglaterra e Alemanha, o sublime foi amplamente explorado como um recurso poético no Romantismo, um fenômeno reconhecido pelos estudos críticos desses países. Porém, quando pensamos no movimento romântico desenvolvido no Brasil, as abordagens tradicionais da crítica e da historiografia poderiam nos levar a crer que o sublime não despertou o interesse dos nossos escritores.

Esse apagamento do conceito em nossa história literária pode ser, de maneira preliminar, entendido como uma consequência da des-

³ 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”.

crença, no século XIX, em quaisquer formas de transcendência (MOST, 2002). Entretanto, ainda mais determinante parece ser a ênfase, em nossos estudos literários, em uma leitura política de nosso Romantismo, que privilegia o projeto de construção, através da literatura, de uma identidade tipicamente brasileira. Como foi demonstrado anteriormente, a abordagem de nosso movimento romântico pela via do nacionalismo não é excludente em relação a uma apreciação estética, especialmente pela chave do sublime (BELLAS, 2019). Ao contrário, esse conceito nos permite redimensionar as obras de autores como José de Alencar até mesmo no que diz respeito a esse projeto político, já que uma análise que leva em conta o sublime permite evidenciar e compreender as imagens e os símbolos empreendidos por nossos autores no sentido de uma afirmação da identidade nacional.

Levando em consideração que, tal como foi atestado pela historiografia, os dois principais caminhos para essa afirmação identitária são a representação da natureza grandiosa do Brasil e a valorização mítica do indígena, as análises que temos desenvolvido em estudos recentes têm revisitado obras essenciais de nosso Romantismo com o objetivo de demonstrar como ideias relacionadas ao sublime foram empregadas, de modo amplo, justamente na apresentação desses dois componentes.

Anteriormente, demonstramos como o sublime é um elemento formal essencial para a formação e consolidação do Romantismo brasileiro, considerando especialmente a representação da natureza nas obras de José de Alencar e Gonçalves Dias. No presente artigo, pretendemos dar continuidade a esse estudo, tomando como objeto de estudo o indianismo, com ênfase especialmente na produção do poeta maranhense. A partir do reconhecimento da especificidade do indianismo gonçalvino, que revela uma faceta mais obscura do que a sua contraparte alencariana, temos o objetivo de analisar a importância da utilização de uma retórica do sublime para a composição dessas obras, e, dessa maneira,

esperamos tornar ainda mais evidente o caráter fundamental dessa categoria estética em nosso movimento romântico.

1 Gonçalves Dias e o sublime

Leitor de autores como Friedrich Schiller – cuja obra traduziu e ajudou a difundir no Brasil – e Lord Byron, autores que exploraram o sublime em suas composições,⁴ Gonçalves Dias expõe, em diversos registros, um modo de pensar que parece incorporar, mesmo que inconscientemente, esse conceito. Dito de outro modo, ainda que não conste em nenhum de seus textos uma referência explícita ao sublime, Gonçalves Dias demonstra um pensamento bastante afinado às reflexões acerca dessa categoria estética, mostrando-se consoante ao espírito de época que marcou a passagem do século XVIII para o XIX. Isso pode ser corroborado pelo prólogo da primeira edição dos seus *Primeiros cantos* (1846):

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

Nesse trecho do prólogo, Gonçalves Dias opera uma importante distinção entre a “linguagem harmoniosa e cadente” e a “Poesia grande e santa”, de forma bastante semelhante à separação entre os elementos técnicos e o dom inato do poeta, feita tanto por Longino quanto por Wordsworth (BELLAS, 2019). Ainda que não faça uso do termo “sublime”, o conceito está implícito na passagem acima na medida em que o autor procura definir uma forma mais elevada de poesia: uma forma impossível de ser definida, relacionada primordialmente à dimensão da emoção.

⁴ Schiller, além de incorporar o sublime em sua dramaturgia, desenvolveu importantes reflexões filosóficas sobre o conceito.

Quando passamos do prólogo dos *Primeiros cantos* à sua produção poética, Gonçalves Dias mostra-se bastante empenhado no emprego de uma retórica do sublime. A título de exemplificação, tomemos, brevemente, o hino intitulado “O mar”, publicado nos *Primeiros cantos*. Dedicando-se ao elogio desse elemento da natureza, o poeta é maravilhado sobretudo por sua grandiosidade e seu aspecto terrível, e utiliza um campo semântico que ressalta essas duas características:

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

[..]

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

O eu lírico do poema de Dias alude à vastidão do oceano, e as estrofes descrevem um mar em fúria, investindo em imagens evocativas de ideias de perigo. As grandes ondas confundem-se umas com as outras, mostrando todo o seu caráter indomável, e alcançam alturas que dificultam sua apreensão por olhos humanos. Além delas, os sons emitidos pelas águas, que silenciam até mesmo os trovões da tempestade que se desenrola, potencializam a grande força e o aspecto aterrorizante do oceano, conforme atesta o eu lírico: “Enfim medroso escuto!” (DIAS, 1959, p. 191).

Ainda que a representação da natureza na obra gonçalvina – bem como no Romantismo, de modo geral – ofereça, por si só, elementos interessantes para que possamos analisar a maneira como o sublime se manifesta no movimento romântico brasileiro, nossa proposta de avaliar sua poesia indianista é justificada por permitir uma visão mais completa do modo como o poeta investe no conceito em suas composições.

2 O indianismo de Gonçalves Dias

Se abrirmos um manual de literatura brasileira na seção dedicada ao Romantismo, provavelmente encontraremos uma definição de indianismo que, assim como no caso da representação da natureza, interpreta esse elemento no diapasão da construção identitária nacional. Antonio Candido (2014, p. 339, grifo nosso), por exemplo, afirma que o “Indianismo dos românticos [...] denota tendência para *particularizar os grandes temas*, as grandes atitudes de que se nutria a literatura ocidental, **inserindo-as na realidade local, tratando-as como próprias de uma tradição brasileira**”. Nesse sentido, costuma-se enfatizar um tratamento do indígena americano por uma via de idealização.

Alguns dados parecem corroborar essa perspectiva: em primeiro lugar, o Brasil não possui um passado medieval para o qual se voltar para cantar as glórias do passado; além disso, havia a necessidade de se afastar de Portugal, já que éramos um país recém-independente; e, por fim, os descendentes de África ocupavam uma posição de inferioridade no Brasil oitocentista. Nesse contexto, o índio, quase que integralmente ausente da sociedade brasileira à época, surge como o candidato possível para constituir a pedra de toque de nossa identidade nacional e protagonizar uma narrativa mítica de fundação.

Talvez o fator mais determinante para a consolidação desse ponto de vista em nossos estudos literários seja a importância da figura de José de Alencar em nossas Letras. Um dos principais nomes de nosso Romantismo, o escritor cearense desenvolve, nos romances *O Guarani* (1857), *Iracema* (1865) e *Ubirajara* (1874), uma visão de fato idealizada de nosso indígena. Dada a relevância da obra alencariana para o projeto nacionalista privilegiado em nossa historiografia, a perspectiva que ela apresenta acabou por se tornar hegemônica, nublando abordagens diferentes da temática indígena. Dentre essas abordagens, destaca-se principalmente a de Gonçalves Dias.

A diferença entre os indianismos alencariano e gonçalvino, em verdade, não passou totalmente despercebida por nossa historiografia. Alfredo Bosi (1992, p. 176), contestando “o lugar-comum

dos comparatistas literários que afinam o indianismo brasileiro pelo diapasão europeu da romantização das origens nacionais", comenta a respeito da obra de Gonçalves Dias:

Nos *Primeiros cantos* do maranhense lateja a consciência do destino atroz que aguardava as tribos tupis quando se pôs em marcha a conquista europeia. O conflito das civilizações é trabalhado pelo poeta na sua dimensão de tragédia. Poemas fortes como *O canto do piaga* e *Deprecação* [sic] são agouros do massacre que dizimaria o selvagem mal descessem os brancos de suas caravelas (BOSI, 1992, p. 184).

O que é enfatizado por Bosi é a diferença no tratamento do processo colonial por parte de Alencar e Dias. O primeiro opta, quase sempre,⁵ pela via de uma conciliação espontânea, compondo um cenário em que, paradoxalmente, o índio belo, forte e livre convive em um regime de "franca apologia do colonizador" (BOSI, 1992, p. 179). O caso mais emblemático é o de *O guarani*, em que Peri ocupa uma posição subalterna na casa de D. Antônio de Mariz, como é marcado em passagens que ressaltam os sentimentos do índio frente a Ceci:

Em Peri o sentimento era um culto, espécie de idolatria fanática, na qual não entrava um só pensamento de egoísmo; amava Cecília não para sentir um prazer ou ter uma satisfação, mas para dedicar-se inteiramente a ela, para cumprir o menor dos seus desejos, para evitar que a moça tivesse um pensamento que não fosse imediatamente uma realidade (ALENCAR, 2014, p. 114).

O que a passagem enfatiza, portanto, é a posição de subserviência de Peri. Não por acaso, o campo semântico empregado – termos como "culto" e "idolatria" – denota a devoção do índio à família Mariz e, sobretudo, a Ceci. Nesse contexto, a relação entre indígena e colonizador encontra, como ressaltou Bosi, uma resolução por uma via conciliadora, em que são cantadas as virtudes do aborígene americano, mas sempre tendo como pano de fundo os valores do colonizador.

Diferentemente de Alencar, Gonçalves Dias expõe de maneira mais veemente toda a crueldade do processo de colonização, sem maquiagem ou ignorar

o sofrimento imposto aos povos indígenas. Assim, a observação de Bosi a respeito da dimensão trágica do indianismo gonçalvino é bastante precisa, e se trata, na verdade, de uma característica que se dá a conhecer de modo bastante explícito, como no seguinte trecho de "I-Juca-Pirama":

— Que novos males
Nos resta de sofrer? — que novas dores,
No outro fado pior Tupã nos guarda?
— As setas da aflição já se esgotaram,
Nem para novo golpe espaço intacto
Em nossos corpos resta (DIAS, 1959, p. 365).

O aspecto trágico do poema está presente desde o início, considerando que os seus cantos acompanham o percurso de um guerreiro tupi sobrevivente do massacre de sua tribo que é aprisionado e preparado para um sacrifício por uma tribo antropófaga do gentio Timbira. Ao relatar, a pedido do chefe, as suas façanhas, o guerreiro apresenta um canto melancólico, que se confunde com um pedido de clemência e que expõe toda a sorte de desgraças que vivenciou. O trecho acima reforça bem esse tom melancólico, enfatizando que todo o sofrimento já experimentado é tamanho que não parece ser possível haver males maiores: "que novas dores,/ No outro fado pior Tupã nos guarda?" (DIAS, 1959, p. 365).

Também em "Os timbiras", poema publicado em 1857, a empresa colonial é tratada de modo a enfatizar as suas tensões, e não no sentido de uma conciliação entre colonizador e colonizado:

Quando nos vossos mares alinhadas
As naus de Holanda, os galeões de Espanha,
As fragatas de França, e as caravelas
E portuguesas naus se abalroavam,
Retalhado entre si vosso domínio,
Qual se vosso não fora? Ardia o prélio,
Fervia o mar em fogo a meia-noite,
Nuvem de espesso fumo condensado
Toldava astros e céus; e o mar e os montes
Acordavam rugindo aos sons troantes
Da insólita peleja! (DIAS, 1959, p. 499).

⁵ Ainda que, em geral, o indianismo alencariano seja marcado pela conciliação entre colonizador e colonizado, a faceta mais obscura do processo de invasão do território americano não é totalmente ausente da obra do romancista. Em *Iracema*, sobretudo, a protagonista tem um destino trágico, e a narração do episódio de sua morte é marcada pelo compadecimento.

O que é ressaltado, portanto, é o conflito, a invasão e a tomada dos territórios que antes pertenciam aos indígenas: "Retalhado entre si vosso domínio,/ Qual se vosso não fora" (DIAS, 1959, p. 499). Se a tônica do trecho citado de "I-Juca-Pirama" era a melancolia, aqui vêm à tona toda a violência e toda a destruição características do processo colonizador, o que é representado por imagens ligadas ao fogo: "Ardia o prélio,/ Fervia o mar em fogo a meia-noite" (DIAS, 1959, p. 499).

Embora enfatizem aspectos diferentes, ambos os exemplos demonstram a distância existente entre as propostas indianistas de Alencar e Gonçalves Dias. Considerando que a hipótese que vem sendo desenvolvida em nossa abordagem é a de que o sublime apresenta um elemento retórico e formal bastante explorado por nossos românticos em suas diversas propostas literárias, o que pretendemos evidenciar é o modo como o sublime é posto em funcionamento no indianismo gonçalvino. Para tanto, voltamo-nos agora para "O canto do Piaga", poema publicado originalmente em 1846, nos *Primeiros cantos*.

Nessa obra, Gonçalves Dias procurou abordar, principalmente, o contato entre os povos indígenas e o colonizador europeu, tratado como um monstro nos versos do poema. O choque cultural, que viria a provocar uma transformação intensa e brutal para os povos do Novo Mundo, é narrado sob a forma de uma profecia revelada por Anhangá, que se apresenta na forma de um fantasma, ao pajé – ou Piaga – da tribo Tupi. Essa presença fantasmagórica é de especial relevância para a compreensão do poema, já que o sobrenatural é um elemento simbólico bastante recorrente no Romantismo, e uma das principais vias para a exploração do sublime nessa vertente literária. Trata-se, portanto, de mais um fator que atesta o fato de que Gonçalves Dias estava afinado às tendências literárias e ao espírito de época que marcou as primeiras décadas do século XIX. O Piaga, proibido de sonhar, é chamado em sua caverna por uma voz rouca, que logo em seguida acende a chama de sua tocha e revela-se como um espectro:

Eis rebenta a meus pés um fantasma,
Um fantasma d'imensa extensão;

Liso crânio repousa a meu lado,
Feia cobra se enrosca no chão.

O meu sangue gelou-se nas veias,
Todo inteiro – ossos, carnes – tremi,
Frio horror me coou pelos membros,
Frio vento no rosto senti.

Era feio, medonho, tremendo,
Ó Guerreiros, o espectro que eu vi (DIAS, 1959, p. 106-107).

A visão fantasmagórica contemplada pelo sacerdote é grandiosa e terrível: o espectro é descrito como "medonho, tremendo" (DIAS, 1959, p. 107), impondo simultaneamente temor e respeito – caracterizando, portanto, um sentimento de assombro, que, segundo Burke (2018, p. 58), é a paixão produzida quando temos uma experiência do sublime. Além disso, a figura é associada à cobra e ao crânio no chão, sinais que se revelarão como o prenúncio de uma tragédia. Por fim, o caráter aterrador da cena é ratificado pelo modo como o eu lírico mostra-se afetado: "O meu sangue gelou-se nas veias,/ [...] Frio horror me coou pelos membros" (DIAS, 1959, p. 106-107).

As transformações perpetradas pelos invasores ao meio natural contribuem para a criação da atmosfera de incerteza do poema:

Tu não viste nos céus um negrume
Toda a face do sol ofuscar;
Não ouviste a coruja, de dia,
Seus estrídulos torva soltar?

Tu não viste dos bosques a coma
Sem aragem – vergar-se e gemer,
Nem a lua de fogo entre nuvens,
Qual em vestes de sangue, nascer? (DIAS, 1959, p. 107).

A mudança provocada é bastante negativa: os céus tornam-se escuros, tomados por nuvens tão negras que tapam o sol. Além do negrume avistado no céu ser um indicativo da destruição provocada pelo povo invasor, ele cria uma atmosfera de incerteza, na medida em que confere um aspecto obscuro e de trevas ao ambiente que cerca o pajé; até mesmo a coruja, que emite sons

estridentes, é descrita como sombria e agourenta, ainda que durante o dia. O terror da cena é potencializado ainda pela imagem da lua, que se levanta com um aspecto avermelhado tenebroso, semelhando vestes de sangue. Por fim, a tragédia iniciada pelos colonizadores é consumada ao final do poema: "Manitós já fugiram da Taba./ Ó desgraça! ó ruína! ó Tupá!" (DIAS, 1959, p. 108).

Considerações finais

O emprego de ideias obscuras e terríveis, associadas a uma estética do sublime, na poesia de Gonçalves Dias de temática indianista, permite-nos conjecturar que a exploração de ideias ligadas ao medo e ao perigo e, portanto, evocativas da sublimidade contribuiria para a comunicação de uma impressão potente e duradoura ao público leitor, em uma tentativa de denunciar a cruel realidade a qual o antepassado indígena do povo brasileiro foi submetido, e explicitar assim a violência com a qual se deu o processo de transculturação no Brasil.

O presente artigo evidenciou a importância de uma análise estética de nosso Romantismo, especialmente uma que leve em conta o conceito do sublime. Uma abordagem nesse sentido permite-nos compreender de maneira mais completa as imagens, os símbolos e as demais estratégias retóricas empregadas pelos escritores associados a essa vertente, o que, por sua vez, possibilita um entendimento mais profundo dos desdobramentos de suas obras. Desse modo, é possível revisitar a literatura romântica brasileira até mesmo para melhor compreendê-la inclusive em seus aspectos políticos.

Referências

- ABRAMS, Meyer H. *O espelho e a lâmpada*. Tradução de Alzira Vieira Allegro. São Paulo: Unesp, 2010.
- ALENCAR, José de. *O guarani*. 3. ed. Introdução e notas de Eduardo Vieira Martins. Ilustrações de Luciana Rocha. São Paulo: Ateliê Editorial, 2014.
- BELLAS, João Pedro. O sublime nos trópicos. *Cadernos de Letras da UFF*, Niterói, v. 29, n. 58, p. 25-42, 2019.
- BOSI, Alfredo. *Dialética da colonização*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

BURKE, Edmund. Uma investigação filosófica sobre a origem de nossas ideias do sublime e do belo (fragmentos). Tradução de João Pedro Bellas. In: FRANÇA, Júlio; ARAÚJO, Ana Paula (org.). *As artes do mal: textos seminiais*. Rio de Janeiro: Bonecker, 2018. p. 52-60.

CANDIDO, Antonio. *Formação da literatura brasileira: momentos decisivos 1750-1880*. 15. ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre azul, 2014.

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

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

João Pedro Bellas

Mestre em Teoria da Literatura e Literatura Brasileira pela Universidade Federal Fluminense (UFF), em Niterói, RJ, Brasil; doutorando em Literatura Comparada pela mesma universidade e membro do grupo de pesquisa Estudos do Gótico (CNPq), coordenado pelo prof. dr. Júlio França.

Endereço de correspondência

João Pedro Bellas
Universidade Federal Fluminense
R. Alexandre Moura, 8, blocos B e C
São Domingos, 24210-200
Niterói, RJ, Brasil

Os textos deste artigo foram revisados pela Poá Comunicação e submetidos para validação do autor antes da publicação.