

O sublime e *A fome*

The Sublime and The Hunger

Autoria: Edson José Rodrigues Júnior

ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-9710-2756>

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/5234902694613385>

DOI: <https://doi.org/10.11606/issn.2525-8133.opiniaes.2023.215578>

URL do artigo: <http://www.revistas.usp.br/opiniaes/article/view/215578>

Recebido em: 31/08/2023. Aprovado em: 19/09/2023.

Opiniões – Revista dos Alunos de Literatura Brasileira

São Paulo, Ano 12, n. 23, jul.-dez., 2023.

E-ISSN: 2525-8133

Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo.

Website: <http://www.revistas.usp.br/opiniaes>.

Contato: opiniaes@usp.br

 fb.com/opiniaes  [@revista.opiniaes](https://instagram.com/@revista.opiniaes)

Como citar (ABNT)

RODRIGUES JÚNIOR, E. J.. O sublime e *A fome*. *Opiniões*, São Paulo, n. 23, pp. 246-266, 2023. DOI: <https://doi.org/10.11606/issn.2525-8133.opiniaes.2023.215578>. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/opiniaes/article/view/215578>.

Licença Creative Commons (CC) de atribuição (BY) não-comercial (NC)



Os licenciados têm o direito de copiar, distribuir, exibir e executar a obra e fazer trabalhos derivados dela, conquanto que deem créditos devidos ao autor ou licenciador, na maneira especificada por estes e que sejam para fins não-comerciais.

o sublime e a fome

The Sublime and The Hunger

Edson José Rodrigues Júnior¹

Universidade Federal de Pernambuco - UFPE

DOI: <https://doi.org/10.11606/issn.2525-8133.opiniaes.2023.215578>

Resumo: O presente trabalho tem por objetivo investigar a manifestação do conceito de sublime – em suas várias facetas – em *A fome: cenas da seca no Ceará* (1890), romance de estreia do naturalista cearense Rodolfo Teófilo (1853 – 1932). Partindo da hipótese de que se mesclam na prosa de Teófilo manifestações do sublime que foram compreendidas à luz de distintas teorias, traçamos, primeiramente, uma breve história do sublime enquanto conceito nos campos da estética e da crítica de arte para arcabouçar a análise da obra; para tanto, discutimos as contribuições de Longino (1996), Burke (1993), Kant (1995) e Schiller (2011) para a formação e a consolidação do conceito de sublime. A partir da análise literária, concluímos que o efeito estético arrebatador do sublime é a pedra de toque de *A fome*. Os sublimes dinâmico e matemático kantiano mesclam-se ao assombro burkiano e ao sublime patético schilleriano, resultando numa amálgama *sui generis* que reveste de grandeza e tragicidade o tormento dos sertanejos assolados pela seca mais devastadora da história nordestina.

Palavras-chave: Sublime. Estética. *A fome*. Rodolfo Teófilo.

Abstract: The present paper aims to investigate the manifestation of the concept of Sublime – in its many variants – in *A fome: cenas da seca no Ceará* [*The Hunger: Scenes from the Drought in Ceará*] (1890), the debut novel by north-eastern Brazilian naturalist Rodolfo Teófilo (1853 – 1932). Assuming that several theories of the Sublime are present in Teófilo's prose, we first trace a brief history of the Sublime as a concept in the fields of aesthetics and art criticism to support the analysis of the novel; To this end, we discuss the contributions of Longino (1996), Burke (1993), Kant (1995) and Schiller (2011) for the formation and consolidation of the concept of Sublime.

¹ Edson José Rodrigues Júnior é doutorando em Teoria Literária e Literatura Comparada pela Universidade de São Paulo (FFLCH/USP). Mestre em Teoria da Literatura pela Universidade Federal de Pernambuco (PPGL/UFPE). E-mail: edsonrjunior4@gmail.com. ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-9710-2756>. Currículo Lattes: <http://lattes.cnpq.br/5234902694613385>.

Based on the literary analysis, we conclude that the sweeping aesthetic effect of the Sublime is the touchstone of *A fome*. Kantian dynamic and mathematical sublime are mixed with Burkean astonishment and the Schillerian pathetic sublime, resulting in an unique amalgamation that ornate with grandeur and tragedy the torment of the *sertanejos* affected by the most devastating drought in Brazilian north-eastern history.

Keywords: Sublime. Aesthetics. *The Hunger*. Rodolfo Teófilo.

introdução

A fome: cenas da seca no Ceará, publicado em 1890 pelo escritor e farmacêutico cearense Rodolfo Teófilo, é o primeiro grande romance brasileiro a tematizar as secas no Nordeste. Antes de *O Quinze*, de Rachel de Queiroz, e *Vidas secas*, de Graciliano Ramos, Teófilo já narra em seu livro de estreia a peregrinação dos retirantes assolados pela fome e pela peste, saindo do sertão cearense rumo a Fortaleza em busca de assistência pública.

Embora seja pouco lembrado pela crítica contemporânea, o romance *A fome* é quase sempre debatido sob o escopo da literatura naturalista enquanto romance-denúncia. Embora os excessos na prosa, que por vezes pendem para o horror ou lembram a dicção dos romances góticos, sejam vistos como delírios naturalistas (MIGUEL-PEREIRA, 1988) ou sinais de “mau gosto” do escritor (BRAYNER; COUTINHO, 1972), pretendemos a partir deste artigo apresentar uma nova visão sobre o romance e sua suposta falta de decoro na forma literária.

O presente trabalho tem por objetivo investigar a manifestação do conceito de sublime – em diversas facetas – em *A fome: cenas da seca no Ceará*. Uma vez que partimos da hipótese de que várias manifestações do sublime se mesclam na prosa de Rodolfo Teófilo, traçaremos, primeiramente, uma breve história do sublime enquanto conceito nos campos da estética e da crítica de arte para arcabouçar a análise feita a seguir.

1. a trajetória do sublime na história das ideias: uma brevíssima retomada

A primeira sistematização de um conceito de sublime é atribuída ao filósofo romano Longino, na obra *Do sublime*, supostamente publicada no século I d.C. O texto foi resgatado e difundido na modernidade a partir de uma tradução para o francês realizada pelo poeta e crítico literário Nicolas Boileau-Despréaux em 1674. Nos anos seguintes, Boileau também se dedicou a interpretar e discutir o

texto em suas *Réflexions critique sur Longin*, o que contribuiu para manter as ideias de Longino no centro da discussão poética.

Em *Do sublime*, o conceito está circunscrito às esferas do discurso e da linguagem poética, pois, segundo Longino (1996), essas são as artes capazes de superar os limites da *imitatio* e, assim, atingir um plano sobre-humano, algo que ainda não era observado como possível em outros fazeres artísticos. Portanto, para o autor, “[a poética] é de longe superior à estatuária, porque, por definição, a finalidade do discurso é sobre-humana” (LONGINO, 1996, p. 33-34). Cabe pontuar que, se o texto foi de fato publicado no século I d.C. como se supõe, as artes plásticas ainda eram amplamente pautadas na imitação fidedigna da realidade e regidas pelos princípios da beleza, da simetria e da clareza, o que seria o alvo da principal crítica de Longino: “o homem é feito, por natureza, para os discursos; nas estátuas, procura-se a semelhança com o homem e nos discursos, como já disse, o que ultrapassa o humano” (LONGINO, 1996, p. 96).

Nesse contexto, o sublime se refere ao apogeu do discurso, isto é, sua realização mais elevada, aquela que “surpreende o julgamento e faz-nos sair de nós mesmos, mergulha-nos no êxtase [...], que nos tira o fôlego, de emoção e de surpresa” (LONGINO, 1996, p. 37). O tratado de Longino se apresenta, então, como uma espécie de manual para o poeta e o retórico, que minudencia uma série de técnicas de discurso e comoção² para que esse ápice possa ser atingido. Dentre as muitas regras arroladas para evitar os “vícios” que se mesclam ao sublime estão: evitar o inchaço do discurso no qual recaem os retóricos em busca de grandeza; e evitar a puerilidade e o excesso de minúcias, pois incorrem na inautenticidade do discurso, e o sublime, por sua vez, precisa ser grande, mas também simples.

Boileau, que já havia publicado *L'Art poétique* (1674) um ano antes de traduzir o suposto filósofo romano, viu nas normas retóricas deste uma forte voz de autoridade que corroborasse com sua própria preceptística. Ecoando os princípios de sobriedade e autenticidade do suposto Longino, o crítico francês também adverte contra o preciosismo desmedido e o excesso de adornos:

Fuja da abundância estéril desses autores, e não se sobrecarregue com um pormenor inútil. Tudo o que dizemos a mais é insípido e desagradável; o espírito saciado repele instantaneamente o excesso. Quem não sabe moderar-se jamais soube escrever (BOILEAU-DESPRÉAUX, 1979, p. 16-17).

² Para Longino, o discurso sublime deve comover, não persuadir. “O sublime é, por assim dizer, o cume e a excelência dos discursos [...] não leva os ouvintes à persuasão, mas ao êxtase; e o maravilhoso, quando acompanhado de assombro, prevalece sempre sobre o que se destina a persuadir e a agradar [...] a persuasão depende de nós, o sublime impõe-se com força irresistível e fica acima de qualquer ouvinte.” (LONGINO, 2015, p. 37)

É preciso pontuar, contudo, que o conceito de sublime de Longino pautase muito mais nos efeitos produzidos por este que na sua definição propriamente dita. A pouca delimitação da categoria sublime se apresenta, conforme salienta Philip Shaw (2006), como um aspecto normativo extremamente problemático. Nota-se essa problemática nas regras supracitadas, que ensinam como atingir o discurso sublime não positiva e assertivamente, mas a partir da negação; ensina-se menos o que se pode fazer do que o que não se pode. Isso é corroborado por Emily Brady (2013), para quem “Longino não oferece uma definição clara do que seja o sublime, mas ele elabora sobre suas fontes, conteúdo e características de modo a sugerir um entendimento do conceito que transcende meras virtudes estilísticas”. O que há de mais sólido no sublime de Longino é a sua relação com a grandeza, pois “o sublime reside na elevação, [n]a amplificação no número” (LONGINO, 1996, p. 84).

Pouco menos de 100 anos após a tradução de Boileau, em 1757, Edmund Burke retoma as discussões de Longino e oferece sua própria definição do sublime na obra *A philosophical enquiry into the origin of our ideas of the sublime and beautiful*. Ao que indicam os diários do filósofo irlandês, suas incursões ao tema teriam se iniciado dez anos antes, em 1747, quando adquiriria um exemplar do tratado de Longino. No texto, Burke (1993) estabelece uma distinção basilar entre dois tipos de paixão: prazer e a dor – esta muito mais forte que aquela. Cada um desses sentimentos subdivide-se em modo positivo (dor positiva e prazer positivo) e modo negativo (dor negativa e prazer negativo). Feita essa distinção, o autor associa o efeito estético do belo ao prazer positivo e o do sublime à dor negativa, particularmente aquela que experienciamos ao contemplar a grandiosidade da natureza:

Tudo que seja de algum modo capaz de incitar as ideias de dor, de perigo, isto é, tudo que seja de alguma maneira terrível ou relacionada 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 (BURKE, 1993, p. 48).

Todavia, por ser a dor muito mais potente e arrebatadora que o prazer, é preciso que haja certo distanciamento entre o sujeito e sua fonte de dor para que seja alcançado o deleite [*delight*]:

Quando o perigo ou a dor se apresentam como uma ameaça decididamente iminente, não podem proporcionar nenhum deleite e são meramente terríveis; mas quando são menos prováveis e de certo modo atenuadas, podem ser – e são – deliciosas, como nossa experiência diária nos mostra (BURKE, 1993, p. 48).

Esse distanciamento estético necessário para que a experiência da dor possa ser desfrutada, tal como propõe Burke (1993), será um ponto crucial da teoria do sublime a ser explorado *a posteriori* por outros filósofos que se debruçaram sobre o assunto, dos quais Kant e Schiller. Apesar disso, na concepção do autor de *Enquiry*, a arte, que poderia proporcionar tal distanciamento ao situar o sujeito em uma posição confortavelmente distante da experiência dolorosa, é incapaz de suscitar o verdadeiro sublime. O deleite arrebatador do sublime jamais poderia ser inspirado por objetos artísticos pelo fato de que nestes já estaria escancarado seu estatuto de simulação e imitação. Sobre a arte trágica, que viria a ser peça chave da teoria do sublime de Schiller, Burke comenta que

nos infortúnios representados pela arte, a única diferença é o prazer que resulta dos efeitos da imitação dado que ela nunca é perfeita a ponto de impedir-nos de perceber que é simulada, e, sob aquele princípio, dela auferimos um certo prazer. [...] Quanto mais ela se aproxima da realidade e quanto mais nos afasta de toda e qualquer ideia de ficção, maior é seu poder. Mas este, seja de que espécie for, nunca se aproxima da ação que ela imita. Escolhei um dia para fazer representar a mais sublime e comovente de nossas tragédias; selecionai os atores mais populares, não poupei gastos nos cenários e adereços, acrescentai o que melhor há na poesia, na pintura e na música, e, quando tiverdes reunido vosso público, precisamente no momento em que seus espíritos estiverem tensos pela expectativa, fazei com que se anuncie a iminente execução de um criminoso de Estado, na praça ao lado: em um instante, o vazio do teatro demonstraria a relativa fraqueza das artes imitativas e provaria a superioridade da simpatia real (BURKE, 1993, p. 54-55).

Para o autor, a paixão estaria relacionada à simpatia, ao interesse que temos por aquilo que o ser humano sente, porém, a arte não se constituiria como uma simpatia real, mas como mera “imitação, ou, se preferirdes, um desejo de imitar e, conseqüentemente, um prazer” (BURKE, 1993, p. 56); por ser um prazer, a arte estaria distante do sublime no espectro proposto por Burke, uma vez que este relaciona-se à dor.

Conforme aponta Enid Dobránszky (1993), a incursão de Edmund Burke na estética resultou em um dos mais importantes tratados de seu tempo nesse campo filosófico, o que seria atestado pela influência que Burke exerceu sobre o conceito kantiano de sublime sistematizado na *Crítica da faculdade do juízo* (1790), cujas formulações constituem por si próprias outro importante divisor de águas no campo da estética. Para Immanuel Kant (1995), o sublime diz respeito a uma dissonância entre as faculdades da razão e da imaginação, pois advém da incapacidade da imaginação de apreender o grandioso, o incomensurável: “é sublime aquilo que em relação ao qual todo o resto é comparativamente pequeno” (KANT, 1995, p. 100).

A razão exige que a imaginação compreenda algo que é superior à sua capacidade, e essa incapacidade gera desprazer. O sentimento sublime é, portanto, “um sentimento do desprazer a partir da inadequação da faculdade de imaginação, na avaliação estética da grandeza”. (KANT, 1995, p. 103-104). Ao mesmo tempo em que leva o sujeito a perceber seus limites de finitude e pequenez perante o absoluto, o sublime o faz constatar em si uma finalidade independente da natureza, que o aparta dela e o eleva sobre ela. Nesse sentido, “a sublimidade não está contida em nenhuma coisa da natureza, mas só em nosso ânimo, na medida em que podemos ser conscientes de ser superiores à natureza [...]” (KANT, 1995, 110). Isso implica em afirmar que o distanciamento necessário entre o sujeito e o fato da natureza que lhe representa perigo não deve se dar apenas em termos de segurança e bem-estar, como propunha Burke. Para Kant, esse distanciamento deve ser também moral, pois o reconhecimento de sua própria fragilidade física leva o sujeito à assunção de sua superioridade moral em relação à natureza.

O sublime kantiano divide-se em duas vertentes: matemático e dinâmico. Quanto ao sublime matemático, Kant se refere à ideia de infinitude presente na natureza – a imensidão do céu ou do mar; o fundo longínquo de um grande abismo; a visão de uma pirâmide egípcia –, a qual não é possível de ser compreendida em sua totalidade pela faculdade da imaginação humana. A natureza é, “portanto, sublime naquele entre os seus fenômenos cuja intuição comporta a ideia de sua infinitude. Isso não pode ocorrer senão pela própria inadequação do máximo esforço de nossa faculdade da imaginação na avaliação da grandeza de um objeto” (KANT, 1995, p. 101). Uma vez que a imaginação é incapaz de compreender totalmente o infinito pelos sentidos, o sublime matemático alça o sujeito a um estado suprassensível. Essa separação entre o sensível e o suprassensível constitui um dos fundamentos da filosofia kantiana, equivalendo *grosso modo* à separação entre os fenômenos e as coisas em si.

O sublime dinâmico, por sua vez, diz respeito ao poder ameaçador da natureza, e “a natureza somente pode valer como poder, por conseguinte como dinamicamente sublime, na medida em que ela é considerada como objeto de medo” (KANT, 1995, p. 107). Nesse sentido, não é a infinitude da natureza que lembra o homem de sua pequenez, mas sua potência destrutiva: “uma alta queda-d’água de um rio poderoso [torna] a nossa capacidade de resistência de uma pequenez insignificante em comparação com o seu poder. Mas o seu espetáculo só se torna tanto mais atraente quanto mais terrível ele é, contanto que, somente, nos encontremos em segurança”. (KANT, 1995, p. 107). Contudo, apesar de também salientar a necessidade de um distanciamento seguro entre sujeito e fenômeno da natureza, Kant compreende que não é o sentimento – fisiológico – de ameaça propriamente dito que desencadeia o sentimento sublime, “pois o

verdadeiro sublime não pode estar contido em nenhuma forma sensível, mas concerne somente a ideias da razão” (KANT, 1995, p. 91).

Ao situar o sublime em sua filosofia transcendental como fenômeno concernente à razão e não aos sentidos, Kant rompe com o empirismo de Burke, apesar de reconhecer a importância de suas contribuições:

Pode-se comparar com a exposição transcendental dos juízos estéticos também a fisiológica, tal como um Burke e muitos homens perspicazes entre nós desenvolveram, de modo a ver aonde conduziria uma exposição meramente empírica do sublime e do belo. Burke, que, nesse modo de tratar o assunto, merece ser considerado o autor mais importante, chega nesse caminho à conclusão de que ‘o sentimento do sublime se funda em um instinto de autoconservação e no medo [...]’ (KANT, 1995, p. 176).

Enquanto, para Burke, a natureza e as situações de infortúnios reais são mais propícias a despertar o sentimento do sublime, Kant defende a total impossibilidade da obtenção do sentimento sublime através da arte. Para ele, “não se tem de apresentar o sublime em produtos de arte [...], aqui consideramos antes de mais nada somente o sublime em objetos da natureza (pois o sublime da arte é sempre limitado às condições da concordância com a natureza)” (KANT, 1995, p. 91). Para que o objeto artístico assuma centralidade na discussão e seja enfim plenamente considerado como fonte de sublimidade, é preciso que um terceiro nome de vulto adentre ao debate setecentista: Friedrich Schiller.

O dramaturgo e poeta alemão Friedrich Schiller publicou, entre 1792 e 1793, alguns fragmentos que versavam sobre o sublime nas revistas *Neue Thalia* e *Die Horen*. Enfrentava, à época, um período de crise poética, resultado dos grandes esforços dedicados à conclusão da peça *Don Carlos* e das novas responsabilidades que adquirira ao assumir uma cátedra como professor de História na Universidade de Jena. Vladimir Vieira (2011) comenta que, com seus estudos sobre o sublime, Schiller almejava encontrar um arcabouço que esclarecesse os princípios constitutivos da experiência trágica e permitisse compreender melhor os objetos da estética para fortalecer os alicerces conceituais de sua produção dramaturgica. Conforme salienta Renata Cairolli (2020), durante esse período, Kant foi o maior influenciador da filosofia de Schiller; seu pensamento da última década do século XVIII mostra que a leitura de Kant foi, para Schiller, um divisor de águas que fez com que toda a sua produção filosófica anterior fosse rebaixada ao segundo plano por estudiosos e comentadores e quiçá pelo próprio autor de *Don Carlos*.

Baseado em Immanuel Kant, Schiller (2011) conceituou o sublime com alicerce em dois elementos estabelecidos pela filosofia transcendental: o poder racionalmente ameaçador da natureza e a superioridade moral do homem sobre ela. Para ele, é na seguinte situação que se encontra o homem: “Cercado

de incontáveis forças, todas superiores a ele, todas capazes de dominá-lo, ele [o homem] reivindica, por meio de sua natureza, não sofrer violência alguma [...] [e] aumenta artificialmente suas forças naturais por meio de seu entendimento [...]” (SCHILLER, 2011, p. 56). Sofrer violência, conforme a filosofia schilleriana, aniquila o princípio fundamental da humanidade: a liberdade. Para superar a violência da natureza, é preciso se elevar moralmente sobre ela, o que pode ser feito de duas maneiras: pelo caminho realista, prático, opondo violência contra violência e dominando a natureza; ou pelo caminho idealista, através da formação estética.

Para aniquilar racionalmente uma violência em seu conceito, é preciso se submeter a ela voluntariamente, o que significa, em termos kantianos, sujeitar-se deliberadamente à violência da natureza e dela extrair prazer estético: o sublime. Assim,

o ser humano formado moralmente, e apenas este, é inteiramente livre. Ou ele é superior, como poder, à natureza, ou então entra em consonância com esta. Nada que ela faça com ele é violência, pois, antes que a ação chegue a ele, ela já se tornou sua própria ação, e a natureza dinâmica nunca o atinge, pois ele se separa espontaneamente de tudo o que ela pode atingir (SCHILLER, 2011, p. 57).

Isso implica em dizer que, tal como o sublime kantiano, o sublime schilleriano também não reside no objeto da experiência, mas no ânimo do sujeito que com ele se confronta volitivamente – o que o diferencia da categoria do belo:

É verdade que o belo já constitui uma expressão da liberdade; mas não daquela que nos eleva acima do poder da natureza e nos dispensa de toda influência corpórea, e sim da liberdade de que gozamos como homens dentro da natureza. Sentimo-nos livres frente à beleza porque os impulsos sensíveis se harmonizam com a lei da razão; sentimo-nos livres frente ao sublime porque [...] o espírito age aqui como se não estivesse sob quaisquer leis que não as suas próprias” (SCHILLER, 2011, p. 59-60).

A definição de Schiller, em linhas gerais, espelha aquelas de Burke e Kant, e “consiste numa junção de um estado de dor, que se exprime no seu grau máximo como um horror, com um estado de alegria, que pode se intensificar até o encantamento” (SCHILLER, 2011, p. 60). Assim como Kant, ele subdivide o sublime entre o que desafia a compreensão humana (matemático) e o que ameaça a integridade vital a partir do poder (dinâmico), apesar de utilizar termos específicos. Através da experiência com o sublime, o homem pode perceber que, além de ser sensível, é, acima de tudo, um ser moral que não é prisioneiro das sensações – perpetuando o rompimento com o empirismo de Burke já ensejado por Kant. O ser humano “está nas mãos dela [natureza], mas a vontade humana está em

suas próprias mãos [...]. O sublime cria para nós, portanto, uma saída do mundo sensível, no qual o belo gostaria de nos manter sempre presos” (SCHILLER, 2011, p. 61-62).

O grande ponto de ruptura de Friedrich Schiller com o sistema transcendental kantiano diz respeito ao papel da arte. Para o autor de *Wilhelm Tell*, o sublime só pode ser alcançado pelo sujeito através da formação estética – para a qual a arte é a chave. A faculdade latente para o sublime “se encontra em todos os seres humanos; mas a semente dessa capacidade se desenvolve de modo desigual e precisa ser auxiliada pela arte” (SCHILLER, 2011, p. 64). Sem a formação estética, a “natureza inapreensível só podia lembrar [ao homem] das limitações de sua faculdade de representação, e a natureza avassaladora, de sua impotência física” (SCHILLER, 2011, p. 65).

Nesse sentido, os impulsos imagético e patético da arte são mais propícios para evocar o sublime que a própria natureza em si, pois a arte, ao contrário da natureza, tem por finalidade última a fruição estética e

tem, diante da natureza, a imensa vantagem de poder tratar como finalidade principal, e como um todo próprio, daquilo que a natureza - quando não o joga fora sem propósito - apanha apenas de passagem na perseguição de uma finalidade mais próxima [...]. A arte imagética é inteiramente livre porque ela dissocia de seu objeto todas as limitações casuais e deixa também o ânimo do observador livre, porque imita apenas a aparência, e não a realidade. [...] A arte possui todas as vantagens da natureza, sem partilhar seus grilhões. (SCHILLER, 2011, p. 73-74).

Enquanto Burke apontava para a primazia da simpatia real da natureza frente à simpatia simulada da arte, Schiller (2011), enquanto dramaturgo e poeta trágico, privilegia “as cenas patéticas da humanidade em luta com o destino, da fuga irrefreável da felicidade, da segurança enganada, da injustiça triunfante e da inocência que sucumbe [...] que a arte trágica, imitando, põe diante dos nossos olhos” (SCHILLER, 2011, p. 72) como a principal fonte de sublimidade. Esse novo conceito de sublime ligado à empatia e à solidariedade, que confere a Schiller originalidade frente aos seus antecessores, é o chamado “sublime patético”.

O sublime patético advém de um sofrimento causado por um poder o qual, ainda que destrutivo, não deve ser experienciado diretamente pelo sujeito, mas, como já consolidado na história do conceito de sublime, a partir de um distanciamento. Em outras palavras, o sofrimento deve acometer outro ser humano com quem possamos nos solidarizar, por isso, “aquele para quem o objeto temível comprova o seu poder destrutivo não pode ser o sujeito que julga, i. e., não podemos sofrer nós mesmos, mas apenas de modo solidário” (SCHILLER, 2011, p. 48). O sublime patético, portanto, é “a representação do sofrimento alheio,

ligada ao afeto e à consciência de nossa liberdade moral interna” (SCHILLER, 2011, p. 48)., cujo *locus* privilegiado de concretização é a arte trágica.

2. o sublime em *a fome*: cenas patéticas da humanidade

Conforme ressalta Cairolli (2020), após séculos de debates acerca do tema, a crítica já não se limita a tratar o sublime como exclusividade da arte trágica, nem mesmo da literária. A partir dos empiristas ingleses e dos alemães Kant e Schiller, o sublime passou a fazer parte do arcabouço estético das artes em geral, marcando forte presença na recepção de pinturas, como alguns quadros góticos de Caspar Friedrich, de músicas, como as sinfonias de Beethoven, e, a partir do século XX, das artes performáticas e do cinema. Neste trabalho, nosso escopo está voltado para a presença do sublime enquanto elemento constituinte da forma literária no romance *A fome: cenas da seca no Ceará*, publicado em 1890 pelo romancista, ensaísta e farmacêutico cearense Rodolfo Teófilo.

A fome narra a história do fazendeiro Manuel de Freitas que, durante as fortes secas que assolaram o Ceará entre 1877 e 1879, se vê forçado a migrar com a família do arrabalde de Jacareacanga para buscar asilo na capital Fortaleza, enfrentando, no caminho, um sertão cearense desolado, tomado por fome, pragas e habitado por homens bestializados pelas mazelas da seca. A seca de 1877 – ou “a grande seca” –, fato histórico de onde parte o enredo diaspórico do romance, foi uma das mais avassaladoras já enfrentadas pelo Nordeste brasileiro. Estima-se que a estiagem prolongada vitimou, em dois anos, cerca de 500 mil nordestinos, cerca de 4% da população do nordeste à época (VILLA, 2011). A fome desencadeada pela seca, somada a epidemias sem precedentes de tifo, varíola e cólera, fez com que alguns vilarejos do interior cearense simplesmente deixassem de existir.

É nesse cenário de profunda miséria e desolação que conhecemos Manuel de Freitas, então um rico fazendeiro de Jacareacanga. Sua riqueza e influência eleitoral, todavia, de nada se mostram úteis frente à implacabilidade da natureza, e tão rápido quanto enriquecera na juventude, aos cinquenta Manuel se vê sem nada após os primeiros meses de estiagem. Com o gado morrendo de sede nos currais e os escravos perecendo na senzala, resta a Manuel jogar os últimos pertences numa trouxa, tomar esposa e filhos pelo braço e fugir rumo a Fortaleza, onde um comitê de emergência do governo estaria acudindo os retirantes. A travessia do sertão em direção ao litoral é uma *via crucis* para o protagonista, mas principalmente para sua família. Acostumados à vida de conforto de outrora, a esposa Josefa, a filha Carolina e os filhos mais novos inominados só aguentam caminhar à noite,

quando há refúgio do sol escaldante de 38°C (TEÓFILO, 2011, p. 20). À noite, porém, o sertão esconde perigos muito piores que a seca.

O romance é dividido em quatro partes de extensões desiguais: “Êxodo”, “A casa negreira”, “Misérias” e “Epílogo”. Em virtude do espaço reduzido de um artigo, nesta análise tomaremos como recorte a primeira parte, “Êxodo”, que narra em minúcias a maior parte da jornada da família Freitas pelo sertão cearense. É nessa porção do romance que o confronto entre ser humano e natureza acontece de maneira mais direta e visceral – resultando sempre na vitória desta e na derrota aniquiladora daquele. Nesse embate, há duas principais fontes de ameaça por parte da natureza, as quais são, também, as principais fontes do sentimento sublime do romance enquanto objeto artístico: o sol escaldante e a paisagem do sertão devastada pela seca.

O brilho incessante do sol de estiagem, massacrando fisicamente e psicologicamente as personagens, marca presença no texto desde a primeira página. Se em outros contextos o astro-rei poderia ser visto como símbolo de felicidade, luz, fertilidade e prosperidade, em *A fome* ele é potência aniquiladora em seu mais puro estado. Sua presença perpétua no céu, elevando a temperatura ao limite do suportável, é sinal de morte e destruição para os sertanejos:

A luz do luar em plenilúnio ia enfraquecendo à proporção que a claridade crepuscular ia aumentando: não tardaria o aparecimento do sol. As nuvens afastaram-se como um reposteiro, que fosse corrido, brilhou a aurora, franjando de ouro o contorno dos estratos, depois apareceu o sol, um globo de fogo semelhante a cobre fundido. O vento do leste esfuziou ainda mais e foi uivando de mundo afora, torcendo a ramaria das árvores, levantando do solo nuvens de folhas secas e de poeira. Os sertanejos, que olhavam o nascer do sol, baixaram a vista, alguns chorando sua sentença de morte (TEÓFILO, 2011, p. 19).

O nascer do sol, descrito em riqueza de detalhes, mescla o resplendor do amanhecer com as consequências destrutivas de mais um dia de estiagem. O vento quente levanta a poeira e uiva, escancarando os efeitos da seca; a expressão “globo de fogo” aponta para o potencial destrutivo do sol, ao passo que, à simples visão dele, alguns começam a chorar. Longe de significar vida e fertilidade, o sol representa a morte, e seus raios mortíferos incendiando a terra não dão descanso aos sertanejos nem à sombra: “Os raios do sol, caindo verticalmente sobre a terra, aqueciam as rochas e os vegetais mortos. O calor emitido por aqueles focos era, à sombra, de 38° centígrados. Os homens e os rebanhos erravam à toa naquela natureza tocada de morte, procurando a vida” (TEÓFILO, 2011, p. 20).

O ápice do tormento solar tem momento certo: quando o sol surge a pino no ponto mais alto de sua trajetória. Viver sob ele beira o insuportável: “Ao meio-dia [...], sendo o sol muito quente, a luz intensa e insuportável, as rajadas de vento um tormento para os olhos e já estando todos tostados [...]” (TEÓFILO, 2011, p. 46). O zênite solar é descrito em diversas ocasiões ao longo do romance, o que também acontece com o crepúsculo. Enquanto o zênite representa o ápice da impossibilidade de viver sob aquelas condições adversas, o crepúsculo é um momento contemplativo para as personagens, que sentem, paralelamente, o alívio da chegada da noite e a certeza do retorno aos tormentos no dia seguinte. Chamado de “hora das saudades”, o anoitecer traz algumas das mais sublimes imagens do romance:

A língua seca pendurava-se sobre a arcada dentária inferior; assim exposta, fendia-se com o calor da atmosfera e o hálito quente que lhe saía dos pulmões.

Carolina tinha um ar triste, mas resignado.

Era a hora das saudades. A luz crepuscular baça e triste em mórbidos reflexos, derramava a mornidão pela natureza, que parecia em êxtase, nos primeiros transportes de um desmaio. O vento emudecera e algumas nuvens tangiam para o oeste enfileiradas e imóveis no zênite, coloriam-se de rosa refletindo os últimos raios do sol, que se escondia no ocaso.

Manuel de Freitas viu-se perdido. A contemplação da família quase supe-rava-lhe a energia, e temendo o aniquilamento de todos os meios de ação, afastou-se do rancho (TEÓFILO, 2011, p. 49).

Sob o arder infernal do sol, toda a natureza abaixo torna-se inimiga do ser humano e manifesta seu potencial de destruir e fazer sofrer. As areias que encobrem o solo sertanejo fustigavam, “a refração da luz nos areais molestava os olhos, a ponto de se fecharem lacrimosos. O pó das estradas, que o vento levantava em nuvens, irritava a garganta, titilando-a, produzindo uma tosse seca impertinente” (TEÓFILO, 2011, p. 93). No solo seco e morto, sobreviveram apenas os animais peçonhentos, tornando cada passo uma fatalidade em potencial: “O solo tinha uma fisionomia particular. Juncado de folhas torradas e enroladas em espiral, como embuás adormecidos, servia de domicílio a lacraus³ e aranhas-caranguejeiras” (TEÓFILO, 2011, p. 20).

Também dinamicamente sublimes são as florestas mortas por onde passam os retirantes em sua jornada, sempre descritas a partir de um campo semântico tétrico, melancólico e de marcada inspiração gótica, remetendo a esqueletos,

monstros, caveiras e cemitérios: “A floresta, reduzida a esqueletos enegrecidos, bracejava desfolhada no espaço, confundia-se muito além com o firmamento” (TEÓFILO, 2011, p. 20). Além de ressaltar a imensidão das florestas, o narrador as caracteriza como labirínticas, capaz de ludibriar até o mais experiente sertanejo e leva-lo à perdição: “A floresta, tocada de morte, bracejava no espaço. [...] A perspectiva era desoladora. A seca havia torrado e despovoado os campos. Freitas caminhava por aquele labirinto de veredas [...]” (TEÓFILO, 2011, p. 35). Silenciosas como cemitérios, não se ouve nas florestas mortas nenhum som vivo, “apenas as rajadas dos alísios, quentes já àquela hora, faziam uma orquestra nos esqueletos das árvores” (TEÓFILO, 2011, p. 36).

Em momentos de respiro das personagens e trégua da natureza, a descrição imagética das grandiosidades naturais do sertão cearense surge pontualmente, evocando o sublime matemático. A imensidão do céu, a grandiosidade das colinas de granito e o horizonte infinito de um longo dia trazem certo conforto momentâneo à penitência dos retirantes, pois

as tristezas da terra faziam contraste com a alegria do céu que lhe[s] servia de cúpula. Nem uma nimbo toldava a limpidez daquele imenso plano de safira! Apenas alguns cirros de uma alvura argentina, tendo o formato de uma asa de gaivota, imóveis nas alturas, escapavam do vendo leste, que soprava rijo (TEÓFILO, 2011, p. 20).

Em certo momento, ao escalar um monte para perscrutar o longo caminho à frente, Manuel de Freitas se vê em comunhão com o céu, arrebatado pela visão do vasto horizonte:

De pé sobre o alto pedestal, [Freitas] descortinara um panorama imenso; os horizontes se alargavam e a vista perdia-se nos espaços habitados pela floresta ou pela atmosfera. Naquela enorme tela, o azul do céu era o tom alegre sombreado pelas tristezas, pelas cores sombrias dos campos. Perscrutava com um olhar inteligente tudo que o cercava. [...] Os olhos deslumbrados por tanta luz e cansados de tanto ver, descansaram um pouco, velados pelas pálpebras. De olhos fechados, examinava o enorme panorama que descortinara. Sentindo dentro de si todo aquele mundo mais palpável ainda do que há pouco julgou assim poder melhor auscultar o solo e ouvir a pulsação de alguma artéria d’água. Recolheu-se mais e meditou (TEÓFILO, 2011, p. 37).

Pouco antes, a própria visão dos altos paredões de granito que Manuel almejava escalar evoca por si só o sublime das coisas incomensuráveis: “aquela mole de granito de milhares de toneladas era uma prova geológica dos cataclismos por que passou o globo. Talhadas a pique em todas as faces, eram de ascensão difícilíssima se não impossível” (TEÓFILO, 2011, p. 36). Não só a altura aguda

da formação rochosa é ressaltada, mas também sua idade milenar, testemunho das remotas eras geológicas do planeta terra; se a altura de um monte lembra ao homem de sua pequenez, sua antiguidade o relembra que a vida humana, em comparação ao tempo geológico da natureza, não supera a extensão de uma gota d'água no vasto oceano.

Aliás, a brevidade da vida humana frente à antiguidade da natureza é algo a que o romance sempre retorna. Quando Manuel Freitas encontra um oásis de altas oiticicas, o narrador assim as descreve:

Um grupo de oiticicas seculares, sadias, vigorosas, opulentamente enfolhadas enchiam uma área de alguns decâmetros. Cada árvore era um colosso vestido de verdura, a ostentar todo o luxo da vegetação tropical. Sentiam-se ali as manifestações de vida e a harmonia dos seres da natureza. Os fetos que bordavam o solo com as folhas arredadas viviam bem à custa da umidade e da sombra, livres das rajadas de vento da seca, que com seu hálito quente tudo crestava. A brisa que ciciava era fresca e perfumosa. Lianas e aristolóquias se balançavam em flor entrelaçadas nas árvores. Manuel de Freitas contemplava absorto aquele sítio e procurava a causa da vida ali (TEÓFILO, 2011, p. 38).

O mistério da vida daquelas árvores seculares foge ao deslumbrado Freitas, que, ao contrário delas, perenes e sadias, definha lentamente diante da implacável natureza. Ali elas estiveram muito antes de seu nascimento e permanecerão muito tempo após a sua morte – que se aproxima.

É preciso deixar claro que esses momentos de contemplativa sublimidade são minoria durante a jornada dos retirantes. Na maioria dos episódios, o sublime da natureza se apresenta no romance conforme os ditames de Edmund Burke, para quem a “paixão a que o grandioso e o sublime na natureza dão origem, quando essas causas atuam de maneira mais intensa, é o assombro” (BURKE, 1993, p. 65). Para ele, o assombro “consiste no estado de alma no qual todos os seus movimentos são sustados por um certo grau de horror” (BURKE, 1993, p. 65) e é a principal manifestação do sublime, ao passo que a reverência, a admiração e o respeito são efeitos meramente secundários.

Rodolfo Teófilo parece concordar com essa noção, pois sua representação da fúria da natureza pende, muitas vezes, para o horror gótico. Exemplo claro de sua dicção gótica é expressado na descrição de um ninho de urubus nos esqueletos chamuscados da floresta morta:

O aspecto da floresta se tornava cada vez mais triste. Daquele panorama escuro desapareciam os pontos verdes. Os urubus, pousados aos milhares nos galhos das árvores num crocitar constante, tornavam a solidão tétrica e pavorosa. De uma gula insaciável, espreitavam as vítimas, que caíam aos cantos mortas de fome e de peste, e banquetevam-se naquele

repasto de pelangas. A atmosfera que enchia o campo era deletéria e podre (TEÓFILO, 2011, p. 22).

O trecho começa com uma hipérbole – “pousados aos milhares” – que avulta a quantidade de aves e multiplica também sua potência ameaçadora. A presença agourenta de aves carniceiras – corvos, abutres, urubus – é um *topoi* consagrado na literatura gótica, símbolo de morte e desolação, mas, em *A fome*, os urubus têm um significado a mais: remetem ao canibalismo. As aves, que no romance são comedoras de gente – como deixa claro o trecho acima –, sempre antecipam alguma cena envolvendo carcaças humanas e atos desesperados de canibalismo cometidos pelos miseráveis. O horror sublime da cena é complementado pelo campo semântico gótico utilizado – “solidão tétrica e pavorosa, atmosfera deletéria e podre”.

Nesse sentido, o sublime burkiano entra em amálgama com o sublime schilleriano, pois, para pintar “as cenas patéticas da humanidade em luta com o destino” (SCHILLER, 2011, p. 72) vividas pelos acometidos pela seca, Teófilo utiliza as tintas do horror sublime e não economiza nos tons mais viscerais e pavorosos. O tormento dos retirantes é descrito graficamente, longa e pausadamente, com requintes góticos que envolvem a monstrificação do homem pela fome e pela peste, a exposição de cadáveres em decomposição – chamados pelo narrador de múmias e esqueletos –, cenas de canibalismo e vivissecação envolvendo mulheres, cães, crianças e até mesmo recém-nascidos.

Já no segundo capítulo do romance, ao pernoitarem numa cabana em ruínas abandonada por outros retirantes, a família Freitas se depara com uma gravura fantástica, saída das páginas de Matthew G. Lewis ou William Beckford:

A chama do facho triplicou de intensidade alimentada por uma série de sopros de Freitas e encheu de luz o estreito aposento. A visão sucedeu a claridade e deixou patente um quadro medonho. Deitado sobre uma cama de talos de carnaubeira estava o cadáver de uma mulher branca reduzido a múmia. O corpo era de uma infeliz, que sucumbira no ato da maternidade, não havia muitas horas. O ar tresandava a parto. O cadáver tinha ao regaço e na postura em que as mães aleitam os filhos uma criança, cuja pele estava colada ao esqueleto (TEÓFILO, 2011, p. 32).

As críticas ferrenhas de Sônia Brayner e Afrânio Coutinho ao “mau gosto” de Rodolfo Teófilo não vieram de lugar nenhum. Ao censurarem o cearense pela “brutalidade do realismo na descrição de certas cenas, a linguagem crua” (BRAYNER; COUTINHO, 1972, p. 7), os críticos possivelmente tinham em mente a descrição de um cadáver mumificando aleitando ao colo uma criança cadavérica. O sublime patético de Teófilo é levado às últimas consequências e

retesa a teoria de Schiller até o ponto de ruptura, pois sua descrição do sofrimento humano na luta contra a inexorabilidade do destino jaz no limiar entre a solidariedade e a repulsa. Ao mesmo tempo em que o tormento dos famintos e miseráveis desperta a empatia, suas descrições bestializadas e cenas grotescas em que estão sempre inseridos são maquinadas para desencadear no leitor efeitos estéticos negativos: horror, nojo, aversão.

O detalhamento mórbido, voyeurístico, de mãe e filho cadavéricos às portas da morte segue por mais um longo parágrafo:

A boca esfomeada do recém-nascido instintivamente procurava o bico do peito, mas embalde; as mamas estavam reduzidas a murchas pelangas, que se colavam às costelas. A frieza do cadáver se transmitia à criança, que também recebia a frialdade da placenta, a um canto da cama em uma poça de sangue e ainda presa à extremidade do cordão umbilical. [...] O estômago vazio naquele organismo era o mesmo que um fogão apagado em uma cozinha... [...] Era necessário, entretanto, levar dali o pequenino e aquecê-lo; mas o cadáver apertava-o ao regaço em um abraço estreito e que mais apertado fazia agora a rigidez cadavérica (TEÓFILO, 2011, p. 32).

Esse é apenas o primeiro de uma série de encontros insólitos da família Freitas com os bestializados pelos tormentos da seca. Todas as noites, ao seguirem sua peregrinação, se deparam com vultos, múmias e bestas em cenas que, por mais horríveis e grotescas que sejam, evocam a piedade das personagens e do leitor por aquelas criaturas trágicas, outrora humanas, vítimas da implacável potência destrutiva da natureza.

Dentre elas estão uma múmia agarrada a uma árvore como último refúgio:

Surpresa horrível! O fazendeiro, sem querer, recua um passo e procura dominar-se. Tinha diante de si uma múmia de pé, encostada ao tronco de uma árvore. A figura era horripilante. Uma caveira coberta de pele seca e lustrosa eriçada de cabelos duros como as cerdas do caitatu⁴ de órbitas vazias, as fossas nasais abertas e sem nariz, a boca cerrada pelas filas de dentes de branco esmalte articulava-se ao esqueleto, que se conservava na posição vertical devido ao equilíbrio mantido pelos membros superiores agarrados à árvore. [...] Mirrados todos os músculos, as vísceras se colaram aos ossos, dispensando o concurso da putrefação: o banquete dos vermes. Freitas, comovido, contemplava aquela vítima da fome. Desejou sepultá-la, mas com que ferros abriria a cova? Pelo corpo nada podia fazer, pela alma, sim, se é que as orações lhe servem de consolo, e ajoelhou-se com

muita devoção [...]. Freitas rezava, mas com um certo pavor (TEÓFILO, 2011, p. 52).

O último período do trecho resume com perfeição a ambivalência sentimental da cena inteira: Freitas rezava, compadecido pela alma daquele pobre-diabo, mas ao mesmo tempo sentia por ele pavor, que se intensificou quando “foi surpreendido por um estremeção do esqueleto” (TEÓFILO, 2011, p. 52). Na noite seguinte, mais um imolado pela seca cruza o caminho da família Freitas, dessa vez um suicida, que preferira a morte rápida ao perecer vagaroso, cujo cadáver servia de alimento a outro faminto: um cachorro. Ao adentrar na casa dilapidada e obscura,

Um espetáculo horrível viu o fazendeiro. Apodrecia ali o cadáver de um homem, cujo rosto já estava medonho pela decomposição. A pele cianótica se estilhava na putrefação, que fazia a cara disforme e horripilante. A fisionomia mais horrída tornava o nariz, que, diluído em uma amálgama de pus e vermes, caía sobre a boca, já sem lábios, e não cobria mais os dentes alvos e são. [...] O hábito, entretanto, na altura do ventre estava rasgado, e rasgado também estava o abdômen pelo cão, a cevar-se nos intestinos e vísceras do morto. O terreno onde descansava o corpo estava revolvido.

Manuel de Freitas aproxima-se mais da carniça, para melhor observá-la, quando o cão, vendo-o junto ao repasto, ataca-o de novo. O animal vinha furioso. Para se livrar, o fazendeiro mata-o a golpes de machado. Parecia-lhe que o morto não era uma vítima da fome. Quase putrefato, se percebia assim mesmo gordura nos tecidos, gordura que a fome teria gasto antes de matá-lo. Examinava o cadáver com interesse, quando notou sinais de um crime: um suicídio por estrangulamento. O pescoço do defunto ainda apertava o mortífero laço (TEÓFILO, 2011, p. 56).

No mesmo casebre, mas em outro cômodo, mais uma cena gótica envolvendo outra inocente criança – como asseverava Henry James, “se uma única criança aumenta a emoção da história e dá outra volta ao parafuso, que diriam os senhores de duas crianças?” (JAMES, 1972, p. 5). Morcegos vampiros sugam o sangue de uma menina ainda viva, agarrados à sua carne em tão grande número que formam sobre ela um véu negro:

Aberta a porta, entra a luz em feixes, e os morcegos deslumbrados esvoaçam doidamente. A um canto estava uma rede armada, que oscilava brandamente como impelida pelos movimentos respiratórios e animal. O fazendeiro se aproxima e vê viva uma massa preta a mover-se; olha com mais atenção e vê que centenas de morcegos se enovelam ali grunhindo. Observa atentamente e com surpresa divulga encravados ali na pretidão da nuvem dois pontos azuis aureolados de branco. Eram olhos, e olhos humanos. Aproxima-se mais e, tocando o pelo dos animais, procura

exotá-los. [...] Rarefeito o véu negro, percebe o fazendeiro as formas de um corpo de criança. Os morcegos agarrados sugavam o sangue, embora de cheios já não pudessem voar. [...] Alguns dos bichos soltaram o corpo, e pesados de sangue, arrastavam-se no chão. [...]

Manuel de Freitas arrancava um a um e ia os estrangulando entre os dedos. [...]

O último se enchia, indiferente à matança dos companheiros, agarrado ao lábio inferior da menina. Freitas segura-o, mas ele resiste, agarrando-se mais à carne, que chupava. O fazendeiro emprega mais força, aperta-o a ponto de quebrar-lhe todos os ossos e o sangue esguichar por todos os poros, mas o quiróptero nas convulsões de morte cravou mais ainda os dentes no lábio da criança (TEÓFILO, 2011, p. 58).

O horror gótico da cena caminha em insólito paralelo com a empatia despertada por ela. Ao salvá-la dos morcegos, “Freitas toma a criança nos braços com uma piedade paternal” (TEÓFILO, 2011, p. 58), e assim como fizera com o cadáver da árvore, busca dar algum último alento àquela pobre alma; “pergunta a si mesmo que socorro prestar àquela criaturinha (TEÓFILO, 2011, p. 59). Sem poder fazer nada para salvá-la, “o velho com toda a piedade assiste à morte da criança, que se anuncia pela frialdade da pele, pelas últimas contrações dos músculos. [...] Freitas estava comovido.” (TEÓFILO, 2011, p. 59).

considerações finais

Julgando serem essas cenas suficientes para revelar o teor assombroso do sublime patético-burkiano presente em *A fome*, omitiremos no espaço restrito deste artigo outras cenas igualmente – ou quiçá até mais – tenebrosas, das quais uma mulher devorada viva por urubus à maneira de Prometeu, e um canibal se alimentando de um cadáver abandonado na estrada.

O que fica claro, após a análise aqui minuciada, é que o efeito estético arrebatador do sublime pode ser considerado a pedra de toque do romance de Rodolfo Teófilo. O sublime kantiano, “que apraz imediatamente por sua resistência contra o interesse dos sentidos” (KANT, 1996, p. 114) mescla-se ao assombro burkiano e ao patético schilleriano, resultando numa profusão de manifestações comoventes e aterradoras que reveste de grandeza e tragicidade o tormento dos sertanejos assolados pela seca mais devastadora da história nordestina. É impossível atestar quais desses autores foram de fato lidos por Teófilo, mas parece ser seguro afirmar que o sublime estava em seu horizonte criativo quando da feitura de seu livro de estreia.

Em seu discurso de posse na Academia Brasileira de Letras, o cientista político e historiador José Murilo de Carvalho (2004) tece uma breve, mas

reveladora, comparação entre Rodolfo Teófilo e Rachel de Queirós. Para ele, Rachel era quem melhor ficcionava a realidade do sertão, e em *O Quinze*

[ela] buscou explicitamente afastar-se da crueza naturalista de Rodolfo Teófilo, autor de *A fome*, romance publicado em 1890, inspirado na seca de 1877-1880. Na obra de Rodolfo Teófilo, segundo ela péssimo romancista, havia cadáver demais, urubu demais. Queria mostrar uma seca mais *clean*, mais *light*. Uma seca *light*, talvez esteja aí uma chave para entender a ficção de Rachel (CARVALHO, 2004, s/p).

Comentando esse discurso no prefácio à mais recente edição de *A fome*, datada de 2011, Waldemar Pereira Filho (2011) ressalta o óbvio, mas que parece ter fugido à interpretação crítica de José Murilo de Carvalho: “A fome está longe de ser *clean*. Ela é suja, pois reduz o homem a uma condição de besta [...]. E nesse sentido a obra de Teófilo ganha destaque.” (VILLA, 2011, p. 9). Traçando *grosso modo* uma linha divisória entre ambos, se a seca *clean* de Rachel de Queirós opera no domínio do belo, a seca de Rodolfo Teófilo, repleta de urubus e cadáveres, que desvela o poder destrutivo da natureza e o destino trágico do ser humano, existe sob o signo do sublime. Por isso, Teófilo cria para nós, uma saída do mundo sensível, no qual, segundo Schiller (2011), o belo gostaria de nos manter para sempre presos.

referências bibliográficas

BOILEAU-DESPRÉAUX, N. “Préface”. In: LONGINO. *Traité du sublime*. Le Livre de Poche: Paris, 1995.

BOILEAU-DESPRÉAUX, N. *A Arte Poética*. Introdução, Tradução e Notas de Célia Berrettini. São Paulo: Editora Perspectiva, 1979.

BRADY, E. *The Sublime in Modern Philosophy*. Cambridge: Cambridge University Press, 2013.

BRAYNER, S.; COUTINHO, A. Nota Preliminar. In: TEÓFILO, R. *Os Brilhantes*. Brasília: Instituto Nacional do Livro, 1972.

BURKE, E. *Uma investigação filosófica sobre a origem de nossas idéias do belo e do sublime*. Campinas: Papyrus, 1993.

CAIROLI, R. C. *Schiller e o Sublime Patético: a filosofia do trágico*. Dissertação (Mestrado em Filosofia) – Setor de Ciências Humanas da Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2020.

CARVALHO, J. M. Discurso de posse na Academia Brasileira de Letras proferido em 10 de setembro de 2004. Disponível em: <www.academia.org.br/> Acesso em: 08 ago. 2023.

DOBRÁNSZKY, E. Apresentação. In: BURKE, E. *Uma investigação filosófica sobre a origem de nossas idéias do sublime e do belo*. Campinas: Papirus, 1993.

JAMES, H. *A outra volta do parafuso*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1972.

KANT, I., *Crítica da Faculdade de Julgar* (Kritik der Urteilkraft). São Paulo: Nova Cultural, 1995.

LONGINO. *Do sublime*. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

LONGINO. *Do sublime*. Trad. Marta Isabel de Oliveira Várzeas, Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra, 2015.

MIGUEL-PEREIRA, L. *História da literatura brasileira: prosa de ficção, de 1870 a 1920*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1988.

PEREIRA FILHO, W. R. Nota do organizador. In: TEÓFILO, R. *A fome: cenas da seca no Ceará*. São Paulo: Tordesilhas, 2011.

SCHILLER, F. Sobre o sublime. In: SÜSSEKIND, P. (Org.). *Do sublime ao trágico*. São Paulo: Autêntica, 2011.

SHAW, P. *The Sublime*. Londres: Routledge, 2006.

TEÓFILO, R. *A fome: cenas da seca no Ceará*. São Paulo: Tordesilhas, 2011.

VIEIRA, V. Os dois sublimes de Schiller. In: SÜSSEKIND, P. (Org.). *Do sublime ao trágico*. São Paulo: Autêntica, 2011.

VILLA, M. Este a fome... [Orelha de livro]. TEÓFILO, R. *A fome: cenas da seca no Ceará*. São Paulo: Tordesilhas, 2011.