



# O SENTIDO DA NATUREZA ROMÂNTICA: O SUBLIME NA POESIA DE FAGUNDES VARELA

*João Pedro Lima Bellas*

*Orientador: Fernando Muniz*

Mestrando

RESUMO: A pesquisa que vem sendo desenvolvida trata das possíveis relações entre o sublime e a Romantismo brasileiro, com ênfase, sobretudo, na poesia de Fagundes Varela, com o objetivo de demonstrar que o sublime foi um elemento importante e recorrente nas obras do período. A principal referência teórica é a teoria estética do filósofo irlandês Edmund Burke. Sua obra *Uma investigação filosófica sobre as origens de nossas ideias do sublime e do belo* (1757) possibilitou o estabelecimento do sublime como uma categoria estética autônoma, o que, por sua vez, foi um dos fatores que contribuíram para o sucesso da proposta poética romântica. Nas obras dos autores românticos europeus é possível notar a recorrência de imagens evocativas de ideias centrais no modelo burkeano do sublime. Durante o período de análise do corpus literário do projeto, buscou-se verificar se tais imagens também se fazem presentes em obras de autores brasileiros, em especial na poesia de Varela. O objetivo deste trabalho é apresentar resultados parciais da pesquisa e, para tanto, será explorado o modo como o sublime se manifesta na representação da natureza na obra vareliana.

PALAVRAS-CHAVE: Sublime, Romantismo, Natureza, Fagundes Varela.

## **Introdução**

Arthur O. Lovejoy (1975) mostrou o quão difícil é a tarefa de demarcar um início do Romantismo – ou, mais precisamente, dos Romantismos – e de delimitar os elementos que aproximariam, independentemente de questões contextuais, todas as suas manifestações. A posição de Lovejoy decorre da percepção de que se trata de um movimento artístico que, ao mesmo tempo em que advogou a primazia da faculdade da imaginação e do gênio, absorveu elementos culturais próprios aos locais nos quais ele se desenvolveu.

Por um lado, o presente artigo não tem a pretensão de buscar uma origem exata de um movimento romântico primordial que teria influenciado todos os desenvolvimentos subsequentes. Por outro lado, embora não busquemos afirmar um caráter unívoco do Romantismo, proporemos uma abordagem que parte do pressuposto de que, consideradas as peculiaridades de cada contexto sociocultural, suas manifestações compartilham alguns elementos entre si, de tal modo que nos é possível classificá-los sob a mesma denominação.

Dentre os elementos que consideramos comuns aos diferentes movimentos destacaremos, especificamente, o sublime, com o objetivo de demonstrar a relevância desse conceito estético para compreendermos a maneira como os autores românticos buscaram representar a natureza. Para tanto, será tomada como objeto de análise a obra do poeta fluminense Luís Nicolau Fagundes Varela, com especial atenção ao que Antonio Carlos Secchin (cf. 2005, p. 9) classifica como a poesia cívica do autor.

Os poemas varelianos de viés cívico podem ser organizados em três grupos principais: por vezes, eles tratam de determinados eventos históricos – como a insurreição mexicana, por exemplo –, outras vezes tratam de algum problema social – sobretudo, a escravidão –, ou, por fim, procuram sondar, de maneira mais geral, o futuro da humanidade (cf. SECCHIN, 2005, p. 9). Nesses poemas é possível observar a representação de uma série de imagens naturais para compor o seu conteúdo simbólico e metafórico. A natureza, por sua vez, aparece nesses poemas não como algo aprazível, mas como um elemento incontrolável e, por vezes, aterrador, afinando-se, dessa forma, à estética do sublime – e não do belo.

O presente artigo foi articulado em três momentos. No primeiro, apresentaremos, de maneira breve, a relação dos poetas românticos com a natureza. No segundo, buscaremos explorar o conceito do sublime, com vistas a esclarecer o modo como ele foi utilizado pelos

românticos. Para este fim utilizaremos as proposições de Edmund Burke em sua obra *Uma investigação filosófica sobre a origem de nossas ideias do sublime e do belo* (1757). Por fim, faremos um estudo de caso por meio da análise dos poemas “Aurora” (1864), “O escravo” (1869) e “A sede” (1869), com vistas a demonstrar como a representação de uma natureza grandiosa e sublime cumpriu um importante papel na poesia politizada de Fagundes Varela.

### **Natureza e Romantismo**

A representação da natureza não é, obviamente, algo próprio da poesia romântica. Movimentos anteriores, como o Neoclassicismo – ao qual o Romantismo é normalmente contraposto –, também fizeram uso ostensivo de descrições de elementos naturais. Nesse sentido, a peculiaridade da natureza romântica precisa ser considerada de acordo com aquilo que ela busca simbolizar. Em obras de autores neoclássicos do século XVIII, é possível perceber um interesse em utilizar a natureza como uma espécie de ornamento, uma moldura para a representação de outras ideias (cf. DAY, 1996, p. 44). Já no Romantismo, ao contrário, é notável a presença de versos nos quais a natureza é importante por si mesma, deixando de ser, por assim dizer, um mero pano de fundo para questões que estariam em primeiro plano.

Essa importância conferida pelos românticos à natureza não pode ser entendida apenas como um aspecto formal de uma proposta poética. Trata-se de um conceito bastante relevante para as próprias concepções estéticas que servem de sustentação para a consolidação do movimento. Como Meyer H. Abrams (2010) demonstrou em seu seminal estudo *O espelho e a lâmpada*, o Romantismo, opondo-se às regras de composição do Neoclassicismo, defendia que a arte não deve funcionar como um espelho, dedicando-se a representar detalhada e fielmente o mundo físico. Ao contrário, os românticos buscaram afirmar a primazia do gênio e as capacidades de criação da mente do artista. Nesse contexto, a natureza torna-se, fundamentalmente, um espaço da imaginação, a partir do qual o poeta compõe grande parte de seu imaginário (cf. SCHNEIDER, 2008, p. 92).

A representação romântica da natureza, portanto, ao contrário da neoclássica, não é meramente uma paisagem. Ela é dotada de significado e funciona como uma manifestação da capacidade criativa da imaginação. Nesse sentido, a natureza e a mente do poeta, os mundos



exterior e interior respectivamente, operam de maneira dialética, em um processo no qual um afirma o caráter transcendental do outro:

Em um movimento circular, que jamais se completará, de externalização e internalização, separação e unificação, a função de imagens da natureza consiste em afirmar a transcendência do mundo exterior como sendo aquela do (ainda) desconhecido mundo interior (SCHNEIDER, 2008, p. 109, tradução nossa).

Além dessa relação simbólica com a criação artística, a natureza romântica cumpre ainda o importante papel de expressar os sentimentos do sujeito em relação à sociedade. É importante, aqui, sublinhar que o período no qual se desenvolveram as teorias românticas da arte – a passagem do século XVIII para o XIX – foi marcado por intensas mudanças em relação ao contexto sociopolítico. As profundas transformações sociais engendradas pela Revolução Industrial e as consequências políticas sobretudo da Revolução Francesa acabaram por gerar um cenário de grande ansiedade na Europa. Nesse contexto, o poeta romântico voltou-se para elementos naturais desarmoniosos como os ventos, as montanhas e o oceano com vistas a exprimir tais inquietações. Este fato, aliado à oposição às rigorosas regras de composição neoclássicas, levou esses autores a buscarem o suporte de uma categoria estética que não estivesse comprometida com os ideais de clareza e simetria, como era o caso do belo. Sendo assim, as teorias do sublime ofereceram uma interessante alternativa para uma poética que visava tanto a afirmar o privilégio da imaginação como a dar conta das ansiedades provocadas pelo cenário de mudanças que caracterizava a virada do século XVIII para o XIX.

## O sublime

Embora sua história possa ser traçada a partir de um tratado grego de Retórica provavelmente escrito no século I da Era Comum, o sublime é uma categoria estética essencialmente moderna. A obra *Peri Hupsous – Do sublime* –, tradicionalmente atribuída a Longino<sup>1</sup>, permaneceu esquecida por cerca de quinze séculos até ser redescoberta no ano de

---

1 Ainda hoje, a autoria e a data de publicação do *Peri Hupsous* são tema de debate entre pesquisadores. Por muito tempo acreditou-se que a obra havia sido escrita no século III EC pelo pensador Cássio Longino. Devido a questões temáticas, entretanto, essa hipótese foi descartada e atualmente acredita-se que o tratado tenha

1674, a partir da tradução francesa – uma das primeiras para o vernáculo – de Nicolas Boileau, um dos principais pensadores do Neoclassicismo.

A inserção do sublime nas discussões sobre a arte em fins do século XVII contribuiu para o declínio gradual do Neoclassicismo, uma vez que se trata de uma categoria estética relacionada antes à emoção do que à razão. Sendo assim, em um modelo poético que preza por estritas regras de composição, o sublime acabou por provocar certo desequilíbrio nas teorias que estavam em voga até o início do século XVIII. Esse cenário contribuiu para o desenvolvimento das teorias românticas da arte, que afirmavam que a obra deveria expressar os sentimentos do autor e não imitar as formas que compõem o mundo físico<sup>2</sup>. Nesse contexto, a primeira metade do século XVIII foi marcada por um amplo desenvolvimento das discussões sobre o sublime, sobretudo na Inglaterra. Os autores que se debruçaram sobre o tema, entretanto, ainda mostravam-se orientados pelas reflexões presentes no *Peri Hupsous*:

Mas embora seu método [o dos pensadores da primeira metade do século XVIII] seja diferente daquele de Longino, quase todas as suas ideias podem ser traçadas ao *Peri Hupsous*. O espanto que o sublime desperta, a expansão e elevação da alma quando posta frente a frente com a grandeza de pensamento ou a grandeza de cenário, a analogia entre o efeito da vastidão na natureza e do Sublime na arte, foram todas sugeridas por Longino (MONK, 1960, p. 85, tradução nossa).

Afirmar que as ideias longinianas ainda eram predominantes não significa dizer que os autores das primeiras décadas do XVIII não ofereceram contribuições próprias para o desenvolvimento das discussões. Pensadores como Thomas Burnet, Francis Hutcheson, e, sobretudo, John Dennis e Joseph Addison desempenharam um importante papel para o estabelecimento de ideias que comporiam as principais diretrizes das teorias do sublime. Eles foram responsáveis, por exemplo, por inserir o elemento religioso nas discussões e afirmar a primazia de ideias como o infinito – o que havia sido apenas sugerido no *PeriHupsous*. Além disso, esses autores – Dennis e Addison, especialmente – explicitaram a relação ambígua

---

2        sido produzido no século I EC. Por questões de conveniência, neste artigo fazemos referência ao autor simplesmente como “Longino”.

2        Para uma análise mais profunda sobre a importância da redescoberta do *Peri Hupsous* na transição das teorias estéticas neoclássicas para as românticas, cf. BELLAS, 2016.

entre horror e deleite que caracteriza a experiência do sublime. Foi nesse contexto que, em 1757, Edmund Burke publicou, em 1757, a primeira edição de sua *Investigação filosófica*.

A *Investigação*, pode ser vista, de certa forma, como uma grande compilação das contribuições dos autores que precederam Burke, o que não significa que a importância do tratado se resume a esse caráter compilatório. A obra burkeana é, ao lado do tratado de Longino e da Terceira Crítica, de Kant, a obra mais importante sobre o sublime na tradição filosófica. O que motivou o filósofo irlandês a estudar o tema foi sua percepção de que as reflexões de seus antecessores eram marcadas por uma ambiguidade. No prefácio à primeira edição da *Investigação*, Burke afirma que esses autores ora empregavam o termo ‘sublime’ ora o ‘belo’ para designar coisas que, na verdade, tinham naturezas distintas. Influenciado pelo Empirismo britânico, o filósofo defendia que a solução para superar tal ambiguidade seria uma análise precisa de nossas paixões segundo as evidências observadas na experiência.

A premissa fundamental da teoria estética burkeana é, portanto, a emoção. E a emoção que orienta sua teoria do sublime é o terror. Essa asserção, no entanto, é baseada naquele que talvez seja o aspecto mais original de sua obra: o modo peculiar como o filósofo compreende as sensações de dor e prazer. Burke parece especialmente intrigado com o fato de que, no plano estético, o prazer pode ser derivado até mesmo de ideias relacionadas à dor. Para que se possa esclarecer esse caso, seria antes necessário delimitar claramente os tipos de prazer. Isso é importante, pois, segundo o autor, havia em sua época uma noção comumente aceita de que as sensações de prazer e dor seriam mutuamente dependentes, ou seja, uma só poderia existir a partir da supressão da outra.

Burke defende que a mente humana naturalmente encontra-se em um estado de indiferença, no qual não é afetada de modo algum, seja por sentimentos de prazer ou de dor. Dessa forma, haveria prazeres e dores de caráter “puro”, que não teriam origem a partir da cessação um do outro (cf. BURKE, 1993, p. 42). Essa compreensão, contudo, não exclui a possibilidade de haver uma forma de prazer que poderia resultar da supressão da dor. É importante observar apenas que, embora seus efeitos sejam positivos para quem a experimenta, essa sensação não é suficientemente semelhante ao prazer puro para que possamos considerá-la de mesma natureza. Por esse motivo, Burke a distingue por meio de um outro termo, a saber, deleite [*delight*] (cf. BURKE, 1993, p. 45).

O filósofo afirma que as ideias capazes de provocar uma forte impressão na mente “podem ser aproximadamente reduzidas a estes dois itens: *autopreservação e sociedade*” (BURKE, 1993, p. 47). Ele sustenta que, enquanto a dor e o perigo produzem um efeito intenso na mente, as ideias de vida e saúde, embora sejam capazes de causar prazer, não proporcionam um sentimento tão forte. Desse modo, as ideias que sinalizam uma ameaça à vida do indivíduo são as mais poderosas que poderíamos experimentar. Se, por um lado, Burke (cf. 1993, p. 50-51) associa o belo às ideias que concernem à sociedade, o sublime estaria relacionado à autopreservação e proporcionaria deleite em lugar de prazer:

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

O sublime portanto seria uma resposta ao terror, que proporcionaria um “horror deleitoso” (BURKE, 1993, p. 78). Essa definição é decorrente de uma concepção fisiológica do século XVIII que era compartilhada por Burke. Segundo essa noção, se para mantermos nossos corpos saudáveis é necessário exercitá-los – o que sempre envolve sensações de dor – o mesmo princípio aplicar-se-ia à saúde mental. Dessa maneira, assim como a dor física é necessária para a manutenção da saúde do corpo, o terror seria um elemento fundamental para o exercício de nossas faculdades, funcionando como uma espécie de terapia mental (cf. BURKE, 1993, p. 141).

Como observamos anteriormente, autores como Dennis e Addison já haviam apontado a presença do sentimento de horror na experiência do sublime. Nesse caso, a novidade da teoria de Burke é a tentativa de subsumir à emoção do terror as ideias que seriam capazes de proporcionar uma experiência do sublime. Isso é bastante claro quando se trata de situações que inspirariam diretamente o medo ou de ideias que, por associação, estariam ligadas a essa emoção. Entretanto, poder-se-ia objetar que o mesmo processo não se aplica a percepções que não estão diretamente ligadas a nenhuma ideia de perigo. Todavia, a fundamentação fisiológica da definição burkeana permite salvaguardá-la de objeções desse tipo. O autor entende o terror como “gerador de uma tensão anormal e de certas excitações violentas dos

nervos” (BURKE, 1993, p. 139). Dessa forma, um objeto – como, por exemplo, os oceanos ou as montanhas – que seja capaz de provocar essa tensão dos nervos, ainda que não envolva diretamente uma ideia de perigo, pode constituir uma fonte do sublime.

Quando experimenta o sublime, o espírito seria tomado de um sentimento misto de terror e exaltação, que, em sua experiência máxima, seria denominado **assombro** [*astonishment*]:

A paixão a que o grandioso e sublime na natureza dão origem, quando essas causas atuam de maneira mais intensa, é o assombro, que consiste no estado de alma no qual todos os seus movimentos são sustados por um certo grau de horror. Nesse caso, o espírito sente-se tão pleno de seu objeto que não pode admitir nenhum outro nem, conseqüentemente, raciocinar sobre aquele objeto que é alvo de sua atenção. Essa é a origem do poder do sublime, que, longe de resultar de nossos raciocínios, antecede-os e nos arrebatava com uma força irresistível (BURKE, 1993, p. 65).

Tendo estabelecido os fundamentos de sua teoria estética, Burke julga necessário analisar algumas ideias que poderiam constituir fontes do sublime e a forma como elas afetariam o espírito. Dentre elas, destacamos três, que se sobressaem em relação às demais: I) a obscuridade; II) o poder; e III) a infinitude. Todas as outras – como a privação, a magnificência, a vastidão, etc.– poderiam ser subsumidas a essas três. Essa tríade essencial está relacionada à definição burkeana do sublime. Como vimos, “tudo que seja [I] de alguma maneira terrível ou [II] relacionado a objetos terríveis ou [III] atua de um modo análogo ao terror constitui uma fonte do sublime” (BURKE, 1993, p. 48). Assim, cada uma das três ideias estaria associada a cada uma dessas variações apresentadas na conceituação.

No primeiro caso, segundo o modelo do irlandês, a obscuridade seria uma condição necessária para tornar um objeto terrível:

Quando temos conhecimento de toda a extensão de um perigo, quando conseguimos que nossos olhos a ele se acostumem, boa parte da apreensão desaparece. Qualquer pessoa poderá perceber isso, se refletir o quão intensamente a noite contribui para o nosso temor em todos os casos de perigo e o quanto as crenças em fantasmas e duendes, dos quais ninguém pode formar ideias precisas, afetam os espíritos que dão crédito aos contos populares sobre tais espécies de seres (BURKE, 1993, p. 66-67).



A passagem acima esclarece um ponto fundamental da teoria estética de Burke, isto é, a noção de que para a realização de um efeito sublime é necessário haver um determinado grau de incerteza. Nos termos da *Investigação*, a obscuridade não seria meramente a ausência de luz, mas, fundamentalmente, a falta de inteligibilidade. O filósofo sustenta que uma ideia “envolta nas sombras de sua própria escuridão incompreensível” (BURKE, 1993, p. 70) é capaz de causar uma emoção mais terrível e impressionante do que a descrição mais detalhada poderia proporcionar. Por isso, as ideias apresentadas no *Paraíso perdido* (1667), por exemplo, jamais poderiam, quando representadas com formas bastante definidas em uma pintura, causar o mesmo efeito que a poesia de Milton proporciona, e, além disso, correriam o risco de tornarem-se ridículas (cf. BURKE, 1993, p. 71).

No segundo caso, quando se trata de um objeto associado ao terror, a ideia envolvida é o poder. Em outras palavras, o poder é uma sugestão indireta de perigo. O principal pressuposto da argumentação burkeana é o fato de que a dor é sempre infligida por um poder superior, uma vez que não nos submetemos a ela voluntariamente (cf. BURKE, 1993, p. 72). O sublime realiza-se, então, a partir da noção terrível que acompanha o poder: a possibilidade de que aquela força maior nos cause dor, ou pior, provoque a nossa destruição. Um excelente exemplo, na visão de Burke, é a maneira como a força divina é representada na Bíblia:

Nela [a Bíblia], sempre que se representa Deus manifestando-se ou falando, invoca-se tudo o que é terrível na natureza para **intensificar** o temor religioso e a magnificência da presença divina. [...] Seria impossível enumerar todas as passagens [...] que confirmam o sentimento comum da humanidade com respeito à união inseparável de um temor sagrado e reverencioso com nossas ideias de divindade (BURKE, 1993, p. 75, grifo nosso).

A divindade seria, nessa perspectiva, a gradação mais elevada da ideia de poder, e, por isso, a mais terrível. Mesmo quando reverenciamos um ato benevolente seríamos tomados por um sentimento de temor frente a potência da força divina. Outro aspecto importante da passagem é a estratégia empregada na Bíblia para intensificar a magnificência da divindade: a utilização de elementos naturais, o que nos leva ao terceiro ponto levantado acima.

Objetos da natureza como os oceanos, as montanhas, ou até mesmo o céu, a princípio, não são fontes de terror propriamente dito e ainda assim são tradicionalmente



tomados como objetos sublimes. Como sublinhamos, ao sustentar que algo que opera de modo similar ao terror – ou seja, que provoca aquela tensão anormal dos nervos – também poderia constituir uma fonte do sublime, Burke pôde dar conta desses objetos naturais em seu modelo teórico. A diferença é que, nesse caso, estaria prioritariamente envolvida a ideia de infinito, não tanto as de obscuridade ou de poder (embora as três não sejam, necessariamente, excludentes entre si). A vastidão ou grandiosidade de dimensões na natureza, a sucessão e a uniformidade de partes, as grandes dimensões arquitetônicas seriam todas ideias que evocariam a noção de infinito, e, assim, seriam todas capazes de proporcionar o sublime:

A infinitude tem uma tendência a encher o espírito daquela espécie de horror deleitoso [*delightful*], que é o efeito mais natural e o teste mais infalível do sublime. Há poucas coisas, dentre os objetos dos nossos sentidos, que sejam verdadeiramente e por sua própria natureza infinitas. Porém, não sendo o olho capaz de perceber os limites de muitas coisas, elas parecem ser infinitas e produzem os mesmos efeitos, como se realmente o fossem (BURKE, 1993, p. 78).

A partir da teoria do sublime de Burke, as ideias que vinham sendo discutidas pelos autores das primeiras décadas do século XVIII puderam ser sistematizadas e, com isso, tiveram diversos desdobramentos na literatura e na arte em geral. Se considerarmos, especificamente, o Romantismo, é possível observar que autores como Coleridge, Shelley e Byron, utilizaram as ideias tomadas por Burke como fontes para o sublime. Tomemos como exemplo o poema “Kubla Khan” (1816), de Coleridge:

Em Xanadu, o Kubla Khan  
Palácio de esplendor construiu,  
Onde Alph, o rio sagrado, mana  
Por grutas sem medida humana  
E rumo a um mar sombrio (COLERIDGE, 2005, p. 223).

Nessa primeira estrofe do poema de Coleridge é notável a evocação das ideias de obscuridade e de infinitude. O sagrado rio Alph corre por cavernas incomensuráveis, as quais o olho humano jamais poderia precisar um início e um fim, e deságua em um mar obscuro e sem sol – no original, lê-se “Down to a sunless sea” (COLERIDGE, 2005, p. 223).

O cenário ganha um aspecto mais aterrorizante logo em seguida, quando o mar sombrio torna-se sem vida e o deságue do rio sagrado transforma-se em um tumulto. Essa



configuração constitui um sinal de agouro já que se trata de uma profecia de guerras que virão:

Cinco milhas meandrando com moção insana  
O santo rio correu por vale e bosque e horto,  
Então chegou a grutas sem medida humana  
E se afundou com fragor de águas num mar morto.  
Nesse fragor, o Kubla ouviu de longas terras  
As vozes ancestrais anunciando guerras! (COLERIDGE, 2005, p. 225)

“Kubla Khan” exemplifica como as ideias relacionadas ao sublime foram utilizadas pelos românticos para criar um campo simbólico bastante específico, que se valia de imagens terríveis. Há ainda diversos outros exemplos, como as imagens apresentadas em “A balada do velho marinheiro”, do próprio Coleridge, ou a figuração do oceano em *A peregrinação de Childe Harold*, de Byron. Entretanto, tendo em vista os limites espaciais deste artigo, não exploraremos esse tópico adiante. Nesse momento, estabelecida a fundamentação teórica de nossa análise, é pertinente nos debruçarmos sobre os poemas de Fagundes Varela.

### **O sublime na poesia cívica de Fagundes Varela**

Por ser um poeta situado entre a geração de poetas da década de 1850 e os últimos autores do movimento romântico brasileiro, Fagundes Varela foi tradicionalmente considerado como um poeta de transição, que, por um lado, recebeu influências dos poetas que os precederam, por outro antecipou alguns temas que viriam a ser explorados posteriormente por autores como Castro Alves. Os poemas que selecionamos para nossa abordagem enquadram-se nessa segunda categoria, expressando um viés politizado.

Como apontamos brevemente na introdução, nesses poemas que expressam uma preocupação com questões políticas ou sociais, Varela empregou imagens da natureza para compor o seu campo simbólico e metafórico. Nas três obras que selecionamos – “O escravo”, “Aurora” e “A sede” – é comum observar a presença de elementos como tormentas, tempestades e, no caso específico de “A sede”, o deserto, todos eles relacionados às ideias que poderiam constituir uma possível fonte para a experiência do sublime.



A ideia que aqui sustentamos é a de que Varela, bem como outros poetas românticos, buscou comunicar nessas obras o sentimento do sublime com o objetivo de provocar uma intensa e duradoura impressão em seus leitores, de modo a chamar a sua atenção para situações políticas que considerava relevantes. Nesse sentido, podemos recuperar o importante estudo de Abrams (1975) sobre a metáfora da brisa e dos ventos no Romantismo.

Como vimos, a principal distinção que podemos fazer entre a representação da natureza no Romantismo e o uso de elementos naturais no Neoclassicismo diz respeito ao significado. Os românticos não viam a natureza meramente como paisagem. A partir dessa distinção, Abrams (1975, p. 37) chama atenção justamente para o fato de que “frequentemente, nos principais poemas [românticos], o vento é não apenas uma propriedade da paisagem, mas também um veículo para mudanças radicais na mente do poeta”.

Esse caráter metapoético não é o único sentido que a imagem dos ventos carrega na poesia romântica. Além disso, se pensarmos especificamente em obras que possuem um caráter manifestamente político, o elemento eólico apresenta-se como um *Leitmotif*, representando sobretudo a mudança que se pretende advogar. Esse é precisamente o caso de um poema como “Ode ao vento oeste” (1820), de Percy Bysshe Shelley. O vento oeste é evocado como uma trombeta profética<sup>3</sup> para “anunciar a simultânea destruição do mundo presente e uma nova vida em um mundo recriado” (ABRAMS, 1975, p. 45). Essa é justamente a chave para compreendermos o uso feito por Fagundes Varela da mesma imagem.

Na obra vareliana, o apelo a imagens de tempestades e de violência eólica está relacionado à ideia de que, para que o homem e a sociedade possam evoluir para uma construção mais justa, é necessária a purgação de todas as injustiças perpetradas no mundo em que estamos inseridos. Nesse sentido, por exemplo, o eu lírico de “O escravo” questiona:

Por que nos teus momentos de suplício,  
De agonia e de dor,  
Não chamaste das terras Africanas  
O vento assolador?  
Ele traria a força e a persistência  
A tu'alma sem fé,  
Nos rugidos dos tigres de Benguela,

3 Nos dois últimos versos do poema de Shelley lê-se: “The trumpet of a prophecy! O Wind, / If winter comes, can spring be far behind?”.

Dos leões de Guiné!... (VARELA, 2003, p. 112)

O poema trata de um escravo que foi morto, vítima das atrocidades da escravidão no Brasil. Vemos que a imagem evocada pelo eu lírico pouco tem de aprazível. O vento violento e destruidor simboliza um elemento que teria sido capaz de mudar a sorte do escravo, e purgar-lhe de seu sofrimento.

Em “Aurora”, essa mesma ideia é apresentada, porém relacionada não apenas à situação de um escravo, mas a toda a humanidade, e explorando outros elementos naturais além dos ventos. O poema, “de viés marcadamente apocalíptico” (SECCHIN, 2005, p. 9), opera como se fosse uma profecia acerca do destino da humanidade. Destino este que estaria subordinado antes à vontade divina do que ao arbítrio humano: “E o dedo do Senhor já volve a folha/ Do livro do destino!” (VARELA, in SECCHIN, 2005, p. 33). Nos mesmos moldes do dilúvio narrado no Velho Testamento<sup>4</sup>, o eu lírico anuncia em “Aurora” as tormentas que abater-se-ão sobre os povos, e com isso apresenta não apenas o caráter aterrorizante da tormenta como também simboliza a potência da força divina:

O murmurar profundo, enrouquecido,  
Que do seio dos povos se levanta,  
Anuncia a tormenta;  
Essa tormenta salutar e grande  
Que o manto roçará, prenehe de fogo,  
Na face das nações.

Preparai-vos, ó turbas! Preparai-vos,  
Rebatei vossos ferros e cadeias,  
Algozes e tiranos!  
A hora se aproxima pouco a pouco,  
E o dedo do Senhor já volve a folha  
Do livro do destino! (VARELA, in: SECCHIN, 2005, pp. 32-33)

No excerto supracitado há uma clara referência aos horrores da sociedade – “Rebatei vossos ferros e cadeias,/ Algozes e tiranos!”. Nesse sentido, os versos varelianos apresentam a ideia de que para possibilitar um novo começo – uma nova aurora – para a humanidade, é necessário antes purgar-nos de todos os males que assolam o meio social. Trata-se da mesma visão apresentada na “Ode ao vento oeste”, de Shelley: um novo mundo, mais próspero e

<sup>4</sup> A referência ao dilúvio bíblico é, na verdade, explícita no poema de Varela (in: SECCHIN, 2005, p. 34): “E um segundo dilúvio, então de sangue,/ O mundo lavar!”.



justo, só pode emergir da destruição do mundo presente. Não por acaso, o campo semântico empregado no poema remete também à ideia de um castigo, de uma lição a ser aprendida:

Grande há de ser o drama, a ação gigante,  
Majestosa a lição! Luzes e trevas  
Lutarão sobre os orbes!  
O abismo soltará seus tredos roncoss,  
E o frêmito dos mares agitados  
Se unirá ao das turbas (VARELA, in: SECCHIN, 2005, p. 33).

A força da passagem destacada, bem como sua capacidade de aterrorizar, é decorrente de imagens que evocam aquelas ideias privilegiadas por Burke em seu modelo do sublime. Nela, nada permite que o leitor do poema forme uma ideia clara da “ação gigante” a que se refere o eu lírico. Há um contraste entre luz e trevas, que combatem sobre a Terra; o abismo, imenso e pavoroso, emite sons incertos – seus “tredos roncoss”; e o tumulto que advém do mar em fúria soma-se à comoção das multidões de pessoas.

Ao final de “Aurora”, nos é apresentado um vislumbre desse novo mundo que surgirá a partir da destruição e da purgação do mundo presente provocada pela tormenta anunciada no início do poema. Trata-se de uma cena que mostra a Terra banhada pelas luzes de Deus e a humanidade aos pés do Criador, rendendo-lhe homenagens:

Como aos dias primeiros do universo  
O globo se erguerá banhado em luzes,  
Reflexos de Deus;  
E a raça humana sob um céu mais puro  
Um hino insigne enviará, prostrada  
Aos pés do Onipotente! (VARELA, in: SECCHIN, 2005, p. 35)

Portanto, em “O escravo” e, sobretudo, em “Aurora”, os elementos da natureza são empregados, com um campo semântico relacionado ao conceito do sublime, de modo a apresentar tanto o contexto de horror e injustiça de nossa sociedade como a necessária purificação da humanidade para que ela possa alcançar um novo mundo, mais justo.

No último poema que selecionamos, “A sede”, publicado em *Cantos do ermo e da cidade* (1869), as imagens de tempestades e tormentas dão lugar ao ambiente árido do

deserto<sup>5</sup>. Bem mais longo do que os outros dois poemas anteriormente analisados, “A sede” é um poema narrativo que apresenta uma ação que se desenrola no deserto de Monclova, durante a guerra de independência do México: “Cada vez mais possante e mais robusta/ Bramia audaz a insurreição nascente/ No coração do México” (VARELA, 2003, p. 309).

Se, ao considerarmos as imagens de tormenta e violência eólica, evidenciamos o significado de mudança por elas comunicado, o caso da imagem do deserto é um tanto quanto diferente. Esse elemento natural é possivelmente utilizado para dar conta de acontecimentos em meio ao movimento de insurreição mexicano, o que parece indicar que a escolha de Varela deve-se a um desejo de representar um ambiente opressor, em paralelo à opressão colonialista, da qual os insurgentes pretendem livrar a nação mexicana, e à própria violência do confronto.

Tratando do poema à luz do sublime, é importante ressaltar que o deserto é um elemento que, por si só, constitui uma poderosa fonte para uma experiência dessa natureza. Sua vastidão impossibilita, ao indivíduo que o contempla, precisar onde exatamente ele começa e onde ele termina, evocando, com isso, a ideia de infinito. A grandiosidade e o caráter opressor do deserto são explicitados nos versos que abrem a quarta parte do poema:

Também no seio deste mundo virgem  
Há desertos terríveis, flagelados  
Por um sol implacável. Vastos mares  
De areia movediça se desdobram  
Até perder-se além nos horizontes  
Nem uma gota d’água nesses ermos!  
A noite lhes negou seu fresco orvalho,  
E as chuvas do verão fugir parecem  
A seu hórrido aspecto. Desditoso  
Do viandante que o roteiro perde  
Nessas paradas lúgubres, malditas! (VARELA, 2003, p. 312)

Na cena descrita, o sol é forte e implacável, as areias do deserto são comparadas ao oceano – outro objeto natural caro às teorias do sublime – e estendem-se quase que infinitamente, impossibilitando sua apreensão pelos olhos de quem as contempla. Esse local hostil torna-se uma ameaça ainda maior em função da falta d’água. É interessante observar

---

5 No presente artigo, nossa análise de “A sede” será concentrada especialmente na representação da natureza. Para uma leitura mais abrangente do poema, cf. BELLAS, 2016b.



também que, nesse trecho, a escassez de chuvas parece ser decorrente do caráter terrível do próprio cenário – “E as chuvas do verão fugir parecem/ A seu horrído aspecto”. Vale ressaltar, por fim, a sugestão da insignificância do ser humano em meio a esse ambiente hostil do deserto, que é “[...] Desditoso/ Do viandante que o roteiro perde/ Nessas paradas lúgubres, malditas”.

Ao sugerir o papel insignificante do homem no ambiente desértico, o eu lírico de “A sede” investe em uma retórica do desconhecido, explorando imagens caracterizadas por sua obscuridade, condição necessária para a produção do sublime. Esse caráter obscuro confere ao cenário natural um caráter mais ameaçador do que as suas características físicas:

Tinha-se posto o sol, mas o ocidente,  
Tinto de rubra cor, sobre as planícies  
Derramava um clarão sinistro e feio.  
As altas rochas, os grosseiros cardos,  
Erguiam-se fantásticos, imóveis,  
Ora como sepulcros solitários,  
Monumentos estranhos de uma raça  
Que nunca os homens viram; ora um grupo  
De informes criaturas imitando,  
Ora disperso turbilhão de espectros  
No vasto chapadão cismando quedos  
À luz sangrenta de um vulcão sem fundo (VARELA, 2003, p. 318).

Aqui, a descrição do deserto ganha contornos quase sobrenaturais. Suas planícies são associadas a outros elementos naturais, como o “vulcão sem fundo” mencionado na última estrofe do excerto citado. No entanto, a potência da cena é decorrente especialmente de sua associação a coisas que são desconhecidas à humanidade. As rochas são comparadas a um “turbilhão de espectros”, a criaturas informes, e monumentos estranhos de uma raça que a humanidade jamais conheceu. A apresentação de todas essas imagens fantásticas é responsável por criar uma atmosfera de incerteza, o que viabiliza a interpretação da passagem como evocativa de um sentimento sublime.

A partir das análises dos poemas de Fagundes Varela, é possível constatar que a natureza cumpre um importante papel em sua poesia politizada. Os elementos naturais possuem uma ampla carga simbólica, e sinalizam as ideias que o autor provavelmente buscava comunicar em suas obras: no caso das imagens de tormentas e violência eólica, a





purificação necessária para o progresso da humanidade; no caso do deserto, a opressão imperialista combatida pelos insurgentes no México. O sublime é uma categoria estética relevante para os propósitos do autor, uma vez que as ideias associadas ao conceito são capazes de comunicar uma poderosa impressão ao público, enfatizando a importância das questões abordadas por Varela em sua poesia.

## REFERÊNCIAS

ABRAMS, Meyer H. The correspondent breeze: a romantic metaphor. in: \_\_\_\_\_. (Ed.). *English Romantic Poets*. 2. ed. New York: Oxford University Press, 1975. pp. 37-54.

\_\_\_\_\_. *O espelho e a lâmpada*. Tradução de Alzira Vieira Allegro. São Paulo: Unesp, 2010.

BELLAS, João Pedro. O Romantismo e o sublime. In: Anais do VII SAPPIL – Estudos de Literatura, UFF, 2016a, n. 1. pp. 271-284.

\_\_\_\_\_. Terror e melancolia: o sublime na poesia de Fagundes Varela. In: Anais do XV encontro ABRALIC. Rio de Janeiro: Dialogarts, 2016b. p. 2483-2491.

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

COLERIDGE, Samuel Taylor. *A balada do velho marinheiro, seguido de Kubla Khan*. Tradução e notas Alípio Correia de Franca Neto; ilustrações Gustave Doré. São Paulo: Ateliê Editorial, 2005.

DAY, Aidan. *Romanticism*. New York: Routledge, 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. pp. 3-24.

MONK, Samuel Holt. *The Sublime: A study of critical theories in XVIII-century England*. University of Michigan Press, 1960.

SCHNEIDER, Helmut. Nature. In: BROWN, Marshall (Ed.). *The Cambridge history of literary criticism*, vol 5: Romanticism. Cambridge: Cambridge University Press, 2008.

SECCHIN, Antonio Carlos (Sel.). *Fagundes Varela*. São Paulo: Global, 2005. (Coleção Melhores Poemas)



SHELLEY, Percy, Bysshe. Ode to the west wind. Disponível em:  
<https://www.poetryfoundation.org/poems/45134/ode-to-the-west-wind>. Acesso: 29/08/2017.

VARELA, Fagundes. *Cantos e fantasias e outros cantos*. São Paulo: Martins Fontes, 2003.