

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE TEORIA LITERÁRIA E LITERATURA COMPARADA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM TEORIA LITERÁRIA E LITERATURA COMPARADA

NATÁLIA GONÇALVES DE SOUZA SANTOS

**O pensamento crítico de Álvares de Azevedo por meio de seus prefácios:
antagonismo e dissolução**

São Paulo
2012

NATÁLIA GONÇALVES DE SOUZA SANTOS

O pensamento crítico de Álvares de Azevedo por meio de seus prefácios: antagonismo e dissolução

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação do Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo para obtenção do título de Mestre em Letras.

Orientador: Prof. Dr. Eduardo Vieira Martins

São Paulo

2012

*À minha mãe e amiga Maria,
Ao meu pai Ismael (In memoriam), que me apoiou mesmo sem entender,
Ao Rodrigo, que sempre me atrapalhou nas horas necessárias.*

AGRADECIMENTOS

Às agências de fomento Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (FAPESP), que financiou a maior parte desse trabalho, e Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES), que o financiou inicialmente.

À Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas pelo espaço rico em ideias, tanto nas pessoas, quanto nos livros da Biblioteca Florestan Fernandes. Aos funcionários do Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada pelo suporte institucional e, especialmente, ao funcionário Luiz de Mattos Alves, pela atenção no atendimento e prestatividade.

Aos professores Cilaine Alves Cunha e Wilton José Marques pela leitura minuciosa do meu texto de qualificação e pelas generosas contribuições e correções dadas no momento do exame. Agradeço em especial ao professor Wilton pela atenção e disponibilidade em me ajudar, desde os tempos da graduação, e pela existência do grupo de estudos NEO (Núcleo de Estudos Oitocentistas), um espaço de discussão e trocas acadêmicas.

Ao meu orientador, professor Eduardo Vieira Martins, pelo acompanhamento constante do meu trabalho e pela preciosa parceria.

À minha família, aos amigos e a todos àqueles que contribuíram de forma direta ou indireta com a realização desse trabalho.

CHATTERTON: l'Angleterre est un vaisseau. Notre île en a la forme: la proue tournée au nord, elle est comme à l'ancre au milieu des mers, surveillant le continent. Sans cesse elle tire de ses flancs d'autres vaisseaux faits à son image, et qui vont la représenter sur toutes les côtes du monde. Mais c'est à bord du grand navire qu'est notre ouvrage à tous. Le roi, les lords, les communes sont au pavillon, au gouvernail et à la boussole; nous autres, nous devons tous avoir les mains aux cordages, monter aux mâts, tendre les voiles et charger les canons; nous sommes tous de l'équipage, et nul n'est inutile dans la manœuvre de notre glorieux navire.

M. BECKFORD: [...] Que diable peut faire le Poète dans la manœuvre?

CHATTERTON: Il lit dans les astres la route que nous montre le doigt du Seigneur.

Chatterton, Alfred de Vigny (1835)

RESUMO

Este trabalho analisa os prefácios aos livros *Lira dos vinte anos*, *O conde Lopo* e *Macário*, do escritor romântico Álvares de Azevedo (1831 – 1852), buscando discernir e sistematizar os pressupostos básicos do pensamento crítico presente nesses textos. Visando contextualizar as discussões ali promovidas em face do debate romântico no Brasil e no exterior, a pesquisa recorre também a outros ensaios críticos do autor para o esclarecimento de questões levantadas pelos prefácios e, eventualmente, a alguns de seus poemas e a outras de suas obras. O cotejo entre os textos do *corpus* propiciou a reconstrução de uma rica tessitura de referências bibliográficas, especialmente francesas, caso de Théophile Gautier, e portuguesas, como Lopes de Mendonça, às quais o autor constantemente se volta. Essa tessitura explicita um vasto horizonte de leituras, que vai muito além de Byron e Musset, fontes mais recorrentes entre os românticos da segunda geração brasileira, projetando a figura eminente do crítico literário que já se entrevia em Azevedo, mesmo nos seus primeiros ensaios. O distanciamento dos esforços nacionalistas, principal objetivo da maioria dos críticos e escritores brasileiros no oitocentos, permitiu que Azevedo se vinculasse a uma outra concepção de crítica literária, de origem alemã, elaborada sobretudo pelos irmãos Schlegel e por Novalis. Essa aproximação, que pode ter ocorrido tanto por via direta, quanto por meio de traduções francesas, portuguesas, ou mesmo, inglesas, fez com que Álvares de Azevedo se posicionasse de maneira distinta da de seus contemporâneos em relação a sua própria composição e a dos autores mencionados ao longo dos prefácios e ensaios.

PALAVRAS-CHAVE: Romantismo, Álvares de Azevedo, crítica literária.

ABSTRACT

This research investigates the prefaces to the books *Lira dos vinte anos*, *O conde Lopo* and *Macário*, by the Romantic writer Álvares de Azevedo (1831-1852). Its purpose is to devise and systematize the fundamental conjectures of the critical thinking found in these texts. With a view to contextualizing the discussions they provide in parallel with the Romantic debate taking place both in Brazil and abroad, this research makes use of yet other critical essays by the author in order to elucidate questions raised in the prefaces and, occasionally, in some of his poems and other works. Confronting the texts from the corpus made it possible to reconstitute a rich array of bibliographic references, especially French and Portuguese, as Théophile Gautier and Lopes de Mendonça, to which the author constantly turns. Such an array evinces a vast horizon of readings that goes far beyond Byron and Musset – the most common sources among the Brazilian second generation of Romantics – projecting the eminent figure of the foreseeable literary critic in Azevedo even in his primitive essays. His distancing from nationalist struggles, major goal of the majority of Brazilian critics and writers during the 1800s, allowed Azevedo to relate to another conception of literary criticism, one of German origin, designed mainly by the Schlegel brothers and Novalis. Such approximation, which may have taken place through both direct contact and French, Portuguese or even English translations, made Álvares de Azevedo take a different stand from that of his contemporaries regarding his own production and that of the authors mentioned throughout his prefaces and essays.

KEY WORDS: Romanticism, Álvares de Azevedo, literary criticism.

SUMÁRIO

Considerações iniciais	9
O <i>corpus</i> e os objetivos	10
Uma obra fragmentada	15
Algumas considerações acerca da fortuna crítica de Álvares de Azevedo	20
Capítulo I - Alicerces do pensamento alvaresiano: o prefácio à <i>Lira dos vinte anos</i>	31
Primeiro prefácio à <i>Lira dos vinte anos</i>	32
Segundo prefácio à <i>Lira dos vinte anos</i>	43
Capítulo II - A autonomia frente ao fim moral da obra de arte: o prefácio a' <i>O conde Lopo</i>	59
A classificação dos tipos de belo	63
Uma concepção de crítica literária	73
O fim moral da obra de arte	78
O contexto revolucionário	87
Capítulo III - Os caminhos do dramático em <i>Puff</i> : o prefácio ao <i>Macário</i>	90
O protótipo dramático de Álvares de Azevedo	94
Uma concepção de tradução literária	102
Os (des)caminhos da forma literária	107
Palavras finais	116
Referências bibliográficas	121

CONSIDERAÇÕES INICIAIS

Considerações iniciais

O corpus e os objetivos

A obra que nos legou o escritor romântico Manoel Antônio Álvares de Azevedo (1831 – 1852) pode ser considerada pequena em número, mas extensa se relacionada ao curto período de produção do autor, possivelmente os anos em que frequentou a Academia de Ciências Jurídicas e Sociais de São Paulo, entre 1848 e 1851, e se levamos em consideração a sua morte prematura, que se deu antes mesmo que ele completasse 21 anos de idade. Ela compreende um livro de poemas, *Lira dos vinte anos*, um texto dramático, *Macário*, uma novela, *Noite na taverna*, duas narrativas em verso, *O conde Lopo* e *O poema do frade*, e uma narrativa em prosa, *O livro de Fra. Gondicário*, alguns poemas esparsos e uma série de estudos literários. Esses estudos são compostos por duas traduções comentadas de alguns trechos das obras dos autores franceses George Sand, *Aldo le rimeur*, e Alfred de Musset, “Rolla”, ambas publicadas em 1833, na *Revue des deux mondes*. Outro artigo em que o autor se detém sobre um escritor específico é “Lucano”, no qual tece comentários acerca da epopeia latina *Farsália* (63 – 64 d.C.). Já os ensaios “Literatura e civilização em Portugal: fase heroica e fase negra” e “Carta sobre a atualidade do teatro” tratam da literatura e/ou de alguns autores de maneira mais geral.

O presente trabalho se concentra sobre parte da obra crítica do autor, os prefácios que ele escreveu para os livros *Lira dos vinte anos*, *Macário* e *O conde Lopo*, e se serve dos estudos literários supracitados para o esclarecimento de problemas levantados pelos prefácios. A acepção *obra crítica* num autor como Álvares de Azevedo deve ser vista com cautela, uma vez que os seus textos de criação literária contêm passagens nas quais ele discute questões teóricas da literatura, como nos diálogos travados entre as personagens Penseroso e Macário,¹ e mesmo, juízos de valor emitidos sobre poetas frequentados por ele, como na primeira estrofe do poema “Ideias Íntimas”, na qual o eu-lírico ressalta a

¹ Em meio a muitos outros exemplos, destacamos, a passagem na qual Macário formula uma concepção geral de poesia: “O que é a poesia, Penseroso? Não é porventura essa comoção íntima de nossa alma com tudo que nos move as fibras mais íntimas, com tudo que é belo e doloroso?...” E, mais à frente, outra, na qual descreve como essa poesia deve ser concebida, como devem ser versos verdadeiramente inspirados: “Se as fibras da harpa desafinam, se a mão ríspida as estala, se a harpa destoa, é que ele não pensou nos versos quando pensava na poesia, é que ele cria e crê que a estância é uma roupa como outra – apenas, como o diz George Sand – a arte é um manto para as belezas nuas: é que ele preferira deixar uma estátua despida, a pespontar de ouro uma túnica de veludo para embuçar um manequim.” Álvares de Azevedo. “Macário”. In: _____. *Obra completa*. Org. Alexei Bueno. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2000, pp. 548, 550 e 551 respectivamente.

monotonia temática num poeta como Lamartine.² Organizados por meio de uma estilização literária própria do discurso artístico, a teoria e a crítica literárias se misturam no interior da obra ficcional de Azevedo, perfazendo a imagem de um poeta-crítico.

Modificando a ordem dos termos, podemos enxergá-lo também como um “crítico-poeta”,³ conforme propõe Aderaldo Castello em *Textos que interessam à história do Romantismo*, devido à capacidade analítica do autor e à autonomia intelectual que ele manifesta em poucos, porém, fecundos ensaios, realizando uma inflexão frente ao pensamento romântico do século XIX no Brasil. Essa alteração pressupõe uma inversão na maneira como é estudada a produção literária do autor, geralmente analisada a partir de uma parte de sua obra poética, que pode ser comentada, esclarecida com o auxílio do espólio crítico. Nesse estudo, elegemos prioritariamente os prefácios, não como único momento crítico do autor, mas como um momento-chave, um espaço privilegiado de reflexão e de problematização da questão estética, no qual ele vai além de uma simples apresentação do seu trabalho, sintetizando a sua concepção de poesia e participando-a ao leitor. Essa exposição é sempre feita de maneira a promover uma desnaturalização dos mecanismos literários, como no segundo prefácio à *Lira dos vinte anos*, caso mais emblemático e mais conhecido da obra crítica alvaresiana: “Cuidado, leitor, ao voltar esta página! Aqui dissipa-se o mundo visionário e platônico.”⁴ Tal aviso resulta na quebra de expectativa na recepção da obra e no dismantelamento de diversas tópicas, como é o caso do rompimento com o código poético sentimental e o seu rebaixamento nos poemas da segunda parte do livro. Evidenciar o desgaste de certos artifícios literários se torna um dos maiores objetivos do projeto crítico de Azevedo.

Assim, o cotejo dos quatro prefácios (considerando haver dois prefácios na *Lira*) permite discernir o diálogo interno que pode existir entre eles, o qual pode ser aprofundado pela evocação dos

² “Ossian o bardo é triste como a sombra/Que seus cantos povoa. O Lamartine/É monótono e belo como a noite,/Como a lua no mar e o som das ondas.../Mas pranteia uma eterna monodia,/Tem na lira do gênio uma só corda,/Fibra de amor e Deus que um sopro agita:/Se desmaia de amor a Deus se volta,/Se pranteia por Deus de amor suspira./Basta de Shakespeare. Vem tu agora, /Fantástico alemão, poeta ardente /Que ilumina o clarão das gotas pálidas/Do nobre Johannisberg! Nos teus romances/Meu coração deleita-se... Contudo/Parece-me que vou perdendo o gosto,/Vou ficando *blasé*, passeio os dias/Pelo meu corredor, sem companheiro,/Sem ler, nem poetar. Vivo fumando./Minha casa não tem menores névoas/Que as deste céu d’inverno... Solitário/Passo as noites aqui e os dias longos;/Dei-me agora ao charuto em corpo e alma;/Debalde ali de um canto um beijo implora./Como a beleza que o Sultão despreza,/Meu cachimbo alemão abandonado!/Não passeio a cavalo e não namoro;/Odeio o *lansquenet*... Palavra d’honra!/Se assim me continuam por dous meses/Os diabos azuis nos frouxos membros,/Dou na Praia Vermelha ou no Parnaso.” No capítulo seguinte, retomaremos essa estrofe. Álvares de Azevedo. “Lira dos vinte anos”. In: _____. *Poesias completas*. Edição crítica de Péricles Eugênio da Silva Ramos/Organização de Iumna Maria Simon. Campinas: Ed. da Unicamp/São Paulo: Imprensa Oficial, 2002, pp. 152 e 153.

³ José Aderaldo Castello. “Apresentação”. In: _____. *Textos que interessam à história do Romantismo*. São Paulo: Conselho Estadual de cultura/Comissão de literatura, 1961, p. 8.

⁴ Álvares de Azevedo. “Lira dos vinte anos”. *Poesias completas*, p. 139.

demais ensaios e, ocasionalmente, de partes da obra poética, ficcional e dramática. Esse cotejo permite também a construção de um painel dos conceitos críticos com os quais Azevedo trabalhava na concepção de sua poética, bem como a forma como ele se posicionava em relação ao Romantismo. A noção de conjunto deste material bibliográfico, sobre a qual se baseia este trabalho, procura apontar para a relativa coesão do pensamento crítico alvaresiano, pois, ao enfrentar as principais questões que o poeta se coloca, percebe-se que elas, frequentemente, se repetem e se correspondem de um texto para o outro, e que as respostas levantadas por ele são, de certa forma, convergentes, fato que fica mais evidente através de uma análise que considera todos esses textos.

A sistematização dessas questões visou à inserção das ideias críticas do autor no debate oitocentista nacional e internacional, verificando a contextualização das discussões propostas por ele, que ora afastam-se, ora aproximam-se das tendências do veio principal do movimento romântico brasileiro. A leitura conjunta dos prefácios também contribuiu para a reconstrução do arcabouço teórico ao qual o poeta constantemente se volta, com ênfase para os referenciais franceses, mas também portugueses. Dentre as fontes bibliográficas utilizadas por Álvares de Azevedo e retomadas nesta pesquisa, a maioria das quais já tratadas pela extensa fortuna crítica dedicada ao autor, destacamos o prefácio ao romance *Mademoiselle de Maupin* (1834), de Théophile Gautier, com o qual ele parece ter dialogado no texto de abertura d'*O conde Lopo* e que pode ter contribuído substancialmente para a maneira como o poeta brasileiro encarava o belo e a independência da obra artística em relação a outras finalidades, fossem elas políticas ou morais.

Embora se procure evidenciar, neste trabalho, a proposta crítica de Álvares de Azevedo por meio da leitura de seus prefácios, não pode ser desconsiderada a existência de uma intersecção entre as esferas da poesia e da teoria, juntamente com a da própria crítica, ocorrida no espaço desses textos. Assim, se a sua poesia e a sua obra ficcional possuem uma dimensão crítica, já apontada pelos estudiosos, a sua crítica toca o poético em mais de uma passagem. Ao discutir sobre o uso do fragmento literário por Novalis e outros escritores do primeiro Romantismo alemão, Márcio Scheel explica que, antes do período romântico, “a criação e a crítica representavam momentos distintos da produção artística. Os românticos aproximariam esses momentos, encurtando a distância clássica entre obra e teoria.”⁵ Esse processo de encurtamento deveria se dar por intermédio de uma “relação que a teoria e a crítica literária estabelecem com a própria ideia de *poiesis* criadora, isto é, o modo como a

⁵ Márcio Scheel. *Poética do Romantismo*: Novalis e o fragmento literário. São Paulo: Ed. UNESP, 2010, p. 16.

teoria e a crítica literária podem compartilhar, em essência, da linguagem criadora que se manifesta nas obras sobre as quais se debruçam.”⁶

Salvaguardadas as devidas diferenças, pode-se dizer que esse movimento é perceptível na linha de argumentação adotada por Álvares de Azevedo, entre teórica, momento no qual o autor explicita os fundamentos de sua obra, e crítica, momento no qual se posiciona em relação à produção literária de outros escritores, não apenas com finalidade judicativa, mas com o intento de se aproximar da obra em questão, a ponto de apropriar-se dela para tentar compreendê-la. Ao mesmo tempo, Azevedo se vale de uma linguagem que tangencia o poético, permeada de metáforas e metonímias, “recursos francamente poéticos de que o crítico-escritor [romântico] lança mão” e que contribuem para o “desvelamento dos sentidos imanentes da obra a partir da pluralização de sentidos”.⁷ A multiplicidade de funções assumida pelo enunciador do prefácio aumenta a sua complexidade e salienta a relevância da análise desse conjunto de escritos que pode contribuir para maior compreensão do pensamento deste importante escritor brasileiro.

Partimos da leitura do texto que ocupa, atualmente, o lugar de primeiro prefácio à *Lira dos vinte anos* (Cap. I). Por meio dela, procuramos ressaltar a linguagem canônica que é empregada pelo autor na recomendação dessa parte de suas poesias, valendo-se de um tom elegíaco de larga aceitação entre os poetas da segunda geração romântica brasileira e que contrastará fortemente com a segunda parte de sua obra. No segundo prefácio, ainda no primeiro capítulo, o imperativo da originalidade, pressuposto básico do gênio romântico, surge como um dos propulsores da reordenação promovida no livro, nobilitando-o em relação aos poetas considerados menores pelo prefaciador e que ansiavam apenas uma glória momentânea, sem contribuir para o verdadeiro aprofundamento da arte. Esse texto funciona como o alicerce principal dos problemas que são levantados pela argumentação do autor e é em relação a ele que as duas análises subsequentes deste trabalho se organizam. Como se sabe, é nele que Azevedo apresenta a sua teoria de composição, a binomia, princípio a partir do qual ele instaurou a constituição dupla e antagônica de sua poesia: “Duas almas que moram nas cavernas de um cérebro pouco mais ou menos de poeta escreveram este livro”.⁸ Ele procura, assim, abarcar, através da teoria dos contrastes, os múltiplos aspectos da realidade e da subjetividade do indivíduo romântico, a qual apenas o caráter idealista do primeiro tipo de poesia apresentado não poderia contentar.

⁶ SCHEEL. *Op. cit.*, p. 22.

⁷ SCHEEL. *Op. cit.*, p. 136.

⁸ AZEVEDO. “Lira dos vinte anos”. *Poesias completas*, p. 139.

A beleza, que pode ser encontrada até mesmo nas experiências consideradas interditas pelo código moral vigente, é a preocupação central do autor na apresentação d’*O conde Lopo* (discutido no cap. II). Começando pelo aforismo “O fim da poesia é o belo”, Azevedo afirma que a missão do poeta é “o apostolado da beleza”,⁹ colocando esta como o único critério válido para o julgamento de um poema. Ele defende, ainda, que o “imoral pode ser belo”¹⁰ e, para isso, escolta-se nos exemplos de escritores importantes da tradição literária que escreveram obras belas, porém imorais. O autor se vincula à concepção de drama romântico ao comentar a peça *O rei se diverte*, de Victor Hugo, afirmando que “não é esse o lugar para sustentar teorias de *moralidade*”,¹¹ pois esse tipo de composição, diferentemente do melodrama, por exemplo, não tinha por fim distribuir lições de conduta, mas sim, a investigação da natureza humana. Além dessas considerações, o autor ocupa boa parte do prefácio no esboço de uma intrincada classificação dos tipos de belo e de sublime, afirmando, ao final, que a plena realização de todos esses tipos só pode ser garantida pela sua união num objeto estético, sendo esse “o fim da poesia romântica”.¹²

No prefácio ao *Macário* (Cap. III), intitulado *Puff*, Álvares de Azevedo delineia um grandioso protótipo dramático, baseado na junção de diversas matrizes literárias, como a inglesa, a espanhola, a grega e a alemã. Ao refutar a validade das experiências de Alexandre Dumas e Victor Hugo, ele exclui a matriz francesa, mesmo que esta lhe pareça de fundamental importância. Isso se deve à aproximação específica destes dois autores com relação às técnicas melodramáticas, contra as quais Azevedo se volta. Essa negação indica que a mercantilização da arte e o seu rebaixamento, na sociedade moderna, a uma moeda de troca, são pontos que orientam a argumentação do autor no delineamento de uma proposta original para o nascente teatro brasileiro. A filiação ao drama romântico se torna ainda mais relevante nesse momento, tendo em vista que Azevedo irá se opor a fórmulas de sucesso empregadas especialmente pelos escritores de melodramas populares, que resultavam na exageração dos lances de enredo e da atuação dos atores. A sua proposta se centra na combinação de duas formas: a “irregular que revela a paixão do sangue” e a “regular como um templo grego”¹³. Devido à dimensão do projeto, ao qual ele se refere como sendo uma “utopia dramática”, Azevedo afirma que o mesmo é incompatível com a peça que lhe segue.

⁹ AZEVEDO. “O conde Lopo”. *Poesias completas*, p. 369.

¹⁰ AZEVEDO. “O conde Lopo”. *Poesias completas*, p. 372.

¹¹ AZEVEDO. “O conde Lopo”. *Poesias completas*, p. 369.

¹² AZEVEDO. “O conde Lopo”. *Poesias completas*, p. 375.

¹³ Álvares de Azevedo. “Macário”. *Obra completa*, p. 508.

Uma obra fragmentada

Com exceção de pouquíssimos poemas, do artigo “Alfredo de Musset: Jacques Rolla”, que foi publicado parcialmente no periódico acadêmico *Ensaio Literários*, em 1850, e de um discurso proferido em 1849 por ocasião do aniversário da criação dos Cursos Jurídicos no Brasil, toda a produção literária de Álvares de Azevedo, acrescida de uma coleção de cartas pessoais, é de publicação póstuma. Ela foi sendo editada ao longo da segunda metade do século XIX, alcançando seis edições antes mesmo que este findasse, um dado que, considerando o escasso público leitor no país, aponta para a excelente recepção de sua obra.¹⁴ Esse êxito se deve tanto à qualidade de muitos de seus escritos, quanto à aura mítica que se formou em torno do homem Álvares de Azevedo. A sua morte prematura e a previsão que o poeta teria tido dela, a descrição dele, nas rodas acadêmicas e em outros ambientes, como sendo um jovem boêmio e membro ativo da Sociedade Epicureia (em redor da qual circulavam uma série de histórias, retratadas nos artigos publicados por Pires de Almeida, entre 1903 e 1905, e posteriormente reunidas no livro *A escola byroniana no Brasil*) são elementos que acentuam essa aura. Além disso, tendo em vista a atitude byroniana que ele manifesta em diversos de seus poemas, a sua obra foi, muitas vezes, interpretada como um relato das aventuras transcorridas na então pacata cidade de São Paulo, aguçando o interesse sobre ela. A tematização dos conflitos da adolescência em diversos dos escritos de Azevedo, assinalada por Antonio Candido como um traço interno dessa composição,¹⁵ é outro fator que também contribuiu para a popularização de sua obra e mesmo para manutenção dela como sendo uma das mais conhecidas do período romântico no país.

Diante da editoração póstuma de grande parte de suas obras, que se deu sem que o poeta “tivesse podido organizá-las nem dizer o que considerava acabado, o que era rascunho e o que não era para publicar”,¹⁶ Candido coloca a questão do inacabamento circunstancial desses escritos ou de sua opção por uma estética do inacabamento: “esse monte de prosa e verso é tão irregular porque não foi

¹⁴ Cf. Péricles Eugênio da Silva Ramos. “Edições das poesias de Álvares de Azevedo”. In AZEVEDO. *Poesias completas*, pp. 547 a 554.

¹⁵ “Se o Romantismo, como disse alguém, foi um movimento de adolescência, ninguém o representou mais tipicamente no Brasil. O adolescente é muitas vezes um ser dividido, não raro ambíguo, ameaçado de dilaceramento, como ele, em cuja personalidade literária se misturam a ternura casimiriana e nítidos traços de perversidade; desejo de afirmar e submisso teor de menino amedrontado; rebeldia do sentidos, que leva duma parte à extrema idealização da mulher e, de outra, à lubricidade que a degrada.” Antonio Candido. “Álvares de Azevedo, ou Ariel e Caliban”. In: _____. *Formação da Literatura Brasileira: momentos decisivos, 1750-1880*. 10ªed. Rio de Janeiro: Ouro sobre azul, 2006, p. 493.

¹⁶ Antonio Candido. “A educação pela noite”. In: _____. *A educação pela noite e outros ensaios*. São Paulo: Ática, 1987, p. 11.

devidamente selecionado e polido, ou porque o Autor queria que fosse assim mesmo, para sugerir a inspiração desamarrada, em obediência a uma estética atraída pelo espontâneo e o fragmentário?”¹⁷ O próprio crítico considera que “é difícil dizer, mas as duas coisas devem estar combinadas.” Assim, devemos considerar essa dupla possibilidade na análise dos prefácios, bem como na sua relação com os outros estudos literários. A primeira razão para a dita irregularidade é bastante conhecida e aludida pela fortuna crítica de Álvares de Azevedo, mas a segunda, que diz respeito à opção pelo fragmento enquanto gênero literário, ainda pode promover elucidações a respeito da obra do autor.

Embora o fragmento enquanto gênero tenha como inauguradores e principais cultores os escritores do primeiro romantismo alemão, entre eles os irmãos Schlegel e Novalis, ele não foi uma criação desse grupo, contendo em si algumas raízes mais antigas. Uma delas remonta aos moralistas ingleses e franceses do século XVII, como Shaftesbury e La Rochefoucauld, que se valiam do pensamento, da máxima e da anedota, entre outras formas, ainda que o fragmento não venha a se enquadrar em nenhuma delas, dado o seu inacabamento essencial.¹⁸ Não só a possibilidade de se trabalhar com o inacabamento proposital chamou a atenção dos *Frühromantik* aos moralistas, mas também a maneira de se expressar, pois estes se valiam de um tom espirituoso, o qual, no fragmento literário, gerou um tipo particular de ironia e *humour*. No entanto, são os *Ensaaios* de Montaigne que propiciam o maior fomento para o que seria o fragmento romântico. O tipo ensaístico que Montaigne utilizava se afastava da forma rígida dos longos tratados filosóficos, herança da Idade Média largamente difundida pelo classicismo. Ele se configura como um gênero intermediário, que propicia grande liberdade temática ao seu autor, tanto no interior de um mesmo ensaio, quanto no trânsito de um ensaio a outro, criando, conforme explica Márcio Scheel, “uma espécie de escritura assistemática, profundamente marcada por um pensamento que recusa, *a priori*, o engessamento que o discurso científico solicita para si.”¹⁹

Considerando a opção consciente de Álvares de Azevedo pelo uso do fragmento, não causa espécie, assim, o fato de ele partir, no prefácio a *O conde Lopo*, por exemplo, de um tipo de aforismo, uma forma da tradição, e procurar defendê-lo de maneira aparentemente divagadora, contrariando os mecanismos dedutivos da retórica, ao passar de um tópico a outro, sem a preocupação de uma

¹⁷ CANDIDO. “A educação pela noite”. *Op. cit.*, p. 11.

¹⁸ “De cette manière le fragment se délimite par une double différence: si d’une part il n’est pas pur morceau, de l’autre il n’est pas non plus aucun de ces termes-genres dont se sont servi les moralistes: pensée, maxime, sentece, opinion, anedocte, remarque. Ceux-ci ont plus ou moins en commun de prétendre à un achèvement dans la frappe même du “morceau”. Le fragmenta au contraire comprend un essentiel inachèvement.” Philippe Lacoue-Labarthe & Jean-Luc Nancy. “Le fragment”. In: _____. *L’Absolu littéraire: théorie de la littérature du romantisme allemand*. Éditions du Seuil: Paris, 1978, p. 62

¹⁹ SCHEEL. *Op. cit.*, p. 67.

orientação estritamente lógica. A combinação de um traço retórico a um projeto de texto menos sistemático parece sugerir a tentativa de implosão dessas formas instituídas a partir delas mesmas. A flexibilidade ensaística também parece contribuir para a maneira de argumentação adotada neste prefácio e retomada em textos como “Lucano” ou “Literatura e civilização em Portugal”. A elasticidade desse gênero, “sinônimo imperfeito de ‘estudo’”,²⁰ conforme o define Alexandre Eulálio, propiciou sua disseminação no nascente periodismo brasileiro do século XIX, pois abria margem a uma potencial informalidade, acrescida de considerações subjetivas e de abrangência temática, assumindo, no século XX, a forma da crônica.²¹ A crescente preferência dessa tendência entre os jornalistas do período permite dizer que o estilo de Azevedo não estava tão apartado, como se convencionou dizer, do que então se fazia na época.

A segunda raiz que originou o fragmento foi o que restou de obras dos escritores antigos que chegaram ao conhecimento dos românticos alemães. Friedrich Schlegel aborda o assunto num dos fragmentos da revista *Athenäum*, em 1798, dizendo que “muitas obras dos antigos se tornaram fragmentos. Muitas obras dos modernos já o são ao surgir.”²² É a partir da contemplação da ruína de um sistema, como a que se tornara a herança helênica na época moderna devido a contingências externas às obras, que Schlegel erige o seu pensamento, baseado na descontinuidade. A noção pejorativa que poderia advir da obra moderna como um objeto fracionado desaparece nessa afirmação, uma vez que o autor se propõe outros padrões que não aqueles dos antigos. Esses produziram uma representação totalizadora da realidade por meio do efeito mimético, solidarizando o indivíduo e a natureza por meio da expressão artística. Já a arte moderna, ao não partilhar de uma representação integral do mundo, aponta para o estilhaçamento, ela é fruto “de percalços e destruições do pensamento, que ao refletir sobre si não entretêm contatos perfeitos e diretos com o mundo em torno.”²³ A cisão entre a consciência e o mundo promove a alteração da hierarquia clássica, instalando o eu como instância prioritária, o qual tem seus anseios de interligação com a natureza tolhidos pelo caráter de empecilho que a palavra artística passou a representar.

De acordo com Lacoue-Labarthe e Nancy, o fragmento literário se caracteriza como um projeto, que está sempre em devir, nunca se apresentando como acabado, ele é “comme projection *immédiate*

²⁰ Alexandre Eulálio. “O ensaio literário no Brasil”. *Escritos*. Org. Berta Waldman, Luiz Dantas. Campinas: Ed. da Unicamp; São Paulo: Ed. da UNESP, 1992, p. 13.

²¹ EULÁLIO. *Op. cit.*, p. 11.

²² Friedrich Schlegel. *Dialeto dos fragmentos*. Tradução, apresentação e notas de Márcio Suzuki. São Paulo: Iluminuras, 1997, p. 51.

²³ Pedro Duarte. *Estio do tempo: Romantismo e estética moderna*. Rio de Janeiro: Zahar, 2011, p. 120.

de ce que pourtant il inachève”²⁴. Semelhante característica relativiza a hipótese de que seu sentido esteja concretizado, algo importante tendo em vista a incompletude que a palavra artística assumiu na modernidade. Por outro lado, como atesta o conhecido fragmento 206, da *Athenäum*, ele possui ainda uma autonomia e uma completude, dentro do seu próprio estado transitório, visto que “um fragmento tem de ser como uma pequena obra de arte, totalmente separado do mundo circundante e perfeito e acabado em si mesmo como um porco-espinho.”²⁵ Em relação à metáfora empregada por Schlegel, Pedro Duarte explica que ela demarca a comunicação do fragmento com o exterior e com seu interior, pois, ao mesmo tempo em que é circunscrito a um certo dimensionamento, dado pelos espinhos do animal, ele se projeta para fora quando, ao ser ameaçado por “predadores” externos que querem abocanhá-lo, os “preconceitos estéticos, as categorias filosóficas prontas ou instituições da sociedade burguesa”,²⁶ espalha seus espinhos no meio e, assim, comunica-se com ele ou antes, contamina-o com suas proposições.

Ainda que provido de autonomia, um fragmento isolado não constitui uma totalidade, que será esboçada apenas pelo conjunto de fragmentos. Esta é, então, uma totalidade plural, que pode ser vista em cada uma das partes, mas cuja extensão total não pode ser considerada como uma soma, e sim, como uma co-presença.²⁷ Essa espécie de interdependência, na qual o fragmento é “parte e todo ao mesmo tempo”, faz com que um fragmento aponte sempre para um outro e inclua também o próprio leitor que, ao lê-lo, contribui para a construção do seu sentido.²⁸ É nesse espaço de tensão, próprio das manifestações artísticas de vanguarda, que se entrecruzam, conforme explicado por Scheel, a poesia, a crítica e a teoria românticas, gerando a possibilidade de atingir o indizível no espaço fluído do fragmento.

A organização que este gênero literário imprime ao conteúdo da obra alvaresiana contribui, de certa forma, para sua abordagem em conjunto, visando o esclarecimento de questões que aparecem numa parte dela e que são retomadas em outro lugar, formando uma espécie de mosaico. O próprio autor parece sugerir a interligação desses fragmentos quando justapõe elementos de um escrito em outro, caso do comentário baseado no desfecho da peça *Romeu e Julieta*, que serve tanto de comparação com o final do poema de Musset, no artigo “Alfredo de Musset: Jacques Rolla”, como de fala da personagem Macário, em conversa com Penseroso. Ao colocar as duas passagens lado a lado,

²⁴ LACOUÉ-LABARTHE & NANCY. *Op. cit.*, p. 63.

²⁵ SCHLEGEL. *Op. cit.*, p. 82.

²⁶ DUARTE. *Op. cit.*, p. 116.

²⁷ LACOUÉ-LABARTHE & NANCY. *Op. cit.*, p. 64.

²⁸ DUARTE. *Op. cit.*, pp. 118 e 122.

nota-se que, no primeiro caso, o referido trecho se centra na personagem Marion, a jovem prostituta, que se apaixona pelo protagonista, Jacques Rolla. O amor entre eles não pode acontecer porque o rapaz vai se suicidar devido à perda de sua fortuna, após a primeira noite de amor do casal. O autor parece focalizar, assim, a presença da experiência física e a interdição do amor verdadeiro, ou a impossibilidade de que esse sentimento perdure.²⁹ Em *Macário*, o trecho aparece construído em relação à personagem Penseroso e evidencia a sua falta de experiência física, no que concerne ao amor, vivido apenas idealisticamente e, mesmo assim, perdido.³⁰ Porém, em ambos a ideia principal é a da frustração diante do sentimento amoroso, apreendida de maneira dicotômica, como é próprio do autor em questão. Os dois fragmentos possibilitam uma abordagem, se não completa, mais extensa do problema.

Outro exemplo de sobreposição entre as partes da obra alvaresiana encontra-se, como é sabido, no nome da personagem Puff, do poema “Boêmios”, da segunda parte da *Lira dos vinte anos*, que vem a se tornar título do prefácio ao *Macário*, uma justaposição que será analisada mais adiante. Essas correlações, além de ressaltar a provável opção de Azevedo por uma composição fragmentária, parecem indicar o seu trabalho no sentido de diluir as fronteiras entre os gêneros e o seu consequente intercâmbio, visto que um mesmo trecho é, embora modificado, alocado tanto num texto crítico, quanto como fala de personagem.

Como, de acordo com a estética do fragmento, o inacabado pode ou mesmo deve ser publicado, para sugerir a ideia do não condicionamento formal, ou igualmente, o publicado não necessariamente

²⁹ “Oh! acordar como Julieta com seu Romeu pálido no seio! Tê-lo por ventura pressentido num sonho a debruçar a cabeça romântica sobre seus lábios, sobre seus beijos, sobre seu seio de anjo – e acordar com ela – num túmulo em vez de um leito – com as roupas longas e brancas da noiva da morte em lugar de sua coroa nupcial de amante de Romeu! Tê-lo ouvido gemer à noite, pousar os lábios desmaiados sobre sua fronte... E depois apertá-lo embalde nos braços, procurar-lhe insana pelos lábios o último calor da vida, ou um saibo de veneno para a ceia! – Pobre moça! amou um instante como Julieta: e não tivera a conversa ao luar no jardim de Capuleto, não bebera a melodia das falas do Italiano, o sussurro daquele quebro amoroso em lábios de um anjo, - nem a longa despedida, no último abraço que nem houvera soltá-lo – pensar que não eram as cotovias, mas o rouxinol do vale que gorjeava nas romeiras, que o revérbero de luz nas brancas nuvens do Oriente e ao apagar das estrelas não representava o dia – esquecer com ele, com as mãos do moço nas suas, que o albor da manhã não era reflexo da testa de Cíntia, e aqueles trinos eram da calhandra! e depois num beijo, noutra e em muitos ainda, cada qual o último, e cada um pouco para abreviar a saudade!... sentir que essa vida é uma flor, que o amor é seu perfume, - que é um dormir em colo de querubim, e que amor é seu sonho – e desejara morrer!” AZEVEDO. *Obra completa*, p. 697.

³⁰ “MACÁRIO: Oh! acordar como Julieta com seu Romeu pálido no seio, com a cabeça romântica ainda doirada do último reflexo do crepúsculo da vida, acordar dos sonhos de noiva no sudário da morte, com os goivos murchos dos finados na fronte em vez da coroa nupcial cheirosa da amante de Romeu! Apertá-lo embalde ao seio ardente, banhar-lhe de lágrimas de fogo as faces pálidas, e de beijos os lábios frios, e procurar-lhe insana pelos lábios um derradeiro assomo de vida ou uma gota de veneno para ela. É duro, é triste! é um caso que merece as lágrimas mais doloridas dos olhos. – Mas dói ainda mais fundo acordar dos sonhos esperançosos com o cadáver frio das esperanças sobre o peito! Pobre Penseroso! Amaste um instante que foi tua vida como Julieta e como Romeu e não tiveste a conversa ao luar no jardim de Capuleto, não tremeste nas falas amorosas da primeira noite de amor, e não soubeste que doces que são os beijos da longa despedida, e o pensar que não são as aves da manhã, mas o rouxinol do vale quem gorjeia nas romeiras, que o revérbero de lua branca nas nuvens do Oriente, e o apagar das estrelas não crespusculara o dia, e crer na vida em si e numa mulher com as mãos de uma pálida amante sobre o coração!” AZEVEDO. “Macário”. *Obra completa*, p. 546.

está acabado,³¹ torna-se mais difícil resolver a questão colocada por Antonio Candido quanto à editoração das obras de Álvares de Azevedo. Ainda mais no que tange aos textos considerados menores pela crítica, como, por exemplo, *O poema do Frade* ou *O livro de Fra. Gondicário*, uma vez que, mesmo que pudessem ser publicados com o aval do autor, poderiam trazer em si o gérmen da incompletude.

Algumas considerações acerca da fortuna crítica de Álvares de Azevedo

Desde o seu falecimento, no ano de 1852, a obra de Álvares de Azevedo tem sido extensamente comentada. Durante muito tempo, no entanto, isso não significava dizer “que o poeta haja sido bem estudado”,³² como pontuou Sílvio Romero, ainda no século XIX. Esse fato é, em partes, decorrente dos eventos circunstanciais da vida do poeta, que contribuíram para a formação das lendas em torno de sua pessoa, e da própria teoria de composição romântica, que privilegiava a obra de arte como emanção máxima da subjetividade de seu criador, vazada nos relatos de suas experiências particulares. A ampliação distorcida dessa característica do movimento romântico gerou interpretações que tomavam a obra unicamente como ilustração espontânea da vida do artista e um caminho para tecer especulações sobre ele, num exercício de biografismo que tinha fim em si mesmo.

Cilaine Alves Cunha, num estudo que muito contribuiu para a modificação da maneira de se interpretar a poesia alvaresiana, nomeia este tipo de leitura de “crítica psicobiográfica”, cujo principal foco de análise é o “aspecto biográfico”:

nesses textos em que a personalidade de Álvares de Azevedo é tomada como critério explicativo, o princípio estético – tanto no que diz respeito às preferências temáticas quanto aos recursos técnicos – aparece apenas como ilustração de fatos psicológicos e eventos que marcaram a vida do poeta.³³

Como exemplo de estudiosos que se aplicaram a esse tipo de análise, a autora arrola Joaquim Norberto, Sílvio Romero, José Veríssimo, Mário de Andrade e Angélica Soares. A essa crítica se opõe a psicoestilística que, embora apresentando menor número de estudos, representou um resgate da obra de Álvares de Azevedo, pois a sua “abordagem crítica salienta o aspecto literário com o intuito de

³¹ LACOUÉ-LABARTHE & NANCY. *Op. cit.*, p. 62.

³² Sílvio Romero. *História da literatura brasileira* (1888). In AZEVEDO. “Fortuna crítica”. *Obra completa*, p. 29.

³³ Cilaine Alves Cunha. *O belo e o disforme: Álvares de Azevedo e a ironia romântica*. São Paulo: Edusp, 1998, p. 29.

estabelecer e resolver questões inerentes à poética, tomada em seu sentido estrito.”³⁴ Entre os estudiosos que optam por essa interpretação da obra alvaresiana, Cunha elenca Antonio Candido e Alfredo Bosi.

Grande parte dos autores que se debruçaram sobre a obra de Azevedo, seja por um ou por outro dos vieses mencionados, destacam, em maior ou menor grau, o senso crítico do poeta, característica que lhe garante um lugar privilegiado na história da literatura brasileira. Tal senso pode ser associado tanto à parcela “literária” de seus escritos, quanto àquela que tomamos como *corpus* desse trabalho, de modo que a consideração da prosa crítica do autor aparece, na maioria das vezes, de maneira diluída, lateral ou como uma manifestação menor de sua capacidade intelectual. Também há artigos nos quais ela não é sequer mencionada, o que limita a poucos exemplos, tendo em vista tudo que se escreveu sobre Azevedo, os que realmente abordaram essa faceta do autor, especialmente dentre as histórias literárias mais conhecidas. As considerações levantadas nessa seção obedecem prioritariamente a uma linha cronológica de publicações dos estudos que trataram da prosa crítica alvaresiana, rompendo a referida linha quando as questões suscitadas por alguns estudos são retomadas por outros mais recentes.

Desde o início da divulgação do legado de Azevedo, convencionou-se descrever essa parte da obra do autor com adjetivos que a depreciaram logo de saída. Machado de Assis, por exemplo, num artigo de 1864, aponta a pouca desenvoltura de Azevedo na prosa, afirmando que ele “não era tão prosador como poeta”, pois “era frequentemente difuso e confuso; faltava-lhe precisão e concisão. [...] Procurava a abundância e caía no excesso”.³⁵ Ainda assim, o articulista não deixa de ressaltar a excepcional capacidade de leitura de Azevedo e a manutenção de certa individualidade poética, mesmo diante da presença avassaladora de Byron e Shakespeare em sua poesia. Ainda que tratando da prosa alvaresiana de uma maneira geral, Wilson Martins, pouco mais de cem anos depois, profere tipo similar de comentário, apontando para a cristalização de um juízo quanto a essa parte da obra em questão: “A prosa de Álvares de Azevedo, cumpre dizê-lo, é-lhe muito inferior à poesia, faltando-lhe nervo, concisão e elegância. Seu teatro e as narrativas apresentam os defeitos da literatura de folhetim e do dramalhão tenebroso, o que já àquela altura começava a ser arcaico.”³⁶

É evidente que opiniões de leitores tão argutos encontram lastro naquilo que Álvares de Azevedo nos deixou como crítico, tendo em vista diversos fatores. Um deles é a dupla possibilidade da ocorrência do fragmento nesses escritos, o que pode dificultar, de certa forma, a fluência de sua leitura.

³⁴ CUNHA. *Op. cit.*, p. 30.

³⁵ Machado de Assis. *Semana literária* (1864). In: AZEVEDO. “Fortuna crítica”. *Obra completa*, p. 26.

³⁶ Wilson Martins. *História da inteligência brasileira*. vol. II (1794-1855). São Paulo: Cultrix, 1977, p. 494.

Outro ponto é o fato de que o autor, em muitas passagens, ainda estava imbuído da ênfase oratória comum ao período. Somado ao estilo conscientemente digressivo de que ele se valia e à proposta que poderia ocultar sob a aparente desorganização do seu discurso, temos um escrito que dificulta seu acesso ao público leitor. Cilaine Alves Cunha, ao analisar um texto frequentemente tachado como prolixo, o longo artigo “Literatura e civilização em Portugal”, considera que o autor faz, nesse ensaio, “uma paródia dos tratados sobre a especificidade da literatura brasileira, formulada pelos representantes do indianismo.”³⁷ Os mecanismos próprios da paródia poderiam levar, nesse caso, ao avesso de uma estrutura textual padrão, resultando em estranhamento por parte daquele que o lê. Considerando a presença desse artifício em outros momentos ainda não devidamente analisados da prosa crítica do autor, percebe-se o grau de complexidade advinda dela, ocasionando algum tipo de inacessibilidade ao texto. Por outro lado, pensando de uma maneira quantitativa, pode-se dizer que, como o autor estava mais orientado para a poesia e legou uma coleção numericamente maior de textos nesse gênero do que no gênero crítico, este teria tido menos oportunidades e espaço para se desenvolver, o que pode lhe ter ocasionado mais deficiências. Entretanto, o que não parece lícito é rotular todo esse conjunto, a partir do critério da forma exterior, como de menor alcance intelectual, já que, como afirma Antonio Candido, “o que diz é geralmente de boa qualidade”.³⁸

Houve autores que diminuíram o empenho de Álvares de Azevedo no exercício da crítica literária, embora ele tenha estudado na Faculdade de Direito de São Paulo, que desde o decênio de 1830, por meio dos membros da Sociedade Filomática, concentrou o debate crítico sobre o romantismo brasileiro, juntamente com as revistas e jornais da capital carioca. Joaquim Norberto, por exemplo, organizador da quarta edição das obras completas do poeta e um dos representantes da crítica literária romântica, em notícia lida numa das sessões do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro, em 1872, considera que

Nas obras em prosa deu o autor mais expansão a seu gênio ensaiando-se em vários gêneros da literatura, denunciando a queda que tinha para a crítica literária, como nos seus trabalhos sobre *Jacques Rolla* de Alfredo de Musset, o *Aldo* de George Sand, a *Pharsalia* de Lucano e a *Literatura e civilizações em Portugal*.³⁹

³⁷ Cilaine Alves Cunha. “Palpites dissonantes de brasileirismo em *Literatura e civilização em Portugal*”. *Coleção Ensaios: Literatura e autoritarismo*. UFSM, n. 4, pp. 15 – 26, dez. 2001, p. 24.

³⁸ Antonio Candido. “A consciência literária”. *Formação da literatura brasileira*. *Op. cit.*, p. 674.

³⁹ Joaquim Norberto. “Notícia sobre o autor e suas obras lida em uma das sessões do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro no ano de 1872. In Álvares de Azevedo. *Obras de Manoel Antonio Álvares de Azevedo*: precedidas do juízo crítico de escritores nacionais e estrangeiros. 7ª Ed. Tomo 1º. Rio de Janeiro: Garnier, 1873, p. 67.

Essa “queda” seria permeada de “contradições singulares”, como as que consideraremos em torno da tradução que Alfred de Vigny fez de algumas peças de Shakespeare. Mas elas não impediriam que Azevedo se autoconsiderasse, ainda segundo Norberto, “rei na crítica”, julgando “as velhas e modernas literaturas, vendo em torno de si tudo pequeno” em virtude de sua pouca idade.⁴⁰ Não parece razoável considerar toda a atividade crítica de Azevedo nos prefácios, ensaios e discursos, bem como sua colaboração na revista acadêmica *Ensaaios Literários* e sua atividade nas sociedades acadêmicas do tempo como simples “queda”, mas sim, como ação imprescindível ao ato criativo.

A maneira como Norberto parece subestimar essa faceta de Azevedo reflete o posicionamento dos escritores românticos em relação à perspectiva que a crítica deveria assumir no país, que era, como se sabe, a de determinar nossa identidade cultural, por meio de um forte sentimento de nacionalismo. Antonio Candido resume nos seguintes pontos o temário central da crítica romântica repassados de Ferdinand Denis e Almeida Garrett e vigentes durante todo o oitocentos:

- 1) O Brasil precisa ter uma literatura independente; 2) esta literatura recebe suas características do meio, das raças e dos costumes próprios do país; 3) os índios são os brasileiros mais lídimos, devendo-se investigar as suas características poéticas e tomá-los como tema; 4) além do índio, são critérios de identificação nacional a descrição da natureza e dos costumes; 5) a religião não é característica nacional mas é elemento indispensável da nova literatura; 6) é preciso reconhecer a existência de uma literatura brasileira no passado e determinar quais os escritores que anunciam as correntes atuais.⁴¹

Como o poeta da *Lira dos vinte anos* assumiu preocupações de nível mais universal, privilegiando os elementos estético e humano presentes nas obras, ressaltando-os em análises de escritores estrangeiros, Norberto considera as suas propensões como “interesseiras e mesquinhas” ou mesmo, como se viu na passagem anterior, como atitude juvenil.⁴²

A crítica de orientação naturalista, que apareceu entre nós em fins do século XIX, também apontou para a limitada capacidade de Álvares de Azevedo no que concerne ao exercício da crítica literária. Na verdade, tendo em vista os ideais cientificistas pelos quais se pautava esse grupo, o movimento romântico, com todo o seu caráter melancólico e vacilante, pareceu, a um autor como Romero, desprovido de dimensão crítica. Tanto é que ele se mostra surpreendido diante das reflexões contidas no prefácio à segunda parte da *Lira dos vinte anos*, afirmando que “o romantismo não foi

⁴⁰ “Ainda tão moço, já se considerava rei na crítica, e julgava as velhas e modernas literaturas, vendo em torno de si tudo pequeno – o gênio e seus primores. A águia ainda em seu ninho media a abalada das aves magnânimas, e achava-se com força para lançar-se no páreo e ir perder-se no grêmio dos trovões.” NORBERTO. In AZEVEDO. “Fortuna crítica”. *Obra completa*, p. 37.

⁴¹ CANDIDO. “A consciência literária”. *Formação da literatura brasileira*. *Op. cit.*, p. 644.

⁴² NORBERTO. In AZEVEDO. *Op. cit.*, p. 61.

assim tão despido de realidade e senso crítico, qual queremos nós os homens de hoje supor.”⁴³ Assim, considera que “em Álvares de Azevedo há um poeta lírico e o esboço de um crítico”, sendo este “de não mui avultado alcance.” A concepção de crítica literária que o historiador apresenta elucida essa última afirmação. Para ele, “a crítica exige muita lógica, compreensão muito nítida, ausência de toda nebulosidade, nada de sestros fanáticos, intuição rápida, aptidão filosófica intensa, assimilação pronta.”⁴⁴ Cobrar um procedimento lógico de um autor que procurou evidenciar, por meio da arte, a importância da emotividade e da contemplação para a garantia da plenitude individual, faz com que Romero assevere que Azevedo desconhecia a missão da crítica, ainda mais quando o poeta se vale da “velha e errônea noção de ser ela a parasita que vive de alheia seiva, e outras momices da espécie, que podem ser lidas no prefácio do *Conde Lopo*.”⁴⁵ O que o autor não considera é a possibilidade de Azevedo estar se referindo a um tipo específico de crítica literária, essa sim, infértil, e se propondo uma outra maneira de compreensão das obras, balizada por critérios distintos daqueles que eram então empregados.

O decênio de 1930 viu surgir alguns artigos que adotaram um viés psicanalítico para a interpretação da obra alvaresiana. Desses, o conhecido ensaio de Mário de Andrade, “Amor e medo”, foi o que mais polêmicas suscitou na interpretação da referida obra. Ele foi publicado, junto com outros que abordaram a biografia e os escritos de Álvares de Azevedo, na *Revista Nova*, numa edição comemorativa do centenário de nascimento do poeta, e posteriormente recolhido no livro *Aspectos da literatura brasileira*, de 1943. Apesar de sua importância histórica, o artigo prioriza outros elementos da obra do poeta, não trazendo nenhuma consideração acerca de sua prosa crítica. No mesmo caso, pode-se colocar o artigo de Ronald de Carvalho, “Álvares de Azevedo e a poesia da dúvida”, de 1919, e o de Agripino Grieco, “Álvares de Azevedo”, de 1932. Ambos, além de deter-se somente na poesia alvaresiana, já trazem alguns rudimentos psicanalíticos, irmanando-se com o de Mário de Andrade, ou antes, antecipando a sua abordagem.⁴⁶

A publicação da *Formação da literatura brasileira*, em 1957, foi muito importante para um reposicionamento em relação à prosa crítica de Álvares de Azevedo. Antonio Candido se dedica em

⁴³ ROMERO. *História da literatura brasileira* (1888). In AZEVEDO. “Fortuna crítica”. *Obra completa*, p. 35.

⁴⁴ ROMERO. *História da literatura brasileira* (1888). In AZEVEDO. “Fortuna crítica”. *Obra completa*, p. 40.

⁴⁵ ROMERO. *História da literatura brasileira* (1888). In AZEVEDO. “Fortuna crítica”. *Obra completa*, p. 40.

⁴⁶ Esses dois textos também compõem a Fortuna Crítica da edição da Nova Aguilar das obras de Álvares de Azevedo. O de Ronald de Carvalho, embora tenha sido publicado mais de dez anos antes do de Mário, já aponta a tematização dos aspectos marginais da vida, realizada pelos poetas românticos, como “particularidade da clínica psiquiátrica”. Ronald de Carvalho. “Álvares de Azevedo e a poesia da dúvida”. In AZEVEDO. “Fortuna crítica”. *Obra completa*, p. 49. O artigo de Grieco associa a designação “complexo de Édipo” para tratar das relações do poeta com sua mãe. Agripino Grieco. *Evolução da poesia brasileira*, 1932. In AZEVEDO. “Fortuna crítica”. *Obra completa*, p. 46.

mais de um livro ao estudo desse poeta, mas, nessa obra, ele a analisa em dois momentos distintos, um voltado para a poesia e outro, para as ideias críticas de Azevedo, o que contribuiu para a localização delas no contexto do século XIX, conferindo-lhes relevância e organicidade. O primeiro posicionamento abordado por Candido é o antinacionalismo do escritor paulista no que tange à literatura, evidenciando a contracorrente que o pensamento alvaresiano representou diante de todo um percurso que, como dito, foi impulsionado por Denis e Garrett e sedimentado durante o oitocentos. Partindo da diferenciação entre as línguas, ilustrada pela relação entre Espanha e Portugal, Azevedo considera que “sem língua à parte não há literatura à parte”,⁴⁷ alocando a literatura brasileira como um ramo da portuguesa. O problema, para o autor, que antecipa colocações levantadas por Machado de Assis no seu conhecido artigo “Instinto de nacionalidade”, reside também na atmosfera de exotismo que a proposta indianista, tal quais as poesias americanas de Gonçalves Dias, imprimia à poesia nacional. Ele questiona, assim, a autonomia que essas garantiriam à nascente literatura e mesmo a origem brasileira de escritores ditos nacionais, caso de Tomás Antonio Gonzaga.⁴⁸ Em poucos parágrafos o poeta se opõe ao conjunto do temário crítico nacionalista. Diante dessa posição, Candido considera “que Álvares de Azevedo era escritor de tendência universal, menos interessado no particularismo literário [...]. Via a literatura mais sob o ponto de vista do valor e significado geral que do pensamento local”.⁴⁹

Considerando a consolidação dos ideais da crítica romântica que, por vezes, eram repetidos sem reflexão ou aprofundamento, e a existência de uma crítica retórica, afeita a regras neoclássicas, disseminada e mantida por meio do ensino, Antonio Candido aponta como extremamente estrito o desenvolvimento de uma “crítica viva” no período romântico:

Se procurarmos uma crítica viva, empenhando a personalidade do autor e revelando preocupação literária mais exigente, só a encontraremos em alguns poucos ensaios, prefácios, artigos, polêmicas, na maioria incursões ocasionais de escritores orientados para outros gêneros: Dutra e Melo, Junqueira Freire, Álvares de Azevedo, José de Alencar, Franklin Távora, Francisco Otaviano, Bernardo Guimarães, Gonçalves Dias; no fim do período, alguns artigos excelentes de Machado de Assis.⁵⁰

Com relação ao conjunto da prosa crítica de Álvares de Azevedo, Candido afirma que, embora permeadas pela ênfase e “esquartejadas” pela digressão, as suas ideias “giraram fundamentalmente em torno de uma certa concepção do belo – exposta no prefácio d’*O Conde Lopo* – e da psicologia

⁴⁷ AZEVEDO. “Literatura e civilização em Portugal”. *Obra completa*, p. 715.

⁴⁸ AZEVEDO. “Literatura e civilização em Portugal”. *Obra completa*, pp. 715 e 716.

⁴⁹ CANDIDO. “A consciência literária”. *Formação da literatura brasileira. Op. cit.*, p. 656.

⁵⁰ CANDIDO. “A consciência literária”. *Formação da literatura brasileira. Op. cit.*, p. 670.

literária, exposta principalmente no estudo sobre o *Jacques Rolla* de Musset.”⁵¹ A concepção de belo do autor é esmiuçada pelo historiador a partir da ideia de que ela se baseia na emoção que a imagem evocada provoca, convertendo-se “num ponto de vista bastante empírico”. Já a consideração da psicologia literária aponta para filiação de Azevedo à teoria dos contrastes, tendo em vista que “a eficácia do artista está igualmente ligada à sua complexidade interior, vivida como aceitação dos contrastes que a animam.”⁵²

Candido considera a comparação como a essência do método crítico alvaesiano,⁵³ um traço que é fundamental para o desdobramento de outras preocupações que Azevedo manifestava nesses ensaios. Uma delas é quanto à aferição da originalidade de cada autor comentado, princípio básico ao gênio romântico. E a outra, complementar à primeira, é o seu diálogo constante com a tradição literária, pois as relações que um escritor estabelece com o cânon e que podem ser evidenciadas por meio da comparação vêm a nobilitar a sua obra, tornando-a fonte de desenvolvimento artístico. Além disso, é possível dizer que o cuidado de estabelecer vínculos entre uma produção artística e outra demonstra que o ensaísta buscava fundamentar suas opiniões por meio do estudo e da inserção dessas produções num cenário sócio-cultural maior. Isso resulta na demonstração do vínculo da obra e do seu contexto de produção, vínculo este que se evidencia na seção “Da descrença em Byron, Shelley, Voltaire, Musset”, parte de “Alfredo de Musset: Jacques Rolla”, ou mesmo no artigo “Literatura e civilização em Portugal”, especialmente nas seções “Fase heroica” e “Fase negra”. Ao valer-se dessa espécie de método, parece-nos que Álvares de Azevedo se coloca a caminho de transpor a impressão, o primeiro momento da crítica, rumo à proposição de uma interpretação da obra, assumindo os pressupostos próprios do trabalho de análise literária.⁵⁴

Hélder Garmes, em estudo recente, que aborda a produção crítica do romantismo paulista por meio de suas contribuições ao periódico acadêmico *Ensaaios Literários* e outras revistas que circularam

⁵¹ CANDIDO. “A consciência literária”. *Formação da literatura brasileira. Op. cit.*, p. 671.

⁵² CANDIDO. “A consciência literária”. *Formação da literatura brasileira. Op. cit.*, p. 674.

⁵³ “A essência do seu método são as comparações, como a do estilo são os opostos, as antíteses, as aproximações; num e noutro caso, com apoio forte das associações e digressões de vários tipos.” CANDIDO. “A consciência literária”. *Formação da literatura brasileira. Op. cit.*, p. 674.

⁵⁴ Em outro momento da Formação da literatura brasileira, Antonio Candido explica que “toda crítica viva – isto é, que empenha a personalidade do crítico e intervém na sensibilidade do leitor – parte de uma impressão para chegar a um juízo [...]. Isto não significa, porém, impressionismo nem dogmatismo, pois entre as duas pontas se interpõe algo que constitui a seara própria do crítico, dando validade ao seu esforço e seriedade ao seu propósito: o trabalho construtivo de pesquisa, informação, exegese.” Não só as comparações fundamentam o trabalho crítico de Azevedo, mas também a frequência com que ele se volta para autores nacionais e estrangeiros, cujas opiniões encontra em compêndios, livros e periódicos em circulação no tempo e aos quais aludiremos, em partes, no decorrer do trabalho. CANDIDO. “Introdução”. *Formação da literatura brasileira. Op. cit.*, p. 33.

em São Paulo em meados do século XIX, retoma, para comentar o artigo “Alfredo de Musset: Jacques Rolla”, a ideia da comparação como tessitura do pensamento crítico alvaresiano:

Ao traduzir e comentar o poema Jacques Rolla, Azevedo organiza sua análise a partir de um jogo de oposições também já assinalado por Antonio Candido. Porém, é importante notar que, a par deste procedimento, Azevedo estabelece relações entre o personagem de Musset e vários outros no interior do repertório romântico, que aí vai de Marlowe a Eugène Sue, delineando um complexo entrelaçamento entre obras, escritores e personagens. As relações estabelecidas são pouco exatas, inseridas quase sempre a partir de digressões. Porém, o resultado é a constituição de algo como grupos, famílias e dinastias no interior da literatura romântica, tendo o leitor a sensação de se encontrar em meio a um sarau literário, repleto tanto de escritores quanto de personagens.⁵⁵

Mais importante do que ressaltar esse pressuposto metodológico do ensaio alvaresiano, que o liga intrinsecamente ao movimento romântico e à tradição literária, é a maneira como Garmes considera a postura crítica de Azevedo, evidenciado a sua coerência:

Se Musset se aproximava ou não dessa caracterização, não nos cabe aqui perguntar. Importa notar primeiro a coerência do pensamento crítico de Álvares de Azevedo, que, além de selecionar uma obra que se enquadrava em seus critérios estéticos, e com certeza colaborou para reforçá-los, escolheu também um autor que se prestava a uma relação simbólica com aquilo que produzia, permitindo a Azevedo um trânsito livre entre o escritor Musset e a personagem Rolla.⁵⁶

Por meio dessa afirmação, nota-se o embasamento crítico de Azevedo, pois além de escolher uma obra que correspondesse aos seus anseios estéticos particulares, emprega um referencial teórico, a teoria dos contrastes, que fomenta a multiplicação das relações dentro da obra. Partindo do critério subjetivo que o leva àquele poema, o ensaísta o complementa por meio de sua análise.

Alfredo Bosi, na *História concisa da literatura brasileira*, de 1970, não chega a abordar os textos críticos de Álvares de Azevedo, circunscrevendo-se ao caráter sonoro, lamartineano de seus versos, e à propensão à evasão e às imagens satânicas contidas na *Noite na Taverna*.⁵⁷ Voltando ao poeta no artigo “Imagens do romantismo no Brasil”, comenta os mecanismos que o autor utilizou para a constituição de um tipo de metarromantismo, como a ironia e o *humour*: “O humor é a condição de possibilidade de um certo meta-romantismo que não se formaria sem a ruptura moderna de sujeito e objeto e, em outro tempo, sem a cisão do próprio sujeito.”⁵⁸ Tal traço poderia levar o poeta a um

⁵⁵ Hélder Garmes. *O romantismo paulista: os Ensaios Literários e o periodismo acadêmico de 1833 a 1860*. São Paulo: Alameda, 2006, p. 106.

⁵⁶ GARMES. *Op. cit.*, p. 106.

⁵⁷ Alfredo Bosi. “Álvares de Azevedo”. *História concisa da literatura brasileira*. 43ª Ed. São Paulo: Cultrix, 2006, pp. 110 a 113.

⁵⁸ Alfredo Bosi. “Imagens do romantismo no Brasil”. In GUINSBURG, Jacó (org.). *O Romantismo*. 4ª Ed. São Paulo: Perspectiva, 2002, p. 249.

encaminhamento crítico, que não é aprofundado pelo articulista devido, certamente, à pluralidade de escritores abordada no texto.

Afrânio Coutinho n’*A literatura brasileira*, ressalta, como Sílvio Romero assinalara, a independência das ideias portuguesas que a poesia de Álvares de Azevedo representou, constituindo “um outro grito de independência”, pois este poeta procurou “abrir de qualquer modo a inteligência a todos os portos da cultura universal”⁵⁹. O historiador destaca, assim, a vinculação de Azevedo com a estética alemã, especialmente demonstrada em seus poemas pelo culto do Sonho, aproximando-o de Novalis. As correntes românticas inglesa e francesa encontram igual ressonância no pensamento alvaesiano, como se pode ver pela sua predileção por Byron e Musset. A presença constante dessas referências faz com que Azevedo recaia, de acordo com Coutinho, “numa duplicidade muito significativa” entre a sua prática poética, momento no qual elas servem de modelo, e a sua postura crítica, momento em que analisa as obras byroniana e mussetiana. Isso se dá porque

Em seus estudos literários condena o desregramento em que descambara a liberdade poética, contra o que tomava posição ostensiva afirmando que era daqueles que a reprovam e, por isso mesmo, preferia Byron por mais perfeito em algumas páginas do *Childe* do que noutras de *Don Juan*, *Beppo* e da *Visão do júzo*. Quanto a Musset, não era menos desenganado o julgamento: “... em Musset, preferimos seu poetar de *Rolla*, onde menos se abunda isso, ao desalinho de *Mardoche* e, ainda a esse último, as sextilhas, não tantas vezes truncadas, de *Namouna*.”⁶⁰

O trecho citado pelo historiador faz parte do artigo “Alfredo de Musset: Jacques Rolla”, no qual Azevedo vincula, desde o início de sua argumentação, por meio de comparações, as figuras do poeta inglês e do francês. Diante dessas colocações, Coutinho conclui que “assim pensava o crítico, mas o poeta agiu de maneira diferente, seguindo Byron e Musset até mesmo em suas negligências, algumas vezes intencionais.”⁶¹

Fausto Cunha, a partir do mesmo trecho aludido pelo organizador d’*A literatura brasileira*, faz algumas considerações semelhantes sobre a questão, evidenciando que esta é uma passagem de grande importância dentro da prosa crítica de Azevedo. Cunha considera que a ascendência de Musset sobre o autor é duplamente importante, pois, por meio dele, recebia “duas vezes o mesmo estímulo poético”,⁶² já que a parte da obra mussetiana a qual Azevedo se volta é justamente aquela que manifestou profundamente o estilo byroniano. Porém, “as relações de inspiração entre Azevedo e Musset deram

⁵⁹ Afrânio Coutinho. “O individualismo romântico”. In Afrânio Coutinho (direção) & Eduardo de Faria Coutinho (co-direção). *A literatura no Brasil: era romântica*. Vol. 3. 5ª Ed. São Paulo: Global, 1999. p. 140.

⁶⁰ COUTINHO. *Op. cit.*, 147 e 148.

⁶¹ COUTINHO. *Op. cit.*, p. 148.

⁶² Fausto Cunha. *O romantismo no Brasil: de Castro Alves a Sousândrade*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1971, p. 113.

nascimento a um curioso antagonismo entre criador e crítico. Enquanto poeta, Azevedo é um eco da estética de Musset; enquanto crítico, é um adversário dessa mesma estética.”⁶³ Como Coutinho, Cunha admite que “o que ele increpa em Byron e Musset é justamente a imperfeição técnica, ainda que voluntária.” Este último escritor avança um pouco mais na discussão, tendo em vista que propõe como resposta a este impasse a autonomia que já poderia avultar na prática crítica alvaresiana: “Sua personalidade como que se bipartia: metade permanecia fiel à matriz Byron-Musset e metade proclamava sua autonomia crítica. Isto é: metade o acadêmico romântico e metade Álvares de Azevedo.”⁶⁴

Algumas possibilidades podem ser aventadas acerca dessa bipartição manifestada por Azevedo através da referida passagem. Maria Alice de Oliveira Faria, por exemplo, em estudo comparativo entre este poeta e Alfred de Musset, considera a ascendência das opiniões da crítica francesa nos escritores brasileiros do período romântico, que pode ter contribuído na formação da apreciação contida no artigo do poeta paulista:

Um outro aspecto a considerar e que poderia também explicar a crítica de Álvares a “Mardoche” e a “Namouna”, tão semelhantes em espírito a tantos poemas seus da segunda parte da *Lira*, é a poderosa ascendência da crítica francesa sobre nossos escritores nessa época, crítica que atacava Musset nesse aspecto e que também preferiu Rolla aos poemas anteriores por se alinhar melhor dentro das tradições clássicas do romantismo francês.⁶⁵

As citações e alusões a revistas francesas, como a *Revue des deux mondes* ou a *Revue de Paris*, são constantes nos ensaios de Álvares de Azevedo, o que possibilita admitir a relativa adoção dessas opiniões em seus escritos, até mesmo, como fator de legitimação do que ali é dito. Porém, como explica Péricles Eugênio da Silva Ramos, “a composição de Álvares de Azevedo [...] é a de quem estudara retórica e poética”,⁶⁶ um outro fator da formação do autor que pode ter contribuído para sua rejeição, enquanto leitor, dos desajustes técnicos de Musset. Além disso, a ponderação de Péricles Eugênio deixa entrever que, quando o poeta se vale de um estilo negligente, como assim o caracterizou Coutinho, pode tratar-se de sua intenção, o que nos faz retornar à proposição de autonomia crítica pontuada por Fausto Cunha.

⁶³ CUNHA. *O romantismo no Brasil. Op. cit.*, p. 115.

⁶⁴ CUNHA. *O romantismo no Brasil. Op. cit.*, p. 117.

⁶⁵ Maria Alice de Oliveira Faria. *Astarte e a espiral: um confronto entre Álvares de Azevedo e Alfred de Musset*. SP: Conselho estadual de cultura, 1973, p. 343.

⁶⁶ Péricles Eugênio da Silva. *Do barroco ao modernismo: estudos da poesia brasileira*. São Paulo: Conselho estadual de cultura, 1968, p. 113.

Como, nesse trabalho, foi priorizado o estudo dos prefácios, sem uma leitura mais pormenorizada dos ensaios, ainda não se pode aferir com segurança as diferenças e convergências entre as posturas que Álvares de Azevedo assume enquanto poeta e enquanto crítico literário. Entretanto, o que se assinala é a multiplicidade de fatores que devem ser considerados na análise de seus escritos, fatores que abrangem o embasamento que é retirado da crítica literária e dos autores estrangeiros, a formação escolar do autor, o cenário literário interno. Combinados de maneira certamente irregular, eles geram, por um lado, autonomia crítica do poeta em relação aos caminhos do romantismo brasileiro, perfazendo uma atitude de antagonismo, e fomentam, por outro, a construção de uma poética própria, ainda que em estreito diálogo com o ideário romântico ocidental, a qual aponta para a dissolução dos padrões rígidos da tradição literária.

ALICERCES DO PENSAMENTO ALVARESIANO: O
PREFÁCIO À *LIRA DOS VINTE ANOS*

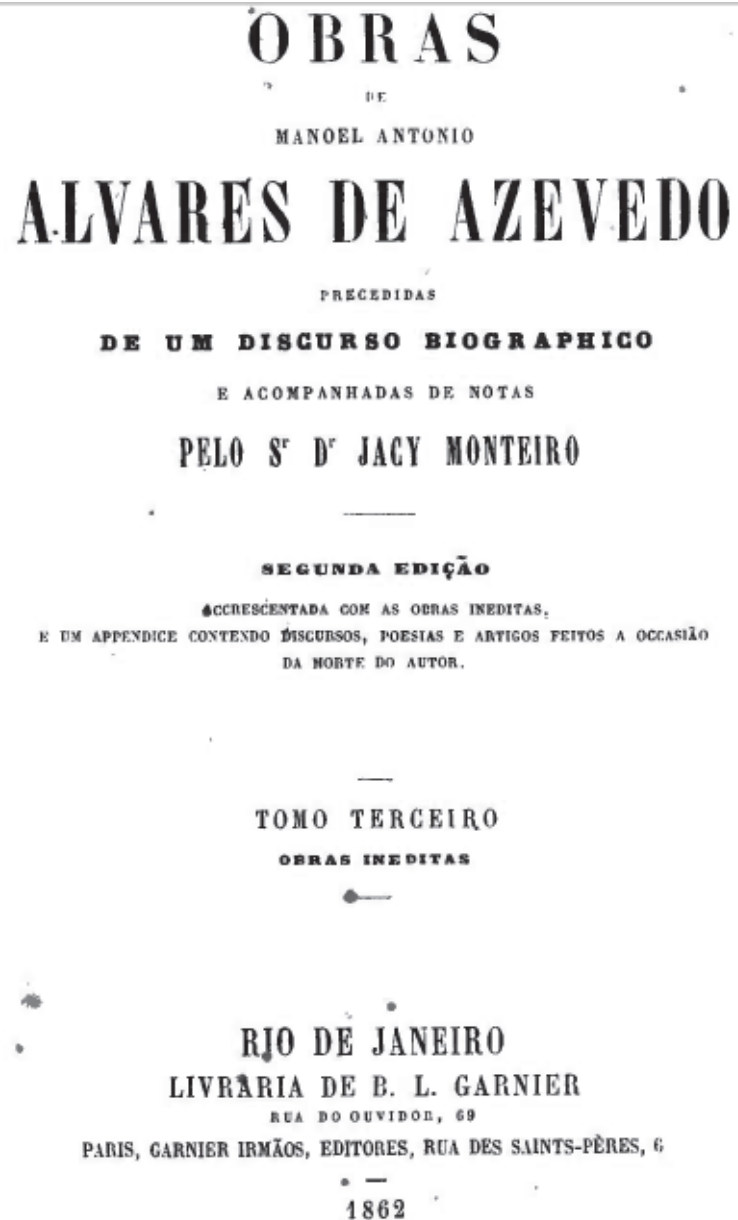


Fig. 1 - Folha de rosto da segunda edição das obras de Álvares de Azevedo, tomo III, primeira na qual foi publicado o texto de abertura da primeira parte da *Lira dos vinte anos*.

Capítulo I - Alicerces do pensamento alvaresiano: o prefácio à *Lira dos vinte anos*.

Primeiro prefácio à Lira dos vinte anos

Lira dos vinte anos, principal obra de Álvares de Azevedo, é geralmente tomado como um livro que possui dois prefácios. Porém, é necessário recordar que o pequeno prefácio que abre a primeira parte da *Lira* nem sempre ocupou o lugar que as edições mais recentes da obra do poeta lhe deram. Ausente da edição príncipe, de 1853, organizada pelo primo do poeta, Jaci Monteiro, e alocado como um preâmbulo ao que foi chamado de Continuação da *Lira dos vinte anos*, na segunda edição, em 1862, o texto passou a ocupar seu local atual a partir da quarta edição, de 1873. Mas, somente na oitava, organizada por Homero Pires, em 1942, é que a posição atual dos prefácios se estabilizou. Este organizador, que procurou retomar características substanciais da primeira publicação, as quais haviam sido perdidas ao longo do tempo, ressalta, ainda, a incorreção da editoração de 1873, a cargo de Joaquim Norberto, que aloca os dois prefácios do livro antes da primeira parte das poesias, “o que não tem cabimento”, conforme destaca Péricles Eugênio da Silva Ramos.¹ Devido ao “estado de confusão em que ficaram os papéis do poeta”,² a publicação quase que totalmente póstuma de sua obra e a possível arbitrariedade de algumas edições, faz-se sempre presente um natural questionamento quanto ao seu recolhimento em volume. No entanto, o conteúdo do primeiro prefácio e mesmo as epígrafes parecem asseverar o excelente trabalho de Homero Pires.

Embora elas introduzam o livro todo e não somente a sua primeira parte, as epígrafes fazem clara referência à proposta do primeiro momento do autor na *Lira dos vinte anos*, colaborando para que o leitor coloque as duas partes da obra em perspectiva e, de certa forma, alocam o prefácio de maneira mais orgânica, à medida que o texto retoma a sua ideia. O emprego de epígrafes, geralmente de escritores estrangeiros, é frequente na obra poética de Azevedo, bem como na de outros poetas do nosso Romantismo, e revela, além de “um sentimento confortante de parentesco”,³ um diálogo com a tradição e, em alguns casos, a incorporação de determinados ideais que podem contribuir para o

¹ Péricles Eugênio da Silva Ramos. “Edições das poesias de Álvares de Azevedo”. In: Álvares de Azevedo. *Poesias completas*. Edição crítica de Péricles Eugênio da Silva Ramos/Organização de Iumna Maria Simon. Campinas: Ed. da Unicamp/São Paulo: Imprensa Oficial, 2002, p. 550.

² R. Magalhães Júnior. *Poesia e vida de Álvares de Azevedo*. São Paulo: Editora das Américas, 1962, p. 115.

³ Antonio Candido. “Literatura comparada”. In: _____. *Recortes*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993, p. 211.

entendimento da proposta que o texto traz. Tal é o que ocorre em *Lira dos vinte anos* e também n' *O conde Lopo*, por exemplo, o qual é aberto por uma epígrafe de Théophile Gautier.

A primeira epígrafe escolhida por Álvares de Azevedo é de autoria de Bocage (“Cantando a vida, como o cisne a morte”)⁴ e a segunda, de Lamartine (“Dieu, amour et poésie sont les trois mots que je voudrais seuls graver sur ma pierre, se je mérite une pierre.”),⁵ dois autores constantemente citados por ele, seja na obra crítica ou na ficcional. O trecho extraído do autor francês discerne com mais clareza os pressupostos básicos do primeiro momento da *Lira* – Deus, amor e poesia – e tem sua atmosfera de melancolia acentuada pelo verso do poeta português. Ambas enfocam o tema da morte, a primeira diretamente, ao evocar o canto de morte do cisne; a segunda, ao indicar as palavras a serem gravadas na lápide do eu-lírico.

Ao se identificar, no primeiro prefácio, como alguém que “depunha fé na poesia e no amor – esses dois raios luminosos do coração de Deus”,⁶ Álvares de Azevedo retoma o conteúdo dos versos do autor francês, assumindo-os como pilares de sua lírica e, ao localizá-los por meio do emprego do pretérito, os dá como perdidos ou, talvez, inatingíveis do ponto de vista romântico. Essas modulações sugerem que o eu se coloca, assim, no terreno da elegia, um tipo de composição largamente praticado pelos autores da segunda geração romântica brasileira e que se caracteriza, principalmente, pelo tom lamentoso e pela tematização do passado como algo perdido.⁷ O sentimento da saudade decorrente desse estado de perda irreparável é o grande mote dessa composição.

A escolha da epígrafe de Lamartine, nesse sentido, é significativa, por tratar-se de um autor referencial, para os leitores do romantismo francês, nesse tipo de composição. E ela se encontra duplamente avalizada, uma vez que, além da primeira razão, destaca-se o fato de ter sido extraída, por Azevedo, de um diário de viagens, tipo de escrito bastante frequente no século XIX. O diário se converte numa das maiores ferramentas de registro pessoal do indivíduo, marca da crescente

⁴ AZEVEDO. “Lira dos vinte anos”. *Poesias Completas.*, p. 47. Este decassílabo de Bocage faz parte da “Epístola ao Ilustríssimo Senhor Sebastião Botelho”, escrita em estilo árcade. BOCAGE, Manuel Maria du. *Rimas*. Vol. III. 3ª Ed. Lisboa: Simão Thaddeo Ferreira, 1806, p. 117.

⁵ AZEVEDO. “Lira dos vinte anos”. *Poesias Completas.*, p. 47. A epígrafe de Lamartine é parte de um diário de viagens intitulado *Souvenirs, impressions, pensées et paysages pendant un voyage en Orient (1832 – 1833) ou Notes d’un voyage*. Tome premier. Paris: Librairie de Charles Gosselin & Librairie de Furne, 1835, p. 2. Ela encontra-se na primeira nota, redigida em Marseille, e na qual o autor faz reflexões sobre sua mãe, pois a origem da viagem e dos escritos a serem feitos são provenientes da influência dela. Torna-se interessante recordar, nesse sentido, que Álvares de Azevedo dedica a *Lira dos vinte anos* à sua mãe. Pode-se, assim, inferir esse tema como sendo comum aos românticos e não uma preocupação específica de Azevedo, à medida que o tema pode remeter ao passado e à infância perdida.

⁶ AZEVEDO. “Lira dos vinte anos”. *Poesias Completas.*, p. 49.

⁷ “O gênero elegíaco, nos códigos literários instituídos a partir do Renascimento, está semântica e pragmaticamente associado à morte de alguém ou à meditação do poeta sobre a natureza precária e ilusória da vida”. Vitor Manuel de Aguiar e Silva. *Teoria da literatura*. 5ª Ed. vol. 1. Coimbra: Almedina, 1983, p. 398.

necessidade de escrever sobre si mesmo como forma de autoconhecimento e autoanálise e, sobretudo, como tentativa de retenção daquilo que passou.⁸ O motivo da viagem também pode ser considerado, no contexto do século XIX, com um mecanismo de conhecimento de si e que, posteriormente, era transcrito na forma de recordação pitoresca.⁹ Para Álvares de Azevedo, na primeira parte da *Lira*, essa excursão parece se dar mais nos limites do eu e nos meandros da imaginação poética, sempre dialogando com a experiência de outros escritores românticos.

Como ilustração da grande predileção da elegia entre nossos românticos, pode-se arrolar também o prefácio às *Primaveras* de Casimiro de Abreu, de 1859, no qual o poeta explica a motivação de seus versos. Ele conta que, ao recordar-se da casa paterna, “as lágrimas correram e fiz os primeiros versos da minha vida, que intitulei – *Às Aves Marias* – a saudade havia sido a minha primeira musa”¹⁰. Essa confissão é retomada pelo poeta como base e inspiração para a constituição do livro como um todo. A escolha de um gênero tão difundido no período romântico direcionará, de certa forma, os recursos poéticos dos quais o eu-lírico se vale no decorrer do primeiro prefácio à *Lira dos vinte anos*:

São os primeiros Cantos de um pobre poeta. Desculpai-os. As primeiras vozes do sabiá não têm a doçura dos seus cânticos de amor.
É uma lira, mas sem cordas: uma primavera, mas sem flores, uma coroa de folhas, mas sem viço.
Cantos espontâneos do coração, vibrações doridas da lira interna que agitara um sonho, notas que o vento levou, – como isso dou a lume essas harmonias.
São as páginas despedaçadas de um livro não lido...¹¹

Como se vê, abundam metáforas recorrentes no Romantismo, algumas das quais provenientes da tradição clássica e que são ressignificadas pelos escritores românticos, como aquelas que tomam a poesia como um canto, uma harmonia, sugerindo o seu caráter lírico, e também aquelas que se baseiam na relação com os elementos da natureza, na tentativa de conferir aos poemas uma constituição orgânica, elas simbolizam a poesia como sendo uma flor ou uma planta. A utilização desses recursos deixa implícito um tipo de seleção das imagens comuns às quais Álvares de Azevedo pode ter tido acesso por meio de leituras, apontando, assim, para a constituição de uma postura canônica, alinhada a uma tradição literária corrente. A utilização de diversas tópicos fomentou, assim, a menor atenção dos

⁸ Anne Martin-Fugier. “Os ritos da vida privada burguesa”. In: Michelle Perrot (org.). *História da vida privada 4: da Revolução Francesa à Primeira Guerra Mundial*. Trad. Denise Bottmann, Bernardo Joffily. São Paulo: Cia das Letras, 2009, p. 178.

⁹ Alain Corbin. “O segredo do indivíduo”. In: Michelle Perrot (org.). *História da vida privada 4. Op. cit.*, p. 438.

¹⁰ Casimiro de Abreu. *Primaveras*. Rio de Janeiro: Typ. de Paula Brito, 1859, p. 9.

¹¹ AZEVEDO. “Lira dos vinte anos”. *Poesias completas*, p. 49.

estudiosos da obra alvaresiana em relação a esse texto, tendo em vista as inovações implementadas por meio do segundo prefácio.

O perfil do eu que se expõe ao apresentar sua poesia coaduna-se com a perspectiva geral das duas epígrafes e da tradição literária, pois ele designa-se como um “pobre poeta”, que se desculpa por ser um principiante e que possivelmente espera, por meio da constituição de uma postura de falsa modéstia, alcançar o favor dos leitores, os quais trata pelo vocativo “ó meus amigos”.¹² A falta de reconhecimento dos ideais expostos por ele ao longo do prefácio, ou mesmo, a sua perda, faz com que o eu afirme sua “solidão” em meio à humanidade, mais um dos elementos típicos da constituição da imagem do poeta romântico.

O emprego das imagens comuns se revela também na maneira como o eu apresenta ao leitor a sua poesia. Ela está baseada numa espécie de poética da negatividade, na qual sempre falta um substrato essencial, sedimentando uma imagem opaca: “É uma lira, mas sem cordas; uma primavera, mas sem flores; uma coroa de folhas, mas sem viço.”¹³ Apesar de o poeta empregar metáforas vegetais, como a primavera e a flor, que são recorrentes no gênio romântico e que deveriam conferir uma atmosfera de vivacidade e de renovação, elas encontram-se desgastadas. A ausência da flor, no caso, impossibilita o processo de fecundação e, assim, de continuidade dos ideais que ela metaforiza. Cilaine Alves Cunha identifica esse procedimento por meio da expressão “flores murchas”, constituindo uma outra tópica e que indica “o decair da jovialidade, a perda da esperança na humanidade e a saudade de uma idade de ouro”.¹⁴ A seguinte estrofe da “Tarde de outono”, poema no qual o poeta entabula uma espécie de diálogo com a própria Saudade, pode enquadrar-se como um exemplo dessa expressão:

Passado, por que murchaste?
 Ventura, por que passaste
 Degenerando em saudade?
 Do estio secou-se a fonte,
 Só ficou na minha frente
 A febre da mocidade.¹⁵

De acordo com a perspectiva da elegia, o eu se propõe a cantar um mundo perdido, recorrendo, assim, à utilização do pretérito em alguns trechos do prefácio. Martin-Fugier, ao analisar as poesias de românticos europeus, sobretudo franceses, denomina de “imperfeito romântico”¹⁶ o emprego do

¹² AZEVEDO. “Lira dos vinte anos”. *Poesias completas*, p. 49.

¹³ AZEVEDO. “Lira dos vinte anos”. *Poesias completas*, p. 49.

¹⁴ Cilaine Alves Cunha. *O belo e o disforme: Álvares de Azevedo e a ironia romântica*. São Paulo: Edusp, 1998, p. 156.

¹⁵ AZEVEDO. “Lira dos vinte anos”. *Poesias completas*, p. 110.

¹⁶ MARTIN-FUGIER. “Os ritos da vida privada burguesa”. In: Michelle Perrot (org.). *História da vida privada 4. Op. cit.*, p. 177.

imperfeito, acompanhado do “lamento pelo passado” e da dor por aquilo que não existe mais, algo similar ao que ocorre no trecho abaixo. Para a autora, “a lembrança no imperfeito programa imediatamente o futuro”, perspectiva esta que pode estar contida na recomendação que o eu faz em relação a sua poesia por meio do imperativo, embora a atmosfera de finitude seja preponderante:

E agora que despi a minha musa saudosa dos véus do meu mistério e da minha solidão, agora que ela vai seminua e tímida por entre vós, derramar em vossas almas os últimos perfumes de seu coração, ó meus amigos, recebei-a no peito, e amai-a como o consolo que foi de uma alma esperançosa, que depunha fé na poesia e no amor – esses dois raios luminosos do coração de Deus.¹⁷

Da série de imagens cristalizadas sobre as quais se constitui o primeiro prefácio à *Lira dos vinte anos*, parece-nos pertinente destacar o elemento musical ao qual o poeta faz referência na caracterização de sua lírica, uma vez que ele estará sempre presente, embora, talvez, sob um outro arranjo, quer nos demais prefácios, por meio da evocação de escritores que cultivaram o verso, quer nos ensaios críticos, por se tratar de uma acentuada preocupação dos escritores românticos e do próprio Álvares de Azevedo. Ao dizer que suas poesias são “cantos espontâneos do coração, vibrações doridas da lira interna que agitara um sonho, notas que o vento levou”,¹⁸ Azevedo distingue valores importantes de sua concepção de poesia lírica. Nesta, o efeito de espontaneidade conferido pela fluidez do som é um valor preponderante, à medida que garante a irrupção dos sentimentos do eu, que serão materializados na expressão poética. A ênfase neste efeito denota certo alinhamento ao pensamento romântico que invalida qualquer tentativa de produzir alguma reação na audiência, desqualificando-a como artifício retórico, pois “o público do poeta se reduz a um único membro, consistindo do próprio poeta”,¹⁹ embora, por outro lado, ele o combine com outros traços retóricos ao tentar captar a benevolência de seu leitor.

Na teoria romântica, a partir do momento em que o indivíduo e seu anseio pela expressão dos sentimentos são colocados no “centro do sistema crítico”,²⁰ a emotividade recebe especial importância, pois apenas quando se chega a sua plenitude é que o poema pode aflorar, como um canto espontâneo, ou como transbordamento, na conhecida expressão de Wordsworth: “Poesia é o transbordamento espontâneo de sentimentos intensos”.²¹ Segundo Abrams:

¹⁷ AZEVEDO. “Lira dos vinte anos”. *Poesias completas*, p. 49.

¹⁸ AZEVEDO. “Lira dos vinte anos”. *Poesias completas*, p. 49.

¹⁹ M. H. ABRAMS. *O espelho e a lâmpada: teoria romântica e tradução crítica*. Trad. Alzira Vieira Allegro. São Paulo: Ed. UNESP, 2010, p. 45.

²⁰ ABRAMS. *Op. cit.*, p. 50.

²¹ Willian Wordsworth Apud: ABRAMS. *Op. cit.*, p. 71.

A metáfora de Wordsworth, ‘transbordamento’, sugere a analogia física subjacente a um receptáculo – uma nascente ou fonte natural, talvez – do qual transborda água. Esse recipiente é, sem dúvida, o poeta; os materiais de um poema provêm de dentro e não consistem expressamente nem de objetos nem de ações, mas dos sentimentos fluidos do próprio poeta.²²

O portador desses sentimentos parece ser entendido, também por Álvares de Azevedo, como um recipiente, que só pode ser esvaziado quando está completamente cheio e, nesse sentido, desdobram-se, em seus textos autorreflexivos, metáforas da poesia como algo que é derramado. No primeiro prefácio, como visto, o eu afirma que sua “musa [...] vai [...] derramar em vossas almas os últimos perfumes de seu coração”; no prefácio a *O conde Lopo*, afirma que “é sua missão [do poeta] dar cantos, perfumes, fulgores – espalhar rescendências, derramá-lo gota a gota esse vaso de bálsamo que se chama a alma”.²³

Esse efeito de espontaneidade vem atrelado, evidentemente, à musicalidade. Azevedo utiliza três vezes a palavra canto/cântico, além das palavras ‘lira’, ‘vibrações’, ‘notas’, todas associadas à sonoridade. Isso demonstra uma concepção de poesia lírica comum à maioria dos românticos, já que a música poderia contribuir tanto com o efeito de espontâneo quanto com a expressão dos sentimentos, especialmente das sensações indefinidas, difíceis de serem apreendidas por palavras. Segundo Antonio Candido,

entende-se bem que um movimento literário marcado pelo sentimento de inferioridade da palavra ante o seu objeto tendesse à aliança com a música como verdadeiro refúgio. A música, que exprime o inexprimível, poderia atenuar as lacunas do verbo; ele se atira pois desbragadamente à busca do som musical.²⁴

Seguindo esse anseio geral do movimento, Álvares de Azevedo levará ao extremo a “natureza não mimética” da música,²⁵ instaurando a sua lira como algo que lhe é interno, isto é, despertada, prioritariamente, pela sua subjetividade.

Embora o poeta não faça nenhuma menção ao verso, é possível que a harmonia que ele deseja imprimir ao poema, bem como a emotividade a ser expressa, perpassasse o seu emprego. Na sua leitura do poema “Rolla”, de Alfred de Musset, Álvares de Azevedo encontra a oportunidade de descrever o caráter de versos tão melódiosos quanto os que ele se propõe a fazer no primeiro prefácio e que podem ter lhe servido de inspiração. A eleição dos versos desse poeta francês demonstra que a concepção

²² ABRAMS *Op. cit.*, p. 71.

²³ AZEVEDO. “Lira dos vinte anos” e “O conde Lopo”. *Poesias completas*, pp. 49 e 369 respectivamente.

²⁴ Antonio Candido. *Formação da literatura brasileira: momentos decisivos (1750-1880)*. Rio de Janeiro: Ouro sobre azul, 2006, p. 354.

²⁵ ABRAMS. *Op. cit.*, p. 76.

musical sugerida no primeiro prefácio da *Lira* se mantém como algo importante no crítico Álvares de Azevedo, como um valor que ele procurará ressaltar em sua análise do poema mussetiano, apesar do rompimento promovido por ele mesmo com essa parte de sua obra, através do segundo prefácio do livro. Para apreender o caráter desses versos, o ensaísta os compara com tudo que há de mais fluido, elegendo, assim, aspectos naturais:

Parece que ao deslizar fluante de um verso, ao cair de uma cesura, o sentir se assemelha ao inânimo escorrer de arroio límpido em leito de nenúfares curvos, ou ao tombar das gotas de chuva, de um salgueiro desganhado, na face azul da lagoa. É essa uma doçura que só tem comparação com tudo que há mais vaporoso, mais froixo, em um suspiro por lábios de mulher bela, em um perfume por cabelos úmidos.²⁶

O triunfo do som, neste ensaio, se dá quando o autor designa como “pobre gente” aqueles que não concebem

a harmonia do som; quem adormecera às melodias lânguidas de Bellini; quem descrera do sussurro das virações do crepúsculo naquele mar de ondas doiradas, que se chama o alaúde do poeta; para quem a *música expirando das faces* da *Noiva de Abidos* e as frases peregrinas e aéreas do *Raphael* de Lamartine, a molidão do Soneto em seu embalar nas névoas macias da rima, é objeto de um riso estúpido.²⁷

Porém, exercendo uma particular desconfiança diante dos juízos estéticos sedimentados pela larga utilização, a qual se manifestará de maneira acentuada a partir do segundo prefácio à *Lira*, Álvares de Azevedo não deixará de ressaltar o traço “lamartiniano” dos versos de Musset: “E por isso há em Musset, [...] o candente e puro – aquilo que o Sr. Lopes de Mendonça chama Lamartiniano – dos versos que se estilam como serpeiam lágrimas de perfume dos cabelos da Odalisca à sexta”²⁸. Em seu contexto original, o livro *Ensaio de crítica e literatura*, do crítico português Lopes de Mendonça, o termo “lamartiano” era usado para conceituar versos de extrema fluidez e, por isso, algo monótonos, assim como lhe pareciam os de Lamartine.²⁹ Se admitirmos uma adoção completa do termo pelo leitor

²⁶ AZEVEDO. “Alfredo de Musset: Jacques Rolla”. *Obra completa*. Org. Alexei Bueno. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2000, p. 685.

²⁷ AZEVEDO. “Alfredo de Musset: Jacques Rolla”. *Obra completa*, p. 685.

²⁸ AZEVEDO. “Alfredo de Musset: Jacques Rolla”. *Obra completa*, p. 680.

²⁹ “O sr. José Freire é uma reputação das mais bem merecidas, da mocidade. O *lirismo* nasceu-lhe espontâneo; um *lirismo* terno, cândido, *lamartianno* na índole íntima da concepção. [...] Entretanto esta superior qualidade é compensada com um defeito: a sua lira é monótona, monótona como muitas vezes a de Lamartine, com quem tem mais de uma afinidade. Acabamos agora mesmo de correr pelos olhos *o Infância das Trovas*, esta leitura mais nos firma nos nossos juízos: cada uma das harmonias destacada, isolada, é mimosa, inspirada, cheia de melodia, de doce encantamento: reunidas todas, a alma adormece em tão voluptuosas sensações; assemelha-se a uma toada suave, mas prendendo no mesmo *ritmo*; a uma planície, esmaltada de flores, rasa como a superfície do mar, sem um contraste, nem de cor, nem de perfume. Chamem-me desalmado, como um seco prosador que sou; queria entrelaçadas com essas boninas, essas rosas, esses formosos lírios, algumas das áridas emanações vegetais do deserto.” Lopes de Mendonça. *Ensaio de crítica e literatura*. Lisboa: Tipografia da Revolução de Setembro, 1849, pp. 53 e 54.

Álvares de Azevedo,³⁰ pode-se depreender que, mesmo os recursos poéticos mais estimados, quando utilizados em demasia, devem ser repensados. É obedecendo a princípio semelhante que o autor designará como “monodia amorosa”, no segundo prefácio da *Lira dos vinte anos*, o outrora caro tom elegíaco que ele emprega na abertura da obra em questão.

Outro ponto que pode ser levantado, ainda sobre a harmonia do verso, é a manutenção, na poesia alvaresiana, de procedimentos métricos da tradição. Antonio Candido explica que “desde o Romantismo e do aparecimento do poema em prosa (de um lado) e da depuração do lirismo (de outro) sabemos: que a poesia não se confunde necessariamente com o verso, muito menos com o verso metrificado. Pode haver poesia em prosa e poesia em verso livre.”³¹ Ainda que um partidário do verso, Álvares de Azevedo partilha dessa concepção, teorizando e praticando a combinação de formas distintas de metro e de gêneros, haja vista a hipótese de Candido sobre a continuação de *Macário* em *Noite na Taverna*. No entanto, também se pode verificar, na sua composição poética, a observância e o cultivo de uma codificação coletiva, aprendida nos manuais de retórica e poética. No ensaio “O verso romântico”, Péricles Eugênio da Silva Ramos faz um levantamento de métricas e recursos árcades continuados pelos românticos, e mesmo, de outros mais antigos, retomados “da versificação portuguesa da Escola Espanhola (século XV).”³² Nesse ensaio, versos de Azevedo são exemplo constante, o que pode apontar, como se sabe, para o comedimento da renovação formal empreendida pelo movimento romântico brasileiro. Se, por um lado, o poeta pode partir, no seu trabalho poético, das formas instituídas numa tentativa de extravasá-las, por outro, a sua observância, em sua prática como um leitor crítico, pode resultar em alguma desaprovação de versos tais quais os de Lamartine, bem como dos excessos de *enjambement* em determinadas obras de Musset.³³

³⁰ Enquanto poeta, Azevedo retoma a ideia de monotonia na poesia de Lamartine na primeira estrofe do poema “Ideias Íntimas”, retrabalhando, aparentemente, os topos da epígrafe do livro *Lira dos vinte anos*: “Ossian o bardo é triste como a sombra/Que seus cantos povoa. O Lamartine/É monótono e belo como a noite,/Como a lua no mar e o som das ondas.../Mas pranteia uma eterna monodia,/Tem na lira do gênio uma só corda,/Fibra de amor e Deus que um sopro agita:/Se desmaia de amor a Deus se volta,/Se pranteia por Deus de amor suspira.” “Lira dos vinte anos”. *Poesias completas*, p. 152. Vagner Camilo, em sua análise desse poema, explica que “a intenção do Eu é justamente a de frisar essa *familiaridade*, implicando aí o sentido de *rotinização*, de ausência de novidade, pois dela advém o sentimento de fastio, que já vemos despontar na menção a Lamartine: em meio às comparações e adjetivações empregadas para caracterizar o poeta francês, o “monótono” introduz a nota de dissonância, que redundará nos demais versos. Mesmo antes de introduzi-la, já podemos ouvir o seu ecoar desde o verso 1, na cadência enfadonha produzida pelo emprego sucessivo de consoantes nasais e que acabará por retumbar nesse “som das ondas”, que é a expressão imagético-fônica perfeita para a eterna mesmice aludida nos versos de 5 a 10.” Vagner Camilo. *Risos entre pares: poesia e humor românticos*. São Paulo: Edusp, 1997, p. 79.

³¹ Antonio Candido. *O estudo analítico do poema*. 4ª Ed. São Paulo: Associação Editorial Humanitas, 2004, p. 21.

³² Péricles Eugênio da Silva Ramos. “O verso romântico”. In: _____. *O verso romântico e outros ensaios*. São Paulo: Conselho estadual de cultura/Comissão de literatura, 1959, p. 15.

³³ Reproduzimos, em sua integridade, o trecho já aludido na introdução deste trabalho: “Quando a liberdade poética bastardeia em licença e desregramento, somos daquele que a reprovam, e preferem Byron por mais perfeito que em algumas páginas do *Childe* que noutras de *Don Juan*, *Beppo* e a *Visão do Juízo*; que o saboreiam mais nas estâncias Spenserianas do

Considerando que o próprio Álvares de Azevedo tenha preparado a primeira edição da *Lira dos vinte anos*, como é relatado por Jaci Monteiro,³⁴ talvez seja possível discernir, já na disposição dos poemas ao longo da primeira parte da obra, um encaminhamento da reordenação temática e estilística implementadas na segunda parte. Se compararmos, por exemplo, o grau de tensão contido num poema como “No mar”, que abre o livro, e “Lembrança de morrer”, que o fecha, podemos notar a manifestação crescente da descrença nos ideais estéticos expressos em cada um deles. Poemas como “No mar”, “Sonhando” ou “Anjos do mar” se assemelham por serem fundamentados na fluidez das imagens, na sua indefinição, como se fossem sonhos de fato, correspondendo, de certa forma, às indicações do prefácio. Eles criam uma atmosfera noturna e recorrente, tal qual um sonho repetido por várias noites. Ao passo que poemas que se encontram mais próximos do final da primeira parte, como “Hinos do profeta”, externam com maior contundência a referida descrença. A “Virgem morta” encerra o tema da mulher divina com seu possível desaparecimento e é seguida pela extinção do próprio poeta lírico em “Lembrança de morrer”. A concentração desses textos acentua um sentimento que não estava presente nos primeiros poemas e que desemboca no tom satírico do segundo prefácio, o qual parece ser ainda mais confirmado pela morte e, especialmente, pelo tratamento dado ao corpo do poeta romântico protagonista de “Um cadáver de poeta”.

O predomínio do caráter elegíaco é, então, abandonado, na segunda parte, em prol de uma confluência de outros gêneros, entre eles o satírico, por meio dos quais seria possível realizar uma abertura temática, diferenciando-se, dessa forma, da primeira parte da *Lira*. Tais são os casos do supracitado “Um cadáver de poeta”, um tipo de conto metrificado, ou mesmo “Boêmios”, cujo subtítulo é “ato de uma comédia não escrita”. O código poético dual de Álvares de Azevedo é formado, segundo Cunha, por

temas e dispositivos técnicos que, atuando num primeiro momento como fatores rígidos, absolutos na legitimação de uma determinada concepção de poesia, vêm a ser,

que seu herói peregrino, do que na soltura e corte dos versos, e às vezes estrofes cuja ligação se intima e solda tanto com as imediatas que, nem há de sentir a cadência do metro, o quebro das cesuras, o eco das rimas e a separação das estâncias. Por isso em Musset preferíamos seu poeitar de *Rolla*, onde menos abunda isso, ao desalinho de *Mardoché* – e, ainda a esse último as sextilhas, não tantas vezes truncadas, de *Namouna*.” AZEVEDO. “Alfredo de Musset: Jacques Rolla”. *Obra completa*, 687.

³⁴ Nas “Duas palavras” quem abrem a primeira edição das obras do poeta, Jaci Monteiro conta que “o autor havia colecionado em um caderno uma porção de poesias que pretendia dar a público em S. Paulo; muitas outras colecionou ele em vários cadernos, depois dessa tentativa, tendo ajuntado mesmo algumas ao primeiro, parecendo assim indicar que, quando posteriormente desse aos prelos a sua — *Lira dos vinte anos* —, nela incluiria todas ou quase todas. Não podendo porém nós publicá-las todas em um volume, achamos dever preferir somente o que já tinha ele coligido para a publicação projetada, juntando-lhe a 2ª parte existente com aquele título, e mais algumas poesias sob a denominação — *Diversas* —, fazendo-as preceder por algumas cartas do autor, e por um discurso biográfico, e acompanhando tudo de algumas notas.” *Obras de M. A. Álvares de Azevedo*. vol. I. Rio de Janeiro: Typ. Americana, de J. J. da Rocha, 1853, p. 13.

num segundo momento, fonte de riso e escárnio indicando que, agora, esses elementos, numa inversão especular, tornaram-se avatares da negatividade.³⁵

Denominado “binomia”, ele propicia a crítica aos padrões poéticos anteriormente instituídos pelo poeta e a dissolução deles. Esse exercício crítico, que se dá de maneira interna à própria obra, no andamento dos poemas, encontra no prefácio à segunda parte da *Lira dos vinte anos* um espaço privilegiado de apresentação, perfazendo um projeto poético altamente original, que se diferencia “dessa poesia de arremedo que anda na moda”.³⁶ A necessidade de nobilitação diante do rebaixamento da arte, convertida numa mercadoria qualquer, e o anseio dos “liliputianos poetastros”³⁷ pela glória literária, podem ser considerados como alguns dos motivadores da inversão poética na obra alvaresiana, resultando, por outro lado, na incorporação, mesmo que inconsciente, de um dos valores da sociedade de mercado à teoria da composição romântica, a originalidade.

³⁵ CUNHA. *Op. cit.*, p. 69.

³⁶ AZEVEDO. “Lira dos vinte anos”. *Poesias completas*, p. 139.

³⁷ AZEVEDO. “Lira dos vinte anos”. *Poesias completas*, p. 139.

POESIAS

DE

MANOEL ANTONIO ALVARES DE AZEVEDO,



RIO DE JANEIRO

TYP. AMERICANA, DE J. J. DA ROCHA,

Rua da Alfandega n. 210.

1853.

Fig. 2 - Frontispício da primeira edição das obras de Álvares de Azevedo, volume 1.

Segundo prefácio à Lira dos vinte anos

Num dos diversos momentos nos quais analisa a obra de Álvares de Azevedo, Antonio Candido discerne o segundo prefácio à *Lira dos vinte anos* como sendo, talvez, a “essência do seu melhor pensamento crítico”,³⁸ acrescentando, em outra parte, que “não é possível descrever com maior contundência a própria obra, nem resolver de antemão problemas que os críticos futuros remoerão sem a menor necessidade”.³⁹ Não obstante, dada a complexidade da perspectiva assumida pelo autor ao anunciar o desdobramento de sua consciência poética em duas partes, tal texto se apresenta como base de uma extensa fortuna crítica, que remonta ao século XIX. Tamanha atenção se justifica até mesmo pela inusitada localização do prefácio, pois, se considerarmos apenas a edição príncipe, a qual teria sido preparada pelo escritor, ele vem a ser o único texto de apresentação, alocado, portanto, quase no meio do livro. Tal hipótese parece coadunar-se com a proposta do eu ao longo de sua exposição, que pretende, desde o início, a desnaturalização do literário, o que leva à dissolução da convenção poética. De modo que se torna possível considerar, também, a alteração do lugar habitual do prefácio.

A produção desse estranhamento reflete-se, inclusive, na linguagem empregada pelo eu, a qual se afasta da postura frequente dos autores da segunda geração e, mesmo, tendo em vista a configuração atual da *Lira*, do prefácio de abertura, dado o tom sarcástico que é inaugurado na obra e o seu caráter adversativo, de rompimento com as expectativas do leitor:

Cuidado, leitor, ao voltar esta página!

Aqui dissipa-se o mundo visionário e platônico. Vamos entrar num mundo novo, terra fantástica, verdadeira Ilha Baratária de D. Quixote, onde Sancho é rei, e vivem Panúrgio, Sir John Falstaff, Fígaro e o Sganarello de D. João Tenório: - a pátria dos sonhos de Cervantes e Shakespeare.

Quase que depois de Ariel esbarramos em Caliban.

A razão é simples. É que a unidade deste livro funda-se numa binomia. Duas almas que moram nas cavernas de um cérebro pouco mais ou menos de poeta escreveram este livro, verdadeira medalha de duas faces.

Demais, perdoem-me os poetas do tempo, isto aqui é um tema, senão mais novo, menos esgotado ao menos que o sentimentalismo tão *fashionable* desde Werther e René.⁴⁰

Ao contrapor as “ternuras elegíacas” da primeira parte à “sátira que morde” presente na segunda, Álvares de Azevedo instaura a fragmentação na obra, baseando-se na ideia de que há uma

³⁸ Antonio Candido. “A educação pela noite”. In: _____. *A educação pela noite e outros ensaios*. São Paulo: Ática, 1989, p. 10.

³⁹ Antonio Candido. “Álvares de Azevedo, ou Ariel e Caliban”. In: _____. *Formação da literatura brasileira: momentos decisivos (1750 – 1880)*. 10ª Ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre azul, 2006, p. 495.

⁴⁰ AZEVEDO. “Lira dos vinte anos”. *Poesias completas*, p. 139.

“exaustão causada pelo sentimentalismo”, que degenerou em moda poética, inútil, assim, ao cumprimento das verdadeiras exigências da arte. A partir do momento em que “acorda na terra”, o eu deixa de contemplar o passado perdido, voltando-se para um presente problemático. Tal movimento alterará o feixe temático e os estilos de representação do “poema talvez novo”, o qual deverá retratar toda a gama de possibilidades da natureza humana, as suas contradições internas, bem como as do meio circundante, traços que o eu é o “primeiro a reconhecer muito prosaicos”, mas sem os quais, “não há poesia”.⁴¹ O humor e a ironia, nesse contexto, são ferramentas das quais o autor se valerá para evidenciar as duplicidades da personalidade humana, e a fragilidade de um código poético que se queria uno na tentativa de representação da subjetividade.

Essa fragmentação pode ser verificada, ao longo do texto, por meio do emprego de diversas metonímias. Essa figura de linguagem é geralmente utilizada para referenciar uma personagem em detrimento do título da obra na qual ela aparece, nos casos em que personagem e obra não são homônimas, como Fígaro ou Ariel e Caliban. A evocação de tão distintos caracteres contribui para a formação de um painel multifacetado, o qual não está, necessariamente, terminado, apontando para a reformulação contínua da poesia romântica, que deve agregar sempre novos e distintos aspectos do homem. A contiguidade na qual se baseia o efeito metonímico providencia, assim, um retrato cheio de pormenores, aproximando-se mais da descrição da realidade. Por isso, Roman Jakobson sublinha que “a predominância da metonímia [...] governa e define efetivamente a corrente literária chamada de ‘realista’”, enquanto que há “o primado do processo metafórico nas escolas romântica e simbolista”.⁴² Essa corrente realista se manifesta na poesia alvaresiana quando seu autor se propõe a descrever o cotidiano, os hábitos estudantis, bem como os aspectos ditos imorais do ser humano.

Além disso, esse acúmulo de imagens justapostas está mais a contento do que pode ser perfilado à categoria estética do grotesco, o qual suscita “várias sensações, evidentemente contraditórias”,⁴³ gerando a desconfiança diante do que até então nos era costumeiro. Num momento mais convencional, como é aquele assumido pela voz do possível primeiro prefácio, a opção pela metáfora é quase irrestrita, à medida que ela proporciona um efeito de completude, baseado na similaridade. De modo que o par *grotesco* e *metonímia* pode ser identificado com a representação desse presente conturbado no qual o eu se encontra, alterando a configuração do poeta e da poesia, enquanto

⁴¹ AZEVEDO. “Lira dos vinte anos”. *Poesias completas*, p. 139.

⁴² Roman Jakobson. “Dois aspectos da linguagem e dois tipos de afasia”. In: _____. *Linguística e Comunicação*. São Paulo: Cultrix, s/d, p. 57.

⁴³ KAYSER, Wolfgang. *O grotesco: configuração na pintura e na literatura*. São Paulo: Perspectiva, 2003, p. 31.

que a tríade *Deus, amor e poesia*, fundidos através de *metáforas*, se presta a representar o passado do eu, estágio no qual suas crenças ainda lhe valiam.

A menção às obras de outros autores, como ocorre no segundo prefácio por meio da metonímia, ou, também, por meio de alusões ou comparações, no prefácio a *O conde Lopo* e a *Macário*, é algo frequente nos prefácios alvaresianos. Tal exercício pode discernir uma linha de argumentação híbrida nos textos do autor que, se não lhe é absolutamente particular, propicia a aproximação e a diluição, tão desejada pelo projeto romântico, das fronteiras entre o pensar e produzir a própria obra e refletir acerca da alheia, promovendo a indistinção entre os diversos momentos da crítica e da produção literária. Azevedo, enquanto teoriza sua poética, se presta a criticar outros autores, pois ao evocar a obra ou a personagem de um outro escritor, deixa implícito o desejo de que tais características sejam vinculadas a sua própria produção literária e, conseqüentemente, produz um juízo de valor positivo frente à obra selecionada. A utilização de recursos comumente empregados na esfera da poesia, como pode ser o caso da metáfora e da metonímia, revelam o desejo de que o prefácio não se esgote somente na crítica e na teoria, adquirindo, também, um traço artístico, que se acentua num prefácio como a *O conde Lopo*, por exemplo.

Mas é, de fato, a teoria dos contrastes que mais se evidencia no arrolamento dessas personagens, uma vez que, a partir de sua evocação, Álvares de Azevedo acrescenta marcas que se opõem as esboçadas anteriormente, pelos poemas da primeira parte, já que elas podem ser consideradas como “paródias da humanidade”, “trejeitadoras silhuetas do homem”⁴⁴, simbolizando um estilo de vida boêmio e marginal. Antonio Candido ressalta “que dos brasileiros ele é o único a proclamar explicitamente” a adesão a essa teoria, apoiando-se “em Victor Hugo e sua obra antitética”.⁴⁵ As ideias do autor francês, contidas no prefácio que ficou conhecido como manifesto, tendo em vista os estremecimentos que causou no cerne das teorias neoclássicas sobre o teatro, na França, a partir de sua publicação em 1827, foram fonte de diversos romantismos considerados tardios.

Nele, Victor Hugo expõe, em meio a uma teoria maior sobre o drama, um tipo de representação mais completo da realidade, à medida que pretende abarcá-la de alto a baixo, sob as categorias do grotesco e do sublime, misturando-as no interior do drama moderno, considerado por ele como sendo “a poesia completa”, uma união da tragédia e da comédia, e rompendo, assim, com rígidas convenções da poética do Neoclassicismo francês. A convivência dos opostos no interior de uma mesma obra, levando ao “nivelamento do belo e do feio”, seria um dos principais legados do texto, que deita suas

⁴⁴ Victor Hugo. *Do grotesco e do sublime*. 2ª Ed. Trad. e notas Célia Berretini. São Paulo: Perspectiva, 2002, p. 31.

⁴⁵ CANDIDO. “A crítica viva”. *Formação da literatura brasileira*. *Op. cit.*, p. 673.

raízes “provavelmente nas afirmações de Fr. Schlegel sobre o gracejo e a ironia, a cujo âmbito pertencem conceitos, como caos, eterna agilidade, fragmentário, bufonaria transcendental. Contudo várias particularidades parecem ser originais.”⁴⁶ Entre elas, destaca-se a ênfase que a argumentação de Hugo dá ao grotesco e suas variações, enquanto valoriza também o sublime, por meio do contraponto:

Somente diremos aqui que, como objetivo junto do sublime, como meio de contraste, o grotesco é, segundo nossa opinião, a mais rica fonte que a natureza pode abrir à arte. [...] Esta beleza universal que a Antiguidade derramava solenemente sobre tudo não deixava de ser monótona; a mesma impressão, sempre repetida, pode fatigar com o tempo. O sublime sobre o sublime dificilmente produz um contraste, e tem-se necessidade de descansar de tudo, até do belo. Parece, ao contrário, que o grotesco é um tempo de parada, um termo de comparação, um ponto de partida, de onde nos elevamos para o belo com uma percepção mais fresca e mais excitada.⁴⁷

Antonio Candido cita, então, um fragmento do prefácio a *O conde Lopo*, no qual o poeta expõe tanto a sua admiração por Hugo, quanto a apreensão dos contrastes na obra hugoana, caracterizada por ele, no que diz respeito a *Nossa Senhora de Paris*, como “uma joia de facetas tão diversas”:⁴⁸

Se há poeta francês a que votemos decidida afeição por suas obras, a quem rendamos dos fundos d’alma culto como é de render-se ao gênio – é esse mancebo louro, de olhos límpidos e azuis, sonhador de pesadelos onde sorri satânico e infernal sempre na forma encarnada de gênio do mal – quer seja Han d’Islândia o bebedor de sangue e água do mar, ou Habibrah o anão, ou Triboulet o bufão, em oposição a essas cândidas criaturas de Esmeralda e Branca, Ethel e Maria Neubourg.⁴⁹

A presença de uma parte do pensamento deste escritor francês e do seu conhecido prefácio ao *Cromwell*, ou *Do grotesco e do sublime*, parece perceptível no segundo prefácio tanto por meio da proposição de aproximar pólos antitéticos, exposta ao longo do texto, quanto por meio de algumas expressões que podem ter sido apropriadas do manifesto hugoano, como a de Liliput,⁵⁰ para se referir aos poetas menores, a do embate Ariel e Caliban,⁵¹ como ilustração da aproximação dos aspectos do

⁴⁶ Hugo Friedrich. *Estrutura da lírica moderna* (da metade do século XIX a meados do século XX). São Paulo: Duas cidades, 1978, pp. 32 e 33.

⁴⁷ HUGO. *Op. cit.*, p. 33.

⁴⁸ AZEVEDO. “O conde Lopo”. *Poesias completas*, p. 370.

⁴⁹ AZEVEDO. “O conde Lopo”. *Poesias completas*, p. 370.

⁵⁰ Propondo o seu modelo dramático, Hugo afirma: “O drama não precisa senão dar um passo para rebentar todos estes fios de aranha com que as milícias de Liliput acreditam assujeitá-lo no seu sono. Assim, pedantes estouvados (um não exclui o outro) pretendem que o disforme, o feio, o grotesco, nunca devam ser objetos de imitação para a arte”. HUGO. *Op. cit.*, p. 47.

⁵¹ Ainda acerca desse mesmo modelo, “Mas é sobretudo a poesia lírica que convém ao drama; nunca o perturba, dobra-se a todos os seus caprichos, folga sob todas as suas formas, ora sublime em Ariel, ora grotesca em Calibã.” HUGO. *Op. cit.*, p. 44.

belo e do disforme e a da medalha de duas faces⁵². Essa última expressão assume um papel importante no pensamento crítico de Álvares de Azevedo, pois, é empregada em momentos distintos de seus escritos como um instrumento de aferição da capacidade que o escritor em foco possui de abarcar ou não os múltiplos aspectos da realidade no âmbito de seu projeto estético, executando, dessa forma, o contraste. Assim, Goethe obtém êxito, já que é

como aquelas medalhas de Pompéia a soterrada. – Num dos versos é o sorrir juvenil que se apura nos sonhos, que se embebera de esperanças, sempre fresco de uma gota de lágrima doce [...]. A outra face é a amarelidez atrabiliária da testa que entontece às febres do descrido.⁵³

Por outro lado, o juízo de valor não é o mesmo em relação a Alfred de Vigny e sua peça *Chatterton*, de 1835, que o autor analisa e da qual traduz alguns fragmentos no ensaio “George Sand: Aldo o rimador”. Para ele, “É simplicíssimo o enredo. [...] O primeiro ato é uma simples exposição. [...] Após do fabricante bárbaro, é o marido brutal e grosseiro – o relevo está completo. – Demais, é um quadro só, é uma medalha sem verso.”⁵⁴ A extensiva presença dessa expressão demonstra, além da adesão à teoria dos contrastes, a coerência do pensamento crítico de Álvares de Azevedo, que se coloca os mesmos critérios para pensar as obras sobre as quais se debruça.

É necessário destacar que, embora Azevedo possa fazer uso de alguns preceitos do prefácio ao *Cromwell* ou do que ele verifica na execução das obras hugoanas, faz parte de seu procedimento contestador a não sacralização de suas referências, apontando para a reflexão constante mesmo das que lhe são mais caras. Em “Literatura e civilização em Portugal”, por exemplo, o autor problematiza a execução da teoria dos contrastes no próprio Victor Hugo:

Talvez haja bem em não repreender o leitor aquele crítico que alembra a justiça da *Revista de Edimburgo*, quando ela mostrava a pobreza do poeta de *Nossa Senhora de Paris*, aquele que fora buscar seu tipo de Esmeralda na Mignon de *Wilhelm Meister*, e como di-lo Capefigue, seu contraste de cigana donosa e o anão Quasimodo em uma das fantasias de Hoffmann...⁵⁵

Demonstrando que não se deixa obsedar pela citada admiração nutrida por este importante escritor francês ou mesmo pela incorporação de alguns de seus procedimentos literários.

Além do questionamento da fonte consultada, deve-se considerar a variedade dela no que tange a fundamentação da binomia. Cilaine Alves Cunha trabalha, em *O belo e o disforme*, “a recepção das

⁵² No trecho onde apresenta as bases de uma nova crítica literária, Hugo questiona, “Onde se viu medalha que não tenha seu reverso? talento que não traga sombra com sua luz, fumaça com sua chama?” HUGO. *Op. cit.*, p. 98.

⁵³ AZEVEDO. “Alfredo de Musset: Jacques Rolla”. *Obra completa*, p. 678.

⁵⁴ AZEVEDO. “George Sand: Aldo o rimador”. *Obra completa*, p. 666.

⁵⁵ AZEVEDO. “Literatura e civilização em Portugal”. *Obra completa*, p. 720.

ideias de Schiller pelo pensamento de Álvares de Azevedo”, explicando que ela “refere-se, antes de tudo, à súbita alteração anunciada no Prefácio de *Lira dos Vinte Anos*.”⁵⁶ Schiller, a partir das reflexões kantianas sobre a arte, propõe, nas palavras de Cunha, que

o fim supremo da arte é o livre entretenimento. Compreendido, porém, como distinto do prazer físico, que nunca pode ser elevado à condição de arte, esse entretenimento, denominado, por isso, livre, deve obedecer a uma legislação regida por princípios morais. Definindo moralidade como o cultivo da razão na postulação de leis reguladoras de um comportamento humano universal, Schiller sustenta que a arte desperta no homem um jogo entre o impulso sensível – “um conceito que significa todo o ser material e toda a presença imediata dos sentidos”- e o impulso formal – “um conceito que compreende todas as disposições formais dos objetos e todas as suas relações com as faculdades do pensamento”.

Dessa forma, a apreciação do objeto estético, segundo Schiller, não se atém apenas a um desses impulsos, pois a beleza não é domínio exclusivo dos sentidos nem tampouco da reflexão formal, já que não somos nem exclusivamente matéria, nem unicamente espírito. Assim, a contemplação da arte apresenta-se como um jogo lúdico que, compreendido *grosso modo* como um equilíbrio entre esses dois impulsos, confere liberdade moral ao homem.⁵⁷

É à luz da discussão proposta nas cartas que compõe *A educação estética do homem* que a autora interpreta o seguinte fragmento do segundo prefácio, no qual Azevedo explicita a dupla natureza do poeta: “O poeta acorda na terra. Demais, o poeta é homem. *Homo sum*, como dizia o célebre Romano. Vê, ouve, sente e, o que é mais, sonha de noite as belas visões palpáveis de acordado. Tem nervos, tem fibras e tem artérias – isto é, antes e depois de ser um ente idealista, é um ente que tem corpo.”⁵⁸

A partir das teorias que circulavam no tempo e de suas ramificações, Álvares de Azevedo fundamenta a concepção que rege o seu livro e, pode-se dizer, o seu pensamento crítico, uma vez que ele, frequentemente, embate distintos pontos de vista na tentativa de desconstruir verdades unívocas. Não só o diálogo com essas teorias deve ser enfatizado, mas o próprio diálogo com a tradição literária a qual o poeta teve conhecimento por meio de uma notável capacidade de leitura. Mesmo que Azevedo tenha grande preocupação com a sua contemporaneidade, algo que pode ser visto por toda sua obra literária e, até mesmo, nos seus discursos acadêmicos, o vínculo com a tradição, seja ela romântica ou não, também é algo que o autor não perde de vista.

Se, no primeiro prefácio, o autor lança mão de linguagem poética convencional do Romantismo, filiando-se a uma certa tradição, no segundo prefácio, ele, no sentido de validar suas

⁵⁶ CUNHA. *Op. cit.*, p. 136.

⁵⁷ CUNHA. *Op. cit.*, p. 135.

⁵⁸ AZEVEDO. “Lira dos vinte anos”. *Poesias completas*, p. 139.

inovações e a reviravolta na *Lira dos vinte anos*, escolhe, cuidadosamente, exemplos pelos quais iniciará sua exposição, colocando-se sob a égide de Shakespeare e Cervantes, dois grandes revisores da herança literária do seu tempo e que eram, portanto, compatíveis, com a apropriação romântica de suas obras, conforme acentua Octavio Paz: “O velho de milênios também pode atingir a modernidade: basta que se apresente como uma negação da tradição e que nos proponha outra. Ungido pelos mesmos poderes polêmicos do novo, o antiquíssimo não é um passado: é um começo.”⁵⁹

A eleição desses autores é significativa, já que o primeiro, como é sabido, foi base para os novos caminhos românticos no que se refere à representação dramática e, o segundo, ao colocar como centro de sua obra-prima um leitor totalmente crente num código poético já ultrapassado, evidencia, de maneira satírica, o desatino de uma adesão incontestável a esse código e a impossibilidade de realização de ideais elevados, como eram os da cavalaria, no mundo contemporâneo ao protagonista. Azevedo irá proceder de forma semelhante ao rebaixar os elementos da lírica exaltados anteriormente e retratar as situações tragicômicas a que se submetem aqueles que ainda crêem na idealização, como o moço apaixonado pela lavadeira em “É ela! É ela! É ela! É ela”, ou cavaleiro que, tal qual “Dom Quixote/No Rocinante erguendo a larga espada”, tem seus projetos frustrados, no poema “Namoro a cavalo”, na busca de sua “Dulcinéia namorada”.⁶⁰

O autor parte, assim, da tradição para propor a revisão do tema e da forma, e arremata sua exposição por ela, explicando que “depois dos poemas épicos Homero escreveu o poema irônico. Goethe depois de *Werther* criou o *Faust*. Depois de *Parisina* e o *Giaour* de Byron vem o *Cain* e *Don Juan*.”⁶¹ Ele alinha-se, desse modo, a uma longa herança literária, da qual se valerá em diversas oportunidades como, por exemplo, no prefácio a *O conde Lopo*, onde discerne obras imorais nas escolas antiga e moderna. Esse estreito diálogo com a tradição pode ser verificado também em seus ensaios sobre outros autores, como é o caso do “retrato de Rolla”,⁶² delineado em “Alfredo de Musset: Jacques Rolla”. Neste retrato, a descrição alvaresiana do protagonista do poema parte de uma extensa linhagem de personagens marcadas pelo comportamento devasso, que possui suas raízes mais profundas no Falstaff, de Shakespeare e no Faust, de Marlowe, vindo a alcançar sua conformação máxima no Harold, de Byron que, se é sem dúvida um dos mais importantes, não é o único. Isso

⁵⁹ Octavio Paz Apud Karin Volubuef. *Frestas e arestas: a prosa de ficção do Romantismo na Alemanha e no Brasil*. São Paulo: Ed. da UNESP, 1999, p. 79.

⁶⁰ AZEVEDO. “Lira dos vinte anos”. *Poesias completas*, p. 204.

⁶¹ AZEVEDO. “Lira dos vinte anos.” *Poesias completas*, p. 140.

⁶² AZEVEDO. “Alfredo de Musset: Jacques Rolla”. *Obra completa*, p. 680.

poderia demonstrar que a preocupação em filiar Rolla a uma tradição de desregramento é quase tão importante quanto à de vinculá-lo à imagem byroniana.

Já em “George Sand: Aldo o rimador”, o mesmo tipo de fundamentação pode ser encontrado quando o ensaísta traduz a rubrica da cena da morte da mãe de Aldo, o protagonista do texto: “O moço adormece. Meg (a velha) nas trevas entra no quarto tiritando; a meio envolta nas cobertas do leito – e arrasta-se ao longo dos muros, tateando.” E, logo em seguida, comenta que “a cena entre a velha surda e Aldo adormecido e falando é muito original – lembra aquele gênio sublime de Shakespeare que lhe inspirara a noite horrível de sonambulismo de *lady MacBeth*.”⁶³ Mais à frente, Azevedo destaca a recordação que a cena final da obra de Sand lhe suscita, comparado-a ao desfecho de um dos romances de Alexandre Dumas: “Talvez a crítica achasse que morder no desenlace daquela ideia, talvez que um riso lhe viesse ao desvairado daquela imaginação terminando seu místico drama, como Alexandre Dumas tinha de findar o *Conde de Monte Cristo* – por um mistério...”⁶⁴

Nota-se que as semelhanças pontuadas pelo crítico entre a peça *MacBeth*, ou o romance *O conde de Monte Cristo* e o “Aldo le rimeur”, de Sand, não desmerecem, em nenhum momento, o trabalho da escritora francesa e sim, o valorizam, uma vez que essas relações estão à serviço do desenvolvimento da arte e mesmo da originalidade de cada autor. De acordo com Cilaine Alves Cunha,

Na Europa, já desde o século XVIII, a derrubada da antiga concepção de arte como reprodução das regras da convenção foi substituída por um novo conceito em que a relação do artista com as obras da Antiguidade deve ocorrer não mais por fidelidade, mas como ponto de partida para o desenvolvimento da originalidade autoral.⁶⁵

A noção de plágio, nessa óptica, perde o sentido, como Álvares de Azevedo procura destacar na inspiração que Musset retira da obra de Byron, “Não é um plagiário contudo – não é um árido imitador. – Mal fora dizer de algum de seus poemas – eis uma cópia. O que há é uma harpa acordada aos sons rugidores de um concerto da noite: um cérebro que se esbraseou a sonhos de outro cérebro.”⁶⁶

É a partir dessa conexão altamente produtiva com a tradição literária que Álvares de Azevedo constrói a sua própria originalidade e procura enfatizá-la, explicitamente, no decorrer do segundo prefácio, pois o que se vai ler é um “poema talvez novo”, localizado num “mundo novo” e cujo tema é

⁶³ AZEVEDO. “George Sand: Aldo o rimador”. *Obra completa*, p. 672.

⁶⁴ AZEVEDO. “George Sand: Aldo o rimador”. *Obra completa*, p. 676.

⁶⁵ Cilaine Alves Cunha. “A fundação da literatura brasileira em *Noite na Taverna*.” *Itinerários*. Araraquara, 22, 115-133: 2004, p. 130.

⁶⁶ AZEVEDO. “Alfredo de Musset: Jacques Rolla”. *Obra completa*, p. 679.

“senão mais novo, menos esgotado ao menos”.⁶⁷ A originalidade é algo que ele valoriza tanto na sua produção literária, quanto nos escritores sobre os quais se debruça, Musset, George Sand ou Victor Hugo, como visto. Sabe-se que essa é uma preocupação central no gênio romântico, caracterizando a sua individualidade perante a sociedade, concebida como portadora de mecanismos que buscam o cerceamento do indivíduo e o seu posicionamento em funções muito específicas, em acordo com a divisão do trabalho. Embora a busca e a ostentação de uma ansiada originalidade perfaça uma situação de revolta contra as relações sociais e as convenções do mundo moderno, fazendo com que o eu romântico procure a marginalidade, como é o caso do byronismo, por exemplo, é necessário ter em mente que esse efeito também passa a ser um elemento de mercado, segundo João Adolfo Hansen. Para ele, as noções de “liberdade de expressão” e de “ausência de regras e modelos”

postulavam a possibilidade de uma mercadoria ímpar, a ‘originalidade’, que, sendo uma nobilitação das trocas, aparentando desprezá-las, também era valor de troca. Eram, desta maneira, também a livre-concorrência nas artes que, em seu funcionamento prático, faziam que se entendesse a obra como mediação intersubjetiva tanto mais eficaz quanto maior e mais intensa fosse a ‘genialidade’ do seu autor, que dispensava aparentemente todo artifício técnico.⁶⁸

A observação desse fator na teoria de composição romântica pode gerar um tipo de impasse no pensamento de Álvares de Azevedo, pois ele é bastante sensível a esse problema, teorizando o assunto em diversas passagens de sua obra. É certo que ele anseia a nobilitação de sua poesia em relação à produção dos falsos poetas, que buscavam apenas agradar ao gosto médio do público, como “o vate da corte”, “glosador de sobremesas” de “Um cadáver de poeta”,⁶⁹ mas está longe de conceber essa nobilitação como livre-concorrência nas artes. Pelo contrário, ele se opõe a essa mercantilização no mundo moderno e procura evidenciar o conflito vivido pelo verdadeiro poeta ao ter que transformar o fruto de sua individualidade, os seus mais íntimos sentimentos, numa moeda de troca. Este é o drama do Chatterton, de Vigny e do Aldo, traduzido em “George Sand: Aldo o rimador”. As contingências da vida moderna suscitam a esse último a seguinte reflexão: “Aqui estão estâncias à minha amante... Vendi por três guinéus um romance sobre a rainha Titânia: isto vale mais, o público nem o verá... Mas posso vendê-lo por três guinéus!”⁷⁰

A observação dos valores de mercado nos princípios de composição poética contrasta com a concepção de poesia que está implícita nos monólogos das duas peças parcialmente traduzidas e que

⁶⁷ AZEVEDO. “Lira dos vinte anos”. *Poesias completas*, p. 139.

⁶⁸ João Adolfo Hansen. “Etiqueta, Invenção e Rodapé: O *Guesa* de Sousândrade”. Apud: CUNHA. *Op. cit.*, p. 149.

⁶⁹ AZEVEDO. “Lira dos vinte anos”. *Poesias completas*, p. 145.

⁷⁰ AZEVEDO. “George Sand: Aldo o rimador”. *Obra completa*, p. 671.

Álvares de Azevedo formula em seus prefácios. Chatterton e Aldo acreditam que a poesia é algo transcendente, a palavra está ancorada na ideia, impossibilitando, de certa forma, que se tabelem os produtos do gênio. De forma que a originalidade está veiculada à desconstrução das fórmulas canonizadas, do “trocadilho” que pode ser vendido como um produto qualquer, enquanto constrói, por outro lado, a verdadeira arte, que se quer livre da convenção, embora essa exigência acabe, também, se tornando uma convenção, quando conformada na figura do gênio original.

Tomando, assim, a criatividade como fomento na construção de um projeto individual, ainda que em estrita ligação com a escola romântica, Álvares de Azevedo instaura o novo em diversos aspectos de seu prefácio. A alteração proposta no perfil do poeta, agora, um ser palpável, que é simultaneamente matéria e espírito, converte-se numa das mais importantes, já que é a partir dela que se pode propor outros temas, como é o da poetização do cotidiano, em “Ideias Íntimas”, ou a dessacralização de temas antes caros ao cantor elegíaco da primeira parte. Um poema como “O poeta moribundo”, da série *Spleen e charutos*, traz à cena, tanto o prosaísmo que o eu do prefácio afirma indispensável à verdadeira poesia, quanto enfatiza o rompimento consigo mesmo:

Poetas! amanhã ao meu cadáver
 Minha tripa cortai mais sonora!...
 Façam dela uma corda, e cantem nela
 Os amores da vida esperançosa!

Cantem esse verão que me alentava...
 O aroma dos currais, o bezerrinho,
 As aves que na sombra suspiravam,
 E os sapos que cantavam no caminho!

Coração, por que tremes? Se esta lira
 Nas minhas mãos sem força desafina,
 Enquanto ao cemitério não te levam,
 Casa no marimbau a alma divina!⁷¹

Se, num outro momento, a poesia cantava amor e Deus, por meio de uma lira interna, agora ela canta o aroma dos currais e o bezerrinho, na corda feita da tripa do poeta. A figuração desses elementos no espaço do poema confere-lhes uma valorização outrora inexistente, relativizando a ideia de belo ou, colocando ao lado do belo, o feio, como expresso pela teoria dos contrastes. Karin Volobuef explica que, com o romantismo,

a tradição poética herdada da Antiguidade Clássica e, com ela, sua noção de Belo perderam sua condição de valor e preceito com validade universal, deixando de servir

⁷¹ AZEVEDO. “Lira dos vinte anos”. *Poesias completas*, p. 189.

de parâmetros estéticos incondicionalmente aceitos e respeitados como norma e modelo.⁷²

A noção de belo no pensamento de Álvares de Azevedo é algo importante e demonstra essa perda da validade inquestionável da qual fala a autora, uma consequência da posição essencial que a originalidade assumiu no projeto romântico. Para Antonio Candido, como dito, tal noção vem a ser um dos pilares desse pensamento, sendo o outro a reflexão sobre a psicologia do escritor.⁷³ De fato, no prefácio a *O conde Lopo*, discutido a diante, o autor afirma que “a poesia é o belo”,⁷⁴ asseverando o caráter basilar da beleza. No segundo prefácio, ele procura pontuar a amplificação do juízo de belo ou o seu desdobramento em várias instâncias da realidade, antes restrito a uma esfera transcendental. Assim, o poema novo trata das “belas visões palpáveis”, da “realidade formosa da bela mulher” e da “beleza sensível e nua”.⁷⁵ Esse movimento demarca a necessidade de uma representação mais plural por parte do poeta, que abarque percepções de sentido, da realidade exterior, embora, tenha ainda como foco, como é primordial para o romântico, a expressão de sua subjetividade.

Mesmo que o eu deseje “fazer o poema dos amores da vida real”,⁷⁶ que possa estimular os sentidos, o seu propósito não se esgota aí, tendo em vista o fato de que este objeto estético “sem ser obsceno pode ser erótico sem ser monótono”⁷⁷. O “livre jogo” schilleriano envolvendo os impulsos sensível e formal, de que nos dá notícia Cilaine A. Cunha na obra alvaresiana, parece se fazer presente nessa passagem à medida que, se se ativesse somente à obscenidade, isto é, ao prazer físico, o poema deixaria de ser arte, mas, uma vez que a beleza de que o poeta nos fala propõe uma reflexão maior, ele procura equilibrar a dupla constituição humana. Márcio Suzuki explica que é “quando se encontra no ‘estado de jogo’ contemplando o belo, que o homem poderá desenvolver-se plenamente, tanto em suas capacidades intelectuais quanto sensíveis.”⁷⁸ Ao encerrar “em si muita verdade e muita natureza”, o poema agrega nessa função dupla do belo o elemento erótico, executando o projeto romântico de tematizar aspectos de certa maneira marginalizados artisticamente. Encontrar a beleza à margem do canônico garante-lhe a quebra da monotonia.

⁷² VOLOBUEF. *Op. cit.*, p. 78.

⁷³ Antonio Candido. “A consciência literária”. *A formação da literatura brasileira. Op. cit.*, p. 671.

⁷⁴ AZEVEDO. “O conde Lopo”. *Poesias completas*, p. 369.

⁷⁵ AZEVEDO. “Lira dos vinte anos”. *Poesias completas*, p. 139.

⁷⁶ AZEVEDO. “Lira dos vinte anos”. *Poesias completas*, p. 139.

⁷⁷ AZEVEDO. “Lira dos vinte anos”. *Poesias completas*, p. 139.

⁷⁸ Márcio Suzuki. “O belo como imperativo”. In: Friedrich Schiller. *A educação estética do homem*. São Paulo: Iluminuras, 1990, p. 16.

Esta quebra é ainda mais acentuada pela ideia de realismo romântico, conceito vigente entre os membros da escola em questão e resgatado por Fausto Cunha. O realismo romântico aponta para a necessidade de expressão de assuntos que poderiam ser considerados indecorosos, mas que deveriam fazer parte do programa do movimento, na medida em que este visasse uma representação completa do homem. Segundo Cunha, esse realismo é “sinônimo de erotismo, de individualismo exacerbado, de rebeldia moral, de *cinismo*, no estilo de *Rolla* de Musset. O ‘realismo’ do *Estudante de Salamanca*, da *Noite na Taverna*, de ‘Uma Página de Escola Realista’...”.⁷⁹ É, nesse sentido, que o autor da *Lira* propõe, no prefácio, a possibilidade do erótico em seus poemas, já que se trata de um livro apoiado na abertura propiciada pelo moderno.

A inclusão na modernidade propicia, então, ao prefaciador vincular-se de maneira transformadora com o tempo histórico, pois é o fato de localizar-se no presente que possibilita as inovações propostas no texto. Ao circunscrever-se às questões colocadas pela modernidade, o poeta procura problematizá-las por meio de sua arte, a qual não deve, de forma alguma, ser-lhe impassível, já que ela implica, como se vê pela reorientação da *Lira*, na formação do poeta e do seu ideal artístico. A preocupação com o tempo que gestou o poeta e a sua obra é frequente nos prefácios e textos críticos de Álvares de Azevedo, além de ocorrer em seus poemas. Tal temporalidade é sempre convencionalizada como sendo um contexto de crise, de declínio, ou mesmo, de transição rumo ao estabelecimento de uma nova configuração social.

No escrito analisado, o eu pede perdão aos demais “poetas do tempo” pelo conteúdo de seu prefácio e dos poemas da segunda parte de seu livro, os quais levam a cabo a inversão do padrão estético, afirmando a existência de “uma *crise* nos séculos como nos homens.”⁸⁰ Ele estabelece, assim, um impasse entre o fazer poético destes poetas e as exigências de um novo contexto histórico que, se a princípio mostra-se geral, a partir das relações tecidas entre o poema novo e os períodos do dia, particularizam um pouco melhor o espaço temporal ocupado pelo eu: “O poema então começa pelos últimos crepúsculos do misticismo, brilhando sobre a vida como a tarde sobre a terra.”⁸¹ Os termos ‘crepúsculo’ e ‘tarde’, como se vê, indicam não apenas o término do dia, a diminuição da luminosidade, mas também, dentro do conjunto de referências alvaresiano, um período de transição, concebido como tumultuoso.⁸² Esse caráter de indistinção conferido pelo lusco-fusco pode ser

⁷⁹ CUNHA. *Op. cit.*, p. 17.

⁸⁰ AZEVEDO. “Lira dos vinte anos”. *Poesias completas*, p. 139 (grifos nossos).

⁸¹ AZEVEDO. “Lira dos vinte anos”. *Poesias completas*, p. 191.

⁸² Tais referências a um tempo histórico tumultuoso podem ser vistas no prefácio a *O conde Lopo* nas análises de Lucano, George Sand e Alfred Musset, bem como em *Literatura e civilização em Portugal: fase heroica, fase negra*.

associado aos caminhos desencadeados pelo impulso revolucionário, no qual não se pode distinguir com exatidão os contornos assumidos pelas ações e, muito menos, qual será seu desfecho. Em resumo, “enquanto o passado é tomado como uma perda e, talvez, por isso, torna-se nostálgico, o presente é quase sempre objeto de refutações e o futuro, concebido como um feixe de expectativas.”⁸³

A correlação entre os períodos do dia e o desenrolar histórico não era algo incomum entre fins do século XVIII e meados do XIX. Rüdiger Safranski, por exemplo, ao analisar a relação dos primeiros românticos alemães com o tempo histórico, afirma que “a imagem da revolução como luz do dia ou alvorada se encontra em quase todos os escritores dos anos de 1790”, o que faz com que ele defina tais escritores como, num primeiro momento, “entusiastas do alvorecer histórico”.⁸⁴ Visto que a concepção de história foi alterada substancialmente a partir dos acontecimentos desencadeados pela Revolução Francesa e que “os românticos são tomados pelo sentimento de que nadavam numa incrível correnteza do tempo, que vem de longe e leva ao desconhecido”,⁸⁵ é possível inferir que o eu se coloque nesse fluxo histórico, projetando um arco temporal que se inicia, talvez, nos acontecimentos europeus até o momento em que ele se localiza.

A caracterização que Álvares de Azevedo fornece, na última parte da análise-tradução do poema “Rolla”, intitulada “Da descrença em Byron, Shelley, Voltaire, Musset”, é representativa da visão sobre o presente e a sua ascendência na obra de um autor, no caso, na obra byroniana:

A época que produziu Byron e Werner se traslada em muita frente de poeta de então. – E em toda essa literatura transverbera no seu enoitado, no incerto de suas tendências, uma daquelas horas solenes de transformação social. A Europa do seu chão ainda quente do sangue das revoluções, sentia mil visões surgirem como os fantasmas nos espelhos das feiticeiras de MacBeth. Era uma época de turvação, onde ideias, teorias, aspirações, tudo ondeava-se e embatia-se, quando, na expressão de Danton, o bronze da estátua fervia no molde, e mal àquele que lhe fosse ao pé.⁸⁶

A conjunção entre as convulsões do tempo e as experiências cumuladas pelo artista enquanto participante dele franqueia uma gama de novas possibilidades à arte, percebidas de maneira positiva por Álvares de Azevedo. Ao afirmar que “os poemas de Byron são o espelho daquela época toda” e justificar que não é “de espanto que a poesia viesse entoar o cântico dos funerais da crença no cadáver da religião”, o ensaísta manifesta uma exigência bastante romântica, de que o verdadeiro poeta deve sentir a dor, o desespero e a conseqüente descrença, ou, talvez, viver situações imorais, para poder,

⁸³ CUNHA. *Op. cit.*, p. 70.

⁸⁴ Rüdiger Safranski. *Romantismo: uma questão alemã*. São Paulo: Estação liberdade, 2010, p. 34.

⁸⁵ SAFRANSKI. *Op. cit.*, p. 148.

⁸⁶ AZEVEDO. “Alfredo de Musset: Jacques Rolla”. *Obras completas*, p. 702.

assim, testemunhá-los em sua poesia, mesmo que isso vá de encontro aos padrões morais vigentes. A integridade de sua autoexpressão enquanto artista releva qualquer possível falha moral de sua obra, colocando o eu à frente das instituições sociais.

A obra e o período no qual foi gestada a epopeia *Farsália*, do escritor latino Lucano (39 – 65), outro que, como Byron, “acordara à vida entre o alarido da guerra civil...”⁸⁷, é mais um exemplo por meio do qual Azevedo procura demonstrar o compromisso transformador entre o escritor e o seu tempo. Pontuando que este poeta é filho de uma “época singular”, na qual “a voz fatídica do deus Pã clamara nas tenebras do mar Sículo – ‘os deuses morreram!’” e que, por isso, gerou uma obra onde “se revê o modelo”⁸⁸, ele pode, de certa forma, localizar a relação tempo/escritor num outro contexto que não aquele da Revolução Francesa e, como lhe é habitual, amparar-se no exemplo da tradição para exigir o novo:

A Poética, como todas as leis, deve variar com as suas condições de existência, com suas mudanças de relações. Leis irrevogáveis – eis uma utopia muito maior na arte – um de cujos fins é o belo e o aperfeiçoamento do belo – do que na legislação – cujo fim é o justo e a realização do justo.⁸⁹

Se o passado é algo inexoravelmente perdido e o presente, hostil ao poeta, resta-lhe somente projetar a sua obra no devir. O anseio de direcionar-se ao futuro compreende o de se libertar de quaisquer regras limitadoras impostas pelas poéticas, questionando, assim, o código poético vigente. Isso parece estar sendo retomado na maneira como o autor encerra seu prefácio: “Ficarás tão adiantado agora, meu leitor, como se não leses essas páginas, destinadas a não ser lidas.”⁹⁰ A interdição da leitura, enunciada pelo eu ao seu possível leitor, sugere que o seu projeto ainda não está concluído, tratando-se de um esboço em fase de processamento, o qual deve ser ininterrupto, pois, à medida que ele se consolida, deixa de ser reflexivo.

A palavra, nesse caso, representa um entrave entre os desdobramentos das emoções e pensamentos do artista e a sua conformação no poema, fazendo com que este permaneça num patamar sempre aquém daquilo que foi idealizado. O caráter de projeto em andamento que a poesia romântica assume faz com que a busca pela palavra seja sempre revitalizada. Esse problema é bastante caro aos escritores do Romantismo e foi tematizado, no Brasil, por outro escritor contemporâneo a Álvares de

⁸⁷ AZEVEDO. “Alfredo de Musset: Jacques Rolla”. *Obra completa*, p. 701.

⁸⁸ AZEVEDO. “Lucano”. *Obra completa*, p. 660.

⁸⁹ AZEVEDO. “Lucano”. *Obra completa*, p. 660.

⁹⁰ AZEVEDO. “Lira dos vinte anos”. *Poesias completas*, p. 191.

Azevedo, asseverando sua importância e recorrência. Gonçalves Dias, no prefácio aos *Primeiros Cantos*, de 1846, expressa, de maneira clara, o hiato sobre o qual se constrói a arte romântica:

Casar assim o pensamento com o sentimento — o coração com o entendimento — a ideia com a paixão — colorir tudo isto com a imaginação, fundir tudo isto com a vida e com a natureza, purificar tudo com o sentimento da religião e da divindade, eis a Poesia — a Poesia grande e santa — a Poesia como eu a compreendo sem a poder definir, como eu a sinto sem a poder traduzir.⁹¹

O “esforço — ainda vão — para chegar a tal resultado” é discutido mais de uma vez por Dias, como se verá no prólogo a peça *Leonor de Mendonça* (1846), e, conforme destaca Sergio A. Peixoto, “é pena que [...] essa luta insana pela poesia como representação perfeita dos ideais da alma e do coração não seja uma de suas temáticas mais constantes.”⁹²

O oposto ocorre em Álvares de Azevedo, cuja obra poética pode ser considerada como uma grande tentativa de pensar o problema, por meio de diversas combinações e justaposições inusitadas. E a maneira contundente como ele o coloca demonstra, tanto o seu aprofundamento na estética romântica, quanto sua preocupação em discuti-la, em detrimento de questões nacionalistas, uma das pautas de Gonçalves Dias, por exemplo. Mesmo depois de ter proposto, ao longo do prefácio à *Lira*, uma poesia que seja representante das formas sensíveis, e, portanto, apresentando-se como algo original, não é de todo garantido que ela efetive, de maneira satisfatória, a interligação entre aquilo que o poeta almeja dizer e o que consegue expressar, pois, de acordo com Fr. Schlegel, “ainda não há qualquer forma capaz de expressar a totalidade do espírito de um autor”.⁹³

O prefácio à *Lira dos vinte anos*, como pontua Candido, pode ser considerado como a essência do pensamento crítico alvaresiano, à medida que ele parece concentrar questões e procedimentos os quais Álvares de Azevedo levanta em outros momentos de sua obra crítica. A constante retomada da tradição com vistas à fundamentação de uma literatura original é medida que o autor adotará em todos os seus prefácios e ensaios. O mesmo se pode dizer da importância do tempo histórico, como fator de renovação e reposicionamento de valores poéticos em face da tradição literária. A modernidade desencadeia, então, a revisão dos aspectos formais da poesia e a abertura para assuntos considerados anteriormente imorais, excluídos do cânone. Mas ela não dá conta, ou melhor, ela acentua a fissura existente entre a ideia e a sua conformação nos limites do poema, os quais Azevedo procura sempre transcender. A perspectiva dicotômica que o autor assume aqui é importante para a aferição de seu

⁹¹ Gonçalves Dias. *Primeiros cantos*. Rio de Janeiro: Laemmert, 1846, p. 6.

⁹² Sergio Alves Peixoto. *A consciência criadora na poesia brasileira: do barroco ao simbolismo*. São Paulo: Annablume, 1999, p. 109.

⁹³ SCHLEGEL. “Fragmento 116”. In: LOBO. *Op. cit.*, p. 55.

posicionamento crítico em outros momentos dos prefácios. O seu emprego permite que os juízos levantados sejam sempre passíveis de questionamento, impossibilitando a sua cristalização em enunciados estabelecidos. O que poderia ser tomado por uma contradição das ideias do autor pode ser convertido em procedimento embasado na constante reflexão, empregada para colocar todos os conceitos à deriva, gerando uma crítica criativa.

A AUTONOMIA FRENTE AO FIM MORAL DA OBRA DE
ARTE: O PREFÁCIO A' *O CONDE LOPO*

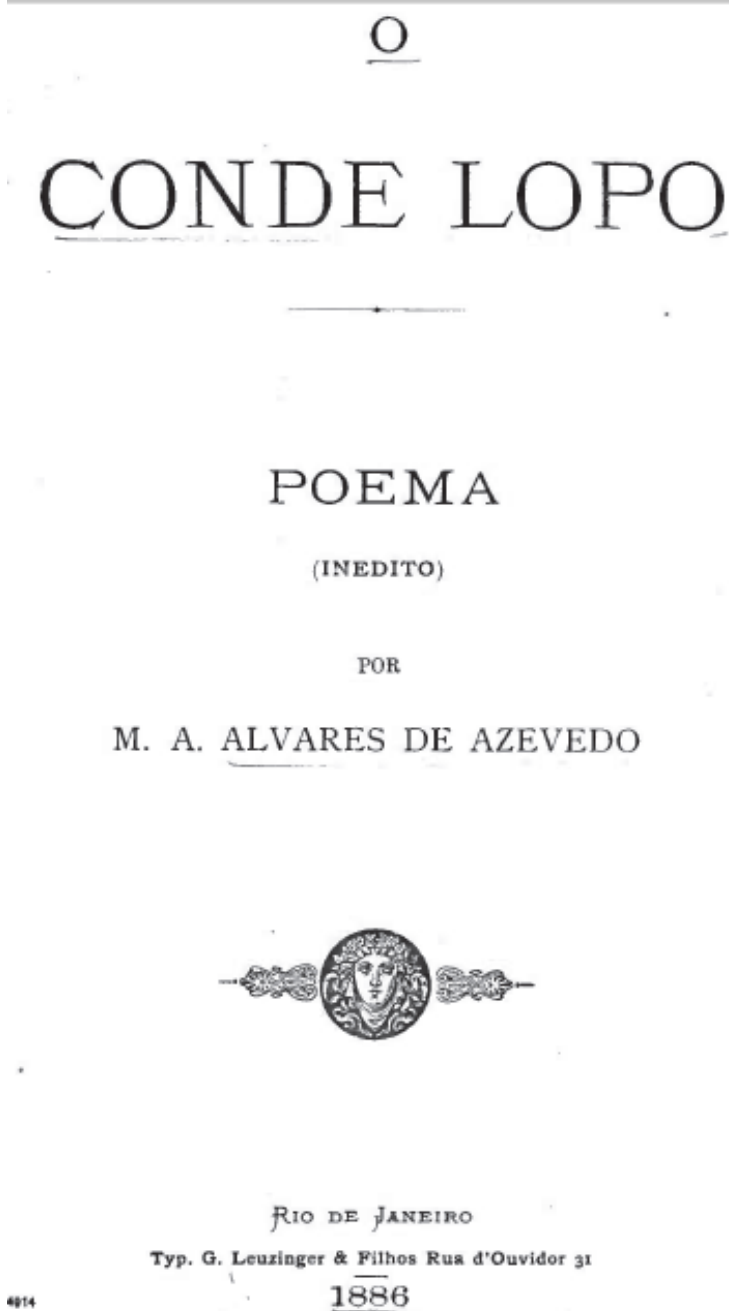


Fig. 3 - Frontispício da primeira publicação d'*O conde Lopo*

Capítulo II - A autonomia frente ao fim moral da obra de arte: o prefácio a 'O conde Lopo

Numa carta de 23 de agosto de 1848, remetida a seu amigo, Luís Antônio da Silva Nunes, Álvares de Azevedo nos dá notícia do processo de composição d'*O conde Lopo*: “Falas no meu *Conde Lopo*. É longo demais para poder mandar-te uma cópia dele. Tenho já cerca de duzentas páginas e, há um mês, que nada tenho escrito aí.”¹ Apesar de ser uma das primeiras obras alvaresianas, ela foi publicada somente em 1886, sob a responsabilidade do mesmo Silva Nunes, que obteve os manuscritos junto à mãe do poeta. Embora considerado um texto menor, devido à presença de acentuados tons byronianos e de diversos clichês do romantismo, nada confirma que o prefácio que lhe foi anteposto também se trate de um escrito inicial. É possível dizer que, diante da discussão levantada ali, mesmo que ainda não devidamente aprofundada, o seu processo de elaboração talvez tenha sido mais prolongado, extravasando o tempo de composição do poema, ou mesmo, tendo-lhe sido, relativamente, bastante posterior.

Ainda que seja uma publicação tardia, a discussão que o autor se propõe, neste prefácio, se mostrava, de certa forma, atual, demonstrando a posição de vanguarda do pensamento alvaresiano. Ela se avizinha de algumas das proposições do prefácio para o romance *Mademoiselle de Maupin* (1834), de Théophile Gautier (1811 – 1872), que continha as bases da tendência estética conhecida como “arte pela arte”, em voga no Brasil no final do século XIX. O uso que Álvares de Azevedo faz do pensamento deste escritor francês já se faz presente desde a epígrafe que abre o livro, sendo assim de grande importância para o entendimento da argumentação apresentada. Sob essa luz, Azevedo procura afirmar a beleza como única finalidade da poesia e único juízo válido para o seu julgamento, o que significa afirmar também a sua autonomia em relação à moralidade, o outro ponto de debate trazido ao texto. Para tanto, o autor parte de um aforismo, “O fim da poesia é o belo”², e, na tentativa de asseverar esta posição, num exercício retórico próximo ao do meio acadêmico no qual estava inserido, mas que procura transcendê-lo, ele percorre a tradição, clássica e romântica, apontando a existência da imoralidade em ambas as escolas, justificando, perante a crítica e o público, o possível conteúdo imoral do poema prefaciado, e a imoralidade de uma determinada obra, desde que ela fosse bela. Valendo-se, portanto, da própria tradição ocidental, o poeta pode contrapor-se à brasileira, se tomarmos como base

¹ Álvares de Azevedo. “Correspondência”. In: _____. *Obra Completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2000, p. 806.

² Álvares de Azevedo. “O conde Lopo”. In: _____. *Poesias completas*. Edição crítica de Péricles Eugênio da Silva Ramos/Organização de Iumna Maria Simon. Campinas: Ed. da Unicamp/São Paulo: Imprensa Oficial, 2002, p. 369.

desta, ao menos no que concerne ao Romantismo, o prefácio aos *Suspiros poéticos e saudades*, de Gonçalves de Magalhães, no qual são elencados outros fins à poesia, que não apenas a beleza, como, por exemplo, o justo e o útil.

Da mesma maneira que no segundo prefácio à *Lira dos vinte anos*, Álvares de Azevedo circunscreve as inovações em relação ao cânone literário a um tempo histórico peculiar. Neste caso, elas são explicitamente atribuídas à mudança do padrão poético catalisada pela Revolução Francesa. Dessa forma, é possível dizer que as discussões sobre a beleza e a moralidade, bem como as manifestações de ambas nas obras de arte se entrecruzam num ponto comum, o contexto histórico. Este é sempre percebido como turbulento, o que o torna tanto uma consequência quanto uma necessidade da nova configuração social e de novos padrões artísticos.

A abordagem de todos esses pontos rende uma extensão maior a este prefácio, em relação aos da *Lira* e do *Macário* e, possivelmente, esse tamanho fomenta a existência de subdivisões no corpo do texto. As quatro subdivisões não necessariamente contribuem para uma exposição didática dos problemas que se quer discutir, pois, com exceção relativa das duas últimas, as quais comportam, respectivamente, as classificações do belo e do sublime, as outras acolhem assuntos talvez mais diversificados do que se poderia esperar. Isso se dá, em parte, porque o autor, conscientemente, se deixa levar por frequentes digressões. Essas digressões, algumas vezes, são pontuadas pelo próprio Azevedo (por meio de passagens tais quais “como eu dizia, pois, acho cá de mim para mim”³ ou, mais à frente, “íamos-nos desviando das teses da nossa classificação. – Volteamos a elas”⁴) e se repetem em seus ensaios, demonstrando que ele estava consciente do estilo difuso do qual, não poucas vezes, foi acusado pela crítica. Tal estilo procura romper com os limites tradicionais do prefácio, apontando para a multiplicidade da constituição da beleza e da literatura.

Além disso, todo o seu discurso é permeado por uma profusão de interrogações, até mesmo e, principalmente, na fixação dos tipos de belo e de sublime arrolados. Elas deixam de ocorrer amiúde apenas quando o autor descreve o romance *Nossa Senhora de Paris*, de Victor Hugo, ou o surgimento do belo ideal na literatura europeia moderna. Nos momentos em que se presta a propor alguma ideia, ou mesmo, nas descrições do belo e do sublime nas quais ele nos traz contribuições mais particulares, a opção é pela interrogação, sugerindo que o prefaciador está muito mais preocupado em lançar questionamentos do que em solucioná-los e em desestabilizar juízos preestabelecidos, como é o caso das classificações do belo que figuravam nos manuais de retórica do século XIX e que podem ter lhe

³ AZEVEDO. “O conde Lopo”. *Poesias completas*, p. 370.

⁴ AZEVEDO. “O conde Lopo”. *Poesias completas*, p. 374.

servido como fonte. A opção por propor perguntas em detrimento de afirmações que soem cristalizadas, mesmo que aquelas ainda façam parte de um jogo retórico, pode abrir margem para outras respostas e outras possíveis perguntas, num jogo interminável, configurando uma verdadeira espiral ascendente, “porque pensar não seria achar saída, mas ganhar, na circulação, o movimento” como afirma Pedro Duarte.⁵ É esse movimentar-se que torna as referidas classificações mutáveis, ou mesmo, obsoletas, uma vez que o autor irá dizer que o fim da poesia romântica é a mistura dos tipos de belo e que a beleza está em, praticamente, todo lugar, invalidando, talvez, a necessidade de classificações.

É natural, então, que o prefácio a *O conde Lopo*, assim como a obra que ele apresenta, se configure como um texto híbrido, à medida em que adensa a linha argumentativa que também se manifesta no segundo prefácio à *Lira dos vinte anos*, entre teórica e crítica, ao mesmo tempo em que se vale de uma linguagem próxima à da poesia para a apresentação de alguns dos problemas a serem debatidos. Enquanto teoriza, por exemplo, sobre uma concepção de belo e sobre a finalidade da poesia romântica, o autor abre espaço para um longo parágrafo dedicado a *Nossa Senhora de Paris*, seguido de um outro no qual declara sua admiração por Victor Hugo. Naquele, abundam as metáforas referentes ao multifacetamento dessa obra, que é “como as vidraças multicores das ogivas rendadas”, seus personagens, a cigana, o capitão, o monge, são caracteres muito distintos que se agitam num fervoroso quadro e se reúnem naquilo que o autor chama de “ideia imensa”, comparando-a a uma catedral gótica.⁶ Tais colocações parecem demonstrar a maneira como Álvares de Azevedo se apropria das ideias encontradas em Victor Hugo para comentar criticamente, até mesmo, a obra deste escritor.

Por outro lado, ao longo d’*O conde Lopo*, especialmente no poema “Agonia do calvário”, inserido no final do Canto I, é possível encontrar a utilização das categorias do sublime expostas no prefácio. Nas onze estrofes que compõem o texto, há a descrição do corpo sangrento pregado à cruz e das mulheres chorando, envoltas por uma natureza aterrorizante, o sublime ideal, o sentimental e o material, respectivamente:

XI
 E lá ficaram elas toda noite
 No horror das trevas, no gemer dos ventos...

E às vezes uma gota despegava-se
 De sangue – do cadáver e escorria
 Pelo áspero madeiro umedecido,
 E as frentes rociava em frio orvalho

⁵ Pedro Duarte. *Estio do tempo: Romantismo e estética moderna*. Rio de Janeiro: Zahar, 2011, p. 22.

⁶ AZEVEDO. “O conde Lopo”. *Poesias completas*, p. 370.

Dessas duas mulheres lá sozinhas –.⁷

Alexandre de Melo Andrade sugere que o autor, nesse poema, exemplifica a teoria exposta no prefácio.⁸ Mais do que um exemplo, o texto indica o livre trânsito entre as esferas da poesia, da crítica e da teoria, marcando um intercâmbio entre os distintos momentos da atividade literária, além de marcar, como será explicado à frente, a mistura dos tipos de sublime num mesmo objeto estético.

A classificação dos tipos de belo

A classificação dos tipos de belo e de sublime no prefácio a *O conde Lopo* já foi alvo de diversas apreciações, que não se afastam muito do parecer final quanto à dificuldade em observar os critérios de diferenciação utilizados por Álvares de Azevedo, ou mesmo, a confusão a que ela chega. O próprio autor considera que “outros mais ilustrados poderão achar defeituosa minha classificação – é contudo a que eu adoto em falta de melhor.”⁹ Antonio Candido diz, acerca dessa indistinção, que “a sua diferença reside apenas no grau de intensidade das emoções associadas às imagens em que se manifestam. A águia no ninho, acariciando os filhotes, é bela, lutando com a tempestade, é sublime.”¹⁰ As gradações quanto ao nível de intensidade da emoção já se fazem presentes desde o início do prefácio, no qual o autor constrói um movimento de ascensão que tem seu ápice no sublime:

O fim da poesia é o belo.

Belo material, belo moral; do belo por assim dizer mimoso, até esse belo arrebatador que se chama sublime — desde o belo cálix da flor alvazinha a branquear ao bando de irerês marinhas deslizando garrido na safira das águas — como a nuvenzinha irisada da tarde na limpidez do céu — até ao belo da catarata mugidora a despenhar-se das quebradas negras da montanha, em lençóis d’água, e a bramir lá em baixo no despenhadeiro com suas vagas de espuma — desde o belo da estátua de mármore da Vênus Calipígia até ao belo do Júpiter Capitolino, desde a estrela até ao rugir do trovão, — sempre é o belo — Pois o que é o sublime senão o grau mais ardente do belo?...¹¹

⁷ AZEVEDO. “O conde Lopo”. *Poesias completas*, pp. 415 e 416.

⁸ Alexandre de Melo Andrade. O pensamento crítico de Álvares de Azevedo. *Inventário*: revista digital dos estudantes de pós-graduação em Letras e Linguística da UFBA. 8ª Ed., pp. 1 – 10, ago. 2010, p. 7.

⁹ AZEVEDO. “O conde Lopo”. *Poesias completas*, p. 372.

¹⁰ Antonio Candido. “A consciência literária”. In: _____. *Formação da literatura brasileira: momentos decisivos (1750-1880)*. Rio de Janeiro: Ouro sobre azul, 2006, p. 671.

¹¹ AZEVEDO. “O conde Lopo”. *Poesias completas*, p. 369.

O fato de Álvares de Azevedo pensar o fenômeno do sublime como uma gradação do belo, no caso, a sua maior escala, parece aproximá-lo, conforme sugere Eduardo Vieira Martins, do padre pernambucano Miguel do Sacramento Lopes Gama (1791-1852), cujas *Lições de eloquência nacional* foram amplamente divulgadas no século XIX, por meio de três edições (1846, 1851 e 1864). No entanto, como Lopes Gama não é nominalmente citado, é possível que Azevedo possa ter tido contato também com as fontes desse tratado, que foram, segundo esclarece seu autor, Hugh Blair, Victor Cousin e Jouffroy.¹² Essa aproximação deixa entrever que Álvares de Azevedo parte de “velhas teorias sobre o conceito do sublime” na sua tentativa de propor algo de novo no contexto da literatura brasileira.¹³ A leitura de uma tradição corrente é mais uma vez aqui empregada como ponto de partida para a construção da originalidade do escritor. No entanto, como não se trata de uma tradição reformuladora, caso de Shakespeare e Cervantes, ela pode ter sido apropriada para ser vencida, e talvez, parodiada, à medida que se choca, por meio de uma combinação dissonante, com uma vertente mais recente do pensamento sobre as funções do belo na arte, caso das proposições de Théophile Gautier, demonstrando-nos que o andamento da modernidade literária brasileira esteve sempre às voltas com tendências do passado.

Para o prefaciador, “o belo manifesta-se por três diversos modos: por três fontes, o que faz dizer que há três espécies de *belo*”¹⁴: o ideal, o sentimental e o material, sendo que, para Lopes Gama, o belo também pode ser classificado em três modalidades: o natural, o moral e o artificial. Após exemplificar esses três tipos, o autor d’*O conde Lopo* diz que “talvez se notasse não ter eu nesses três gêneros de belo falado do belo-sublime [...]. Fi-lo de propósito”. Reitera que “há dois gêneros de belo. – Há o belo doce e meigo, o belo propriamente dito – e esse outro mais alto – o sublime.”¹⁵ Tal divisão parece seguir as orientações do padre pernambucano, que utiliza as designações natural e moral para as referidas modalidades do belo, a segunda delas correspondendo ao sublime, ao invés de distingui-lo como uma manifestação independente. Mesmo procedendo assim, Lopes Gama compreende o sublime da mesma maneira que os autores que o consideravam autônomo, ou seja, “como uma forma de arrebatamento relacionado ao grandioso e ao terror”, a qual, de forma geral, é a posição de Álvares de Azevedo.¹⁶

¹² Eduardo Vieira Martins. *A fonte subterrânea: José de Alencar e a retórica oitocentista*. Edusp/Eduel: São Paulo, 2005, pp. 77 e 78.

¹³ MARTINS. *Op. cit.*, p. 79.

¹⁴ AZEVEDO. “O conde Lopo”. *Poesias completas*, p. 372.

¹⁵ AZEVEDO. “O conde Lopo”. *Poesias completas*, p. 375.

¹⁶ MARTINS. *Op. cit.*, p. 78.

A poesia do belo ideal, “nebulosa e Ossiânica”, “com suas visões vaporosas e nevoentas”, cujas criaturas “se transformaram em névoas, deixaram a terra com suas belezas ardentes para irem sonhar à lua”, pode ser identificada como sendo matéria poética de alguns poemas da primeira parte da *Lira dos vinte anos*, tanto na sua ambientação, caso de “No mar”, quanto no delineamento dos estereótipos femininos, como em “Sonhando”. Essa categoria é considerada como específica da nova poesia, sendo, portanto, original: “Diga-se o que se quiser – nem em Homero nem em Virgílio, em uma palavra em nenhum dos poetas antigos aparece a primeira classe que apresentamos”.¹⁷ Para fundamentar essa inovação, o autor comenta um ponto de vista que ainda devia ser comum em sua época: a determinação da composição poética segundo atribuições climáticas.

Apesar de não citá-la explicitamente aqui, é possível que Azevedo tenha partilhado das ideias de Madame de Staël contidas em seu livro *De la littérature considérée dans ses rapports avec les institutions sociales*, publicado em 1800, o qual é provável que ele pudesse conhecer, dado que se trata de uma obra largamente difundida e bastante lida pelos homens de letras do século XIX, no Brasil. A ideia fundamental de Staël se baseia na interação que o poeta, em estado criativo e de acordo com os pressupostos românticos dos quais ela é grande divulgadora, terá com o ambiente que o cerca, produzindo, conseqüentemente, uma poesia diferente se se encontra no norte ou no sul europeu.¹⁸

Álvares de Azevedo concorda com essa proposição e diz que “talvez o sol oriental chame os homens à realidade, e a bruma e as nuvens cinzentas dos luars boreais levem-no ao idealismo”¹⁹. Dessa forma, ele compartilha da oposição climática, proposta pela autora, mas parece se afastar ou inverter o restante do seu argumento, já que Staël diz que a imaginação é mais brilhante e ardente no Sul do que no Norte, devido mesmo ao clima solar oriental e, num segundo momento, à religião protestante, que afastaria os seus seguidores de quaisquer superstições. De qualquer maneira, como o próprio Álvares de Azevedo afirma não ser seu “empenho tratar disso”,²⁰ em decorrência talvez das inflexões nacionalistas dessa questão para a literatura brasileira, é possível que ele tenha efetuado uma leitura menos rigorosa ou interpretado tais argumentos a sua maneira.

¹⁷ AZEVEDO. “O conde Lopo”. *Poesias completas*, p. 372.

¹⁸ “Le climat est certainement l'une des raisons principales des différences qui existent entre les images qui plaisent dans le Nord et celles qu'on aime à se rappeler dans le Midi. Les rêveries des poètes peuvent enfanter des objets extraordinaires; mais les impressions d'habitude se retrouvent nécessairement dans tout ce que l'on compose. Éviter le souvenir de ces impressions, ce serait perdre le plus grand des avantages, celui de peindre ce qu'on a soi-même éprouvé.” STAËL, Mme. “De la littérature du Nord”. In *De la littérature considérée dans ses rapports avec les institutions sociales*. Paris: Charpentier, 1842, p. 343.

¹⁹ AZEVEDO. “O conde Lopo”. *Poesias completas*, p. 372.

²⁰ AZEVEDO. “O conde Lopo”. *Poesias completas*, p. 372.

É interessante ressaltar que, embora Azevedo reconheça e queira ressaltar o traço novo que o belo ideal acrescentou à literatura europeia moderna, também não lhe escapa o problema da vulgarização deste traço, a sua conversão em moda poética. Em “Literatura e civilização em Portugal”, por exemplo, ao transcrever e comentar um trecho do poema “Rosa Branca”, do escritor português Mendes Leal, que se vale prioritariamente dos elementos destacados como parte deste tipo de belo,²¹ Azevedo pontua que, nessa composição

São sempre as virgens alvas, como passam às vezes nos romances de Scott, e nos sonhos de Burns, o mancebo enleado nas visões dos Brownies e Skelpies da crença montanhosa, o cantor viúvo da *Higland Mary*... Sempre as donzelas tristes como lírios pendentes ao peso da chuva, como as sonham Lamartine e Alfredo de Vigny; Yolantha, Isabel, a *Pobre das ruínas* e a amante do homem da *Máscara Negra*, que aí passa cantando no barco, com uma música que ressoa ao peito como o vibrar do corno de caça de D. Ruy Gomes no *Hernani* de Hugo! Elas são todas belas, sim, mas de uma beleza monotipa; porém esse ressaibo da pobre amante louca da “Rosa branca”, do “Sonho da vida”, a sombra suavíssima e cândida que lhe trava de todas as criações, tornam-se monótonas, porque o som mais doce, a sensação mais suave, se não mudar-se dela, arrefece e torna-se insípida.²²

Não que ele desmerecesse esse tipo de arquétipo feminino, tanto é que recomenda o mesmo poema, em carta de 4 de agosto de 1848, a sua mãe: “P.S.: Li nestes dias uns versos do Mendes Leal, autor dos *Dois Renegados* – a “Rosa Branca”; ver no *Panorama*, 5º volume, ano de 1841. Veja se Vmcê. obtém esse volume e leia, que é uma das cousas melhores nesse gênero que até hoje eu tenho lido.”²³ A questão que se coloca é justamente a do desgaste que representa o extenso uso dessas imagens (a monotonia, que ele já havia combatido no prefácio à *Lira*) e a formação de uma outra tópica. Se o autor parece louvar a substituição do conjunto da mitologia greco-latina pela mitologia nórdica, base do belo ideal, devido à saturação a que aquela chegara, é natural que, à medida que esta também se constitua num conjunto de motivos vazios, ele também a rejeite. Além do mais, a focalização de um único tipo de belo, em detrimento dos outros, pode comprometer a composição de amplo espectro que Álvares de Azevedo almeja.

²¹ “O rosto um jaspe frio, um gelo imóvel/Em que vida não há,/E em formosura a triste inda primava,/Ermo lírio abatido,/Estátua q’rida d’escultor poeta,/Querubim perdido,/Sonho d’alma em noite melancólica,/Visão da madrugada,/Sem luz, sem cor – vestida de vapores,/De névoas coroada.” “Rosa Branca”. Mendes Leal. Apud AZEVEDO. “Literatura e civilização em Portugal.” *Obra completa*, p. 720. A citação de Azevedo faz parte da terceira estrofe do longo poema de Mendes Leal, intitulado “fragmento” pelo seu autor. Diferentemente do que ocorre com autores de outras línguas, Azevedo reproduz com fidelidade o original, à exceção do verso “Querubim perdido”, que na revista *Panorama* aparece “Ou querubim perdido”. A indicação quanto ao volume e ao ano de publicação na referida revista portuguesa também são exatos e tal poema só pode ser encontrado ali, pois o poeta português, quando recolheu em volume esse texto, em 1858, alterou-o substancialmente. Mendes Leal. “Rosa branca”. In: *O Panorama: jornal literário e instrutivo da Sociedade propagadora dos conhecimentos úteis*. Volume Quinto. Lisboa: Typographia da Sociedade, 1841, p. 155.

²² AZEVEDO. “Literatura e civilização em Portugal”. *Obra completa*, p. 720.

²³ AZEVEDO. “Correspondências”. *Obra completa*, p. 806.

A poesia do belo sentimental, que o poeta considera a mais bela, trabalha com imagens que procuram enternecer o coração, acentuando mais a emoção do que a situação que a desperta,²⁴ diferenciando-se, dessa forma, do belo ideal, cujo enfoque é a transcendência da imagem evocada. Essa categoria, como sugerido por sua designação, pode ser aproximada do primeiro prefácio à *Lira dos vinte anos*:

são esses hinos que exalam do coração como perfumes da redoma quebrada de cristal onde se guarda o bálsamo, como o aroma das flores abertas ao Sol – é o coração enternecido e embalado ao som dos cantos, desfeito em harmonias, aves cor de neve voando em céu de sonhos.²⁵

É possível identificar certa ênfase no elemento sonoro específico ao tipo de poesia na qual esse belo se manifesta, composta de hinos, cantos e harmonias, assim como no primeiro prefácio da *Lira*. Há a identificação com o sonho, no último trecho, ou seja, a imaginação, componente imprescindível às poesias da primeira parte do livro. E, também, certa recorrência de definições construídas em torno da ideia de perfume ou aroma, proveniente do coração do poeta e que é derramado quando este recipiente que o guarda está cheio. O som é associado ao perfume que exala do coração, sugerindo a ligação entre o verso e a expressão do sentimento, de modo que as poesias da primeira parte são “os últimos perfumes de seu coração”, podendo corresponder aos “hinos que exalam-se do coração como perfumes”. O emprego desse tipo de metáfora, se não é original,²⁶ demonstra certa articulação entre as partes da obra alvaresiana.

Já o belo material é aquele que mais pode ser aproximado do conteúdo do segundo prefácio à *Lira*. Nessas duas ocorrências, há a referência ostensiva à materialidade da figura feminina, pois se o poeta talvez privilegie o belo sentimental, não é

daqueles que deixam o belo material.

O que há aí de mais poético do que uma mulher bela, com os cabelos soltos entrelaçados de flores e pérolas, e dentre as roupas meio abertas o colo de chamalote branco a lhe ondear com reflexos de cetim, com os lábios rosados entreabertos num sorriso, mostrando como grãos de uma romã verde os dentes tão alvos, tão prateados que melhor os disséreis pérolas?²⁷

²⁴ “Entre ambos [o belo ideal e o material], a categoria do sentimental, a cujo propósito Álvares de Azevedo acentua menos a situação do que as emoções que elas despertam: é a expansão lírica na categoria do belo; a angústia indizível, na do sublime”. CANDIDO. *Op. cit.*, p. 672.

²⁵ AZEVEDO. “O conde Lopo”. *Poesias completas*, p. 374.

²⁶ Gonçalves de Magalhães já havia se valido desse tipo de designação no prefácio aos *Suspiros poéticos e saudades*, para citar ao menos um exemplo da tradição a qual Álvares de Azevedo pode ter tido contato, embora, como podemos ver, se afastando dela: “A poesia, este aroma d’alma, deve de contínuo subir ao Senhor; som acorde da inteligência deve santificar as virtudes e amaldiçoar os vícios.” *Suspiros poéticos e saudades*. Paris: Dauvin et Fontaine, 1836, pp. 3 e 4.

²⁷ AZEVEDO. “O conde Lopo”. *Poesias completas*, p. 374.

A figura descrita sugere uma aproximação com “a realidade formosa da bela mulher” do segundo prefácio, ambas são “belas visões”, já que os atributos específicos desse belo têm por finalidade o estímulo visual: o brilho das pérolas, o alvor dos dentes, o rosado dos lábios. Comparando-os aos elementos que compõe os outros dois tipos de belo, é possível perceber a sua intensidade e a consequente opacidade das “visões vaporosas e nevoentas” do belo ideal ou a inefabilidade dos perfumes e harmonias do belo sentimental.

As definições que Azevedo oferece para os tipos de sublime obedecem ao parâmetro colocado inicialmente, que é o da gradação crescente em relação ao belo. Como exemplificado, de maneira sintética, por meio de uma estrofe do poema “Agonia do calvário”, o sublime se apresenta, tal como o belo, em três espécies, o ideal, o sentimental e o material. Na primeira espécie se encontra o êxtase religioso, que pode ser encontrado ao se abrir “as folhas do Livro Santo, nos Salmos, nos Trensos, ou nas Profecias, ou nas Lamentações de Jó”.²⁸ Já o sublime sentimental é representado pelas mulheres chorando ao pé da cruz, cuja emoção “lhes estala o peito em soluços no ansiar atropelado do coração”.²⁹ E, finalmente, o material é proveniente da contemplação “desses dramas da natureza em que o vento infrene luta com o mar que esbraveia e o mar parece querer invadir nuvens e terras, que o raio afogueia”.³⁰

Toda a gama de imagens e sentimentos que são por elas suscitados se acomodam, por fim, na definição de poesia romântica oferecida pelo autor:

Porém como os perfumes das flores são mais belos quando misturados no ramilhete que traz no colo voluptuoso a donairoza donzela no baile, como as cores são mais belas quando bem combinados no íris do céu, ou nesses matizes dos crepúsculos de outono e verão, e os sons são mais doces quando reunidos na orquestra, combinados com arte e gosto nessas peças de Bellini e Donizetti, assim também mais se lhes realça o valor a esses três gêneros de belo, quando se reúnem num objeto.

É esse, ou pretende sê-lo ao menos, o fim da poesia romântica.³¹

Sérgio Alves Peixoto considera que “o *ramilhete*, o *íris do céu*, os *matizes do crepúsculo* e a *orquestra* são ainda metáforas bastante tradicionais para revelar facilmente que o todo é feito de partes, mas que estas partes não perdem sua identidade na construção desse todo.”³² Mesmo que assim o seja,

²⁸ AZEVEDO. “O conde Lopo”. *Poesias completas*, p. 375.

²⁹ AZEVEDO. “O conde Lopo”. *Poesias completas*, p. 375.

³⁰ AZEVEDO. “O conde Lopo”. *Poesias completas*, p. 376.

³¹ AZEVEDO. “O conde Lopo”. *Poesias completas*, pp. 374 e 375.

³² Sérgio Alves Peixoto. *A consciência criadora na poesia brasileira: do barroco ao simbolismo*. São Paulo: Annablume, 1999, p. 123.

o que se sugere por meio dessa definição, é a pouca necessidade de se fazer uma anatomia do belo, já que a sua máxima expressão perfaz-se quando reunido num objeto, como diz Azevedo. Se a unidade constrói-se por meio de aspectos múltiplos, estes não obrigam a sua fixação em categorias. Complementarmente, como é sugerido pela gama de imagens evocadas ao longo do texto, a beleza pode ser encontrada em diversos lugares, impossibilitando a existência de categorias que consigam dar conta dessa vastidão, já que “poucas coisas há aí no mundo que olhadas de certo modo não tenham o seu quê de poético: se ainda aí há tanta flor solteira de poeta – é que ele virá, o seu vate, para descantarlhe as belezas”.³³ Antonio Candido explica que essa classificação tem, portanto, como objetivo “uma aspiração à experiência total, superando os limites dos gêneros e mesmo das conveniências”³⁴.

Todos os procedimentos apresentados resultam na fundamentação da missão do poeta no prefácio a *O conde Lopo*, que é o “apostolado da beleza”. Essa missão está diretamente ligada aos seus anseios, sendo o poeta, portanto, o grande elemento desencadeador da discussão sobre o belo. O eu-lírico que emerge do segundo prefácio à *Lira dos vinte anos* é um ser completo, que “vê, ouve, sente” e aspira, como disse Candido, a uma “experiência total”, a sua missão se coloca em função desse objetivo. Nesse sentido, além de elencar, por meio do belo sentimental, por exemplo, elementos que despertassem a emoção, Álvares de Azevedo se valerá, ao longo de todo o prefácio, de descrições que estimulem o maior número possível de sentidos, comportamento frequente entre os escritores românticos:

Como as aves do céu, como as flores da selva, como os clarões das noites, é sua missão dar cantos, perfumes, fulgores – espalhar rescendências, derramá-lo gota a gota esse vaso de bálsamo que se chama a alma – como a Madalena – para perfumar essa passagem na terra que se chama – a vida.³⁵

Nessa passagem, três sentidos são estimulados por meio da poesia romântica, que o autor aponta como a ideal: a audição (cantos), o olfato (perfumes) e a visão (fulgores). A comparação com os elementos da natureza maximiza os estímulos que devem compor a experiência, bem como a sua abrangência, já que as palavras ‘céu’, ‘selva’ e ‘noites’ amplificam o espaço de ação desses estímulos, tornando, assim, constantes, neste texto, as comparações entre o fazer poético e a natureza.

A superação de limites da qual nos fala Antonio Candido parece se verificar também na concepção de gênero literário com a qual o poeta trabalha, afinal, a tentativa de construir a unidade por

³³ AZEVEDO. “O conde Lopo”. *Poesias completas*, p. 371.

³⁴ CANDIDO. *Op. cit.*, p. 672.

³⁵ AZEVEDO. “O conde Lopo”. *Poesias completas*, p. 369.

meio da multiplicidade e o próprio poema prefaciado não condizem com um juízo estreito no que tange a esse aspecto. Essa amplitude quanto ao gênero se verifica já no aforismo escolhido para abertura do prefácio, “o fim da poesia é o belo”. Ele indica, a princípio, que seu autor se deterá, mais uma vez, no gênero poético. No entanto, a leitura do texto permite dizer que é colocado sob a designação *poesia* algo bem mais amplo do que ocorre com a acepção moderna da palavra. Para a defesa do aforismo são elencadas tanto obras teatrais escritas em verso, como *Marion Delorme* e *O Rei diverte-se*, de Victor Hugo, ou o *Faust*, de Goethe; quanto escritas em prosa, caso do *Antony*, de Alexandre Dumas. Este é também tomado para exemplificar romances, sendo apontado como “o romancista-rei do século”,³⁶ constituindo um tipo de arquétipo; embora os romances hugoanos, como *Nossa Senhora de Paris*, não sejam ignorados. Já a poesia propriamente lírica tem entre seus representantes Anacreonte e Bocage e a épica, Virgílio, autor da *Eneida*, e Camões, designado como “Homero português”,³⁷ graças a *Os Lusíadas*.

Essa pluralidade de formas e gêneros literários é consoante à obra prefaciada, a qual promove um embaraço de classificação, oscilando entre conto metrificado ou poema narrativo. Assim, é possível dizer que o autor procura amalgamar diversas expressões literárias na construção ou mesmo na justificação da sua própria obra, enquanto a submete ao imperativo do belo. A prova do aforismo estende-se, então, à literatura de forma geral, embora o termo empregado seja ‘poesia’. Por outro lado, é necessário considerar certa predominância do verso nas obras e autores evocados no texto.³⁸ Abrams explica que, ao longo da tradição crítica, consolidou-se “uma distinção entre prosa como a linguagem da razão e poesia como linguagem da emoção”, que vem culminar na “afirmação de Wordsworth, de que ‘Poesia é paixão’, o oposto de ‘Factual ou Ciência’.”³⁹

Na classificação do belo proposta por Azevedo, ele diz que o belo que lhe é mais caro, como visto, é o sentimental, aquele cujo objetivo é intensificar as emoções, e o seu processo de composição poética, conforme o protótipo do gênio, requer alto dispêndio de energia devido ao estado emotivo a que o poeta deve chegar para escrever. Dessa forma, pode-se dizer que a concepção do que é poesia

³⁶ AZEVEDO. “O conde Lopo”. *Poesias completas*, p. 372.

³⁷ AZEVEDO. “O conde Lopo”. *Poesias completas*, p. 373.

³⁸ Das obras de Victor Hugo evocadas, somente *Notre Dame de Paris*, *Han d’Islande* e *Bug-jargal* são escritas em prosa, enquanto *Le roi s’amuse*, *Marion Delorme*, *Ruy Blas* e *Les Orientales* são escritas em verso. A questão se inverte com Alexandre Dumas, o qual é referenciado somente por suas obras em prosa. Já *Don Juan*, de Byron, *Faust* de Goethe, os poetas antigos, Horácio, Anacreonte, Ovídio, Virgílio, Tíbulo, bem como os livros bíblicos, os poemas dramáticos de Alfred de Musset, os sonetos de Bocage, Homero, a poesia ossiânica e *Os Lusíadas* de Camões são exemplos de obras escritas em verso.

³⁹ M. H. Abrams. *O espelho e a lâmpada: teoria romântica e tradição crítica*. Trad. Alzira Vieira Allegro. São Paulo: Ed. UNESP, 2010, p. 113.

para o autor perpassa o emprego do verso, uma vez que este representa a intensificação da emoção, o substrato dessa concepção. A presença da prosa pode ser admitida se ela manifestar a mesma intensidade emotiva da poesia e puder abarcar a beleza da qual Azevedo quer falar, numa tentativa de subverter ou de aproximar as fronteiras entre prosa e poesia.

A partir do momento em que a beleza assume essa função primordial para o poeta romântico, mecanismo pelo qual apreende o mundo, Azevedo pode afirmar, categoricamente, que “o mérito ou demérito de um poema é – *ser ou não belo*”,⁴⁰ “assim pois – o único juízo de que damos ao leitor competência sobre esses versos soltos e rimados que aí vão, é sobre sua beleza ou não”,⁴¹ instaurando o belo como único critério de valor apropriado para a apreciação da obra artística. Embora ele pareça suprimir quaisquer outros elementos na apreciação da poesia, tendo em vista o anseio romântico pelo absoluto, o fazer poético e a própria potencialização da beleza demandam um processo de depuração artística o qual Azevedo não abandona, pois é também dever do poeta o “de esfolhar coroas sobre todas as quadras da vida, enfeitá-las, enfeitiçá-las; e aí desses jardins da natureza colher as flores perfumosas da capela de sua lira, de sua harpa de trovador”.⁴² O que envolve, então, a escolha e o trabalho artístico que propiciará o relevo da beleza nos elementos selecionados pelo poeta, já que as coisas são poéticas “olhadas de certo modo” e não de qualquer ângulo, depreendendo-se o trabalho da arte no auxílio das faculdades do gênio.

Juntamente com o procedimento de escolha e embelezamento da matéria poética, há o agrupamento dos diversos objetos nessa tentativa de unidade que seria a poesia romântica. Tal procedimento não é menos refletido do que o anterior, já que o poeta, na sua definição de poesia romântica, diz que “os sons são mais doces ao ouvido quando reunidos na orquestra, combinados com *arte e gosto* nessas peças de Bellini e Donizetti [...]”.⁴³ Esses cuidados parecem fazer frente ao conhecido ímpeto criativo alvaesiano, aparentemente desprovido de um juízo direcionador, que o próprio poeta sugere querer construir para si, como podemos observar nessas duas conhecidas passagens do primeiro canto d’*O poema do frade*, apontado por Cilaine Alves Cunha como “traços, ainda que frouxos, de um prefácio”⁴⁴, devido às considerações que o narrador faz sobre o caráter da obra, ao mesmo tempo em que a apresenta:

XV

⁴⁰ AZEVEDO. “O conde Lopo”. *Poesias completas*, p. 371.

⁴¹ AZEVEDO. “O conde Lopo”. *Poesias completas*, p. 371.

⁴² AZEVEDO. “O conde Lopo”. *Poesias completas*, p. 369.

⁴³ AZEVEDO. “O conde Lopo”. *Poesias completas*, p. 375. (grifos nossos)

⁴⁴ Cilaine Alves Cunha. *O belo e o disforme: Álvares de Azevedo e a ironia romântica*. São Paulo: Edusp, 1998, p. 171.

Mas não vos pedirei perdão contudo:
 Se não gostais desta canção sombria
 Não penseis que me enterre em longo estudo
 Por vossa alma fartar de outra harmonia!
 Se vario no verso e ideias mudo
 É que assim me desliza a fantasia...
 Mas a crítica, não... eu rio dela...
 Prefiro a inspiração de noite bela!⁴⁵

Em outra estrofe, o eu-lírico afirma:

XXIII

Frouxo o verso talvez, pálida a rima
 Por estes meus delírios cambeteia,
 Porém odeio o pó que deixa a lima
 E o tedioso emendar que gela a veia!
 Quanto a mim é fogo quem anima
 De uma estância o calor: quando formei-a
 Se a estátua não saiu como pretendo:
 Quebro-a – mas nunca seu metal emendo.⁴⁶

O primeiro verso da estrofe XXIII é o que mais parece se assemelhar ao tipo dos versos d’*O conde Lopo*, que são “soltos e rimados”. As características atribuídas aos versos de ambos os poemas, frouxos e soltos, transmitem uma ideia de espontaneidade, mas também de desleixo, e parecem contradizer as orientações quanto à escolha e organização da matéria poética contidas no prefácio em questão, sendo que esses cuidados maximizariam, segundo o próprio autor, a beleza da poesia. Além disso, o fato do poeta dispensar o “longo estudo”, referido na estrofe XV, também parece ir de encontro à argumentação proposta no prefácio, já que o poeta se coloca como um conhecedor da tradição literária, ao passo que se vale dela para validar seu posicionamento crítico.

É possível considerar, por outro lado, que o poeta afeta, no fragmento poético apresentado, uma postura de aparente espontaneidade, que seria, na verdade, um resultado dos estudos expressos no prefácio e que não necessariamente devem aparecer no produto final, que é o poema. O caráter espontâneo dos versos pode ter sido, então, construído por meio de um árduo trabalho, o qual é aludido no prefácio, mas apenas sugerido no poema, já que afinal, tanto num texto quanto noutra, o autor não dispensa a utilização da rima, um indício do labor poético.

⁴⁵ AZEVEDO. “O poema do frade”. *Poesias completas*, p. 310.

⁴⁶ AZEVEDO. “O poema do frade”. *Poesias completas*, p. 312.

Uma concepção de crítica literária

A importância da noção de belo no pensamento crítico de Álvares de Azevedo é demonstrada pela sua centralidade ao longo da argumentação do prefácio a *O conde Lopo*. O poeta procura o belo em diversos aspectos da realidade, submetendo-o a um trabalho de depuração artística que, no entanto, não garante a realização plena de seus intentos. A consciência dessa impossibilidade já está colocada na escolha do trecho do romance *Mademoiselle de Maupin*, de Théophile Gautier, que serve de epígrafe ao livro. No “Frontispício”, há uma epígrafe de George Sand.

Theodore - Les poètes sont ainsi. Leur plus beau poème est celui qu'ils n'ont pas écrit; ils emportent dans la bière plus de poèmes qu'ils n'en laissent dans leur bibliothèque.
 Rosette - J'emporterai mon poème avec moi.
 Theodore - Et moi, le mien. — Qui n'en a fait un dans sa vie? qui est assez heureux ou assez malheureux pour n'avoir pas composé le sien dans sa tête ou dans son cœur?...⁴⁷

Se a maneira como é colocado o problema da linguagem dar conta de expressar todos os anseios do poeta não é semelhante à do prefácio da *Lira dos vinte anos*, ela converge para o mesmo ponto: ambas se baseiam na ideia de que os melhores poemas são aqueles que não foram escritos, ou que ainda estão sendo escritos, mantendo uma passagem aberta para o infinito, pois a partir do momento em que estes se materializam na palavra, o ideal de beleza, de unidade, está comprometido. Assim, o poeta reforça a inserção de uma pluralidade de imagens ao longo de seu prefácio, insistindo ao final, quando exemplifica sobre os tipos de sublime, na contemplação das mulheres chorando ao pé da cruz, porque essa imagem “dir-vos-á o que palavras não sabem resumir.”⁴⁸

É interessante observar como essa questão preocupava Álvares de Azevedo a ponto de levantar a dúvida quanto à possibilidade de êxito do seu poema antes mesmo deste ser lido, já que antecipa esse problema por meio da epígrafe. Em seguida, de acordo com a edição príncipe (que é distinta da organizada por Péricles Eugênio da Silva Ramos), apresenta um prefácio que continua a discutir o assunto, embora de maneira implícita, e acrescenta, ainda, um frontispício que dá continuidade a sua linha de raciocínio: “Qui peut dire les rêves du poete avant qu'il se soit refroidi à nous les raconter?”⁴⁹

⁴⁷ AZEVEDO. “O conde Lopo”. *Poesias completas*, p. 379. Distintamente do que fará com o frontispício colhido em George Sand, Azevedo reproduz com fidelidade o trecho de Gautier, empreendendo somente uma inversão em relação ao original: “ils emportent plus de poèmes dans la bière qu'ils n'en laissent dans leur bibliothèque.” Théophile Gautier. *Mademoiselle de Maupin*. Paris: Charpentier, Libraire-Éditeur, 1860, p. 156.

⁴⁸ AZEVEDO. “O conde Lopo”. *Poesias completas*, p. 376.

⁴⁹ AZEVEDO. “O conde Lopo”. *Poesias completas*, p. 377. O trecho de George Sand faz parte da novela *Indiana* (1832) e sofreu modificações da parte de Álvares de Azevedo: “Qui peut raconter les rêves du poete avant qu'il se soit refroidi à nous les écrire.” George Sand. “Indiana”. *Oeuvres complètes de George Sand*. Tome I. Paris: Perrontin Editeur, 1843, p. 318.

O trecho de George Sand, ao falar do rebaixamento que ocorre nos sonhos do poeta quando estes se concretizam na obra, sugere que jamais a verdadeira essência que ele almejou poderá ser expressa quando concretizada, resfriada no espaço contingente do poema. Sergio Alves Peixoto afirma, nesse sentido, que “a beleza de que o autor irá falar existe, sim, mas na alma do poeta e jamais poderá ser concretizada por meio da linguagem”⁵⁰. Dessa forma, o poema *O conde Lopo* somente pode obter algum êxito ao exprimir tais ideais artísticos na medida em que o texto se construa sobre uma estrutura inacabada, que ainda se encontre aberta para expressar a multiplicidade dos aspectos da realidade e do interior do indivíduo romântico, os quais foram agregados no prefácio através dos exemplos do belo e do sublime. O relato desse conflito converte-se, então, num dos grandes motivos dos escritores românticos e de Álvares de Azevedo.

O trecho utilizado como epígrafe ainda funciona como um tipo de indício para um cotejo entre a posição assumida pelo escritor francês no longo prefácio que abre *Mademoiselle de Maupin* e o autor brasileiro, apontando certa identificação entre os dois escritores. Gautier trabalha com ironia e até cinismo a questão da incompletude da linguagem, postura que pode ter chamado a atenção de Azevedo, entre outros assuntos abordados no decorrer do texto:

L'on a donc inventé la critique d'avenir, la critique prospective. Concevez-vous, du premier coup, comme cela est charmant et provient d'une belle imagination? La recette est simple, et l'on peut vous la dire. — Le livre qui sera beau et qu'on louera est le livre qui n'a pas encore paru. Celui qui paraît est infailliblement détestable. Celui de demain sera superbe; mais c'est toujours aujourd'hui.

Il en est de cette critique comme de ce barbier qui avait pour enseigne ces mots écrits en gros caractères:

Ici L'on Rasera Gratis DEMAIN.⁵¹

Ao afirmar que o valor literário, para um certo tipo de crítica, só pode ser encontrado nas obras que ainda não foram escritas, o escritor francês deixa implícito que as melhores obras são aquelas que ainda não foram escritas, já que, à medida que a boa obra do amanhã é lançada no hoje, os ideais artísticos pretendidos pelo poeta serão comprometidos pela sua materialização. Para ele, que procura oferecer vários modelos de crítica literária para depois renegá-los sistematicamente, sugerindo que não pode haver uma condensação de padrões,

cette recette [da crítica prospectiva] est bien supérieure à celle que l'on pouvait appeler rétrospective et qui consiste à ne vanter que des ouvrages anciens, qu'on ne lit plus et

⁵⁰ Sergio Alves Peixoto. *A consciência criadora na poesia brasileira: do barroco ao simbolismo*. São Paulo: Annablume, 1999, p. 117

⁵¹ GAUTIER. *Op. cit.*, p. 30.

qui ne gênent personne, aux dépens des livres modernes, dont on s'occupe et qui blessent plus directement les amours-propres.⁵²

Ele demarca, assim, o seu compromisso com a sua contemporaneidade e com a formação de uma obra e de uma crítica literária que estejam mais voltadas para o presente ou que ainda se consolidarão no futuro, em detrimento da emulação do passado. De modo que, embora possa considerar o primeiro modelo de crítica mais apropriado do que o segundo, Gautier não o elege como a melhor maneira de se interpretar a obra de arte.

A indisposição do autor francês para com a crítica ganha tom áspero ao relacioná-la, em vários momentos do texto, à infertilidade, metáfora da qual Azevedo também se valerá no seu prefácio:

Une chose certaine et facile à démontrer à ceux qui pourraient en douter, c'est l'antipathie naturelle du critique contre le poète, — de celui qui ne fait rien contre celui qui fait, — du frelon contre l'abeille, — du cheval hongre contre l'étalon.

Vous ne vous faites critique qu'après qu'il est bien constaté à vos propres yeux que vous ne pouvez être poète.⁵³

Dado que são estes homens, alheios ao fazer artístico, que ditam o que será apreciado e o que será rejeitado pelo público, por meio da grande presença do jornal na sociedade francesa, Gautier acredita que a “critique d’art” existente presta um verdadeiro desserviço ao desenvolvimento das artes em seu país. Ela só será exercida a contento quando os próprios artistas a fizeram, explicando

que si Chateaubriand, Lamartine et d'autres gens comme cela faisaient de la critique, je comprendrais qu'on se mît à genoux et qu'on adorât; mais que MM. Z. K. Y. V. Q. X., ou telle autre lettre de l'alphabet entre A e Ω, fassent les petits Quintiliens et vous gourmandent au nom de la morale et de la belle littérature, c'est ce qui me révolte toujours et me fait entrer en des fureurs non pareilles.⁵⁴

Mesmo que escritores como Chateaubriand e Lamartine sejam de uma geração diferente daquela de Gautier e que este se oponha às ideias deles em diversos aspectos, como é o caso do cristianismo no que concerne ao primeiro, ainda assim a qualidade de qualquer trabalho crítico deles supera a daqueles que o prefaciador acompanhava nos periódicos, pois eles eram grandes escritores, ao passo que os jornalistas não dominavam a linguagem literária e se poderia demonstrar sua incapacidade “sans autre travail que de souligner les passages au crayon et de les reproduire textuellement; car on ne reçoit pas avec le brevet de critique le brevet de grand écrivain”.⁵⁵

⁵² GAUTIER. *Op. cit.*, p. 31.

⁵³ GAUTIER. *Op. cit.*, pp. 11.

⁵⁴ GAUTIER. *Op. cit.*, p. 33.

⁵⁵ GAUTIER. *Op. cit.*, p. 33.

Álvares de Azevedo reivindica algo semelhante no ensaio “George Sand: Aldo o rimador”, propondo que “se a crítica se ala nobre é quando homens daqueles a tratam, quando nas mãos de Sainte-Beuve, Th. Gautier, Chateaubriand, V. Hugo é ela o treslado de ideias filosóficas – e não a diatribe a rasgar com mãos ímpias o véu de vestal das criações da poesia”.⁵⁶ O grupo de escritores citados, no qual já se localiza o próprio Gautier, está mais inclinado a considerar a linha crítica, proveniente de correntes filosóficas, que aborda a obra de arte a partir de seus valores intrínsecos, com o objetivo de refletir sobre ela, ao invés de arrolar a lista de seus defeitos de acordo com padrões que lhe são exteriores, instituídos pela tradição. Victor Hugo, por exemplo, ao defender o estabelecimento de um novo padrão crítico, diz que

estamos, pois, próximos do momento de ver prevalecer a nova crítica, assentada também ela, sobre uma base ampla, sólida e profunda. Compreender-se-á logo, de maneira geral, que os escritores devem ser julgados, não segundo as regras e os gêneros, coisas que estão fora da natureza e fora da arte, mas segundo os princípios imutáveis desta arte e as leis especiais de sua organização pessoal. [...] Consentir-se-á, para compreender uma obra, em tomar o ponto de vista do autor, em olhar o assunto com seus olhos. Abandonar-se-á, e é o Sr. de Chateaubriand que aqui fala, *a crítica mesquinha dos defeitos pela grande e fecunda crítica das belezas*.⁵⁷

Em “Alfredo de Musset: Jacques Rolla” é possível discernir uma passagem na qual o autor trabalha com a ideia de crítica como um complemento para a leitura da obra, propondo desdobramentos dela e não exatamente a sua fixação numa interpretação única, numa ação que pode contribuir para a diminuição do hiato existente entre a palavra e o ideal artístico:

Talvez Marion o sentisse... e o poeta da misérrima talvez inebriou-se naquele vapor de rosas, talvez a sonhou de joelhos como a Virgem de Verona no sonho de Shakespeare – e se ele parou aí, se nem traduziu alguma daquelas ideias do anjo com um cadáver no seio – da coitadinha mimosa com o amante frio no último beijo – foi que ele pensou talvez que depois do poeta inglês, a sombra da italiana era inimitável [...].⁵⁸

O desfecho trágico do poema de Musset, o suicídio do jovem Rolla nos braços de Marion, a moça prostituída pela mãe, após a primeira noite de amor deles, suscita no crítico brasileiro o desejo de sugerir o que poderia passar pela mente da protagonista e do próprio autor do poema, numa espécie de continuação da cena e de especulação dos motivos que a restringem. A tradição aqui, isto é, a peça *Romeu e Julieta*, de Shakespeare, funciona como um desencadeador dos comentários críticos do poeta

⁵⁶ AZEVEDO. “George Sand: Aldo o rimador”. *Obra completa*, p. 664.

⁵⁷ Victor Hugo. *Do grotesco e do sublime*. Trad. e notas Célia Berretini. Perspectiva: São Paulo, 2002, pp. 97 e 98.

⁵⁸ AZEVEDO. “Alfredo de Musset: Jacques Rolla”. *Obra completa*, p. 697.

sobre a obra de Musset e ainda pode fomentar recriações dentro da própria obra literária de Álvares de Azevedo.⁵⁹

Diante dessa função criativa da crítica literária, o autor só pode se dirigir com desdém àqueles que não se filiem a esse segmento. Assim, Azevedo se vale da imagem do nascimento, e, portanto, da criação, para caracterizar a relação entre críticos e poetas:

E que ladrem critiqueiros – Que importam eles?
 Pobres mulheres estéreis que com olhos chamejando de inveja devoram as
 crias rosadas das outras. Serpes rojadoras e impotentes a insultarem os voos das águias
 que vão perder-se nas nuvens, que importam eles? Há de a mulher esmagar seu filho
 entre os joelhos pelas invejas delas, há de a águia desvairar-se do voo só porque a
 víbora vomitou-lhe a bava do insulto? Não! ei-la se pendente com as asas abertas, a rainha
 dos ares – que lhe importam sarcasmos do verme estúpido? Ri deles, e se baixa-se a
 ouvi-lo é para esmagá-lo. A sátira de Byron e o painel do Caravaggio fizeram-lhe
 justiça a essas audácias loucas.⁶⁰

Afetando, em seguida, uma postura de aparente resignação, mas que denuncia escárnio para com as críticas que ele poderia ouvir: “se os grandes as ouvirem, por que queixar-me? Não é dos jasmineiros chamar os reptis? Não é das doçuras chamar os insetos?”⁶¹. Uma atitude que, de certa forma, está de acordo com o comportamento do eu-lírico d’*O poema do frade*, a quem esse tipo de crítica causa apenas risos, desprezando-a em prol da inspiração proveniente do contemplar a “noite bela”.

A imagem do nascimento pode ser encontrada também na poesia alvaresiana, demonstrando coincidência na maneira de concebê-la como atividade fecundadora, enquanto um certo tipo de crítica é visto como atividade estéril. Em “Boêmios”, o personagem Níni caracteriza seu arrebatamento criativo de acordo com essa polaridade:

Embalde quis dormir. Na minha mente
 Fermenta um mundo novo que desperta.
 Escuta, Puff: eu sinto no meu crânio,
 Como em seio de mãe, um feto vivo.
 Na minha insônia vela o pensamento.
 Os poetas passados e futuros
 Vou todos ofuscar... Aqui no cérebro

⁵⁹ Maria Alice Faria comenta diversas ocorrências de cenas de mulheres embalando jovens amados mortos presentes na obra de Álvares de Azevedo como, por exemplo, em “Glória moribunda” e no “Poema do Frade”, na peça *Macário*, onde há a mãe embalando o filho morto e n’*O conde Lopo*. Já em *Noite na taverna* ocorre um aprofundamento mais macabro do tema, na qual Solfieri pratica ato de necrofilia. Para a autora, “Ao lado desses exemplos, a morte de Rolla nos braços de Marion parece muito discreta e contida, como exemplo da temática em questão e seguramente desprovido de força expressiva e importância na obra de Musset, para desencadear tal delírio necrófilo em Álvares de Azevedo. Estas tendências chegaram pois a ele através do byronismo brasileiro e a cena do poema mussetiano foi apenas um episódio que lhe permitiu “adaptar” uma vez mais o assunto tétrico.” Maria Alice de Oliveira Faria. *Astarte e a espiral: um confronto entre Álvares de Azevedo e Alfred de Musset*. São Paulo: Conselho estadual de cultura, 1973, p. 314.

⁶⁰ AZEVEDO. “O conde Lopo”. *Poesias completas*, p. 371.

⁶¹ AZEVEDO. “O conde Lopo”. *Poesias completas*, 371.

Tenho um grande poema. Hei de escrevê-lo...
É certa a glória minha!⁶²

Cilaine A. Cunha explica que a referência ao feto contida no poema remete “ao mito de Minerva, a deusa que nasceu do cérebro de Zeus”, inserindo-o, dessa forma, na tradição literária. A ideia de fermentação também é comum na poesia alvaresiana, como dito, podendo ser vista no fragmento acima, “expressando, em sua maioria, um intenso dispêndio energético que mobiliza a inspiração poética”.⁶³

A formulação dessa polaridade entre as funções da crítica e da poesia sugere que se Azevedo deseja ocupar também a posição de crítico literário na complexa composição de seus prefácios, bem como em seus ensaios, ele deve se preocupar, ostensivamente, com a produção de uma crítica que seja também criativa e não produto dos “escrevedores de regras, La Harpes assobiados nos teatros, como dizia Gilbert, *tombés de chûte en chûte au throne académique*, que lhes profanasse os sonhos”.⁶⁴ Tal passagem demarca o alvo prioritário das queixas alvaresianas, a crítica literária de viés acadêmico, judicativo, talvez lógica, como quis Sílvia Romero. Já a maneira como tais queixas devem ser colocadas é a satírica, insinuada pela retomada do verso de Gilbert (1750 – 1780), escritor francês satírico do século XVIII. Não assumir essa postura significaria filiar-se ao pólo da esterilidade, dos eunucos, como diz Gautier.

O fim moral da obra de arte

⁶² AZEVEDO. “Lira dos vinte anos”. *Poesias completas*, p. 163.

⁶³ CUNHA. *Op. cit.*, p. 47.

⁶⁴ AZEVEDO. “O conde Lopo”. *Poesias completas*, p. 371. O verso citado por Azevedo aparece no seguinte contexto: “Dois-je, au lieu de la Harpe, obscurément écrire; /C’est un petit rimeur, de tant de prix enflé, /Qui sifflé pour ses vers, pour sa prose sifflé, /Tout meurtri des faux pas de sa muse tragique, /Tombe de chute en chute au trône académique? /Ces détours sont d’un lâche et malin détracteur, /Je ne veux point offrir d’énigmes au lecteur.” Ele faz parte da sátira “Mon apologie”, na qual Gilbert simula um diálogo com Psaphon, defendendo-se de possíveis críticas dirigidas à sua produção poética. O poeta brasileiro pode ter tido acesso tanto à obra original de Gilbert, quanto tomado conhecimento de sua postura em relação aos críticos, ou mesmo, de sua trajetória, morte prematura e trágica, por meio da obra *Stello* (1832) de Alfred de Vigny, na qual Gilbert aparece como um poeta maldito, desprezado pelo seu século, assim como Chatterton e Chénier. Charles Nodier, ao reeditar as obras de Gilbert no século XIX, é mais um dos poetas românticos que contribuiu com a popularização de Gilbert e da aura de poeta incompreendido que se formou em torno de sua biografia. Ao citar esse autor francês, Azevedo, além de aproximar de uma postura satírica em relação a uma determinada concepção de crítica, vincula a propalada ideia da incompreensão e do sacrifício do poeta pela sociedade moderna. Nicolas-Joseph-Florent Gilbert. “Mon apologie” In *Oeuvres complètes de Gilbert: contenant ses Satires, ses Poésies diverses, et ses Ouvrages en prose*. Paris: N. L. M. Desessarts Libraire-éditeur, 1806, p. 26.

Embora o posicionamento sobre a função da crítica literária apresente alguma similaridade nos prefácios à *Mademoiselle de Maupin* e a *O conde Lopo*, a aproximação entre eles se faz mais importante, para nossa discussão, naquilo que concerne à argumentação sobre a finalidade moral ou não que a obra de arte deve possuir, argumentação que o autor brasileiro parece tomar como um norte, dada as similaridades existentes entre os problemas levantados pelos dois escritores, tornando-se indício de uma leitura mais atenta. É sabido que neste texto, Gautier, partindo de fundamentos kantianos,⁶⁵ lança as bases da estética da “arte pela arte”, que ganharia muitos adeptos ao longo do século XIX na França, especialmente em sua segunda metade. E, para questionar o elo entre beleza, moralidade e utilidade, vigente desde a antiguidade clássica, e a legitimação da autonomia da primeira em relação às outras duas, o escritor francês se volta para a tradição, tanto na tentativa de destacar precedentes de imoralidade em obras do cânone francês, como é o caso das de Molière e Voltaire, quanto para dizer que a sua própria época é que fundamenta e consome obras imorais.

Sempre atento em se defender e desmerecer os críticos de jornais que ostentavam uma postura supostamente virtuosa, empreendendo um tipo de cruzada da virtude contra os escritores contemporâneos a Gautier, ele diz

Apparemment que je suis le personnage le plus énormément immoral qui’il se puisse trouver en Europe et ailleurs; car je ne vois rien de plus licencieux dans les romans et les comédies de maintenant que dans les romans et les comédies d’autrefois, et je ne comprends guère pourquoi les oreilles de messieurs des journaux sont devenues tout à coup si janséniquement chatouilleuses.

Je ne pense pas que le journaliste le plus innocent ose dire que Pigault-Lebrun, Crébillon fils, Louvet, Voisenon, Marmontel et tous autres faiseurs de romans et de nouvelles ne dépassent en immoralité, puisque immoralité il y a, les productions les plus échevelées et les plus dévergondées de MM. tels et tels, que je ne nomme pas par égard pour leur pudeur.⁶⁶

Álvares de Azevedo, diante da escassez de um meio jornalístico ao qual se dirigir, ou melhor dizendo, talvez escasso no tocante a essa temática, evoca diretamente os autores da tradição literária ocidental:

A vós – clássicos como Horácio, Anacreonte e Ovídio, e a vós românticos como Byron – perguntarei, das noites de gozo monstruoso das luperciais, das orgias e tertúlias da Grécia e de Roma, desses cantos infames que marearam as liras dos três poetas da Antiguidade que entre tantos aí cito, não por falta, porque fora-me fácil

⁶⁵ Embora não mencione Kant e a *Crítica do julgamento* em nenhum momento de seu prefácio, Gautier parece se basear no filósofo alemão ao apontar o belo como sendo desinteressado, embora necessário, remetendo à proposição kantiana “*Beauty is an object’s form of purposiveness insofar as it is perceived in the object without the presentation of a purpose.*” In *The Norton anthology of the theory and criticism*. Vincent B. Leitch (org.). New York: W. W. Norton & Company, 2001, p. 517.

⁶⁶ GAUTIER. *Op. cit.*, p. 6.

incluir neles o casto Virgílio com sua *Écloga de Alexis*, e Tibulo com seus hinos ternos ao mancebo formoso de seus amores, cândido como os fulgores da latônia lua [...] quais mais imorais, quais menos puros?⁶⁷

A pergunta feita às duas escolas literárias se torna retórica, evidenciando, de maneira irônica, que ambas enveredaram pelo caminho da imoralidade. Diante da grande ascendência da libertinagem entre os autores antigos, considerados norma e modelo, o autor se sente resguardado pela tradição, frente às opiniões do público e da crítica, para explorar o caminho do imoral. Gautier vai além nesse argumento, dizendo que ao ler e imitar os autores da tradição clássica, como era constantemente apregoado pelos detratores do Romantismo, corria-se o risco de se ultrapassar o grau de libertinagem e imoralidade contido nas obras modernas.⁶⁸

No entanto, o grande protesto do autor francês é, de fato, como atestam as várias passagens nas quais ele debate o problema, contra a escravização da arte para fins que não os da beleza e da fruição estética, já que não admite que a obra seja púlpito ou panfleto: “Cette grande affectation de morale qui règne maintenant serait fort risible, si elle n’était fort ennuyeuse. — Chaque feuilleton devient une chaire; chaque journaliste, un prédicateur; il n’y manque que la tonsure et le petit collet.”⁶⁹ Essa fusão de propósitos morais e literários contaminava, segundo Gautier, o pleno desenvolvimento da obra de arte e parece ser ainda mais acentuada pela configuração política francesa, que tendia, desde os acontecimentos de 1789, à identificação de atos políticos, no caso, dos atos revolucionários, com um tipo de culto religioso. Segundo ele, esse tipo de procedimento levou à justaposição de figuras tais quais Robespierre e Jesus Cristo, quando, o que deveria ser privilegiado era a autonomia da política, da religião, da moral e, especificamente, das artes e da beleza.

O autor brasileiro segue de perto tal alegação, que poderia, com as devidas ressalvas, ser colocada por ele diante do contexto da literatura brasileira do século XIX, que, como se sabe, visava mais a construção de uma identidade nacional, isto é, se investia de uma motivação política, em detrimento, em alguns casos, do desenvolvimento estético, ou da multiplicidade de fatores que poderia colher em outras literaturas. Tal é o que Azevedo pontua em “Literatura e civilização em Portugal” ao nomear de “polêmica secundária” aquela levantada por Gonçalves Dias, de “que a nossa literatura deve ser aquilo que ele intitulou nas suas coleções poéticas – poesias americanas.”⁷⁰ Acrescentado, mais à frente, em célebre passagem, que ignora

⁶⁷ AZEVEDO. “O conde Lopo”. *Poesias completas*, p. 371.

⁶⁸ GAUTIER. *Op. cit.*, p. 9.

⁶⁹ GAUTIER. *Op. cit.*, p. 2.

⁷⁰ AZEVEDO. “Literatura e civilização em Portugal”. *Obra completa*, p. 715.

que lucro houvera – se ganha a demanda – em não quisermos derramar nossa mão cheia de joias nesse cofre mais abundante da literatura pátria; por causa de Durão, não poderemos chamar Camões nosso; por causa, por causa de quem?... (de Alvarenga?) nos resignarmos a dizer estrangeiro o livro de sonetos de Bocage!⁷¹

Cilaine Alves Cunha explica que, nesse ensaio, “a argumentação de que a constituição de uma literatura depende de inúmeros fatores evidencia que, para Azevedo, a retomada da cultura indígena como fonte da literatura brasileira limitava suas possibilidades de diálogo com a tradição ocidental.”⁷² Como, para o autor, a leitura renovadora da tradição é importante ponto de partida para a construção de um outro objeto estético, original, se pode dizer que a submissão ao dever nacionalista e a consequente falta de autonomia poderiam constituir um fator de obliteração ao pleno aprofundamento da arte no meio cultural brasileiro.

Nesse sentido, no prefácio a *O conde Lopo*, Azevedo afirma que “não é esse o lugar [as obras de arte, especialmente as teatrais] para sustentar teorias de *moralidade*”⁷³, pois o contrário disso significaria a sua submissão a propósitos exteriores ao fim específico da arte, que é, como ele mesmo diz, a beleza. Azevedo aprofunda esse argumento elencando outros dois pontos para sua discussão: o desfecho da obra e a explicitação da vontade do artista. Tomando o *Don Juan*, de Byron, e o *Faust*, de Goethe, como exemplos, ele afirma: “acho cá de mim para mim que o fim não torna moral uma obra da qual cada capítulo seja imoral”, ponderando, assim, a importância do andamento do enredo para dizer se uma obra é imoral ou não e questionando a validade de um final redentor, tal qual se propagava pelos melodramas da época, que corrigisse toda a devassidão existente no enredo da obra e que pudesse funcionar como um embuste do qual o autor se valeria para iludir os “critiqueiros”.

Além disso, há que se considerar a vontade suprema do artista, como Azevedo faz questão de apontar e destacar, explicitando o poder do gênio criador em escolher se sua obra terá um cunho moralizante ou não: “Quanto à segunda [razão para a moralidade] – foi *porque não quis*.” Embora enfatize a liberdade de escolha, é necessário recordar que, no prefácio, Azevedo ainda a legitime por meio da tradição literária. Ao optar conscientemente pela desvinculação da obra de arte à proposta moral e útil, o artista preconizado por Álvares de Azevedo abandona a perspectiva de excelência moral. Hugo Friedrich considera que é a partir da revolução romântica que “a paridade – corrente desde a antiguidade – das faculdades estéticas com as cognoscitivas e éticas é abolida. [Atribuindo-se] uma

⁷¹ AZEVEDO. “Literatura e civilização em Portugal”. *Obra completa*, p. 715.

⁷² Cilaine Alves Cunha. “Palpites dissonantes de brasileiro em *Literatura e civilização em Portugal*”. *Coleção Ensaios: Literatura e autoritarismo*. UFSM, n. 4, pp. 15 – 26, dez. 2001, p. 17.

⁷³ AZEVEDO. “O conde Lopo”. *Poesias completas*, p. 369.

ordem autônoma ao gênio artístico.”⁷⁴ Nesse sentido, o artista passa a ter direito a um tipo de comportamento selvagem, o qual Anatol Rosenfeld aponta como sendo uma “emancipação anárquica do indivíduo.”⁷⁵ Essa desvinculação, aliada à crescente depreciação da atividade poética pela sociedade burguesa de uma forma geral, ao longo do século XIX, conferirá uma liberdade cada vez maior ao poeta, proveniente mesmo deste isolamento social, que culminará no poeta da “Perda da auréola”, de Baudelaire, por exemplo, a quem “a dignidade [...] entedia.”⁷⁶

Para Gautier, além da existência de obras clássicas consideradas imorais, outra questão importante a ser considerada é que se existem obras tais quais se criticam nos jornais é porque a própria sociedade do tempo as forjou e não o contrário, não cabendo, então, a elas, a moralização dessa sociedade, já que, segundo ele, “les livres suivent les mœurs et les mœurs ne suivent pas les livres.”⁷⁷ E, de forma irônica, reitera o absurdo de se considerar a literatura como um instrumento para ações imediatamente materiais, que não a da fruição estética:

On ne se fait pas un bonnet de coton d'une métonymie, on ne chausse pas une comparaison en guise de pantoufle; on ne se peut servir d'une antithèse pour parapluie; malheureusement, on ne saurait se plaquer sur le ventre quelques rimes bariolées en manière de gilet. J'ai la conviction intime qu'une ode est un vêtement trop léger pour l'hiver, et qu'on ne serait pas mieux habillé avec la strophe, l'antistrophe et l'épode, que cette femme du cynique qui se contentait de sa seule vertu pour chemise, et allait nue comme la main, à ce que raconte l'histoire.⁷⁸

O autor afirma que tudo que possui utilidade é repugnante, pois é sempre a expressão de uma necessidade, sendo, portanto, ligado a algum interesse particular, enquanto aquilo que é belo deve ser desinteressado, argumentação que evidencia um embasamento kantiano. Na sua ânsia de escandalizar, Gautier diz que a utilidade é, assim, impensável, aos fins literários, asseverando que “l'endroit le plus utile d'une maison, ce sont les latrines.” Por outro lado, mesmo não tendo uma aplicação prática, a poesia seria, ainda assim, essencial à existência humana, porque

rien de ce qui est beau n'est indispensable à la vie. — On supprimerait les fleurs, le monde n'en souffrirait pas matériellement; qui voudrait cependant qu'il n'y eût plus de fleurs? [...] je crois qu'il n'y a qu'un utilitaire au monde capable d'arracher une plate-bande de tulipes pour y planter des choux.⁷⁹

⁷⁴ Hugo Friedrich. *Estrutura da lírica moderna* (da metade do século XIX a meados do século XX). São Paulo: Duas cidades, 1978, p. 25.

⁷⁵ Anatol Rosenfeld. *História da literatura e do teatro alemães*. São Paulo: Perspectiva, 1993, p. 221.

⁷⁶ Charles Baudelaire. “Perda da auréola”. *Pequenos poemas em prosa*. 2ª Ed. Trad. Aurélio Buarque de Holanda. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 1966, p. 136.

⁷⁷ GAUTIER. *Op. cit.*, p. 17.

⁷⁸ GAUTIER. *Op. cit.*, pp. 18 e 19.

⁷⁹ GAUTIER. *Op. cit.*, p. 21.

Para ele, é justamente a existência do supérfluo que nos diferencia do selvagem e dessa forma, torna-se possível asseverar o descompromisso da poesia para com o fim moral e útil e assumi-la como sendo um reduto do belo.

A relativização daquilo que é visto como útil e como fonte de progresso pela sociedade moderna é uma das discussões mais importantes e mais controversas do prefácio à *Mademoiselle de Maupin*. Adversário do modelo de progresso consolidado pela revolução de 1830, Gautier desfere diversos questionamentos contra o útil (“Utilité: quel est ce mot, et à quoi s’applique-t-il? [...] Ce qui est utile pour l’un ne l’est pas pour l’autre”⁸⁰), que não contenta completamente o espírito humano e não garante a felicidade: “On dit bien qu’on peut vivre avec 25 sous par jour; mais s’empêcher de mourir, ce n’est pas vivre; et je ne vois pas en quoi une ville organisée utilitairement serait plus agréable à habiter que le Père-la-Chaise.”⁸¹ Paul Bénichou, ao discutir a oposição que os Jeune-France fazem aos valores da burguesia, explica que, uma vez que essa classe era vista, naquele contexto, como o ápice da civilização, o sentimento que a vitória dela causava nos jovens ansiosos pelos valores disseminados pela Revolução Francesa só poderia ser o pessimismo, o desencantamento:

Le bourgeois manifeste la prépondérance du réel sur l’idéal, l’abîme qui les sépare l’un de l’autre sans remède au coeur d’une métaphysique d’échec. Ce désenchantement guettait le romantisme dès sa source; il existe, comme virtualité menaçante, dans tout dualisme de l’idéal et du réel.⁸²

Por isso, Gautier, assim como Alfred de Musset, outro autor importante para Álvares de Azevedo, vê o espírito analítico em crescente voga no oitocentos como aniquilação do mistério do mundo e do amor entre os homens.⁸³ Assim, encontrando algum conforto apenas no cultivo do estético, ele propõe que “l’occupation la plus séante à un homme policé me paraît de ne rien faire, ou de fumer analytiquement sa pipe ou son cigare. [...] – car la jouissance me paraît le but de la vie, et la seule chose utile au monde.”⁸⁴ Como se sabe, essa postura rendeu diversas críticas a Gautier, entre elas, a do conformismo e da alienação diante dos problemas circundantes, já que a negação a que ele se abandona não é entendida, muitas vezes, como uma forma de protesto, embora a vertente inaugurada por ele

⁸⁰ GAUTIER. *Op. cit.*, p. 20.

⁸¹ GAUTIER. *Op. cit.*, p. 21.

⁸² Paul Bénichou. “Théophile Gautier”. *L’école du désenchantement*: Sainte-Beuve, Nodier, Musset, Nerval, Gautier. Gallimard, 1992, p. 500.

⁸³ “Gautier, par cette obsession de la décadence et de la perte de vitalité, est bien proche du Musset de la même époque; plus encore par la mise en accusation, comme auteurs du mal, des adeptes modernes de l’esprit d’analyse: ce réquisitoire se retrouvera dans *La Coupe et les lèvres* et dans *Rolla*”. BÉNICHOU. *Op. cit.*, p. 506.

⁸⁴ GAUTIER. *Op. cit.*, p. 22.

tenha alcançado grande desenvolvimento em poetas como Baudelaire e Mallarmé e perdurado até o século XX.

A valorização do ócio como forma de negação do mundo do trabalho e da opressão gerada por ele encontra grande ressonância no pensamento alvaresiano. Em “O elogio da vagamundagem”, Cilaine Alves Cunha discute essa questão com base em alguns poemas do autor, caso de “Vagabundo” e “A minha esteira”, que fazem parte do segundo momento da *Lira dos vinte anos*, destacando que “em Álvares de Azevedo, o louvor do ócio associa-se ao elogio da vida vagabunda, da boemia e da contemplação como requisitos da liberdade, do conhecimento e da experiência artística.”⁸⁵ Vagner Camilo, em sua análise do conhecido poema “Ideias Íntimas”, ressalta o estado de abandono a que se entrega o eu-lírico como impulso para a escritura do poema, no qual o tempo passa a ser medido pela subjetividade, gerando o devaneio. Segundo o autor, “a vida *contemplativa*”, nesse caso, “se mostra tanto ou mais produtiva do que a vida *ativa*, pois dela resulta o poema.”⁸⁶

Parece ser esse tipo de experiência que Álvares de Azevedo tem em mente quando diz que dos cantos do seu *O conde Lopo* “sejam-lhes cena o salão do banquete, com seu refulgir de copos cheios de licores e a sua música de loucas alegrias e alegres amores, sobre chão cheiroso de rosas, respirando o ar volúpias e lascívias”.⁸⁷ A obra literária a qual o autor quer forjar não tem a pretensão de ser útil à moralização da sociedade, pelo menos, não como imposição de valores burgueses, ou, no contexto brasileiro, de dever nacionalista, pois, como explica Cunha, “na escala de valores do erradio, o ponteiro do sentimento patriótico situa-se no grau zero da indiferença.”⁸⁸ A obra se propõe, em primeira instância, a formar um espaço do lúdico, que fomente o cultivo do indivíduo e a fruição estética por meio da beleza, como quer Théophile Gautier.

Entre os franceses da geração de 1830, a supervalorização das artes, pelos seus cultores, como única forma de liberdade diante do desenvolvimento capitalista levou àquilo que Bénichou caracteriza como um tipo de “*privilège métaphysique de supra-moralité*”.⁸⁹ Ao artista e à sua criação não há limites impostos pelo código moral vigente, é-lhe permitido tratar “*de choses moralement ou humainement horribles, maladie, parricide, guillotine*”, bradando que “*il y a de la poésie là-dedans*”.⁹⁰

⁸⁵ Cilaine Alves Cunha. “O elogio da vagamundagem”. In: Herbert Nunes de Almeida Santos, Susana Souto Vieira (org.). *Trilhas do humor na literatura brasileira*. Maceió: EDUFAL, 2011, p. 25.

⁸⁶ Vagner Camilo. *Risos entre pares: poesia e humor românticos*. São Paulo: Edusp, 1997, p. 82.

⁸⁷ AZEVEDO. “O conde Lopo”. *Poesias completas*, p. 371.

⁸⁸ CUNHA. “O elogio da vagamundagem”. *Op. cit.*, p. 33.

⁸⁹ Paul Bénichou. “1830 et les Jeune-France”. *Le sacre de l'écrivain: 1750 – 1830* Essai sur l'avènement d'un pouvoir spirituel laïque dans la France moderne. 2e ed. Paris: Librairie José Corti, 1985, p. 425.

⁹⁰ BÉNICHOU. “1830 et les Jeune-France”. *Op. cit.*, p. 425.

Isso parece se refletir no prefácio de Álvares de Azevedo na afirmação de que “o imoral pode ser belo”, configurando a sua originalidade dentro da tradição literária brasileira e da crítica que então se fazia. Justiniano José da Rocha, primeiro crítico teatral brasileiro, ao comentar n’*O cronista*, em 1836, a estreia da peça *O Rei se diverte* no palco carioca, taxa-a de “drama horrível”, no qual “um estupro se comete quase aos olhos do espectador, sem respeito à moral pública.”⁹¹ E, embora reconheça que há algumas belezas em determinadas cenas dessa obra hugoana, exige o que não se poderia exigir de um drama romântico: “Onde pois a moralidade da peça?”⁹² Considerando os mais de dez anos que se colocam entre um escrito e outro e o relativo desenvolvimento da discussão, Álvares de Azevedo lhe responderia, em relação à mesma peça, que “não é esse o lugar para sustentar teorias de *moralidade*”, embora também admita que a polêmica cena não constitui “algum quadro digno das santíssimas paredes de uma igreja”.⁹³

Porém, em sua análise do poema “Rolla”, o autor afirma que “a úlcera do vício aberta com toda a sua torpeza medonha – eis um quadro tão moral, como o fora um conselho”⁹⁴, do que se infere a possibilidade de reflexão e de depuração artística da matéria dita imoral. O próprio romance *Mademoiselle de Maupin*, do qual é tomada uma epígrafe da obra em questão, é uma ilustração da pretendida ruptura entre o fim moral da arte e a sua autonomia, pois nele é desenrolada uma narrativa em que o autor defende, de certa forma, a liberdade, ou antes, a ambiguidade sexual, já que a protagonista passa a maior parte do tempo disfarçada em trajes masculinos, mantendo relações com ambos os sexos.

É fundamental, contudo, que a obra desperte a reflexão naquele que a lê, não resvalando no torpe, ou seja, nos aspectos puramente sensíveis. No caso do romance de Gautier, por exemplo, a atividade sexual não é posta por si mesma, mas como uma forma de buscar e de conjecturar acerca de um ideal de amor que não é, no entanto, possível de ser alcançado. Para Azevedo, “do sublime ao ridículo há um passo, disse um grande pensador e um grande guerreiro – do imoral ao torpe também vai um passo.”⁹⁵ A manutenção da beleza está, então, em primeiro plano, como o autor explica na sua análise do poema de Sand:

Não sou contudo daqueles que se arrepiam com a desenvoltura de Sand [...]. A poesia é a beleza – desde que o poeta se não enxurde no lodo da obscenidade, desde

⁹¹ Justiniano José da Rocha. “Excertos críticos”. In: João Roberto Faria. *Ideias teatrais: o século XIX no Brasil*. São Paulo: Perspectiva, 2001, p. 320.

⁹² ROCHA. “Excertos críticos”. In: FARIA. *Op. cit.*, 319.

⁹³ AZEVEDO. “O conde Lopo”. *Poesias completas*, p. 369.

⁹⁴ AZEVEDO. “Alfredo de Musset: Jacques Rolla”. *Obra completa*, p. 697.

⁹⁵ AZEVEDO. “O conde Lopo”. *Poesias completas*, p. 372.

que o assunto não desflores em mãos torpes, seja embora sua inspiração essa *metafísica da matéria* que mana de Don Juan e Lélia: - que importa?⁹⁶

O que verdadeiramente importa é essa espécie de alvará de soltura que ele pretende conferir ao belo na obra de arte, especialmente quando o cotejamos com o prefácio aos *Suspiros poéticos e saudades*, de Gonçalves de Magalhães, um texto de suma importância para os caminhos do Romantismo brasileiro.

Gonçalves de Magalhães, ao dar à lume seus poemas, parecia ter consciência da referida importância, já que uma das finalidades da publicação é justamente traçar “no Brasil uma nova estrada aos futuros engenhos.”⁹⁷ E, embora o autor aponte os lugares e a natureza como sua fonte de inspiração, procedimento bastante romântico, e afirme ter repensado a atividade poética quanto ao gênero e a forma desde sua primeira publicação, a missão que ele atribui ao poeta, tanto no prefácio aos *Suspiros poéticos e saudades* quanto nas *Poesias*, de 1832, é a mesma, aliando a criação poética à moral e à virtude, traço do neoclassicismo que perdura pelo século XIX afora.

Para ele, a poesia “deve santificar as virtudes e amaldiçoar os vícios. O poeta, empunhando a lira da razão, cumpre vibrar as cordas eternas do Santo, do Justo e do Belo e do Útil”, pois “o poeta sem religião e sem moral, é como o veneno derramado na fonte, onde morrem quantos procuram aí aplacar a sede.”⁹⁸ Algo similar pode ser encontrado no prefácio às *Poesias*:

Acresce mais que a Poesia, louvando as ações dos Grandes Homens, dos Patriotas, e dos Beneméritos, tem por fim inspirar o amor à virtude, e horror ao vício. Assim a Poesia é uma parte da Filosofia moral, ou para melhor dizer, a Poesia e a Filosofia é uma mesma coisa, considerada, por dois pontos de vista diferentes. Portanto a leitura dos Poetas é sempre útil, e muito concorre para a moral e ilustração dos Povos.⁹⁹

Ideias que vão ao encontro do engajamento de Magalhães na ilustração do povo, como ele mesmo diz, no engrandecimento da pátria e no despertar da ambição da glória poética em outros jovens aspirantes a poeta, conferindo à poesia uma função próxima à da política, o inverso da proposta de autonomia contida nos prefácios do autor francês e do ultrarromântico brasileiro:

E nesta época de perturbações e de intrigas, em que os ânimos vacilantes e convulsos olham a política como a única ancora da salvação e da prosperidade da Pátria, com total menosprezo das Ciências e das Boas Artes, cumpre a todo aquele, em cujo coração arde a chama do amor da Pátria, alçar a voz em seus escritos para combater e rechaçar o crime, satirizar o vício, instruir e enobrecer a humanidade,

⁹⁶ AZEVEDO. “George Sand: Aldo o rimador”. *Obra completa*, p. 665.

⁹⁷ MAGALHÃES. *Suspiros poéticos e saudades*. Paris: Dauvin et Fontaine libraires, 1836, p. 3

⁹⁸ MAGALHÃES. *Op. cit.*, pp. 4 e 5.

⁹⁹ MAGALHÃES, Domingos José Gonçalves de. *Poesias*. Rio de Janeiro: Ogier, p. III.

animar a virtude oprimida, e adoçar as mágoas do coração com a suavidade e harmonia de seus cantos.¹⁰⁰

Álvares de Azevedo parece estar mais empenhado em, de certa maneira, abrir novo veio à literatura brasileira, à medida que busca formar um público leitor que acolha obras, no caso, o seu próprio poema, que não se filiam ao segmento de Magalhães. É nesse sentido que ele pode se colocar como uma alternativa a essa tradição, desvinculando-se dela ao mesmo tempo em que se vale da tradição ocidental como fator legitimador. É flagrante a predileção pela beleza e pela imaginação como critérios de valor, em detrimento da adequação moral da obra, como na passagem em que o autor defende Byron: “Não falarei de Byron. – Repito, não é essa uma obra de Moral, e para mim que quando leio é para apreciar o *belo da imaginação* do poeta, Don Juan é um primor.”¹⁰¹

O contexto revolucionário

As inovações propostas por Álvares de Azevedo; a autonomia da beleza em relação à utilidade moral da obra de arte e sua elevação como critério de valor preponderante na recepção dela, entrecruzam-se numa outra linha de argumentação, na qual ele comenta a questão das mudanças histórico-sociais que estavam sendo vivenciadas, especialmente na Europa, desde a Revolução Francesa. Elas são motivadoras e, de certa forma, legitimadoras da alteração nos padrões poéticos, pois, em decorrência de tais acontecimentos “houve então uma reação total, de Zenith a Nadir, sobre a poesia.”¹⁰² Essa “terrível reação” fomentou a substituição da literatura antiga pela moderna, como podemos ver nessa longa passagem:

Em lugar da poesia dos olhares trêmulos de gosto, dos seios quentes, ansiosos, a se elevarem em suspiros afogados, em lugar dos contornos das linhas ondeantes, do esmero das cadeiras arredondadas e das pernas cheias, macias e róseas como a flor de Vênus, dessas ninfas meio deitadas, os membros de madrepérola, com a cabeça sobre um braço arredondado e lácteo, e de cabelos soltos em chuva sobre o aveludado das costas nuas, Antílope ou Clítias nos requebros voluptuários do sono à sombra das florestas, que o cinzel dos estatuários antigos, os lascivos pincéis de Zeuxis e Fídias, os versos dos poetas pagãos traduziram a esses homens novos, - veio a poesia nebulosa e Ossiânica [...].¹⁰³

¹⁰⁰ MAGALHÃES. *Op. cit.* pp. III e IV.

¹⁰¹ AZEVEDO. “O conde Lopo”. *Poesias completas*, p. 372 (grifos nossos).

¹⁰² AZEVEDO. “O conde Lopo”. *Poesias completas*, p. 373.

¹⁰³ AZEVEDO. “O conde Lopo”. *Poesias completas*, p. 373.

Vê-se que o poeta descreve a alteração dos padrões poéticos por longas séries metonímicas e, considerando o segundo prefácio à *Lira dos vinte anos*, podemos dizer que esse procedimento indica o contexto conturbado dessa mudança, que ocorreu, como o próprio autor diz, sob o impulso da revolução.

Tal substituição, segundo ele, se fazia muito necessária, pois a própria tradição greco-latina havia se tornado degenerada em momento anterior na França, mais especificamente no reinado de Luis XV, tornando a irrupção da nova poesia uma necessidade:

A literatura Europeia, humilde discípula dessa velha arrebicada de Horácio, dessa lira acostumada a soltar suas notas amorosas no trepidar das saturnais de Roma a Sibarita, dessa lira que deixara as entesadas cordas metálicas dos tempos épicos, para nos soltos nervos, no acompanhamento das flautas lídias e dos plectros cretenses, transpirar aromas de banquete, levaram-na em França as orgias da regência e do reinado de Luis XV ao último aperfeiçoamento da imoralidade.

O blasfemo cantor da guerra dos deuses levou o materialismo poético até aonde Horácio – o vate das orgias romanas regadas dos vinhos de Falerno e Mássico – nem se atrevera a pensá-lo.¹⁰⁴

Dessa forma, a substituição da carreta de Téspis pela “fria e sangrenta [...] carreta dos Girondinos” não configura uma perda, até mesmo no que concerne à moralidade da obra de arte, mas uma adequação à nova realidade. O autor afirma que “a culpa [dessa degeneração] é da filosofia materialista do século”, complementando, em “Alfredo de Musset: Jacques Rolla”, que “no materialismo bruto não pode haver poesia”, pois este “é de essência prosaico”.¹⁰⁵ Isso significa dizer que, a partir do momento em que os motivos greco-latinos se converteram em tópica da obscenidade, não podendo suscitar nenhuma reação a mais em seus leitores do que o estímulo sensível, ela deveria ser substituída por algo novo, que não seja objeto de convenção e que transcenda os limites do torpe.

O que se torna importante, nesse ponto levantado pelo autor, é a possibilidade de transição e de manutenção da nova cultura literária vigente na França e que, conseqüentemente, poderia se operar na tradição brasileira. Mesmo argumentando sobre a existência de obras imorais tanto na escola clássica quanto na romântica, é possível que Azevedo considere a abertura revolucionária como um catalisador do processo de aparecimento e aceitação da obra a qual ele se dispõe, devido à reorganização de valores que o processo revolucionário opera.

No prefácio a’ *O conde Lopo*, Álvares de Azevedo nos apresenta uma concepção de obra de arte e de sua função, aliada a uma proposta de leitura crítica que se coadunam com o poema que se segue,

¹⁰⁴ AZEVEDO. “O conde Lopo”. *Poesias completas*, p. 373.

¹⁰⁵ AZEVEDO. “Alfredo de Musset: Jacques Rolla”. *Obra completa*, p. 699.

preparando o leitor para a compreensão do que se lerá. Ele esboça, então, os traços de um ideário crítico multifacetado, cuja finalidade seria a análise crítica de uma obra também multifacetada, mas que anseia à unidade, um dos paradoxos mais interessantes do Romantismo e que é metaforizado pelo prefaciador na alusão ao ramalhete de flores. Dessa forma, Álvares de Azevedo pode oferecer e justificar o seu poema, por meio da tradição ocidental, como alternativa à tradição literária brasileira, antepondo-lhe uma proposta crítica condizente com as suas necessidades de entendimento que não são, evidentemente, as perspectivas de análise literária as quais ele aponta como inférteis. E, antes mesmo de todo esse exercício reflexionante, não deixa de suspeitar do sucesso de seus intentos por meio da epígrafe que abre o texto, demonstrando uma atitude tipicamente romântica: não só de questionamento daquilo que já está posto e tido como desgastado, mas também de proposição de uma nova obra, que se reconstrói continuamente. A tradição retórica presente nas classificações do belo utilizadas pelo autor é convertida na afirmação de algo diverso do contexto em que elas eram comumente empregadas, evidenciando a capacidade de renovação do pensamento crítico alvaresiano.

Assim como no prefácio à *Lira dos vinte anos*, a originalidade das assertivas colocadas pelo autor diante do que era então voga na literatura brasileira transforma o espaço de apresentação da obra num momento altamente rico e de embate contra aquilo que já estava instituído. No prefácio a *O conde Lopo*, a teoria dos contrastes na qual o autor se baseou para erguer seu livro mais importante ainda persiste, uma vez que ele admite, na obra de arte, elementos considerados imorais, isto é, interpretados em sua poética como reduto do grotesco, a vida boêmia, o comportamento marginal, acolhendo-os como possível fonte de beleza. Aponta-se, assim, para o nivelamento entre as categorias do sublime e do grotesco, como postula Victor Hugo, ou, ao menos, para sua convivência no interior do mesmo objeto estético, e para a quebra da monotonia da beleza, pressuposto deste autor francês explicitado por Azevedo quando comenta, por exemplo, a exaustão do belo ideal.

OS CAMINHOS DO DRAMÁTICO EM *PUFF*: O PREFÁCIO AO
MACÁRIO

OBRAS

DE

MANOEL ANTONIO ALVARES DE AZEVEDO

II



RIO DE JANEIRO

TYPOGRAPHIA UNIVERSAL DE LAEMMERT

RUA DOS INVALIDOS, 61 B

1855

Fig. 4 - Frontispício da primeira edição, volume II, das obras de Álvares de Azevedo, primeira publicação do *Macário*

Capítulo III - Os caminhos do dramático em *Puff*: o prefácio ao *Macário*.

A peça *Macário* e o prefácio ou prólogo que a antecede, denominado *Puff*, foram publicados, pela primeira vez, no segundo tomo da primeira edição das obras de Álvares de Azevedo, em 1855, volume dedicado à prosa do autor. A partir daí, todas as edições trazem essa obra na seção prosa, sem muitas modificações. A modificação, se não substancial, ao menos sinalizadora do cunho do texto, é a alocação da peça sob a designação “estudo dramático”, fato que se deu desde a terceira edição, de 1862, que ainda seguia a segunda, do mesmo ano, até a quarta edição, de 1873. Nesta última, no terceiro tomo, Joaquim Norberto aloca sob a referida designação, tanto *Macário*, quanto a “Carta sobre a atualidade do teatro entre nós” e *Noite na taverna*, demonstrando a dificuldade que representava a organização dos trabalhos de Azevedo aos críticos da época e, mesmo, aos posteriores. Nota-se que o termo “estudo dramático” não desmente de todo a proposta do autor em *Macário* e em seu prefácio, nos quais ele realiza um tipo de sondagem sobre os diversos estilos literários que poderiam ser utilizados na composição dramática.

A discussão a que Álvares de Azevedo se propõe estava bastante alinhada às preocupações do contexto ao qual ele pertenceu, em que se pretendia definir um modelo dramático que desse conta de representar, ou mesmo, de certa forma, doutrinar, a nascente nação brasileira. Tanto é que um levantamento inicial dos debates de inícios do século XIX já demonstra a centralidade dessa questão. No período romântico da literatura brasileira, diversos autores debateram em suas obras ou teorizaram acerca de que caminho deveria ser trilhado pelo teatro brasileiro: o da tragédia neoclássica, composição de origem grega, regulada por um rígido conjunto de procedimentos que objetivava conferir-lhe um efeito de verossimilhança, notadamente a regra das três unidades e o decoro; o do drama romântico, que procurava abarcar temas interditos da sociedade e não propunha, como desfecho, uma solução amenizadora, evidenciando, pelo contrário, a presença do grotesco e do sublime numa mesma personagem ou; o do melodrama, de enredo permeado pelas reviravoltas e revelações, buscando manter a tensão do expectador, e cujo desfecho, dada sua base maniqueísta, era, geralmente moralizador, distribuindo castigos e prêmios conforme o perfil das personagens.¹

¹ Definições mais acuradas podem ser encontradas em João Roberto Faria. *Ideias teatrais: o século XIX no Brasil*. São Paulo: Perspectiva/FAPESP, 2001 e Décio de Almeida Prado. “O teatro romântico: a explosão de 1830”. In Guinsburg, J. (org.). *O Romantismo*. 4ª Ed. São Paulo: Perspectiva, 2002, pp. 167-184.

Gonçalves de Magalhães, por exemplo, precursor do nosso romantismo, não poderia, de forma alguma, isentar-se dessa missão, e, na breve notícia que antecedia seu drama *Antonio José*, de 1839, defendia-se, dizendo:

Não faltarão acusações em todos os gêneros. Talvez tenham razão, sobretudo se quiserem medir esta obra com o compasso de Aristóteles e de Horácio, ou vê-la com o prisma dos Românticos. Eu não sigo nem o rigor dos Clássicos, nem o desalinho dos segundos; não vendo verdade absoluta em nenhum dos sistemas, faço as devidas concessões a ambos; ou antes, faço o que entendo, e o que posso.²

Este *juste milieu* que Magalhães pretendeu adotar é abandonado no prólogo escrito à peça *Olgiate*, de 1841, no qual o autor afirma não ter pretendido “compor um drama, sim um tragédia”, demarcando, já pela oposição dos termos, a tendência com a qual mais se identificava. Ainda assim, ele procura reforçar a sua preferência:

Não posso de modo algum acostumar-me com os horrores da moderna escola; com essas monstruosidades de caracteres preternaturais, de paixões desenfreadas e ignóbeis, de amores licenciosos, de linguagem requintada, à força de querer ser natural; enfim, com essa multidão de personagens e de aparatos *coups de théâtre*, como dizem os franceses, que estragam a arte e o gosto, e convertem a cena em um bacanal, em uma orgia da imaginação, sem fim algum moral, antes em seu dano.³

É possível que a indignação do autor se volte também ao melodrama, e não somente ao drama romântico, tendo em vista que ambos chegaram ao país, aproximadamente, à mesma época e confundiram-se junto ao público e aos escritores.⁴ Álvares de Azevedo partilhará opinião semelhante quanto à exageração melodramática. No entanto, a aproximação de Magalhães da tendência neoclássica já é conhecida e fica patente na leitura do restante do prefácio. Torna-se interessante perceber, pela discussão promovida, que a polêmica romântica sobre o gênero dramático já estava posta desde o decênio de 1830.

E ela se prolongaria, abarcando as primeiras manifestações realistas do palco brasileiro, como pode ser visto nesta crítica de Machado de Assis, de 1860, publicada no *Diário do Rio de Janeiro*, na qual o escritor admite o convívio do romantismo, do realismo e do classicismo, visando uma crítica livre de sectarismo:

² Gonçalves de Magalhães. “Breve notícia sobre Antonio José da Silva”. In: FARIA. *Op. cit.*, p. 327.

³ MAGALHÃES “Breve notícia sobre Antonio José da Silva”. In: FARIA. *Op. cit.*, p. 335.

⁴ João Roberto Faria explica que dramas românticos e melodramas chegaram simultaneamente ao Brasil e o abandono do termo melodrama “pelos dramaturgos franceses entre 1825 e 1838, por força da carga pejorativa que havia adquirido” contribuiu para essa confusão entre os termos. “Assim, tidos como dramas, os melodramas chegaram ao Brasil e influenciaram os nossos primeiros dramaturgos, como Luís Antônio Burgain e Martins Pena. Também eles escreveram melodramas, que chamaram de dramas.” *Op. cit.*, p. 28.

As minhas opiniões sobre o teatro são ecléticas em absoluto. Não subscrevo, em sua totalidade, as máximas da escola realista, nem aceito, em toda sua plenitude, a escola das abstrações românticas; admito e aplaudo o drama como forma absoluta de teatro, mas nem por isso condeno as cenas admiráveis de Racine.

Tiro de cada coisa uma parte, e faço o meu ideal de arte, que abraço e defendo.⁵

Porém, é possível dizer que nenhum deles tematizou o problema da forma literária, no caso em questão, da composição dramática, de maneira tão agudamente crítica quanto Álvares de Azevedo, que vai ao nível da experimentação formal na peça *Macário*, não se restringindo à teoria. Em sua contribuição para a formação de um modelo dramático para a literatura brasileira, ele apresenta um protótipo multifacetado ou mesmo, a manutenção de várias possibilidades em aberto em detrimento de um projeto estanque.

Ao comentar a segunda geração romântica, Ronald de Carvalho atribui algumas denominações interessantes à sua produção literária e a seus integrantes, as quais, de certa forma, repercutiram na tradição crítica brasileira na consolidação de um juízo quanto a esses poetas. A sua poesia é apontada como sendo uma “poesia da dúvida” e o seu êxito junto ao público é devido a uma espécie de “dúvida contemplativa”, veiculada por ela. Álvares de Azevedo, principal expoente dessa geração, chegaria a “uma formidável indecisão” em relação à vida prática, devido ao seu constante e exclusivo movimento no interior da literatura.⁶ A dúvida de que fala Carvalho pode ser estendida aos textos autorreflexivos deste autor, embora ela não seja contemplativa, no sentido de nada criar, pois o espírito divagador que esse estado de contemplação propicia, permite ao poeta executar um exercício perscrutador na busca e na elaboração de novas formas literárias.

É nesse sentido que toda a argumentação de Azevedo se orienta de acordo com essa preocupação de tentar propor alternativas para a impossibilidade, para a limitação formal, gerada pela existência de uma teoria, de ideais críticos, que parecem ser incompatíveis com a obra escrita. É, talvez, por isso que ele não se decida facilmente pelo caminho a seguir, já que isso poderia significar a adoção de posturas preestabelecidas que incorressem, novamente, na limitação das formas que já existem. Ele permanece, então, numa indecisão de fato formidável, deixando várias possibilidades em aberto para o debate do problema em questão.

⁵Machado de Assis. *Revista dramática: Mãe*, de José de Alencar. Disponível em: <http://machado.mec.gov.br/images/stories/html/critica/mact04.htm>. Acesso em: 11/08/2011.

⁶CARVALHO, Ronald de. “Álvares de Azevedo e a poesia da dúvida” (1919). In: Álvares de Azevedo. “Fortuna crítica”. *Obra Completa*. Alexei Bueno (org.). Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2000, p. 50.

Na tentativa de localizar a sua concepção teórica no cenário literário ocidental, Álvares de Azevedo recorre a literaturas matriciais, das quais ele se vale como sendo uma tradição comum, são elas “o teatro inglês, o teatro espanhol e o teatro grego”,⁷ além do teatro alemão, representado pelas figuras de Goethe e Schiller. À parcela dita “clássica” da obra desses dois escritores, o autor contrapõe alguns exemplos da literatura que poderíamos chamar de moderna, sobretudo a francesa, de Victor Hugo e Alexandre Dumas, embora os excluindo de seu protótipo, assim como as traduções das peças de Shakespeare feitas por Ducis e por Alfred de Vigny. Percebe-se, ao longo do prefácio, que as correntes antes tidas como marginais no teatro ocidental, a inglesa, a alemã e a espanhola, meros “degraus galgados pelo teatro europeu ao subir das trevas medievais para a luminosidade clássica”,⁸ são colocadas lado a lado com a grega e a sua automeada descendente direta, a francesa. Essa aparente equiparação de fontes é reforçada pelo autor na “Carta sobre a atualidade do teatro entre nós”, ressaltando e, mesmo, disseminando entre seus contemporâneos, uma profunda compreensão do pensamento romântico.

O problema principal do prefácio, no entanto, é a discussão sobre as limitações da forma literária, de suas impossibilidades frente ao ideal artístico. Esse problema é levantado por meio de uma perspectiva típica do poeta que é a constituição de dois pólos distintos: ideia e paixão, palavras recorrentes no espaço relativamente curto do prefácio. Após uma especulação sobre a que pólo aderir, o autor conclui que “são duas palavras estas, mas estas duas palavras têm um fim: é declarar que o meu tipo, a minha teoria, a minha utopia dramática, não é esse drama que aí vai”,⁹ assumindo a impossibilidade formal a que ele chega na constituição do próprio *Macário* e explicitando, por outro lado, se não as tentativas de dissolvê-la, a necessidade do debate estético.

O protótipo dramático de Álvares de Azevedo

Esse exercício crítico que objetiva o encontro de uma nova forma ou a diluição das existentes tem início já no título do prefácio, *Puff*. Décio de Almeida Prado observa que “*Puff*, em primeiro grau, é uma personagem virtual de Shakespeare. Em segundo grau, uma personagem real, do próprio Álvares

⁷ AZEVEDO. “Macário”. *Obra completa*, p. 507.

⁸ Décio de Almeida Prado. “O teatro romântico: a explosão de 1830”. In Guinsburg, J. (org.). *O Romantismo*. 4ª Ed. São Paulo: Perspectiva, 2002, p. 169.

⁹ AZEVEDO. “Macário”. *Obra completa*, p. 509.

de Azevedo.”¹⁰ Ele explica que a personagem shakespeariana é virtualidade porque “*Puff* [*sopro, baforada, em inglês*], comparece de passagem, lembrado apenas pelo nome, que seria *Puff of Barson*, em outro texto de Shakespeare, também animado por Falstaff e seu burlesco séquito.”¹¹

Em “Boêmios: ato de uma comédia não escrita”, na qual a personagem real de Álvares de Azevedo desempenha seu papel, *Puff* apresenta mais uma ligação com Shakespeare, por meio da paráfrase que executa das palavras do personagem Jack Falstaff, que, nesse texto alvaresiano, aparece referido como John:

Respondo-te somente o que dizia
 Sir John Falstaff, da noite o cavaleiro:
 “Se Adão pecou no estado de inocência,
 Que muito é que nos dias da impureza
 Peque o mísero Puff?”¹²

Almeida Prado esclarece que essas palavras, da primeira parte do *Rei Henrique IV*, são realmente proferidas por Falstaff, mas com relação a ele mesmo e não a *Puff*.¹³ Isso mostra que Azevedo quis aparentar sua personagem com toda uma ascendência de boemia e libertinagem, a qual efetiva na execução de “Boêmios” à custa das blasfêmias, em particular dirigidas aos membros do clero, proferidas por *Puff* em presença do amigo Níni. Este, se não é exatamente o oposto daquele, é menos cético, tendo em vista que sonha com a glória literária, enquanto o primeiro concebe a poesia como proveniente do vinho: “quanto a mim, tenho fé que a poesia/ Dorme dentro do vinho. Os bons poetas/ Para ser imortais beberam muito”¹⁴. Sendo que a única função da atividade poética seria a conquista amorosa, mas uma conquista desvencilhada do idealismo romântico:

PUFF: Dá-me aqui tua mão. Sabes, amigo?
 Passei ontem o dia de namoro;
 Minhas paixões voltei à nova esposa
 Do velho Conde que ali mora em frente.
 Estou adiantado nos amores.
 A cozinheira, outrora minha amante,
 Meus passos guia, meus suspiros leva.
 Mas preciso com pressa de um soneto.
 Prometes-me fazê-lo?¹⁵

¹⁰ Décio de Almeida Prado. *O drama romântico brasileiro*. São Paulo: Perspectiva, 1996, p. 126.

¹¹ PRADO. *O drama romântico brasileiro*. *Op. cit.*, p. 127. A peça de Shakespeare na qual Puff aparece de passagem, ainda de acordo com Décio de Almeida Prado, é *Rei Henrique IV*, 3º ato, 3ª cena.

¹² Álvares de Azevedo. “Boêmios: ato de uma comédia não escrita”. *Poesias Completas*. edição crítica de Péricles Eugênio da Silva Ramos/Iumna Maria Simon (org.). Campinas: Ed. da Unicamp/São Paulo: Imprensa Oficial, 2002, p. 165.

¹³ “Falstaff – Dost thou hear, Hal? Thou knowest in the state of innocence Adam fell; and what should poor Jack Falstaff do in the days of vilany?” *Apud* Prado. *Op. cit.*, p. 127.

¹⁴ AZEVEDO. “Boêmios”. *Poesias completas*, p. 164.

¹⁵ AZEVEDO. “Boêmios”. *Poesias completas*, pp. 166 e 167.

É interessante que Álvares de Azevedo coloque justamente o nome dessa personagem como título de seu prefácio, também chamado de prólogo, já que, atribuindo “fictícias feições humanas”¹⁶ a um texto que é “pelo menos sensível às qualidades clássicas”,¹⁷ o autor promove um tipo de quebra de expectativa em relação aos valores literários. Admitindo que o texto seja a fala da personagem *Puff*, reconhecido pela vida irregular, algumas de suas afirmações no prefácio estariam mais inclinadas à regularidade das formas literárias. Por meio da justaposição de uma personagem com ideias críticas de seu autor, Azevedo dá início às possibilidades formais a serem debatidas ao logo do texto e uma demonstração da fluidez, do caráter ondeante de seu pensamento, tal qual indicado pelo nome da personagem shakespeariana que, além de dialogar com o bardo inglês, leva-nos mais para dentro do universo alvaresiano.¹⁸

Cilaine Alves Cunha confirma a hipótese de que a personagem de “Boêmios” e a voz que enuncia o prefácio ao *Macário* são a mesma personagem, atribuindo a *Puff* um papel próximo ao de narrador do texto. Ressaltando que, na execução dos diálogos do poema, *Puff* manifesta a crença de que “a inspiração literária deve ter por matéria a vivência boêmia”,¹⁹ a autora aponta que, ao propor a junção do disforme aos elementos da tragédia, descrita ao longo do prefácio, ele se predispõe a “aceitar as orientações de Victor Hugo, para quem a representação do grotesco é essencial para a realização do sublime.”²⁰ Porém, ainda de acordo com Cunha, o grotesco em Azevedo é com frequência, diferentemente do escritor francês, “tomado como sinônimo de boemia literária, ou, se se prefere, byronismo; isto é, representação de elementos devassos, macabros e sórdidos da idealização desta boemia.”²¹

Admitindo essa hipótese, somos levados a identificar manifestações do caráter representado por *Puff* no desenvolvimento da própria peça, visto que, no decorrer dela, exalta-se, em diversos momentos, a vida boêmia e sua relação com a literatura, como se vê nessa breve fala do protagonista:

¹⁶ PRADO. *O drama romântico brasileiro. Op. cit.*, 127.

¹⁷ PRADO. *O drama romântico brasileiro. Op. cit.*, 129.

¹⁸ Andréa Sirihal Werkema, em sua análise de *Puff*, chama atenção para a recorrência do tema da fumaça na obra alvaresiana: “O gosto pelas imagens da fumaça – névoa artificial – provinda de charutos, cigarros ou cachimbos constitui um dos *tópos* favoritos da obra de Álvares de Azevedo, e parece sugerir uma preferência pela indistinção, ou certa frouxidão intelectual melancólica (o que está expresso também no lânguido hábito de fumar). Para além do *spleen* romântico, porém, “*Puff*” parece indicar em seu próprio nome a indefinição de seus objetivos, ou quiçá a fingida indefinição dos mesmos objetivos.” *Macário, ou do drama romântico em Álvares de Azevedo*. 2007. 245f. Tese (Doutorado em Literatura Brasileira) Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2007, p. 70.

¹⁹ Cilaine Alves Cunha. “Álvares de Azevedo e o drama romântico”. *Trans/Form/Ação*, São Paulo, 19: 61-74, 1996, p. 68.

²⁰ CUNHA. “Álvares de Azevedo e o drama romântico”. *Op. cit.*, p. 68.

²¹ CUNHA. “Álvares de Azevedo e o drama romântico”. *Op. cit.*, p. 68.

“Geórgio dá hoje uma ceia: uma orgia esplêndida como num romance.”²² Essa exaltação permite tecer um paralelo com o que foi proposto no prefácio a *O conde Lopo*, a ambientação dos cantos do poema no salão do banquete, de modo que se vê que o autor parece postular as mesmas finalidades e fontes de inspiração tanto para o gênero dramático, como para o lírico, resultando na indistinção entre eles. O andar cambaleante do ébrio e seu tom zombeteiro parecem dar o tom do andamento da peça e de alguns diálogos, desprezando, o estilo problemático típico do drama, bem como as conveniências dramáticas, que vão sendo renegadas desde o texto de abertura.

Mesmo que Álvares de Azevedo rompa com um certo tipo de tradição literária, é sempre dela que ele parte na elaboração de um novo projeto, sendo que o prefácio ao *Macário* não foge a esse procedimento. Assim, o autor detalha, por meio de um processo de justaposição apoiado na metonímia, os escritores que concorreram para a formação do seu protótipo dramático e as qualidades que ele entrevia em cada um deles, as quais, evidentemente, ele gostaria de incorporar a sua produção literária:

Criei para mim algumas ideias teóricas sobre o drama. Algum dia, se houver tempo e vagar, talvez as escreva e dê a lume.

O meu protótipo seria alguma coisa entre o teatro inglês, o teatro espanhol e o teatro grego - a força das paixões ardentes de Shakespeare, de Marlowe e Otway, a imaginação de Calderón de la Barca e Lope de Vega, e a simplicidade de Ésquilo e Eurípedes - alguma coisa como Goethe sonhou, e cujos elementos eu iria estudar numa parte dos dramas dele - em *Goetz de Berlichingen*, *Clavijo*, *Egmont*, no episódio da Margarida de *Faust* - e a outra na simplicidade ática de sua *Iphigenia*. Estudá-lo-ia talvez em Schiller, nos dois dramas do *Wallenstein*, nos *Salteadores*, no *D. Carlos*: estudá-lo-ia ainda na *Noiva de Messina* com seus coros, com sua tendência à regularidade.²³

Azevedo promove uma espécie de síntese de tendências, a começar por Shakespeare, o grande nome do teatro inglês que foi romantizado pelos escritores alemães a partir de fins do século XVIII e que é tomado como o exemplo da não observância dos preceitos clássicos. Do Século de Ouro espanhol, o autor elenca Calderón e Lope de Vega pelo cunho imaginativo de suas obras, bem como, possivelmente, pela proposta de reestruturação da tragédia clássica que tais escritores empreenderam, com ênfase no primeiro. A esses autores, segue a simplicidade clássica de Ésquilo e Eurípedes e os alemães Goethe e Schiller, os quais podem ser apontados como escritores-sínteses das tendências clássica e romântica.

Na “Carta sobre a atualidade do teatro entre nós”, um pequeno texto no qual discute o atraso do teatro brasileiro e os possíveis caminhos para a sua modernização, Azevedo delinea um protótipo

²² AZEVEDO. “Macário”. *Obra completa*, p. 547.

²³ AZEVEDO. “Macário”. *Obra completa*, p. 507.

semelhante, também bastante ambicioso, baseado na multiplicidade a ser estudada, pela juventude brasileira, na literatura ocidental, com ênfase nas suas vertentes minoritárias, no que tange à expressão dramática:

A nossa mocidade laboriosa se animará, empreenderá trabalhos dramáticos. Começarão por traduções, estudarão o teatro espanhol de Calderón e Lope da Vega, o teatro cômico inglês de Shakespeare até Sheridan, o teatro francês de Molière, Regnard, Beaumarchais – e mais modernamente enriquecido pelo repertório de Scribe e pelos provérbios de Leclercq e de Alfredo de Musset. Os que tiverem mais gênio, os que tiverem estudado o teatro grego, o teatro francês, o teatro inglês e o teatro alemão, depois desse estudo atento e consciencioso, poderão talvez nos dar noites mais literárias, mais cheias de emoção [...].²⁴

Dentre outras características em comum, destaca-se, nos escritores arrolados no prefácio e na *Carta*, a sua capacidade de releitura da tradição com a qual tiveram contato. Com relação a Goethe e Schiller, Andrea S. Werkema discerne que, a partir deles, tem início a transição “do irregular para o regular” no protótipo de Álvares de Azevedo, sinalizando a reformulação do drama para a representação do mundo moderno:

De fato, nas peças do autor alemão citadas a seguir por Azevedo, acompanhamos o percurso goethiano desde seu rebelde e fragmentado *Goetz von Berlichingen*, escrito na juventude do autor sob a influência direta de Shakespeare, até sua “ática” *Ifigênia em Táuris*, tentativa de retorno a um passado de simplicidade e beleza há muito perdidas. Tal percurso se repete nas obras listadas de Schiller, pois Azevedo sugere o estudo do protótipo dramático tanto na revolucionária *Os salteadores*, marco do pré-Romantismo alemão, quanto na tragédia classicista *A noiva de Messina*, experimentação schilleriana que buscava unir a forma clássica ao assunto moderno – “coros” trágicos e cristianismo. As outras peças nomeadas também mostram claramente que Azevedo percebera na obra dos dois autores alemães uma reflexão sobre as possibilidades do drama moderno, pois são todas tentativas variadas, com maior ou menor sucesso, de reatualizar o gênero dramático frente às preocupações de uma nova era.²⁵

Tal qual ocorrera no prefácio à *Lira dos vinte anos*, ao encabeçar suas proposições sob a égide de Shakespeare e Cervantes, o autor se volta para um passado, às vezes, nem tão distante assim, que é, por si mesmo, reformulador. E, mais uma vez, ele arremata sua argumentação por meio de um grupo de escritores pertencentes ao cânone, no sentido de caracterizar a sua própria obra como fantasiosa, como fizera, anteriormente, para justificar a duplicidade na orientação da *Lira*: “é um filho pálido dessas fantasias que se apoderam do crânio e inspiram a *Tempestade* a Shakespeare, *Beppo* e o IX Canto de *D.*

²⁴ AZEVEDO. “Carta sobre a atualidade do teatro entre nós”. *Obra completa*, pp. 746 e 747.

²⁵ WERKEMA. *Op. cit.*, pp. 80 e 81.

Juan a Byron, que fazem escrever *Annunziata* e *O canto de Antônia* a quem é Hoffmann ou *Fantasio* ao poeta de *Namouna*.”²⁶

Nota-se, nestes dois prefácios – e, mesmo no prefácio a *O conde Lopo*, embora o voltar-se para a herança literária seja ali distinto – um movimento cíclico de Azevedo em relação à tradição literária, no qual ela é sempre ponto de partida e de chegada para a constituição de novas proposições, assim como legitimadora delas. No entanto, ao atingir o ponto de chegada, o escritor sempre porta elementos transformados, orientando-se de maneira ascendente ao referencial de origem. Ao colocar-se dentro dessa mesma espiral, ele pode voltar-se sobre si mesmo, no intuito de rever-se de maneira crítica e fomentar, por sua vez, a eterna possibilidade da reflexão literária e da originalidade, fundamental ao escritor romântico, podendo afirmar, dessa maneira, que o seu “é um tipo talvez novo”.²⁷

Para consolidar, então, a propalada originalidade, preocupação que manifesta em toda a sua atuação como escritor, Álvares de Azevedo necessita afastar de si as fórmulas desgastadas que obtinham êxito nos palcos brasileiros, assim como já o tinham obtido em terras europeias: “É um tipo talvez novo, que não se parece com o misticismo do teatro de Werner, ou as tragédias teogônicas de OEhlenschläger e ainda menos com o de Kotzebue ou o de Victor Hugo e Dumas.”²⁸ A vertente melodramática do drama é, na *Carta*, sumariamente condenada como sendo “melodramas caricatos, [...] paixões falsas, [...] todas aquelas concepções que movem-se e falam como um homem, mas que quando se lhes bate no coração dão um som cavernoso e metálico como o peito oco de uma estátua de bronze!”²⁹

Chama à atenção a inclusão de dois importantes nomes do romantismo francês na condenação feita por Álvares de Azevedo, Victor Hugo e Alexandre Dumas, sendo o primeiro, como se sabe, um dos pilares do pensamento crítico alvaresiano. Sobre isso, Décio de Almeida Prado nos explica:

Não que Álvares de Azevedo os desprezasse artisticamente. Ao contrário, não faltam em seus ensaios palavras de elogio tanto a um quanto ao outro. O que não o agradava, quer nos parecer, são as semelhanças existentes entre os dramas românticos dos dois autores e os melodramas populares, cheios de truques de enredo, que infestavam os palcos brasileiros.³⁰

A relação com uma parte da obra hugoana parece ser realmente complicada para Álvares de Azevedo, ressentido pela cristalização de fórmulas de sucesso que Victor Hugo utilizava. Em

²⁶ AZEVEDO. “Macário”. *Obra completa*, p. 509.

²⁷ AZEVEDO. “Macário”. *Obra completa*, p. 507.

²⁸ AZEVEDO. “Macário”. *Obra completa*, p. 507.

²⁹ AZEVEDO. “Carta sobre a atualidade do teatro entre nós”. *Obra completa*, p. 747.

³⁰ PRADO. *O drama romântico brasileiro*. *Op. cit.*, p. 128.

“Literatura e civilização em Portugal”, o autor tem a oportunidade de perfilar vários desfechos das peças do dramaturgo francês com o objetivo de ressaltar o mecanismo que se pretendia escondido por detrás delas, bem como nas de Dumas, todas permeadas dos lances febricitantes mais típicos do melodrama:

Victor Hugo, em cujos dramas o desenlace era quase sempre o lajedo da calçada. Era Triboulet estalando sua cabeça inundada do chumbo fundido da loucura; Didier lamentando que a pobre mulher que o acolhera órfão, nas ruas, lhe não houvesse quebrado o crânio ainda mole nas pedras da rua; Marion Delorme, febril de desespero, atirando-se em desmaio, num anelo suicida, nas lájeas do pátio de uma prisão; eram enfim Cláudio Frollo e Habibrah, o Cabra, embatendo-se nas rochas do precipício, pendente pelas mãos sangrentas das urzes que lhe rebentam nos dedos, e uivando sua vasca de morte do escuro do despenhadeiro; como aquele, caindo espedaçado do alto do campanário de Nossa Senhora ao grito de triunfo e de vingança de um aborto-vivo. A *Revista de Edimburgo* tinha razão; como tivera ao notar que a mola mais forte do enredo dos dramas de Dumas era essa janela por onde Arthur levava o Dr. Muller vendado ao quarto de Ângela sobre o leito de dores da mãe; que servia a Antony, o bastardo, para penetrar na câmara de Adèle, a adúltera, na estalagem; que mostrava Saint-Mégrin buscando a entrevista de amor, e topando a traição vingativa, e Ricardo d’Arlington arremessando sua mulher...³¹

A recorrência desses lances é tão grande que o autor termina seu longo parágrafo com reticências, sugerindo que a lista desses exemplos poderia ser ainda maior.

No prefácio ao *Macário*, Azevedo detalha uma concepção contrária àquela que reprova nos dramas dos referidos autores franceses, esclarecendo que

haveria enredo, mas não a complicação exagerada da comédia espanhola. Haveria paixões, porque o peito da tragédia deve bater, deve sentir-se ardente, - mas não requintaria o horrível, e não faria um drama daqueles que parecem feitos para reanimar corações-cadáveres, como a pilha galvânica as fibras nervosas do morto!³²

A necessidade de se desvencilhar dessa concepção dramática que privilegiava mais a carpintaria cênica do que a capacidade do artista, visando, conseqüentemente, lucros, dado o êxito de tais apresentações, é de tal forma importante para o autor que, ainda em “Literatura e civilização em Portugal”, ele dá por equivalentes drama e tragédia. Ao apontar Antonio Ferreira como sendo o primeiro dramaturgo do Romantismo, explica, em nota de rodapé, que “talvez se note que eu confundo e dou por sinônimos – tragédia e drama. Não sei donde lhes venha a desvairança etimológica. Os gregos chamavam indiferentemente as obras teatrais – τραγῳδία e δρᾶμα.”³³ Tais termos gregos podem

³¹ AZEVEDO. “Literatura e civilização em Portugal: fase heroica e fase negra”. *Obra completa*, pp. 720 e 721.

³² AZEVEDO. “Macário”. *Obra completa*, p. 507.

³³ AZEVEDO. “Literatura e civilização em Portugal: fase heroica e fase negra”. *Obra completa*, p. 733. As edições das obras de Álvares de Azevedo de 1855, 1862 e 1873 apresentam a grafia das palavras em grego conforme apresentamos. A

ser traduzidos, respectivamente, por tragédia e drama, podendo ser considerados como sinônimos enquanto modos narrativos, pois ambos, de acordo com os dicionários consultados, remetem à poesia dramática, ao “evento trágico”.³⁴ O segundo, no entanto, abarca a noção de “ação representada no palco”, sendo, dessa forma, menos específico do que o primeiro.

É fato que Álvares de Azevedo tinha conhecimento das polêmicas em torno do teatro e na ênfase colocada no termo *drama*, enquanto gênero literário, concebido pelos românticos como uma união entre a tragédia e a comédia,³⁵ diferente, portanto, da tragédia de origem clássica. Dessa forma, é possível que o escritor, além de acentuar a importância do drama ao propor uma equivalência com a tragédia, tenha em mente uma diferenciação do drama romântico em relação ao melodrama popular, confundidos devido a sua chegada simultânea ao Brasil e, sobretudo, pela apropriação crescente que os autores dramáticos faziam dos expedientes melodramáticos. Quanto mais próximo o drama utópico de Azevedo estivesse da simplicidade e excelência da composição trágica clássica, mais afastado estaria do rebaixamento e da exageração melodramáticas, embora isso pudesse custar determinadas conquistas românticas, especialmente algumas do romantismo francês de 1830.

Além disso, é possível que essa aproximação também promova um afastamento da arte dramática do processo de mercantilização que vem unido ao êxito do melodrama junto ao público. A incompatibilidade entre valor econômico e valor artístico é tematizada mais de uma vez por Álvares de Azevedo em poemas.³⁶ E, nas palavras da personagem Macário, vê-se um movimento de valorização da tradição, a qual, em contraposição à contemporaneidade, estaria livre do plágio, mesmo porque a ideia de plágio, muitas vezes, desencadeado pelo desejo do lucro e da glória literária, é uma invenção da época romântica:

A poesia morre - deixá-la que cante seu adeus de moribunda. - Não escutes essa turba embrutecida no plagiar e na cópia. Não sabem o que dizem esses homens que para apaixonar-se pelo canto esperam que o hosana da glória tenha saudado o cantor. São

edição de 1942, organizada por Homero Pires e a de 2000, organizada por Alexei Bueno, aglutinam a letra “e” que une as duas palavras à primeira palavra grega, τραγῳδία, a qual não foi possível encontrar tradução.

³⁴ Para a palavra “drama”, ver: Henry George Liddell & Robert Scott. *A Greek-English Lexicon*: revised and augmented throughout by Sir Henry Stuart Jones. with the assistance of Roderick McKenzie. Oxford, Clarendon Press: 1940. Disponível em <<http://www.perseus.tufts.edu/hopper/>>. Acesso em: 29/01/2012. Para a palavra tragédia, ver: Edward Maltby. *A new and complete greek gradus or poetical lexical of the greek language*. Third edition. London: Gilbert & Rivington Printers, 1850, p. 820.

³⁵ Victor Hugo aponta, como é sabido, o próprio Shakespeare como modelo da fusão que o drama romântico deveria executar: “Shakespeare, é o drama; e o drama, que funde sob um mesmo alento o grotesco e o sublime, o terrível e o bufo, a tragédia e a comédia, o drama é o caráter próprio da terceira época de poesia, da literatura atual.” *Do grotesco e do sublime*. 2ª Ed. Trad. e notas Célia Berretini. São Paulo: Perspectiva, 2002, p. 40.

³⁶ Tema explorado principalmente em “Um cadáver de poeta” primeiro poema da segunda parte da *Lira dos vinte anos*, também em “O editor”, “Dinheiro” e “Minha desgraça”. AZEVEDO. *Poesias completas*, pp. 141 a 151, 206 a 207, 208 e 209, respectivamente.

estéreis em si como a parasita. Músicos: nunca serão Beethoven nem Mozart. Escritores - todas as suas garatujas não valerão um terceto do Dante. Pintores - nunca farão viver na tela uma carnção de Rubens ou erguer-se no fresco um fantasma de Miguel-Ângelo. É a miséria das misérias. Como uma esposa árida, tressuam e esforçam-se debalde para conceber. Todos os dias acordam de um sonho mentiroso em que creram sentir o estremecer do feto nas entranhas reanimadas.³⁷

A personagem Macário retoma, novamente, a metáfora do feto, que Azevedo emprega, entre outras ocorrências, no prefácio a *O conde Lopo*. Ele promove, de maneira distinta à que se dera naquele momento, a polarização entre dois tipos de criação poética, uma que é norteadada pelo princípio da inspiração e do valor estético e outra que, tal como a esterilidade da crítica, não consegue criar nada de seu e, por isso, abandona-se à cópia e à exaltação de figuras de sucesso momentâneo que, não necessariamente, propõe um aprofundamento da arte em suas produções.

Uma concepção de tradução literária

Para dar à lume a arte verdadeira a que o autor almeja é preciso negar também outras ferramentas facilitadoras do trabalho poético e que poderiam concorrer para o rebaixamento de uma determinada obra, ou mesmo, para o seu prejuízo. Tal é o caso das traduções literárias, as quais Azevedo aponta, em determinadas situações, como um problema, especialmente as feitas por Jean-François Ducis das peças de Shakespeare. No prefácio em questão, o autor se refere, ainda, à tradução de Alfred de Vigny, a qual considera um desacato à obra do célebre inglês:

Não se pareceria com o [tipo] de Ducis, nem com aquela tradução bastarda, verdadeira castração do *Othello* de Shakespeare, feita pelo poeta sublime do *Chatterton*, o conde Vigny. - Quando não se tem alma adejante para emparelhar com o gênio vagabundo do autor de *Hamlet*, haja ao menos modéstia bastante para não querer emendá-lo. Por isso o *Othello* de Vigny é morto. É uma obra de talento, mas devia ser um rasgo de gênio.³⁸

As traduções vindas da França foram importante meio de acesso aos produtos culturais de outras línguas, tais quais o inglês e o alemão, já que o francês, considerando nossa relação com a França, acentuada durante o oitocentos, tornou-se língua cujo conhecimento era essencial para o homem de letras brasileiro. No entanto, a via de acesso pela língua francesa apresentava desvios, como, por exemplo, as traduções feitas a partir de uma tradução francesa e não a partir da obra em seu idioma

³⁷ AZEVEDO. “Macário”. *Obra completa*, p. 550.

³⁸ AZEVEDO. “Macário”. *Obra completa*, p. 507.

original. Émile Adet, em 1844, se queixava de “quanto não é para lastimar que o Sr. Magalhães, com seu formoso talento, não fizesse como Alfredo de Vigny, em vez de traduzir a fraca imitação de Ducis, traduzisse Shakespeare, cortando e ligando algumas cenas.”³⁹

Álvares de Azevedo também é sensível a esse problema, não que se dedicasse a uma análise e a uma atividade tradutória sistemáticas, mas, as opiniões que dedica a esse assunto, dada a sua frequência, são importantes como formas de verificação da maneira como concebia a obra literária e de como a pensava criticamente. A desaprovação com que via as versões francesas encontra-se mais explicitada na nota de rodapé ao Capítulo 5º d’*O livro de Fra. Gondicário*, na qual ele confessa que “se soubesse o Alemão, eu não resistiria ao desejo de dar uma tradução dessa soberana invocação de – *Faust*. Fazê-la pelo molde de um pálido reflexo de uma tradução francesa – fora um sacrilégio...”⁴⁰

Outra questão, parcialmente decorrente da primeira, é a falta de fidelidade do trabalho apresentado, que poderia, até mesmo, modificar a tendência estética manifestada pelo autor em sua obra. Como não existiam leis autorais e como a tradução de folhetins para os jornais e revistas se tornou um mercado rentável no Brasil do século XIX, era comum, também, o acréscimo de trechos ao texto original, ou mesmo, a continuação, ou o prolongamento do texto, se o mesmo triunfasse junto aos consumidores, apenas tomando por base o nome de autor estrangeiro, reconhecido pelo público, como garantia do seu aceite, o que configura muito mais do que uma adequação da obra original.

As traduções de Ducis⁴¹, mais frequentes entre nós, eram constantemente criticadas pelos leitores mais conscienciosos, tendo em vista a adequação neoclássica que o tradutor procurou fazer da obra de Shakespeare. O próprio Álvares de Azevedo assumiu essa posição mais de uma vez em seus textos críticos.⁴² No entanto, o que mais chama atenção é a sua indecisão quanto à tradução apresentada pelo conde Vigny. A admiração que o brasileiro sentia por esse autor não era disfarçada, especialmente pela sua peça *Chatterton* (ou ao menos, pela personagem Chatterton criada pelo autor francês), que teve alguns trechos traduzidos pelo próprio Azevedo em seu ensaio sobre George Sand e, talvez, seja,

³⁹ Émile Adet. “Da arte dramática no Brasil” In: FARIA. *Op. cit.*, pp. 340 e 341.

⁴⁰ AZEVEDO. “O livro de Fra. Gondicário”. *Op. cit.*, 629.

⁴¹ Jean-François Ducis (Versailles, 1733 – 1816), poeta, autor dramático, membro da Académie Française. Mesmo sem saber a língua inglesa, tornou-se célebre adaptador das peças de William Shakespeare, escrevendo-as em verso a partir de traduções em prosa para a língua francesa e adaptando-as ao gosto francês por meio da observação da regra das três unidades e da modificação de alguns desfechos das peças. Entre suas adaptações mais conhecidas estão *Hamlet* (1760) e *Othello* (1792). Biografia disponível em <<http://www.academie-francaise.fr/immortels/base/academiciens/fiche.asp?param=256>>. Acesso em: 29/01/2012.

⁴² Em *Literatura e civilização em Portugal*, por exemplo, Álvares de Azevedo, ao criticar as imitações da peça *Castro*, de Antonio Ferreira, critica Ducis: “As imitações de Lamotte e João Batista Gomes estão para o original como Ducis para Shakespeare.”. *Obra completa*, p. 725. Na “Carta sobre a atualidade do teatro entre nós”, lamenta que “se o povo sabe o que é o *Hamlet*, *Otelo*, deve-se ao reflexo gelado de Ducis.” *Obra completa*, p. 745.

em partes, proveniente dessa admiração a indecisão sobre a qualidade ou não do trabalho do escritor francês.

Se em *Puff*, a opinião sobre a tradução de Vigny é negativa, apontando-a como uma “castração do *Othello* de Shakespeare”, na *Carta*, essa opinião, se não é decididamente positiva, parece ser mais flexível, ao passar despercebida no esforço de tradução para a execução de representações de maior qualidade no teatro de São Pedro:

Contudo, seria muito mais fácil apresentar-se no teatro de S. Pedro alguma coisa de melhor do que isso. Com o simples trabalho da tradução se poderiam popularizar os trabalhos de Emile Deschamps, Auguste Barbier, Léon de Wailly e Alfredo de Vigny, que traduziram *Romeu e Julieta*, *Macbeth*, *Júlio César*, *Hamleto* e *Otelo*.⁴³

Já em nota de rodapé ao ensaio “George Sand: Aldo o rimador”, o autor volta a endurecer e parece se colocar contra a opinião de Victor Hugo a respeito da mesma tradução: “quanto à imitação pálida de Vigny, naquilo que Victor Hugo – de certo por complacência, chamou – *o Otelo em toda a sua nudez africana*, em outro artigo falaremos dela.”⁴⁴

É possível que o autor tenha se embebido da dita complacência hugoana para com a tradução de Vigny, ao partir do trabalho e das potencialidades artísticas deste escritor como bases para propor uma revisão da obra *Castro*, de Antonio Ferreira, comentada na seção *Fase heroica* de “Literatura e civilização em Portugal”. Elencar Vigny como apto a promover essa revisão configura, portanto, uma opinião positiva em relação a ele:

João Batista Gomes errara ao fazer a sua empolada imitação. O que era mister ao velho rune da Castro não era um homem como o pautador das inspirações goteadas das rugidoras selvas druídicas do Inglês, era porventura antes um Alfredo de Vigny que aí cerceasse alguma antigualha, desses desvarios da mente que os contemporâneos da criação de *Hamlet* e *Otelo* aplaudiam e hoje desdizem da cena moderna; ou algum moço de talento à Sainte-Beuve que avivasse com um perfume de poesia moderna, que doirasse com perfeição artística aquele velho monumento, velho sim, mas inda sublime, como todos os alentos do gênio no turbilhão de uma geração nova, que rola em movimento de porvir, e bulha como o metal na estátua.⁴⁵

Essa indecisão já havia sido identificada, ainda no século XIX, por Joaquim Norberto em uma notícia sobre o autor e suas obras, lida numa das sessões do IHGB no ano de 1872 e que compõe a edição de Norberto das obras de Álvares de Azevedo. O organizador destaca essa entre outras possíveis contradições do juízo crítico do poeta:

⁴³ AZEVEDO. “Carta sobre a atualidade do teatro entre nós”. *Obra completa*, p. 745.

⁴⁴ AZEVEDO. “George Sand: Aldo o rimador”. *Obra completa*, p. 665.

⁴⁵ AZEVEDO. “Literatura e civilização em Portugal: fase heroica e fase negra”. *Obra completa*, p. 725.

Há ainda outras contradições singulares de seu juízo crítico. Assim é para lamentar não só que condenasse a nacionalidade literária de nossa literatura sob vistas interesseiras e mesquinhas, quando prevendo os obstáculos que se opunham ao seu desenvolvimento e progresso havia saudado as tentativas esplendidas dos seus e nossos ilustres contemporâneos, como também que achasse digno de louvor o que depois achou da mais severa crítica, qual se infere de seus julgamentos a respeito do mérito das traduções que Alfredo de Vigny fez de Shakespeare.⁴⁶

É interessante ressaltar, em meio a esse aparente impasse a que chega Azevedo, a concepção de tradução a que ele parece estar se vinculando. No prefácio ao *Macário*, o autor se lamenta porque a tradução de Vigny “era uma obra de talento, mas devia ser um *rasgo de gênio*”. Essa colocação torna-se importante tendo em vista a severa crítica que o autor acabara de fazer e demonstra que a tradução de Vigny tinha aspectos positivos. Como os produtos do gênio só podem ser frutos da inspiração e da criatividade, o grande defeito do tradutor francês parece residir justamente no fato de não ter se valido desses elementos e não ter se entregado a um processo de recriação da obra shakespeariana, processo ao qual Azevedo se prestará em suas traduções de George Sand e Alfred de Musset.

Nesse sentido, o trecho de “Literatura e civilização em Portugal” no qual Álvares de Azevedo comenta a peça *Castro* pode funcionar como um exemplo daquilo que o autor pretendia. Como Vigny era francês e a peça é de um autor português, subentende-se um processo de tradução. Mas essa tradução não é um mero transpor de uma língua à outra e, sim, um processo de atualização do texto e de possíveis cortes daquilo que não é mais compatível com a época, que o autor chama de “antigualhas”. Essa atualização não deveria ser o ato de “emendar” a peça, buscando uma normatização aos padrões neoclássicos, por exemplo. Ela se assemelha mais a um ideal de tradução que talvez pudesse avaliar criticamente a obra no sentido de recriá-la em conformidade com os anseios da geração que a lê. Dessa forma, o conceito de tradução alvaresiano abarca um processo de criação e, conseqüentemente, de crítica, uma vez que se apropria do texto a fim de valorá-lo e compreendê-lo em profundidade.

A concepção de tradução que parece estar se formando em *Macário* e que se repete em “Literatura e civilização em Portugal” tem uma nova ocorrência na *Carta*. Nela, o autor diz que “o *Sardanapalo* de Byron, traduzido por uma pena talentosa, foi julgado impossível de levar-se à cena. No caso do *Sardanapalo* estão os dramas de Shakespeare que, modificados por uma inteligência facunda

⁴⁶ NORBERTO, Joaquim Apud: Álvares de Azevedo. *Obras de Manoel Antonio Álvares de Azevedo*: precedidas do juízo crítico de escritores nacionais e estrangeiros. 7ª Ed. Tomo 1º. Rio de Janeiro: Garnier, 1873, p. 61.

deveriam produzir muito efeito.”⁴⁷ A passagem sugere uma preocupação com a montagem teatral da peça, o que não exclui a intenção de uma tradução atualizadora.

A primeira geração do romantismo alemão trabalhou esse aspecto da tradução, ao qual Álvares de Azevedo alude, como é possível ver no Fragmento 393 de Fr. Schlegel publicado na revista *Athenäum*, em 1798:

A fim de traduzir perfeitamente o antigo em moderno, seria preciso que o tradutor fosse tão versado em sua língua a ponto de tornar tudo moderno; mas, ao mesmo tempo, teria de compreender a antiguidade tão bem que fosse capaz não só de imitá-la como, também, se necessário, de recriá-la.⁴⁸

E esse trabalho vigorou no intenso esforço de tradução feito pelo irmão mais velho de Friedrich, A. W. Schlegel. Otto Maria Carpeaux comenta os efeitos produzidos quando a tradução é utilizada como uma ferramenta para atender aos anseios contemporâneos, no caso, ao projeto de romantização de Fr. Schlegel e Novalis, pontuando que “o mesmo Ariosto que pareceu romântico aos alemães é o poeta máximo da Renascença italiana, e o mesmo Dante que abriu aos românticos alemães os poetas da Idade Média católica é na Itália o discípulo de Virgílio, o portador do espírito latino ‘durante dez séculos de silêncio’.”⁴⁹

Ao logo do século XIX e na passagem para o século XX, a tradução parece manter esse caráter criador, assumindo uma função de possibilitadora da linguagem poética, então em crise. Discutindo a coexistência da tradução, da tradição e da interpretação no interior do poema moderno, João Alexandre Barbosa explica que “para o poeta moderno, a tradição que interessa é aquela que, traduzida, implica no desbravamento de novas possibilidades de utilização da linguagem da poesia”.⁵⁰ O tradutor, então, passa a ser considerado um intérprete, a quem não pode faltar o juízo crítico, já que não fará apenas a transposição de uma língua, mas de uma linguagem. A “tradução é a via de acesso mais interior ao próprio miolo da tradição. Pela tradução, a tradição do novo perde seu tom repetitivo: re-novar significa, então, ler o novo no velho”⁵¹.

Ao propor um tipo de atualização da obra de Antonio Ferreira ou, no prefácio ao *Macário*, que a tradução de Vigny fosse mais provida das faculdades do gênio, Álvares de Azevedo reforça o seu compromisso com o seu próprio tempo e com o Romantismo, ao mesmo tempo em que se liga à

⁴⁷ AZEVEDO. “Carta sobre a atualidade do teatro entre nós”. *Obra completa*, p. 745.

⁴⁸ Friedrich Schlegel. “Fragmentos do Athenaeum” In: Luiza Lobo. *Teorias Poéticas do Romantismo*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1987, p. 69.

⁴⁹ CARPEAUX, Otto Maria. *História da literatura ocidental*. Vol. 4. Rio de Janeiro: Cruzeiro, 1962, p. 2089.

⁵⁰ João Alexandre Barbosa. *As ilusões da modernidade*. São Paulo: Perspectiva, 2005, p. 29.

⁵¹ BARBOSA. *Op. cit.*, p. 29.

tradição, a fim de renová-la. Aos tradutores, de acordo com a visão do autor, são necessários os dons do gênio para obter êxito, sobretudo a capacidade de interpretar, para a qual concorre o juízo crítico. Assim, Álvares de Azevedo não trabalha somente com a ideia de uma crítica literária que seja criativa e não apenas expedidora de regras, mas também com uma tradução que, à medida que interpreta a tradição, é criativa e crítica simultaneamente.

Os (des)caminhos da forma literária

Ao mesmo tempo em que exclui determinados elementos de seu protótipo dramático, Álvares de Azevedo propõe diversos outros e, embora haja grande multiplicidade em sua arquitetura, é possível e necessário apontar alguns traços em comum que são importantes para a compreensão das propostas do escritor. Além de grandes revisores da forma, como dito, os nomes supracitados por Azevedo são tutelares da experiência literária, atuantes na composição dramática e cultores do verso. Este último traço é relevante para o delineamento do problema formal no prefácio, já que, embora também haja a ocorrência da prosa, Shakespeare, Marlowe, Otway, Calderón, Lope de Vega, Ésquilo, Eurípides, Goethe e Schiller compuseram trabalhos em verso, demonstrando que seu emprego pode ser um fator que leva ao reconhecimento do gênero dramático para o escritor brasileiro e denota a emoção contida na obra que usa tal recurso.

Ao se valer desse critério, Azevedo parece se aproximar da ideia defendida por Victor Hugo no prefácio ao *Cromwell* de que o verdadeiro drama deveria ser escrito em verso, pois o emprego da prosa resultaria no triunfo do comum, do naturalismo nascente, no drama:

não hesitamos em considerar o verso como um dos meios mais próprios para preservar o drama do flagelo que acabamos de assinalar, como um dos diques mais poderosos contra a irrupção do comum, que assim como a democracia, corre transbordante nos espíritos.⁵²

Em *Puff*, no trecho “a vida e só a vida! mas a vida tumultuosa, férvida, anelante, às vezes sanguenta – eis o drama”,⁵³ Azevedo deixa entrever que sua concepção de drama também não está disposta a admitir o comum, conseqüentemente, dando margem ao uso do verso.

⁵² HUGO. *Op. cit.*, p. 71.

⁵³ AZEVEDO. “Macário”. *Obra completa*, p. 508.

Possivelmente tendo em vista o debate romântico sobre o emprego de um tipo de linguagem essencial, ou seja, mais próxima da prosa, sobretudo a partir do prefácio de Wordsworth às *Lyrical Ballads*, de 1800, Victor Hugo argumenta que o problema não está na forma, no verso alexandrino, por exemplo, mas em seus cultores, que o tornaram monótono. Concluindo que

o drama esteja escrito em prosa, que esteja escrito em verso, que esteja escrito em verso e em prosa, isto é senão uma questão secundária. A categoria de uma obra deve ser fixada não segundo sua forma, mas segundo seu valor intrínseco. Nas questões deste tipo, só há uma solução; só há um peso que pode fazer inclinar a balança da arte: é o gênio.⁵⁴

O verso é um elemento importante na concepção literária alvaesiana, considerando que ele também foi utilizado como um tipo de unificador para o estabelecimento do aforismo que inaugura o prefácio a *O conde Lopo*. Como ficou sugerido pela discussão apresentada diante daquele prefácio, esse recurso está associado ao transbordamento da emoção do sujeito poético. Tal ideia ecoa até as discussões que a personagem Macário tem com Penseroso, no segundo episódio da peça: “o que é a poesia, Penseroso? não é porventura essa comoção íntima de nossa alma com tudo que nos move as fibras mais íntimas, com tudo que é belo e doloroso?...”⁵⁵

Se, na escrita de sua própria peça, o autor se vale da prosa, demarcando uma aproximação com a tendência geral do período, é possível dizer, também, que pretende atribuir a ela o mesmo grau de emotividade historicamente circunscrito à poesia. E, dessa maneira, procura transpor o método de composição utilizado por ele na obra poética para sua tentativa dramática, deslocando o problema da forma exterior para a gênese da composição literária. Nesse mesmo sentido, a identificação por meio do verso deixa patente, ainda, a intenção de atenuar as fronteiras existentes entre a poesia e o domínio do teatro, gerando o poema dramático que é, de acordo com Décio de Almeida Prado, expressiva contribuição da escola romântica à diluição dos gêneros.⁵⁶

O poema dramático, praticado por Álvares de Azevedo numa composição como “Um cadáver de poeta”, por exemplo, receberá grande atenção dele em sua análise de George Sand e de Alfred de Musset. A escolha de traduzir esses dois autores também parece sintomática, do ponto de vista da forma literária, já que a obra de Sand está escrita em prosa e a de Musset, em verso. No entanto, em ambas o autor pode encontrar um enredo que dá imensa vazão à sensibilidade do artista, bem como aos assuntos os quais ele quer discutir, a marginalidade da poesia; o ceticismo, apontando para a

⁵⁴ HUGO. *Op. cit.*, p. 79.

⁵⁵ AZEVEDO. “Macário”. *Obra completa*, p. 548.

⁵⁶ PRADO. “O teatro romântico”. *Op. cit.*, p. 184.

indistinção das formas externas. A prosa da autora francesa, inclusive, é caracterizada como altamente fantasiosa, comparando-a com peças shakespearianas igualmente construídas com o auxílio do fantástico,⁵⁷ tal qual faz com sua própria peça, *Macário*.

No decorrer do prefácio, a argumentação de Azevedo quanto à forma a ser adotada em seu protótipo dramático se centra no contraponto metafórico entre um anão e um gigante, demonstrando os embaraços que a constrição pode causar ao gênio. O escritor indaga: “E digam-me: que é o disforme? há ai um anão ou um gigante? Não é assim que eu o entendo. [...] Não: o que eu penso é diverso. É uma grande ideia que talvez nunca realize.”⁵⁸ Por meio dessas palavras, depreende-se que ele procurava evitar um modelo estético que lhe tolhesse as liberdades do gênio, por isso pequeno como um anão, ou uma composição totalmente desprovida de critérios, com os limites amplos tais quais os de um gigante. “Entre a forma e a disformia, Azevedo tateia em busca do drama ideal, anunciando a oscilação entre o clássico e o romântico como inerente ao trabalho poético.”⁵⁹

O autor passa a descrever alguns exemplos em que a ideia do artista extravasa a forma preexistente, resultando num trabalho de procura e criação, por parte do poeta, de outra conformação para a sua obra, caso de Milton, por exemplo:

É difícil encerrar a torrente de fogo dos anjos decaídos de Milton ou o pântano de sangue e lágrimas do Alighieri dentro do pentâmetro de mármore da tragédia antiga. Contam que a primeira ideia de Milton foi fazer do *Paraíso Perdido* uma tragédia - um mistério - não sei o quê: não o pôde; o assunto transbordava, crescia; a torrente se tornava num oceano.⁶⁰

Por isso, considera que “é difícil marcar onde deve parar o galope do sangue nas artérias, e a violência da dor no crânio.”⁶¹ Esse estado de excitação que o autor considera como difícil de conformar dentro das exigências do gênero dramático se assemelha ao estado de composição que o poeta descreve em textos poéticos. Nestes, segundo Cilaine A. Cunha,

a emoção passa a ser [...] o princípio organizador do poema, pois, romanticamente, crê-se que o verdadeiro gênio compõe num estado de paixão intensa. O dispêndio de

⁵⁷ “Dizei-me vós que vistes passar ante vós nalguma noite de febre aquelas visões de Agandecca na barca mágica, e a fronte pálida e bela do mancebo sobre o peito da rainha – e aquele afastar de uma gôndola pelas águas – e aquela solidão de um cadáver insepulto no chão do quarto do deserto – vós que talvez lembrastes as fantasias de Shakespeare no conto da *Noite de inverno* e no sonho da *Noite de verão*, aqueles risos de Titânia – a fada e a voz de Oberon! e as melodias de Ariel – não é sublime aquela criação dos amores do poeta e da soberana, aquele amor lânguido do mancebo e aquele sentimento da misteriosa rainha?” AZEVEDO. “George Sand: Aldo o rimador”. *Obra completa*, p. 674.

⁵⁸ AZEVEDO. “Macário”. *Obra completa*, p. 507.

⁵⁹ WERKEMA. *Op. cit.*, p. 71.

⁶⁰ AZEVEDO. “Macário”. *Obra completa*, pp. 507 e 508.

⁶¹ AZEVEDO. “Macário”. *Obra completa*, p. 508.

energia sentimental define, então, a conduta ideal do poeta no instante em que ele se propõe adentrar o terreno dos sonhos.⁶²

Como exemplo desse estado, Cunha cita uma estrofe dos “Hinos do profeta”, onde é possível encontrar o estado febril como princípio catalisador do cantar do eu-lírico:

Tenho febre - meu cérebro transborda...
Eu morrerei mancebo, inda sonhando
Da esperança o fulgor!
Oh! cantemos ainda! a última corda
Inda palpita... morrerei cantando
O meu hino de amor!⁶³

O mesmo estado é encontrado nas palavras de Macário para descrever o livro de poemas de autoria do poeta descrente, sobre o qual discute com Penseroso e que já se apontou como sendo um livro do próprio Álvares de Azevedo: “Foi talvez um delírio, mas foi da cabeça e do coração que se exalaram aqueles cantos selvagens. Foi numa vibração nervosa, com o sangue a galoupar-lhe febril pelas veias, com a mente ébria de seu sonho ou do seu pesadelo que ele cantou.”⁶⁴ Vê-se, assim, que ele vai justapondo um modo de composição adotado na poesia lírica para escrever a obra dramática e, subjacente a isso, o emprego do verso denota a verdadeira linguagem emotiva.

Por outro lado, Azevedo admite a impossibilidade de adequação da paixão ao verso alexandrino, dando a entender que, se cultivava o verso como forma possível de expressão da matéria poética, não o defende enquanto forma estanque:

É que as nódoas de sangue quando caem no chão não têm forma geométrica. As agonias da paixão, do desespero e do ciúme ardente quando coam num sangue tropical não se derretem em alexandrinos, não se modulam nas falas banais dessa poesia de convenção que se chama - conveniências dramáticas.⁶⁵

Essas palavras ressoam nas opiniões de Macário, ainda acerca do livro de poemas debatido, demonstrando concordância, em alguns pontos, entre concepções poéticas do protagonista e do próprio Azevedo:

Se as fibras da harpa desafinam, se a mão ríspida as estala, se a harpa destoa, é que ele não pensou nos versos quando pensava na poesia, é que ele cria e crê que a estância é uma roupa como outra - apenas, como o diz George Sand - a arte é um manto para as belezas nuas: é que ele preferira deixar uma estátua despida, a pespontar de ouro uma túnica de veludo para embuçar um manequim. É que ele pensa que a música do verso é o acompanhamento da harmonia das ideias e ama cem vezes mais o Dante com sua

⁶² Cilaine Alves Cunha. *O belo e o disforme: Álvares de Azevedo e a ironia romântica*. São Paulo: Edusp, 1998, p. 87.

⁶³ AZEVEDO. “Lira dos vinte anos”. *Poesias Completas*, p. 122.

⁶⁴ AZEVEDO. “Macário”. *Obra completa*, p. 550.

⁶⁵ AZEVEDO. “Macário”. *Obra completa*, p. 508.

versificação dura, os rasgos de Shakespeare com seus versos ásperos, do que os alexandrinos feitos a compasso de Sainte-Beuve ou Turquety.⁶⁶

Mais uma vez, o autor se refere ao estado altamente emocional envolvido na composição da poesia como sendo incompatível à forma imposta por uma certa tradição literária. Em *Macário* ou em *Noite na Taverna*, por exemplo, o extravasar do verso é tamanho que o autor se vale da prosa, ainda assim, bastante subjetiva, agregando, ocasionalmente, outros gêneros, caso das páginas do diário de Penseroso que são transcritas no segundo episódio do drama, ou o poema de Claudius Hermann, que integra o capítulo homônimo da novela em questão.

Gonçalves de Magalhães, na já citada notícia que antepôs ao seu *Antonio José*, conta que, por intermédio do trabalho deflagrado por ele, na sua parceria com o célebre ator João Caetano, a “reforma da arte dramática” havia começado no Brasil, substituindo-se “a monótona cantilena com que os autores recitavam seus papéis, pelo novo método natural e expressivo, até então desconhecido entre nós”.⁶⁷ Segundo Almeida Prado, Magalhães se refere à supressão “da famosa cantilena clássica, induzida pela regularidade rítmica do alexandrino”.⁶⁸ Como se percebe pela insistência da discussão de Álvares de Azevedo sobre a renovação da forma no teatro nacional, retomando, inclusive, a questão do alexandrino, pouco se havia caminhado nesse sentido e muito estava por se fazer. A polêmica em torno do emprego ou não do alexandrino se estenderia por todo o século XIX, em outros gêneros, como se pode ver no prefácio às *Folhas do outono*, de 1882, no qual Bernardo Guimarães ainda se indigna com escravização da poesia à moda do verso de doze sílabas poéticas.⁶⁹

Gonçalves Dias, por exemplo, no prólogo à peça *Leonor de Mendonça* (1846), também debate os entraves do teatro nacional quanto ao aspecto formal. A par dos ideais dramáticos divulgados por Victor Hugo, o autor defende o uso da prosa e do verso, tal qual fazia Shakespeare, tendo em vista a fusão, no interior do drama romântico, do baixo, a comédia, e do alto, a tragédia: “Nos seus dramas ou crônicas foi Shakespeare conseqüente consigo mesmo, usou simultaneamente da prosa e do verso, porque simultaneamente criava em ambos os gêneros. Nós por que o não havemos de imitar?”⁷⁰ Mais à frente, ele responde a sua própria pergunta, acrescentando que, mesmo tendo a intenção de fazê-lo no

⁶⁶ AZEVEDO. “Macário”. *Obra completa*, pp. 550 e 551.

⁶⁷ MAGALHÃES. “Breve notícia a Antonio José da Silva”. In: FARIA. *Op. cit.*, p. 326 e 327.

⁶⁸ Décio de Almeida Prado Apud FARIA. *Op. cit.*, p. 35.

⁶⁹ “Quero falar do verso alexandrino, hoje tão em voga, de preferência a outro qualquer metro. É moda. Já não se diz – fazer versos –, mas sim – fazer alexandrinos. A moda, não contente de exercer império absoluto no vestuário da espécie humana, pretende também invadir a região das artes, da poesia e da literatura.” Bernardo Guimarães. “Folhas do Outono”. In: José Aderaldo Castello. *Textos que interessam à história do Romantismo*. São Paulo: Conselho estadual de cultura/Comissão de literatura, 1961, pp. 212 a 219.

⁷⁰ Gonçalves Dias. “Prólogo à Leonor de Mendonça”. In: FARIA. *Op. cit.*, p. 350

drama que se segue, não procedeu assim devido ao fato de ser um autor estreante, sem “um nome e simpatias que com mais ou menos probabilidade lhe garantam o sucesso” e pelo temor do veto do Conservatório Dramático, órgão disciplinador do que era então representado na Corte.⁷¹

Como afirma João Roberto Faria, “faltou coragem”⁷² a Gonçalves Dias, da mesma maneira que pode ter faltado, ou mesmo o talento, a outros seus contemporâneos. Ambos não faltavam a Álvares de Azevedo, ainda desobrigado de funções políticas ou de uma carreira literária da qual tivesse de se valer. De modo que no prefácio ao *Macário*, sem vislumbrar a possibilidade de encenação da peça, o autor pretende a combinação entre elementos díspares, como é o caso do *Otelo*, de Shakespeare (“Se eu imaginasse o Otelo, seria com todo o seu esgar, seu desvario selvagem, com aquela forma irregular que revela a paixão do sangue”), sem se esquecer da vertente cômica do bardo inglês, representada pela peça *As you like it*.⁷³ E, ao lado de Shakespeare, o autor coloca um dos maiores representantes do classicismo francês, Racine: “Mas se eu imaginasse primeiro a minha ideia, se a não escrevesse como um sonâmbulo, ou como falava a Pitonisa convulsa agitando-se na trípode, se pudesse, antes de fazer meu quadro, traçar as linhas no painel, fá-lo-ia regular como um templo grego ou como a Atália, arquétipa de Racine.”⁷⁴

Segundo Werkema, o embate entre o irregular e o regular demonstram, por parte do poeta, “a clara percepção [...] de que há estados criativos diversos, e que ambos concorrem no processo de elaboração da obra”⁷⁵. Essa percepção faz com que ele explicita um hiato existente entre o seu ideal teórico e sua prática poética, posicionando-se como um crítico da própria obra, ao avaliá-la da seguinte maneira:

São duas palavras estas, mas estas duas palavras têm um fim: é declarar que o meu tipo, a minha teoria, a minha utopia dramática, não é esse drama que aí vai. Esse é apenas como tudo que até hoje tenho esboçado, como um romance que escrevi numa noite de insônia - como um poema que cismeí numa semana de febre - uma aberração dos princípios da ciência, uma exceção às minhas regras mais íntimas e sistemáticas. Esse drama é apenas uma inspiração confusa – rápida – que realizei à pressa como um pintor febril e trêmulo.⁷⁶

⁷¹ DIAS. “Prólogo à Leonor de Mendonça”. In: FARIA. *Op. cit.*, p. 352.

⁷² FARIA. *Op. cit.*, p. 48.

⁷³ No prefácio, provavelmente por algum equívoco, Álvares de Azevedo cita *What you will*, mas, devido ao nome das personagens citadas, percebe-se que, na verdade, ele se referia a *As you like it*.

⁷⁴ AZEVEDO. “Macário”. *Obra completa*, p. 508.

⁷⁵ WERKEMA. *Op. cit.*, p. 79.

⁷⁶ AZEVEDO. “Macário”. *Obra completa*, p. 509.

Por meio desse balanço feito pelo autor, que visa cotejar o produto de suas reflexões estéticas, a peça *Macário*, às próprias reflexões estéticas, vê-se a incompatibilidade entre um e outro. Nesse sentido, Décio de Almeida Prado explica que

o que o autor está postulando nesse momento, no campo da idealidade onde todas as audácias do pensamento são admitidas, é nada menos que um pós-romantismo que seria igualmente um pós-classicismo, na medida em que combinaria as qualidades de certo modo divergentes das duas escolas: o fervor romântico (“as paixões ardentes”) e o senso de medida clássico (“a simplicidade”). [...] O romantismo, em suma, já teria vivido a sua hora de rebelião, podendo ser ultrapassado por uma nova síntese, que conjugaria passado clássico e presente romântico, numa fórmula superior, de alcance e validade universais.⁷⁷

A negação que Álvares de Azevedo perfaz em relação ao seu “estudo literário”, como quiseram os primeiros organizadores de sua obra, é mais um fomento à continuidade da reflexão literária e da busca constante de novas combinações, como descreve Almeida Prado, do que um real desprezo por ele. Já que, ao longo da peça, o autor cumpre o propósito de dissolução das conveniências dramáticas contra as quais se coloca no prefácio, além de justapor a maneira de composição empregada na poesia lírica ao seu protótipo dramático. Tal justaposição só poderia gerar algo como um poema ou um romance, ou, como o autor completa no final do texto, “drama, comédia, dialogismo”; sendo que a dificuldade da nomenclatura ressalta a possível intenção de Azevedo: produzir um texto marcado pelo processo de hibridização, de rompimento das estruturas convencionais do drama, levando ao emprego de outros padrões críticos na sua apreciação.

No prólogo à *Leonor de Mendonça*, como também no já comentado prefácio aos *Primeiros Cantos*, Gonçalves Dias aborda a questão do “vasto abismo” que há “entre a obra delineada e a obra já feita”, “uma distância que vai do ar a um sólido, do espírito à matéria”.⁷⁸ Porém, o poeta pondera que, mesmo convivendo com essa lacuna, o importante é a existência da obra, “seja ela feia e falta de proporções, será como uma criatura imperfeita, como um aborto monstruoso, como uma anomalia mas existirá sempre.”⁷⁹ É de maneira similar que Azevedo apresenta a sua “utopia dramática”, como um “pálido filho”, e não poderia ser diferente, dada a grandiosidade da empresa.

Claramente, os propósitos dessa empresa não se adequariam, ou transcenderiam, os fins tradicionalmente atribuídos à composição dramática, perfazendo uma inflexão diante do caminho do teatro nacional no século XIX. José de Alencar, por exemplo, mantém uma ligação com o teatro

⁷⁷ PRADO. *O drama romântico brasileiro*. *Op. cit.*, pp. 127 e 128.

⁷⁸ DIAS “Prólogo à Leonor de Mendonça”. In: FARIA. *Op. cit.*, p. 346.

⁷⁹ DIAS “Prólogo à Leonor de Mendonça”. In: FARIA. *Op. cit.*, p. 345.

balizada pelo preceito clássico, de que ele deve transmitir ensinamentos morais à sociedade e, para isso, deve imitar o comportamento usual dessa sociedade, a comédia realista ou alta comédia: “É esse aperfeiçoamento que realizou Alexandre Dumas Filho; tomou a comédia de costumes de Molière, e deu-lhe a naturalidade que faltava; fez que o teatro reproduzisse a vida da família e da sociedade, como um daguerreótipo moral.”⁸⁰ A fotografia da realidade acrescentada do traço moralizante se afastava e muito das encenações que reinaram no palco brasileiro até fins do século XIX, o melodrama, seguido do teatro musicado, embalde os esforços do grupo do Teatro Ginásio Dramático, entre 1855 e 1865. Como ficou dito, Álvares de Azevedo menosprezava, igualmente, esse tipo de composição, mas também não se identificou com a proposta moralizante, como se pode ver pelo desfecho do *Macário*, no qual, se há uma lição, ela está “às avessas”. Conforme explica Antonio Candido:

Lembrando que o *Macário* começa pela viagem de um moço a caminho da escola, dir-se-ia que a etapa final desses estudos está na terrível lição pelo exemplo dos narradores d'*A noite na taverna*. O estudante entrou na noite paulistana, passou pela da Itália e acabou nesse espaço igualmente noturno, indeterminado, sangrento, onde o demônio sugere a violação dos parâmetros por meio das vidas desenfreadas dos narradores, que ele mostra (dentro dos seus hábitos) através de uma espécie de bola de cristal: a janela que termina o drama e inicia a novela.⁸¹

Se no decorrer da peça *Macário*, desenrolam-se as discussões sobre temas que vão de encontro à moral burguesa, a descrença na religião ou no futuro, o amor carnal, a prostituição, na novela, ainda de acordo com Candido, essas reflexões são materializadas enquanto ações dos narradores, já que a sua estrutura “dispõe de recursos mais amplos para especificar e multiplicar no tempo e no espaço os exemplos do que há de mais desvairado na alma e no comportamento”.⁸² Trata-se de manifestação do realismo romântico, também presente no teatro de Azevedo, como bem explica Décio de Almeida Prado, “não no sentido naturalista, de encarar fria e objetivamente a realidade exterior, mas de ultrapassá-la, de ir ao fundo de si mesmo e das coisas, encurtando tanto quanto possível a distância entre a emoção vivida e a obra de arte.”⁸³

Álvares de Azevedo, na “Carta sobre a atualidade do teatro entre nós”, expõe que é do teatro que “devem sair as inspirações para as massas. Não basta que o drama sanguinolento seja capaz de fazer agitarem-se as fibras em peitos de homens-cadáveres. Não basta isto: é necessário que o sonho do

⁸⁰ José de Alencar. “A comédia brasileira”. In: FARIA. *Op. cit.*, p. 471.

⁸¹ Antonio Candido. “A educação pela noite”. In: _____. *A educação pela noite e outros ensaios*. São Paulo: Ática, 1989, p. 16.

⁸² CANDIDO. “A educação pela noite”. *Op. cit.*, p. 15.

⁸³ PRADO. “O teatro romântico”. *Op. cit.*, p. 183.

poeta deixe impressões ao coração, e agite n'alma sentimentos de homem.”⁸⁴ Se o autor quer oferecer ao público um tipo de composição dramática que vá além das impressões superficiais do melodrama, que chegue ao “coração do homem que sente, mas que pensa, - e reflete no que sente e no que pensa”,⁸⁵ ele admite a possibilidade de que situações ditas imorais sejam fomento para essa reflexão, tal qual se pretendeu n'*O conde Lopo*, desde que tenham um valor estético, que reside “na capacidade de sensibilizar o coração e despertar a imaginação”:⁸⁶ “O teatro tem um fim moralizador literário: é um verdadeiro apostolado do belo.”⁸⁷ Um valor que deve se estender à articulação da concepção dramática como todo, “na escolha dos espetáculos, na escolha dos atores, nos ensaios, nas decorações”,⁸⁸ até “um limite às expansões do ator, para que não haja exageração, nem degenerar num papel de fera o papel de homem.”⁸⁹

A proposta de conjurar elementos díspares em seu protótipo dramático, paixão e ideia, provenientes das escolas clássica e romântica, a absorção do cômico, entrevisto em Shakespeare, e a admissão do grotesco como representação dos aspectos convulsos da vida, organizados de acordo com a percepção lírica do poeta, que se conforma num drama elástico, com traços do fantástico, sinalizam um caminho inédito para o teatro brasileiro. A obra de caráter aberto que Álvares de Azevedo nos apresenta, podendo até ser acoplada a uma outra, de gênero distinto, permite encará-la como uma proposta de representação que dê conta das “preocupações de uma nova era”, como quer Werkema, o presente, múltiplo, em constante transformação e, por isso mesmo, incompleto, à espera do futuro. O escritor se mostra, assim, como já se mostrara em outros momentos, em sintonia com o seu próprio tempo, ocupando uma posição de vanguarda.

⁸⁴ AZEVEDO. “Carta sobre a atualidade do teatro entre nós”. *Obra completa*, p. 745.

⁸⁵ AZEVEDO. “Carta sobre a atualidade do teatro entre nós”. *Obra completa* p. 746.

⁸⁶ CUNHA. “Álvares de Azevedo e o drama romântico”. *Op. cit.*, p. 64.

⁸⁷ AZEVEDO. “Carta sobre a atualidade do teatro entre nós”. *Obra completa*, p. 745.

⁸⁸ AZEVEDO. “Carta sobre a atualidade do teatro entre nós”. *Obra completa*, p. 745.

⁸⁹ AZEVEDO. “Macário”. *Obra completa*, p. 508.

Palavras finais

O trabalho de interpretação dos textos de Álvares de Azevedo, mesmo com a existência de uma extensa bibliografia de apoio, não é tarefa fácil. O seu estilo labiríntico leva aquele que os lê a um perder-se constante: quando se acredita ter alcançado o seu sentido, este já se encontra longe, diluído por mecanismos como a ironia e a paródia. É quase possível ouvir o riso zombeteiro de seu autor escondido por detrás de um discurso que leva mais a uma série de novas perguntas do que às tão procuradas respostas. Por isso, as linhas gerais que foram traçadas em torno do pensamento crítico do autor não esperam, de forma alguma, limitar-lhe a complexidade, mas apenas sistematizar o entendimento básico que a leitura feita ao longo deste trabalho propiciou.

A análise dos prefácios à *Lira dos vinte anos*, a *O conde Lopo* e ao *Macário*, complementada por referências a seus ensaios, evidenciou a grande importância que a tradição literária assume dentro do pensamento crítico de Álvares de Azevedo. Ela é insumo para a produção de uma literatura que persegue um dos fundamentos do gênio romântico, a originalidade. Esta proporciona a diferenciação entre a verdadeira arte e aquilo que se rebaixou ao nível da mercadoria. A primeira era concebida como um meio para a sensibilização do indivíduo através da reflexão, enquanto a segunda estaria a serviço dos interesses mais imediatos do público e do desejo de acúmulo financeiro de seus empreendedores. Tal preocupação salienta o vínculo que a proposta artística do poeta tem em relação a sua própria época: a obra reflete os percalços do tempo que a gestou, já que ele também marca a subjetividade do próprio artista. Porém, dado o caráter limitador que a palavra assume na estética romântica, a obra deve permanecer sempre aberta, passível de ser alterada em prol de uma realidade que está em trânsito, assim, ela está orientada para o futuro. A dubiedade que permeia os textos autorreflexivos alvaresianos parece franquear essa abertura ao objeto estético, possibilitando a sua refacção.

O posicionamento que Álvares de Azevedo assume em relação ao problema da forma é, nesse sentido, bastante importante, pois ela marca uma aproximação com a ideia de obra aberta. Na construção de suas poesias, o poeta se vale tanto de formas da codificação coletiva, quanto de combinações formais mais inovadoras, caso do acoplamento do final da peça *Macário* ao início da novela *Noite na taverna*, ou mesmo, da variação métrica adotada na composição d'*O poema do Frade*.¹

¹ Sobre a variação métrica n'*O poema do frade*, Antonio Candido fornece a seguinte hipótese a título de explicação: “como se sabe, Byron adotou no *Don Juan* a oitava rima, a exemplo do seu modelo confesso Pulci; em *Namouna*, Musset utilizou uma estrofe de seis versos, com duas rimas alternadas. N'*O poema do frade*, composto sob a inspiração de ambos, mas

Nos prefácios, nota-se que o escritor emprega a mesma nomenclatura em relação a gêneros distintos, minimizando a relevância de uma hierarquia proveniente da tradição em razão do princípio de composição romântico, a emotividade. Assim, embora se possa verificar certa predominância na citação de autores que se exercitaram no cultivo dos versos, Azevedo faz referência a escritores e obras de diferentes gêneros, agrupando-os sob a rubrica de *poesia*. Isso não significa, como se sabe, que ele tenha escrito apenas em verso, mas sim que prioriza o princípio da composição em detrimento das formas externas, sendo que o termo poesia traz em si, historicamente, o cerne subjetivo a que o autor dá vazão em seus escritos. Assim, compreende-se a utilização da prosa em diversas de suas produções, desde que ela seja carregada da subjetividade de seu criador. O prefácio ao *Macário* deixa clara a questão do rompimento com a hierarquia dos gêneros no momento em que o eu emprega o estado emotivo geralmente associado à poesia lírica na realização de um texto dramático. Suas fontes de inspiração, sejam aquelas que perfazem imagens do belo, sejam aquelas que remetem ao grotesco, também refletem essa indistinção, pois os mesmos assuntos podem ser alocados em qualquer forma literária, sem divisões entre os elevados e os baixos.

Com base nessa atitude em relação ao aspecto exterior da obra de arte, depreende-se que Álvares de Azevedo não poderia ter empregado, quer nos seus prefácios, nos quais também emite comentários críticos sobre determinados autores e sobre si mesmo, quer nos ensaios, nos quais se presta com prioridade ao comentário de terceiros, uma crítica literária que julgasse por meio de um esquema de leis objetivas consolidado pela tradição. Friedrich Schlegel, um dos responsáveis pela fundamentação da crítica de arte romântica e da qual Azevedo pode ter sofrido influxos diretos ou indiretos, trabalhou enfaticamente na desconstrução da teoria dos gêneros oriunda dos antigos. Ele considera que

As divisões habituais da poesia são apenas armação sem vida para um horizonte limitado. [...] No próprio universo da poesia, porém, nada está em repouso, tudo vem a ser, se transforma e se move harmonicamente; e também os cometas têm leis inalteráveis de movimento. Mas enquanto a trajetória desses astros não puder ser calculada, enquanto o retorno deles não puder ser previsto, o verdadeiro sistema cósmico da poesia ainda não estará descoberto.²

particularmente do segundo, Álvares de Azevedo – como que reunindo as suas duas grandes admirações – emprega a oitava rima nos cantos I e II, passando nos III e IV à sextilha com três rimas em ordem variável.” Antonio Candido. “Álvares de Azevedo, ou Ariel e Caliban”. In: _____. *Formação da Literatura Brasileira: momentos decisivos, 1750-1880*. 10ª ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre azul, 2006, p. 494.

² Friedrich Schlegel. “Fragmento 434 da Atenäum”. In: _____. *O dialeto dos fragmentos*. Tradução, apresentação e notas de Márcio Suzuki. São Paulo: Iluminuras, 1997, p. 139.

Márcio Seligmann-Silva explica que o que Schlegel considera é a utilização dos gêneros como “tons” que poderiam ser aplicados deliberadamente em qualquer obra poética e se misturariam no seu interior: “Schlegel, na medida em que tratou a epopeia, a lírica e o drama como tons ou modos, aplicáveis aos diferentes gêneros (romance, sátira, idílio, balada, conto, fábula...), marcou a superação da concepção dos gêneros como entidades estanques, hipostasiadas.”³

Essa postura de desestabilização dos gêneros coaduna-se com a ideia de “leitura criativa” proposta pelos românticos. De maneira geral, devido ao fato de haver um hiato entre a língua, vista pelos românticos como um sistema que vai além de uma relação arbitrária de signos e significantes, e a compreensão de mundo que ela permite, propôs-se um tipo de leitura que buscava atualizar e desdobrar o conteúdo linguístico de maneira que este pudesse aproximar-se de seu suposto sentido original. A poesia, por executar um processo de desautomatização da palavra, era o espaço ideal para a execução desse projeto. Dessa forma, a crítica, compreendida como um processo de leitura potencializado, deveria fazer a ponte entre a letra, isto é, o “substrato material” da obra, e o seu espírito, o “elemento filosófico”, o qual leva ao conhecimento do mundo:

Ou seja, para os românticos – do mesmo modo como ao poeta cabia a tarefa de recriar a linguagem cotidiana que era vista como insuficiente –, nesta crítica divinatória, as obras são vistas como realizações incompletas (cf. *parole*) – abertas – de um Ideal (cf. *langue*) e que devem ser aproximadas dele no *ato da crítica* (isto é, um novo patamar na cadeia de mediuns-de-reflexão).⁴

Quando Álvares de Azevedo afirma, no prefácio a *O conde Lopo*, por exemplo, compreender os procedimentos críticos de sua época como fechados em si mesmos, comparando-os a “mulheres inférteis”, nota-se que o autor deseja se desvincular dessa noção de crítica para perfilar-se a uma outra, cujos participantes não se coloquem como “escrevedores de regras”.⁵ O mesmo se dá quando pretende atualizar a peça *Castro*, de Antonio Ferreira, perfazendo um desdobramento da obra de acordo com o plano romântico, o qual concebia a tradução como uma forma crítica de ler.⁶

³ Márcio Seligmann-Silva. *Ler o livro do mundo: Walter Benjamin: romantismo e crítica literária*. São Paulo: FAPESP/Iluminuras, 1999, p. 69.

⁴ SELIGMANN-SILVA. *Op. cit.*, p. 65.

⁵ Álvares de Azevedo. “O conde Lopo”. In: _____. *Poesias completas*. Edição crítica de Péricles Eugênio da Silva Ramos/Organização de Iumna Maria Simon. Campinas: Ed. da Unicamp/São Paulo: Imprensa Oficial, 2002, p. 371.

⁶ Tanto Schlegel como Novalis, como se sabe, teorizaram em diversos fragmentos a ideia da tradução como uma ferramenta para a recuperação daquela linguagem “perdida” no processo de pluralização das línguas nas diversas nações do mundo. Márcio Seligmann-Silva explica que, “para Schlegel, filosofia e poesia constituem apenas tentativas de se traduzir a “verdade”, assim como a historiografia é um trabalho de tradução da “história”: ‘Assim como existe uma geografia e uma característica do universo, do mesmo modo também deve haver uma *tradução* do universo’. E ainda: ‘A assim chamada história universal também é apenas uma tradução’.” SELIGMANN-SILVA. *Op. cit.*, p. 32.

Ao explicitar os alicerces da concepção de crítica de arte dos românticos de Iena, Walter Benjamin descreve da seguinte maneira esse tipo de postura crítica à qual Azevedo poderia estar inaugurando entre nossos românticos:

A tendência imanente da obra e o correspondente critério de sua crítica imanente são a reflexão que está em sua base e que se manifesta em sua forma. Esta reflexão, no entanto, na verdade não é tanto o critério do julgamento, mas, antes de mais nada e em primeira linha, o fundamento de uma crítica totalmente outra, não posta como julgadora, cujo centro de gravidade está não na estimação da obra singular mas na exposição de suas relações com todas as demais obras e, finalmente, com a Ideia da arte. [...] A crítica é, então, de modo totalmente oposto à concepção atual de sua essência, em sua intenção central, não julgamento, mas antes, por um lado, acabamento, complemento, sistematização da obra, e, por outro, sua dissolução no absoluto. [...] A crítica da obra é muito mais sua reflexão, que, evidentemente, pode apenas levar ao desdobramento do germe crítico imanente a ela mesma.⁷

Como se vê, nessa perspectiva, ao promover o comentário sobre a obra, os românticos consideram que ela mesma já traz em si uma centelha crítica, cabendo à análise evidenciar o processo reflexivo que está sob a conformação do objeto estético abordado.

Visando o não condicionamento formal, já que o contrário impossibilitaria o movimento de ascensão ao Absoluto, a ironia se coloca como um componente primordial da crítica romântica e procedimento básico para uma leitura reflexiva das obras, permitindo que o artista se desdobre como um crítico de sua própria criação. Para Schlegel, a ironia favorece profundamente a crítica, pois aquela “plana acima de tudo e eleva-se infinitamente acima de todo o condicionado, mesmo acima da arte, da virtude ou da genialidade”.⁸

Walter Benjamin, interpretando o uso da ironia entre os primeiros românticos alemães, distingue duas manifestações desse artifício, a ironia “subjetivista” e a ironia “formal”. Em resumo, a primeira delas parte do espírito do artista e indica a sua capacidade de afastamento em relação aos seus próprios sentimentos, funcionando como uma espécie de regulador: “O arbítrio do verdadeiro artista possui, portanto, seu âmbito de ação restrito à matéria e, na medida em que ele reine consciente e ludicamente, torna-se ironia. Esta é a ironia subjetivista. Seu espírito é o do autor que se eleva sobre a materialidade da obra na medida em que a despreza.”⁹

Já a segunda que, para Benjamin, não foi devidamente esclarecida devido à ênfase dada ao primeiro tipo, representa um momento de objetividade na relação entre artista/crítico e obra. Ela volta-

⁷ Walter Benjamin. *O conceito de crítica de arte no romantismo alemão*. 3ª Ed. Trad. e notas Márcio Seligmann-Silva. São Paulo: Iluminuras, 2002, p. 83.

⁸ SCHLEGEL Apud: BENJAMIN. *Op. cit.*, p. 90.

⁹ BENJAMIN. *Op. cit.*, p. 88.

se para a “forma-de-exposição”, isto é, “a forma determinada da obra singular”, abrindo uma comunicação com “a Ideia das formas, a que se poderia denominar de forma absoluta”.¹⁰ O rompimento com esse invólucro permite a aproximação com a essência da arte, livrando a obra individual do condicionamento:

A ironização da forma, portanto, segundo estas declarações, ataca a ela mesma sem destruí-la, e é esta irritação que deve visar a perturbação da ilusão na comédia. Esta relação indica um parentesco patente com a crítica, a qual dissolve a forma de modo grave e irrevogável para transformar a obra individual em obra de arte absoluta, para romantizá-la.¹¹

Segundo Cilaine Alves Cunha, a ironia da forma é apreendida na poética de Álvares de Azevedo justamente na constituição binômica da *Lira dos vinte anos*. A autora explica que

A “ironia da forma”, ou a destruição do código poético sentimental introduzida no Prefácio de *Lira dos vinte anos* é um recurso que, se de um lado possibilita o desenvolvimento da reflexão crítica do poeta, de outro joga com elementos díspares e contraditórios, como erotismo e castidade, ceticismo e crença etc., fazendo com que nenhuma verdade, na obra, seja mais absoluta. Além disso, na obra lírica de Álvares de Azevedo, a “ironia da forma” é de tal modo elaborada que desemboca frequentemente na autoparódia e no cinismo, gerando na obra uma oscilação entre um eu poético ingênuo e outro cínico.¹²

Podemos perceber que Álvares de Azevedo, enquanto leitor de outras obras, também busca e valoriza o mecanismo dicotômico nos autores sobre os quais se debruça, por meio da metáfora da “medalha de duas faces”, que pode apontar tanto para a constituição interna de cada artista, quanto para a conformação dada a sua criação, ou à maneira como essa dupla constituição se reflete no espaço de cada obra. Alargando essa busca pelo incondicionado, por meio da ironia formal, na prosa crítica alvaresiana, talvez se possa sugerir que alguns juízos aparentemente desencontrados, verificados quando se coteja um escrito e outro, remetam a essa tentativa de não condicionamento proposto pela ironia formal, que leva sempre para a dissolução dos juízos unívocos. Dessa forma, o que poderia ser entendido como contradição, tornar-se-ia procedimento analítico, fundamentado pela reflexão constante.

¹⁰ BENJAMIN. *Op. cit.*, p. 91

¹¹ BENJAMIN. *Op. cit.*, p. 89.

¹² Cilaine Alves Cunha. *O belo e o disforme: Álvares de Azevedo e a ironia romântica*. São Paulo: Edusp, 1998, p. 92.

Referências Bibliográficas

Fontes primárias

ABREU, Casimiro de. *Primaveras*. Rio de Janeiro: Typ. de Paula Brito, 1859.

ASSIS, Machado de. *Revista dramática: Mãe*, de José de Alencar. Disponível em: <http://machado.mec.gov.br/images/stories/html/critica/mact04.htm>>. Acesso em: 11/08/2011.

AZEVEDO, Álvares de. *Obra completa*. Org. Alexei Bueno. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2000.

_____. *Obras completas de Álvares de Azevedo*. 8ª Ed, organizada e anotada por Homero Pires em dois tomos. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1942.

_____. *Obras de M. A. Álvares de Azevedo*. vol. I. Rio de Janeiro: Typ. Americana, de J. J. da Rocha, 1853.

_____. *Obras de Manoel Antonio Álvares de Azevedo: precedidas do juízo crítico de escritores nacionais e estrangeiros*. 7ª Ed. Tomo 1º. Rio de Janeiro: Garnier, 1873.

_____. *O conde Lopo*. Luis Antonio da Silva Nunes (org.). Rio de Janeiro: Leuzinger & Filhos, 1886.

_____. *Poesias completas*. Edição crítica de Péricles Eugênio da Silva Ramos/Organização de Iumna Maria Simon. Campinas: Ed. da Unicamp/São Paulo: Imprensa Oficial, 2002.

BAUDELAIRE, Charles. “Perda da auréola”. In *Pequenos poemas em prosa*. 2ª Ed. Trad. Aurélio Buarque de Holanda. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 1966.

BOCAGE, Manuel Maria du. *Rimas*. Vol. III. 3ª Ed. Lisboa: Simão Thaddeo Ferreira, 1806.

DIAS, Gonçalves. *Primeiros cantos*. Rio de Janeiro: Laemmert, 1846.

_____. *Segundos cantos e Sextilhas de frei Antão*. Rio de Janeiro: Typografia clássica de José Ferreira Monteiro, 1848.

GAUTIER, Théophile. *Mademoiselle de Maupin*. Paris: Charpentier, Libraire-Éditeur, 1860.

GILBERT, Nicolas-Joseph-Florent. “Mon apologie” In *Oeuvres complètes de Gilbert: contenant ses Satires, ses Poésies diverses, et ses Ouvrages en prose*. Paris: N. L. M. Desessarts Libraire-éditeur, 1806.

HUGO, Victor. *Do grotesco e do sublime*. 2ª Ed. Trad. e notas Célia Berretini. São Paulo: Perspectiva, 2002.

LAMARTINE, Alphonse. *Souvenirs, impressions, pensées et paysages pendant un voyage en Orient (1832 – 1833) ou Notes d'un voyageur*. Tome premier. Paris: Librairie de Charles Gosselin & Librairie de Furne, 1835.

MAGALHÃES, Domingos José Gonçalves de. *Poesias*. Rio de Janeiro: Ogier, 1832.

_____. *Suspiros poéticos e saudades*. Paris: Dauvin et Fontaine libraires, 1836.

MENDONÇA, Lopes de. *Ensaio de crítica e literatura*. Lisboa: Tipografia da Revolução de Setembro, 1849.

O Panorama: jornal literário e instrutivo da Sociedade propagadora dos conhecimentos úteis. Volume Quinto. Lisboa: Typographia da Sociedade, 1841.

SAND, George. *Oeuvres complètes de George Sand*. Tome I. Paris: Perrontin Editeur, 1843.

SCHELEGEL, Friedrich. *Conversa sobre poesia e outros fragmentos*. Tradução prefácio e notas Victor-Pierre Stirnimann. São Paulo: Iluminuras, 1994.

_____. *O dialeto dos fragmentos*. Tradução, apresentação e notas de Márcio Suzuki. São Paulo: Iluminuras, 1997.

STAËL, Mme. *De l'Allemagne*. Paris: Charpentier Libraire-éditeur, 1839.

_____. *De la littérature considérée dans ses rapports avec les institutions sociales*. Paris: Charpentier, 1842.

Teoria, história e crítica literária

ABRAMS, M. H. *O espelho e a lâmpada: teoria romântica e tradução crítica*. Trad. Alzira Vieira Allegro. São Paulo: Ed. UNESP, 2010.

ALMEIDA, Pires de. *A escola byroniana no Brasil*. São Paulo: Conselho Estadual de Cultura, 1962.

ANDRADE, Alexandre de. O pensamento crítico de Álvares de Azevedo. *Inventário*: revista digital dos estudantes de pós-graduação em Letras e Linguística da UFBA. 8ª Ed., pp. 1 – 10, ago. 2010.

ANDRADE, Mário. Amor e medo. In:_____. *Aspectos da literatura brasileira*. 6ªed. São Paulo: Martins, 1978.

BARBOSA, João Alexandre. *As ilusões da modernidade*. São Paulo: Perspectiva, 2005.

BARBOZA, Onédia Célia de Carvalho. *Byron no Brasil*: traduções. São Paulo: Ática, 1975.

BÉNICHOU, Paul. “Théophile Gautier”. *L'école du désenchantement*: Sainte-Beuve, Nodier, Musset, Nerval, Gautier. Gallimard, 1992.

- _____. “1830 et les Jeune-France”. *Le sacre de l'écrivain: 1750 – 1830 Essai sur l'avènement d'un pouvoir spirituel laïque Dans la France moderne*. 2e ed. Paris: Librairie José Corti, 1985.
- BENJAMIN, Walter. *O conceito de crítica de arte no romantismo alemão*. 3ª Ed. Trad. e notas Márcio Seligmann-Silva. São Paulo: Iluminuras, 2002.
- BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. 43ª Ed. São Paulo: Cultrix, 2006.
- CAMILO, Vagner. *Risos entre pares: poesia e humor românticos*. São Paulo: Edusp, 1997.
- CAMPOS, Haroldo de. “Da tradução como criação e como crítica”. In:_____. *Metalinguagem & outras metas: ensaios de teoria e crítica literária*. São Paulo, Perspectiva, 2006.
- CANDIDO, Antonio. “A educação pela noite”. In: *A educação pela noite e outros ensaios*. São Paulo: Ática, 1987.
- _____. “Cavalcada ambígua”. In:_____. *Na sala de aula*. 2ªed. São Paulo: Ática, 1986.
- _____. *Formação da Literatura Brasileira: momentos decisivos, 1750-1880*. 10ªed. Rio de Janeiro: Ouro sobre azul, 2006.
- _____. “Literatura comparada”. In:_____. *Recortes*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993,
- _____. *O estudo analítico do poema*. 4ª Ed. São Paulo: Associação Editorial Humanitas, 2004.
- CARPEAUX, Otto Maria. *História da literatura ocidental*. Vol. 4. Rio de Janeiro: Cruzeiro, 1962.
- CARVALHO, Ronald de. “Álvares de Azevedo e a poesia da dúvida” (1919). In AZEVEDO, Álvares de. “Fortuna crítica”. *Obra Completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2000.
- CASTELLO, José Aderaldo. *Textos que interessam à história do Romantismo*. São Paulo: Conselho estadual de cultura/Comissão de literatura, 1961.
- CORBIN, Alain. “O segredo do indivíduo”. In: Michelle Perrot (org.). *História da vida privada 4: da Revolução Francesa à Primeira Guerra Mundial*. Trad. Denise Bottmann, Bernardo Joffily. São Paulo: Cia das Letras, 2009 pp. 392-465.
- COUTINHO, Afrânio (direção) & COUTINHO, Eduardo de Faria (co-direção). *A literatura no Brasil: era romântica*. Vol. 3. 5ª Ed. São Paulo: Global, 1999.
- CUNHA, Cilaine Alves. “A fundação da literatura brasileira em *Noite na Taverna*.” *Itinerários*. Araraquara, 22, 115-133: 2004.
- _____. “Álvares de Azevedo e o drama romântico”. *Trans/Form/Ação*, São Paulo, 19: 61-74, 1996.
- _____. “O elogio da vagamundagem”. In: Herbert Nunes de Almeida Santos, Susana Souto Vieira (org.). *Trilhas do humor na literatura brasileira*. Maceió: EDUFAL, 2011, pp. 17-38.
- _____. “Palpites dissonantes de brasileirismo em *Literatura e civilização em Portugal*”. *Coleção Ensaios: Literatura e autoritarismo*. UFSM, n. 4, pp. 15 – 26, dez. 2001.

- _____. *O belo e o disforme: Álvares de Azevedo e a ironia romântica*. São Paulo: Edusp, 1998.
- CUNHA, Fausto. *O Romantismo no Brasil: de Castro Alves a Sousândrade*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1971.
- D'ANGELO, Paulo. *A estética do Romantismo*. Lisboa: Estampa, 1998.
- DUARTE, Pedro. *Estio do tempo: Romantismo e estética moderna*. Rio de Janeiro: Zahar, 2011.
- EULÁLIO, Alexandre. "O ensaio literário no Brasil". *Escritos*. Org. Berta Waldman, Luiz Dantas. Campinas: Ed. da Unicamp; São Paulo: Ed. da UNESP, 1992.
- FARIA, João Roberto. *Ideias teatrais: o século XIX no Brasil*. São Paulo: Perspectiva, 2001.
- FARIA, Maria Alice de Oliveira. *Astarte e a espiral: um confronto entre Álvares de Azevedo e Alfred de Musset*. SP: Conselho estadual de cultura, 1973.
- _____. *Fontes francesas da crítica acadêmica paulistana*. Revista do Instituto de Estudos Brasileiros, n. 3, 1968.
- FRIEDRICH, Hugo. *Estrutura da lírica moderna (da metade do século XIX a meados do século XX)*. São Paulo: Duas cidades, 1978.
- GARMES, Hélder. *O Romantismo Paulista: Os Ensaaios Literários e o periodismo acadêmico de 1833 a 1860*. São Paulo: Alameda, 2006.
- GUINSBURG, Jacó (org.). *O Romantismo*. 4ª Ed. São Paulo: Perspectiva, 2002.
- HOBSBAWM, Eric J. *A era das revoluções 1789-1848*. 21ª ed. São Paulo: Paz e Terra, 2007.
- JAKOBSON, Roman. "Dois aspectos da linguagem e dois tipos de afasia". In *Linguística e Comunicação*. São Paulo: Cultrix, s/d.
- KAYSER, Wolfgang. *O grotresco: configuração na pintura e na literatura*. São Paulo: Perspectiva, 2003.
- LACQUE-LABARTHE, Philippe & NANCY, Jean-Luc. "Le fragment". In: _____. *L'Absolu littéraire: théorie de la littérature du romantisme allemand*. Éditions du Seuil: Paris, 1978.
- LEITE, Dante Moreira. *O amor romântico e outros temas*. São Paulo: Editora Nacional, 1979.
- LEITCH, Vincent B. (org.). *The Norton anthology of the theory and criticism*. New York: W. W. Norton & Company, 2001.
- LOBO, Luiza. *Teorias poéticas do romantismo: tradução, seleção e notas*. Porto Alegre: Mercado aberto, 1987.
- MAGALHÃES Jr., R. *Poesia e vida de Álvares de Azevedo*. São Paulo: Editora das Américas, 1962.

- MARTIN-FUGIER, Anne. “Os ritos da vida privada burguesa” In: Michelle Perrot (org.). *História da vida privada 4: da Revolução Francesa à Primeira Guerra Mundial*. Trad. Denise Bottmann, Bernardo Joffily. São Paulo: Cia das Letras, 2009, pp. 176-245.
- MARTINS, Eduardo Vieira. *A fonte subterrânea: José de Alencar e a retórica oitocentista*. Edusp/Eduel: São Paulo, 2005.
- PEIXOTO, Sergio Alves. *A consciência criadora na poesia brasileira: do barroco ao simbolismo*. São Paulo: Annablume, 1999.
- PRADO, Décio de Almeida. *O drama romântico brasileiro*. São Paulo: Perspectiva, 1996.
- _____. “O teatro romântico: a explosão de 1830”. In: GUINSBURG, J. (org). *O Romantismo*. São Paulo: Perspectiva, 2002.
- PRAZ, Mario. *A carne, a morte e o diabo na literatura romântica*. Campinas: Editora da Unicamp, 1996.
- RAMOS, Péricles Eugênio da Silva. *Do barroco ao modernismo*. Rio de Janeiro: LTC, 1979.
- _____. “O verso romântico”. In: _____. *O verso romântico e outros ensaios*. São Paulo: Conselho estadual de cultura/Comissão de literatura, 1959, pp. 5-15.
- ROSENFELD, Anatol. *História da literatura e do teatro alemães*. São Paulo: Perspectiva, 1993.
- ROUBINE, Jean-Jacques. *Introdução às grandes teorias do teatro*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2003.
- SAFRANSKI, Rüdiger. *Romantismo: uma questão alemã*. São Paulo: Estação liberdade, 2010.
- SCHEEL, Márcio. *Poética do Romantismo: Novalis e o fragmento literário*. São Paulo: Ed. UNESP, 2010.
- SILVA, Vitor Manuel de Aguiar. *Teoria da literatura*. 5ª Ed. vol. 1. Coimbra: Almedina, 1983.
- STAIGER, Emil. *Conceitos fundamentais da Poética*. Rio de Janeiro: Tempo brasileiro, 1972.
- SODRÉ, Muniz & PAIVA, Raquel. *O império do grotesco*. Rio de Janeiro: Mauad, 2002.
- SUZUKI, Márcio. “A gênese do fragmento.” In SCHLEGEL, F. *O dialeto dos fragmentos*. São Paulo: Iluminuras, 1997.
- _____. “O belo como imperativo”. In: Friedrich Schiller. *A educação estética do homem*. São Paulo: Iluminuras, 1990.
- _____. *O gênio romântico: crítica e história da filosofia em Friedrich Schlegel*. São Paulo: Iluminuras, 1998.
- VOLOBUEF, Karin. *Frestas e arestas: a prosa de ficção do Romantismo na Alemanha e no Brasil*. São Paulo: UNESP, 1999.

WERKEMA, Andréa Sirihal. *Macário, ou do drama romântico em Álvares de Azevedo*. 2007. 245f. Tese (Doutorado em Literatura Brasileira) Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2007.