

GILMAR TENORIO SANTINI

ÁLVARES DE AZEVEDO: A busca de uma literatura consciente.

**ASSIS
2007**

GILMAR TENORIO SANTINI

ÁLVARES DE AZEVEDO: A busca de uma literatura consciente.

Dissertação de Mestrado apresentada à Faculdade de Ciências e Letras de Assis – UNESP – Universidade Estadual Paulista, para obtenção do título de Mestre em Letras (Área de Conhecimento: Literatura e Vida Social).

Orientador: Dr. Luiz Roberto Velloso Cairo.

**ASSIS
2007**

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
Biblioteca da F.C.L. – Assis – UNESP

Santini, Gilmar Tenorio
S235a Álvares de Azevedo: a busca de uma literatura consciente /
Gilmar Tenorio Santini. Assis, 2007
225 f. : il.

Dissertação de Mestrado – Faculdade de Ciências e Letras
de Assis – Universidade Estadual Paulista.

1. Crítica e interpretação. 2. Azevedo, Álvares de, 1831-
1852. 3. Literatura brasileira – História e crítica. I. Título.

CDD 801.95
869.9109

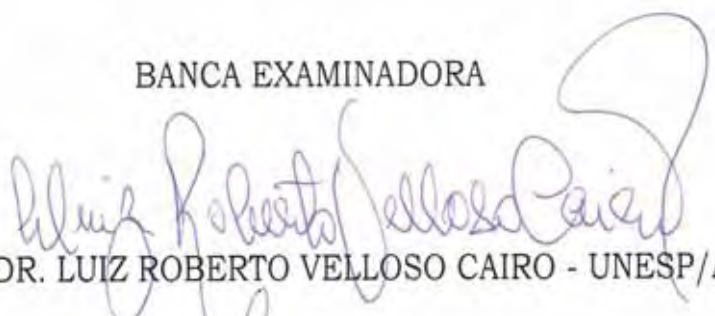
GILMAR TENORIO SANTINI

ÁLVARES DE AZEVEDO: a busca de uma literatura consciente

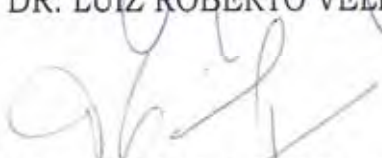
Dissertação apresentada à Faculdade de
Ciências e Letras – UNESP para a obtenção do
título de Mestre em LETRAS (Área: Literatura e
Vida Social)

Data da Aprovação: 28/09/2007

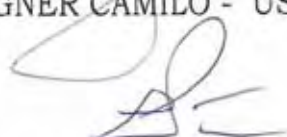
BANCA EXAMINADORA



Presidente: PROF. DR. LUIZ ROBERTO VELLOSO CAIRO - UNESP/Assis



Membros: PROF. DR. VAGNER CAMILO - USP/São Paulo



PROF. DR. ÁLVARO SANTOS SIMÕES JUNIOR - UNESP/Assis

À memória de Sônia Tenorio Santini,
irmã querida.

AGRADECIMENTOS

A realização deste trabalho se deve ao apoio do CNPq e de pessoas que colaboraram direta ou indiretamente.

Meus especiais agradecimentos:

Ao CNPq, pela concessão de uma Bolsa de Estudos durante dois anos.

No que concerne as pessoas, sou profundamente grato:

Ao professor Luiz Roberto Velloso Cairo, pela orientação deste trabalho, pela acessibilidade e disponibilidade com que dispunha a me orientar. Devo dizer que o Professor Luiz Roberto ajudou-me a trilhar o difícil e solitário caminho que é a pesquisa, bem como me proporcionou um diálogo aberto, sem imposições que eu deveria, no decorrer do trabalho, acatar sem questionamento.

Aos professores Álvaro Santos Simões Júnior e Ana Maria Domingues de Oliveira, pelas ricas contribuições apontadas no exame de qualificação;

Aos professores Vagner Camilo e Álvaro Santos Simões Júnior, pelas observações e apontamentos sugeridos na arguição desta dissertação.

Aos professores do curso de graduação e pós-graduação da UNESP-Assis;

À professora Cleide Rapucci;

À Telma Maciel da Silva;

Aos funcionários da Biblioteca da FCL de Assis, Áureo e Lucelena;

Aos amigos Telma, Viviane, Raquel, João Fuzatto, Roberta, Aline, Amaralina, Carlos Eduardo, Rita, Jacicarla, Emanuel Ângelo, Riobaldo e Diadorim uai!

Aos meus pais Antonio e Luiza, aos meus irmãos João, Sônia, Maura, Gilberto e Heloiza.



O dualismo, a antítese é o princípio motor, o princípio passional, dialético e espirituoso.

Thomas Mann, *A Montanha Mágica*.

RESUMO

A presente dissertação de mestrado visa a um estudo analítico de parte da obra de Álvares de Azevedo e de parte dos textos da recepção crítica sobre este autor, com o propósito de apontar uma possível consciência literária do poeta na elaboração de sua produção artística. Ou seja, o que se pretende neste trabalho é retomar parte da fortuna crítica da obra alvaresiana, observando as conclusões levantadas pelos estudiosos e, quando possível, estabelecer nosso juízo sobre os assuntos desenvolvidos por eles, bem como realizar uma leitura, análise e crítica dos seguintes textos: os prefácios de *Lira dos Vinte Anos* – com uma maior ênfase no prefácio à segunda parte deste livro e alguns poemas – e os ensaios “Literatura e Civilização em Portugal”, “Alfredo de Musset / Jacques Rolla” e “George Sand / *Aldo o Rimador*”. Com isso, a nossa preocupação é desenvolver um trabalho de natureza crítica acerca da obra de Álvares de Azevedo, a fim de ressaltar a consciência do fazer literário presente nos escritos deste poeta. Deste modo, buscamos abarcar não só a observação de uma coerência entre o poeta e crítico, mas também a constatação de um procedimento crítico explícito em sua própria obra, que contribuiu para nortear o desenvolvimento e organização de seu projeto literário e de sua concepção de poética.

Palavras-chaves: Literatura Brasileira, Álvares de Azevedo, Crítica Literária.

ABSTRACT

The present dissertation aims an analytic study of part of Álvares de Azevedo's work and of part of the texts of criticism reception about this author, with the intention of showing the poet's possible literary conscience in the elaboration of his poetical works. In other words, our purpose in this dissertation is to approach part of the criticism reception of Álvares de Azevedo's work, observing the conclusions pointed by the critics and, when possible, to establish our judgement about the subjects developed by them, as well as to carry out a reading, analysis and criticism of the texts: the prefaces of *Lira dos Vinte Anos* – emphasizing the preface of the second part of this book and some poems – and the essays “Literatura e Civilização em Portugal”, “Alfredo de Musset / Jacques Rolla” and “George Sand / *Aldo o Rimador*”. In addition, our concern is to develop a critical study about Álvares de Azevedo's work, in order to emphasize the conscience of the literary process in the texts of this poet. This way, we search to comprise not only the observation of coherence between the poet and the critic, but also the observation of an explicit critical procedure in his own literary work, which contributed to guide the development and organization of his literary project and of his conception of poetics.

Key-words: Brazilian Literature, Álvares de Azevedo, Literary Criticism.

SUMÁRIO

PALAVRAS INICIAIS.....	09
PARTE I:	
ERROS, ACERTOS, TENTATIVAS: A RECEPÇÃO CRÍTICA DA OBRA DE ÁLVARES DE AZEVEDO.....	15
1 – Uma hipótese.....	16
2 – As metodologias críticas.....	32
3 – Os dados biográficos como elementos primordiais para a compreensão da obra de Álvares de Azevedo.....	37
3.1 – A crítica psicobiográfica.....	39
3.2 – A crítica psicanalítica.....	49
3.3 – A crítica psicoestilística.....	57
3.4 – Psicobiografismo: As idéias retomadas de outros críticos.....	63
3.5 – As epístolas de Álvares de Azevedo como argumento biográfico.....	70
4 – Uma leitura imanente do texto: a preocupação com a obra literária.....	73
PARTE II:	
A RELAÇÃO ENTRE O POETA E O CRÍTICO: UM ESTUDO SOBRE A CONSCIÊNCIA POÉTICA DE ÁLVARES DE AZEVEDO NOS ESTUDOS LITERÁRIOS E NOS PREFÁCIOS DE <i>LIRA DOS VINTE ANOS</i>.....	92
1 – Poeta ≠ Crítico? Ou Crítico e Poeta?.....	93
2 – O crítico Álvares de Azevedo e seu posicionamento sobre a literatura romântica nos Estudos Literários.....	96
2.1 – A posição crítica de Álvares de Azevedo em <i>Literatura e Civilização em Portugal</i>	99
2.2 – Os diálogos literários, a tradução-análise do poema <i>Jacques Rolla</i> de Alfred de Musset.....	116
2.3 – O ensaio <i>George Sand / Aldo o rimador</i>	131
3 – As funcionalidades dos prefácios de <i>Lira dos Vinte Anos</i>	141
4 – Romantismo: A forma fragmento e o pensamento irônico nos prefácios de <i>Lira dos Vinte anos</i>	145
PARTE III:	
A CONSCIÊNCIA LITERÁRIA DE ÁLVARES DE AZEVEDO: UMA PROPOSTA DE LEITURA.....	158
1 – Das idéias cristalizadas em torno da obra de Álvares de Azevedo: uma retomada da recepção crítica do poeta.....	159
2 – Álvares de Azevedo: o crítico e o poeta de <i>Lira dos Vinte Anos</i>	179
PALAVRAS FINAIS.....	205
BIBLIOGRAFIA.....	207
ANEXO.....	215

PALAVRAS INICIAIS

O que se pretende nesse trabalho é retomar parte da recepção crítica da obra alvaresiana, observando os pontos negativos e positivos levantados pelos estudiosos a respeito da produção literária desse poeta, e quando possível estabelecer nosso juízo acerca da leitura de cada crítico, bem como realizar uma leitura, análise e crítica dos seguintes textos: os prefácios de *Lira dos Vinte Anos* – com uma maior ênfase no prefácio à segunda parte deste livro – e os ensaios “Literatura e Civilização em Portugal”, “Alfredo de Musset / Jacques Rolla” e “George Sand / *Aldo o Rimador*”.

A nossa preocupação é desenvolver um trabalho de natureza crítica da obra de Álvares de Azevedo e dos textos de alguns estudiosos sobre a produção literária azevediana, com o propósito de esclarecer e apontar neste poeta, uma consciência literária, bem como um procedimento crítico explícito em sua obra, que contribuíram para o desenvolvimento de sua concepção de poética. Ou seja, buscamos por meio de seus trabalhos de crítica, seus prefácios direcionamentos que nos ajudem a traçar um perfil do seu projeto literário. Nesse procedimento, é perceptível que esbarraremos em muitas suposições já cristalizadas a respeito da obra desse poeta paulistano, que se tornaram consenso em meio a sua fortuna crítica.

Um dos pressupostos básicos em não enxergar o projeto literário de Azevedo provém das Histórias Literárias, que, ao estabelecer as gerações do Romantismo, reafirmam a sua época como sendo a segunda geração romântica, marcada por poetas voltados para si mesmos e com uma visão de mundo bastante pessimista, que desprezavam a qualquer custo as convenções formais da obra e escreviam por meio da inspiração.

Álvares de Azevedo foi um dos nossos maiores representante do romantismo brasileiro que pendia para a internacionalização do movimento, pois orientado por uma prática mais abrangente do fazer literário, aderiu a uma posição universalista, visto que ele não se preocupava em representar o Brasil na arte, como os primeiros românticos que buscavam na natureza e no índio os elementos para a construção de uma identidade nacional. Deste modo, ele se aproxima dos escritores do norte europeu, nos quais via o exemplo mais próximo de suas idéias. Por se aproximar desses escritores, o poeta paulista, de certo modo, arcou com a responsabilidade de seus próprios atos.

Se de um lado, há críticos que não gostam de sua obra e não a reconhecem como grande e, ainda, referem-se a ela como uma simples imitação dos poetas europeus; por outro

lado, há críticos literários que ao estudarem a obra de Álvares de Azevedo trouxeram grandes elucidções para a compreensão de sua obra. Todavia, na fortuna crítica do poeta, observam-se muitos espaços em que é possível constatar a existência de equívocos referentes a sua capacidade de planejar seus escritos poéticos e textos críticos.

Machado de Assis, em seu texto crítico “Álvares de Azevedo”, de 1867, explicita a predileção do poeta por Byron, citado pela crítica como a sua maior influência. O crítico concorda e acha justa tal afirmação, porém ele afirma que isto não basta para explicar a obra azevediana. Sílvio Romero em *História da Literatura Brasileira*, de 1888, acresce que a crítica sempre aponta em Byron e Musset os responsáveis pelo ceticismo encontrado na obra de Azevedo, no entanto, conclui que falta estudo para comprovar tal apontamento.

Outros críticos recorrem freqüentemente a referências biográficas e suposições psicológicas para entender e explicar a obra azevediana. Nessa linha de pensamento, podemos citar José Veríssimo em *História da literatura brasileira*, de 1916, Mário de Andrade em *Aspectos da Literatura Brasileira*, de 1972, Antonio Candido em *Formação da literatura brasileira*, de 1957, entre outros críticos que não se desvincularam totalmente do biografismo, de traços psicológicos atribuído ao escritor de *Noite na Taverna*, remetendo, em dados momentos, à pouca idade do poeta, aos supostos desvios de comportamento, e à influência da adolescência do escritor como fatores determinantes de sua obra.

José Veríssimo acreditava que, devido à pouca idade de Azevedo, este não foi capaz de assimilar todas as obras que leu e ainda acrescentava que o poeta criou uma vida artificial, e começou a viver pela imaginação. Mário de Andrade proclama o autor de *Macário* como um indivíduo anormal ao analisar sua obra sob a luz da psicanálise. Antonio Candido concorda que o poeta era muito jovem e, portanto, não foi capaz de se desvencilhar disso, escrevendo, assim, uma obra influenciada pela adolescência.

Discordando das Histórias Literárias e de muitos críticos, é possível ver que Álvares de Azevedo estabeleceu e explicou seu pensamento crítico e estético em seus prefácios de *Lira dos vinte anos*. Também esclareceu sua preferência na abordagem de determinadas obras e escritores em seus estudos literários, bem como parece mesclar, estabelecer e validar todo o seu pensamento crítico e trabalho estético na obra em prosa *Macário*, dando forma assim a um rico material que facilita a compreensão de sua poética.

Ao analisar a produção literária e crítica de Álvares de Azevedo, nos deparamos com um autor reflexivo em seu fazer poético e crítico. Uma das características interessantes em sua obra reside justamente na articulação consciente de um projeto, esboçado no segundo prefácio

de *Lira dos Vinte Anos*, delineado em seus estudos literários, que são o espaço de reflexão, formação e amadurecimento de sua concepção poética.

No livro *Caminhos do pensamento crítico*, o organizador Afrânio Coutinho (1974, p. 229), em um texto introdutório, descreve Álvares de Azevedo como dono de uma “inteligência cultivada no estudo dos grandes autores, e senhor dos segredos da técnica literária [...]”. Por meio dessa definição, o crítico nos faz refletir sobre a obra azevediana, já que o poeta paulista – mesmo com pouca idade – apresentava uma erudição e conhecimento bastante peculiar da literatura ocidental.

Na elaboração de seu projeto literário, Azevedo pode ter partido inicialmente do estudo de outras grandes obras literárias. No entanto, o poeta criou sua obra seguindo uma concepção poética que ele próprio construiu, uma vez que a obra romântica, enquanto reflexão de um indivíduo, remete à singularidade de seu criador, isto é, demanda uma forma única, individual, produto de uma consciência crítica.

O poeta e crítico foi um aluno exemplar, leu as grandes obras no original, soube dialogar com estes autores europeus e construiu uma literatura rica e bastante abarcante, indo de temas românticos tradicionais a textos, poemas e livros que englobavam uma visão mais crítica e inovadora.

Os textos azevedianos, pautados em uma obra em formação, demonstram uma evolução e um amadurecimento se pensados no conjunto de sua produção literária, bem como propiciam entre si um diálogo e, ao mesmo tempo, uma paródia sugerida na aproximação de duas práticas opostas: a sentimental e a não sentimental, elevação e rebaixamento, isto é, de um lado o inatingível, o transcendente, do outro lado o acessível, o palpável.

De certo modo, grande parte da produção literária de Azevedo está impregnada da ‘ironia romântica’ proposta por Schlegel, uma vez que acreditamos que a “binomia” – teorizada no prefácio à segunda parte de *Lira dos vinte anos* – foi possível em parte pelo uso dela. Esta ironia seria o recurso estilístico que possibilitou o poeta paulista na elaboração de sua obra, pois ao mesmo tempo em que trabalha com a vertente romântica sentimental, ele também utiliza uma outra que é a antítese, ou seja, uma construção que logo é (des)construída pela vertente não sentimental. No entanto, essas duas vertentes não se excluem, antes se complementam, na pretensão do absoluto, na busca do infinito pelo escritor romântico.

A obra de Álvares de Azevedo *Lira dos Vinte Anos*, por exemplo, é construída a partir de um projeto de oposição e contraste. Em *Lira*, a segunda parte dialoga com a primeira e ao mesmo tempo a “desconstrói” em paródias genuínas, num verdadeiro jogo de opostos, criado

e denominado pelo autor de ‘binomia’. Conseqüentemente, as virgens alvas da primeira parte perdem espaço para as mulheres mais “palpáveis” da segunda parte.

Mormente isso, na evolução do pensamento de Álvares de Azevedo, numa análise crítica do uso dessa binomia, o poeta apóia-se no romantismo sentimental a fim de estabelecer um rompimento com temas, como o amor piegas e a idealização da mulher. No entanto, ele não chega a romper com o movimento romântico, mas apenas com o objetivo binomicamente de negar e autoparodiar a obra anterior.

Nos textos críticos, é possível visualizar certas particularidades que demonstram a desenvoltura intelectual e a adesão literária a um Romantismo mais cosmopolita por parte de Álvares de Azevedo. No entanto, determinados críticos não partilham dessa idéia e somente reservam aos ensaios do escritor, o de serem desordenados e cansativos. Neles são patentes o uso das comparações e citações, bem como a influência do discurso retórico e da linguagem empolada da época, que os torna difíceis. Entretanto, como afirma Antonio Candido (2000, v. 2. p. 321), o que diz o poeta é de boa qualidade e esclarece muito a sua prática literária. Além disso, mais que análises de obra e autores, Azevedo dialoga em seus textos com as práticas e usos da literatura de sua contemporaneidade e os transforma em um espaço de reflexão e exercício das vertentes românticas que ele trabalhou e adotou para si.

Em “Alfredo de Musset / Jacques Rolla”, Álvares de Azevedo estabelece, inicialmente, que os grandes escritores trabalharam os “dois lados da moeda”, isto é, criaram obras de cunho sentimentais, bem como produções literárias não sentimentais, reflexos, de certo modo, do uso da ironia. Por esse caminho, ele adverte que muitos autores, inclusive Musset, procederam dessa maneira.

Em seguida, na análise do poema de Musset, Azevedo considera as influências, as fontes e pontua que Musset esteve consonante com seu tempo, criou uma literatura próxima à de Byron, mas não foi, contudo, um simples imitador. Com isso, pode-se visualizar a própria criação poética de Azevedo, que está próxima à prática literária de Byron e Musset, mas que não o caracteriza como um copista desses escritores.

No ensaio, “Literatura e Civilização em Portugal”, Álvares de Azevedo, mais que pontuar a sua preferência poética, isto é, aderir a uma proposta mais universalista do Romantismo, também soube teorizar a relação de influência que uma literatura exerce sobre outra. Nesse processo, ele afirma que não é apenas utilizando elementos regionais ou locais que se produzirá uma literatura nacional, mas na recuperação da tradição literária, pois, do seu ponto de vista, é na relação de um povo com outros povos, que se cria, modifica e enriquece

uma literatura, não havendo necessidade assim de usar temas como a pátria e o índio para que a sua produção possa ser brasileira.

As literaturas desde os tempos memoráveis se influenciam, modificam e autorizam os autores a melhorarem as suas práticas literárias, baseando-se em textos anteriores. Assim, nesta prática intertextual, de costumes e pensamento faz o poeta e escritor refletir e criar obras que sejam adequadas às realidades de seu tempo. Deste modo, é de maneira expressamente consciente que Azevedo optou por uma literatura mais abarcante, em que a relação entre povos o favorecesse na retomada e revisão, por exemplo, da tradição ocidental.

Em “George Sand / Aldo o rimador”, Azevedo tece comentários acerca da escritora francesa, e de sua peça *Aldo le Rimeur*. Nesse ensaio, é possível perceber um grande conhecimento dessa autora, bem como de sua obra. O crítico observa não só as características que engrandecem Sand, mas também traça um estudo assertivo de sua obra ao compará-la com outras produções literárias, aproximando-a tanto das idéias do Romantismo, quanto de seu próprio entendimento de literatura.

O presente trabalho divide-se em três partes, na primeira – Erros, Acertos, Tentativas: a Recepção Crítica da Obra de Álvares de Azevedo – temos como objetivo trabalhar com parte da fortuna crítica do poeta, com o intuito de delinear quais os tipos de metodologias críticas que foram utilizadas para abordar a obra de Azevedo e ressaltar quais as interpretações e conclusões levantadas pelos críticos. Nesse caso, dividimos os tipos de interpretação dada à obra do escritor paulista em duas, uma como sendo *os dados biográficos como elemento primordial para a compreensão da obra de Álvares de Azevedo*, em que incluímos a leitura biográfica e psicológica. A outra *uma leitura imanente do texto: a preocupação com a obra literária de Azevedo*, em que arrolamos os estudos mais recentes dos críticos que valorizam o texto poético em si, que se preocupam com os problemas que dele provêm.

Na segunda parte – A Relação entre o Poeta e o Crítico: um estudo sobre a consciência poética de Álvares de Azevedo nos Estudos Literários e nos prefácios de *Lira dos Vinte Anos* – preocupamo-nos em analisar os estudos literários e os prefácios a fim de buscar elementos e argumentos que demonstrem a pretensa consciência de nosso escritor ao desenvolver sua obra literária e crítica. A partir daí, fomos explicitando as idéias encontradas em seus prefácios e em seus ensaios, para que enfim pudéssemos sugerir um posicionamento claro do projeto literário de Azevedo.

Na terceira parte – A consciência literária de Álvares de Azevedo: uma proposta de leitura – estabelecemos uma leitura, em que ressaltamos os equívocos mais evidentes sobre a

obra de Azevedo, bem como uma explanação interpretativa de alguns poemas da segunda parte de *Lira*, que mostre uma preocupação crítica e estética do poeta na elaboração de seu projeto literário. Com isso, nossa preocupação não é só rever alguns dos principais equívocos de leitura que ficaram cristalizados na recepção crítica do poeta paulista, mas também sugerir uma maturidade artística do autor de *Macário* no desenvolvimento de sua obra.

PARTE I

ERROS, ACERTOS, TENTATIVAS: A RECEPÇÃO CRÍTICA DA OBRA DE ÁLVARES DE AZEVEDO.

Criticar a crítica é a coisa mais difícil que conheço. O mesmo que saltar por cima da própria sombra.

Araripe Júnior, *Gazeta da Tarde*.

O fato de Álvares de Azevedo ter previsto sua morte¹, a recorrência com que ele a tematizava e sua preferência por temas mórbidos e melancólicos contribuíram para criar grande confusão em torno de sua obra, fazendo com que muitos dos estudiosos se esquecessem de que estavam tratando de literatura e passavam a tomar Álvares de Azevedo não como um poeta, mas como um paciente típico do gabinete do doutor Sigmund Freud. O determinismo psicológico fundamentou – desde sua morte até há pouco tempo – várias análises de sua poesia (em detrimento de uma outra fundamentada na obra poética propriamente dita) e criou à volta do autor uma aura de pessoa congenitamente melancólica.

Cilaine Alves, *O belo e o disforme: Álvares de Azevedo e a ironia romântica*

¹ Esta afirmação nos parece um pouco especulativa, pois não acreditamos que Álvares de Azevedo, por meio de alguns poemas, pudesse prever sua morte. Além disso, ela carrega em si uma visão bastante reducionista e, portanto, não contribui como reflexão e entendimento da obra em si, nem à nossa hipótese aqui levantada.

1 - Uma hipótese.

A hipótese de trabalho que procuramos desenvolver, nessa dissertação de mestrado, é a de que Álvares de Azevedo foi consciente na elaboração de sua produção artística, ao estabelecer e por em prática um projeto literário bastante lúcido. Ou seja, antes de ser uma obra pautada no espontaneísmo do gênio romântico e na experiência pessoal, Azevedo empreendeu um plano artístico, do que seria sua concepção de poética, apoiado num programa de literatura muito peculiar em nossas letras.

A obra de arte romântica, por ser reflexiva, pressupõe não só uma crítica que remete a particularidade de seu criador, fundamentada, ao mesmo tempo, por uma *forma* única e individual, – cujo escopo é resultante de uma consciência refletida na esquematização e prática de uma teoria artística a sua própria obra, na medida em que se é construída –, mas também uma crítica imanente, que tem como figura central um crítico implícito, interno que se faz ali presente (ALVES, 1998). Ademais, “a forma é [...] a possibilidade da reflexão na obra, ela serve, então, *a priori*, de fundamento dela mesma com um princípio de existência; através de sua forma a obra é um centro vivo de reflexão” (BENJAMIN, 2002, p. 78-79).

Álvares de Azevedo, em seu livro *Lira dos vinte anos*, instituiu o que seria sua proposta de literatura. Por meio de um sistema dual, ao contrapor a primeira e a segunda parte da obra, ele deu forma a um projeto literário desenvolvido em bases opostas. À vista disso, se de um lado, Azevedo escreveu poemas recorrendo a temáticas como o amor inatingível, em “No Mar”; o arquétipo da mulher de beleza frágil, em “Pálida Inocência” e “Pálida a luz da lâmpada sombria” e a morte, em “Lembrança de morrer”; do outro lado, ele pôs em xeque esses mesmos assuntos ao utilizar um discurso humorístico, irônico (que possibilita o poeta ser crítico da própria obra) e também *realista* – no combate aos elementos fantasiosos do movimento –, em poemas como “Namoro a Cavalo”, “É ela! É ela! É ela! É ela!” e “Idéias Íntimas”.

Nota-se ainda que, o autor, de *Noite na Taverna*, trabalhou com questões bastante contundentes nesse procedimento de oposições, ao falar da própria poesia, em composições como “Boêmios”; da condição miserável e marginal do escritor, em “Um cadáver de poeta”. Ou introduzir uma problemática bastante concreta: o dinheiro e a própria falta dele, em “O editor”, “Dinheiro” e “Minha desgraça”. Além disso, em *Lira*, Azevedo criou uma poesia com um intenso senso antilocalista, num período, em que tudo se voltava para a edificação de uma literatura nacional. Ponderação esta, constatada da mesma forma, no conjunto de sua obra e,

que se tornará uma recorrente proposição, discutida em demasia, em seu ensaio “Literatura e Civilização em Portugal” e em sua obra *Macário*.

A partir daí, propomos fazer uma leitura, que ressalte da mesma forma, a consciência de Álvares de Azevedo, tanto no desenvolvimento meticuloso de sua produção artística, quanto na elaboração e adesão de uma teoria crítica, que o possibilitou numa maior lucidez, na fundamentação e criação de sua obra literária. De acordo com esta suposição, iremos, em direção oposta, em parte, com os críticos e com os historiadores da literatura, que não só levavam a sério a convenção romântica: inspiração e espontaneidade criadora, mas também valorizavam os aspectos biográficos como os norteadores da poética alvaresiana.

Tal fato se deve a visão de que, no ato de sua criação literária, Álvares de Azevedo, direcionado por estímulos irrefletidos, não só escreveu sua obra, por meio de uma atividade criadora sem premeditação, mas, por ser, ao mesmo tempo, muito jovem, não possuía ainda uma maturidade artística, uma experimentação cumulativa do saber poético. Com essa anuência, o poeta seria um adolescente que, se por um lado produziu uma obra pautada no espontaneísmo artístico – afluída pela subjetividade e a extrema valorização dela, como muitos a querem –; por outro lado, a escreveu baseada em suas experiências pessoais. Ou seja, ora a poética alvaresiana seria oriunda de uma personalidade contraditória, doentia, anormal e juvenil para alguns críticos como Sílvio Romero, Mário de Andrade, Antonio Candido etc, ora artificial, para Machado de Assis, José Veríssimo e dentre outros.

Nessa proposição, a concepção literária de Azevedo seria embasada em princípios puramente românticos e convencionais do movimento, para alguns críticos e historiadores e, para outros, apenas reflexos de uma juventude – incapaz de *idealizar* e conceber um projeto consciente de literatura –, cuja obra seria ordenada apenas pela transposição dos fatos vivenciados. Ou melhor, uma produção literária caracterizada por improcedentes experiências, quando afirmam que, o autor de *Macário* criou uma existência orientada em sua admiração por escritores como Byron e Musset. Da mesma forma que, subjacentes, empenham-se em acusá-lo de imitador desses escritores europeus, ao transplantar para o Brasil idéias, preferentemente, universalistas do Romantismo.

De mais a mais, torna-se claro que o tipo de literatura produzido pelo autor de *Noite na Taverna* confrontava diretamente com a construção da idéia de nação, da identidade nacional e do nacionalismo literário brasileiro. Tornando assim, um fato histórico e político as interpretações de críticos e historiadores, como Sílvio Romero, José Veríssimo e Afrânio Coutinho, da obra de Álvares de Azevedo.

Com essas disposições, as hipóteses sugeridas, por parte dos críticos e dos historiadores da literatura, sobre a concepção poética de Álvares de Azevedo, não se constituem apenas como elementos fundamentais no seu entendimento: a convenção romântica e os aspectos biográficos. Nessa conjectura, aliás, é possível perceber que o poeta também foi julgado por meio de uma análise interpretativa, baseada em argumentos, oportunamente, políticos e históricos. Ou seja, o autor de *Lira dos vinte anos* – por mais que utilizasse a subjetividade na construção de uma poesia romântica, de cunho intimista, a qual sugere e aproxima espontaneidade criadora e aspectos biográficos (dado que cria-se um engodo na aproximação da ação interior do sujeito com a obra) – sofreu um expurgo na recepção de sua obra na crítica brasileira, ao se propor, corajosamente, contrário aos primeiros poetas românticos. Estes, pautados num romantismo “ingênuo”, empenhavam-se em construir uma identidade literária, de caráter especificamente nacionalista, a fim de que o Brasil pudesse desvincular da antiga metrópole e alçasse vôo em direção a uma literatura independente e, declaradamente, de igual valor às demais literaturas européias.

Gradativamente, é possível perceber que o ponto inicial de nossa pesquisa partiu, em primeiro plano, de uma leitura comparativa da obra de Álvares de Azevedo com os textos de sua fortuna crítica, que legitimavam, justamente, a biografia do poeta e as convenções românticas como a base de sua produção artística. Com essa apreciação, podemos detectar um malogro sobre a concepção da poética azevediana. Afinal, ao analisarmos atentamente a obra do autor de *Macário*, nota-se que esses estudiosos rejeitaram ou desmereceram o projeto literário de Azevedo. Tal fato se deve, em parte, da extrema valorização dos supostos fatos biográficos e do espontaneísmo criador; da construção de uma imagem de poeta adolescente, que implantou em sua obra elementos contraditórios, criados pela visão bipartida de mundo e da rejeição de uma literatura mais universalista, cosmopolita, proposta pelo poeta, que se opunha à literatura brasileira como sendo aquela que retratasse a natureza, o índio etc.

Todavia, se procurarmos objetar, de um lado, os argumentos dos textos críticos sobre a obra de Azevedo, criados pelo engodo da convenção romântica e da visão biográfica, se quisermos rebater o rótulo de um poeta desprovido de senso crítico e criativo, que, apenas, deu forma a sua produção literária orientada por aqueles dois princípios, não deveríamos incidir, ao que nos parece, os possíveis equívocos de leitura daqueles estudiosos. Afinal, o próprio movimento literário tem alguns pontos questionáveis, uma vez que a espontaneidade e a subjetividade propostas no Romantismo, quando levadas muito a sério, podem gerar algumas deformidades nas interpretações das obras dos escritores desse período.

Por outro lado, é bem verdade que os próprios poetas românticos suscitam uma parcela de culpa, afinal de contas, a subjetividade, módulo absoluto do movimento, torna-se o eixo primeiro de suas criações artísticas, da mesma forma que a concepção das obras procederia da inspiração, sem intermédio da razão. O que redundava em obras sem revisões, oriundas de uma sensibilidade automática, cujos sentimentos fortes e idealísticos denotariam o íntimo de cada escritor. Com essas suposições, criou-se tanto um engodo com essa atividade criadora espontânea, quanto uma distorção do ato de escrever, isto é, da escrita como um procedimento reflexivo.

Além disso, a subjetividade expressa pelos poetas, em seus textos literários, sempre fora vista como reflexo de suas vidas pessoais. Ou seja, ainda que as produções literárias românticas não procurassem retratar a *realidade* de seus autores, estavam bastante ligadas a ela, por meio da intimidade, da espiritualidade e da ação interior do sujeito. Sugerindo deste modo, uma grande aproximação da obra com a vida do autor.

Numa apreciação mais ampla e contextualizada da época, os poetas, rotulados como ultra-românticos, foram cúmplices na divulgação de imagens, cunhadas, principalmente, pelos vieses boêmios e satânicos, vertente esta forte do momento, porém não a única. Mas que contribuíram para criar a visão definitiva, de poetas como Álvares de Azevedo, de uma nebulosa existência, forjada, inicialmente, em personagens byronicas e mussetianas, pois, o arquétipo de poeta como Byron e Musset chegara ao Brasil e constituíra o modismo de São Paulo.

Nessa acepção, o ponto de vista que se formaria sobre a vivência dos poetas românticos, emerge de um padrão pré-estabelecido, ocasionado por um estilo artificialmente recriado de vida byroniano, que daria ênfase, por sua vez, a um tipo produzido de literatura. Afinal, parte-se da presunção que arte e vida estariam intimamente ligadas nesse procedimento estético. Ou seja, os poetas, que seguissem a corrente byronica, sobrecarregada de paixões, crimes, incidentes e satanismo, deveriam ajustar suas vidas às obras, para que a produção textual fosse verossímil com o comportamento, supostamente, adotado.

Com isso, a visão, mais generalizada e estagnada, posta em circulação de alguns poetas, incluindo Álvares de Azevedo, seria a de uma existência desregrada, cheia de aventura e desventura. Deixando-se transparecerem a figura de um poeta maldito, incompreendido, marginal, isto é, o exemplo claro de como os participantes da *segunda geração* ou *geração ultra-romântica*, segundo reza a tradição historiográfica, deveriam proceder.

Convém lembrar que o acolhimento desse arquétipo, por parte dos autores românticos, deu abertura instauradora às lendas, que, muitas vezes, se tornaram imprescindíveis, pelos

críticos, na recepção daquelas obras. Ou seja, na livre associação de vida desregrada e obra romântica, não só atribuiu aos escritores, da *geração ultra-romântica*, um gosto pela melancolia, pelo humor negro, pela morte e pelo satanismo, motivados principalmente pelo viés byronico, como também determinaram uma acepção, que se transformou na tonalidade típica desses poetas paulistas para o restante do país (CANDIDO, 2000a, p. 141), cujos conceitos serão imortalizados pelas histórias literárias e sempre retomados pela crítica.

Da combinação desses conceitos à arte romântica criaram-se mitos, que, além de se tornarem prejudiciais no julgamento crítico de obras como as de Azevedo, manifestaram-se como obstáculo para uma visão mais adequada desse poeta. Afinal, esta não é a base, que se deve partir, para entender a produção artística de Álvares de Azevedo, mas apenas uma das vertentes desenvolvida por ele: o satanismo, encabeçado, principalmente, pelas obras *Noite na Taverna* e *Macário*.

Essa vertente, extensamente desenvolvida pelos *poetas-estudantes* da Faculdade de Direito de São Paulo, não só se tornou um escopo para o desenvolvimento de uma literatura mais universal, filiada ao romantismo europeu, mas também uma via forte de diferenciação do grupo estudantil com a pacata comunidade provinciana. Nisso, essa corrente, além de estar consonante com o espírito de época, manifesta-se como o ponto máximo de distinção grupal dos estudantes, em relação aos habitantes de uma cidade de princípios e padrões diversos, que ainda não sofrerá um *processo civilizatório* definitivo.



Figura 1: Faculdade de Direito de São Paulo. Fotografia de Militão de Azevedo, do álbum de 1862/63. Fonte: *Revista Nossa História*, ano 1, nº 3, janeiro de 2004.

Nessa conjectura, a imagem cristalizada do poeta paulista, de ser isolado, incompreendido, demoníaco não deveria partir apenas da corrente byroniana. Mesmo porque, além de aderir conscientemente a esse tipo de literatura, uma vez que a elege como portadora de grande valor estético, talvez pelo momento, o autor de *Macário* ao mesmo tempo pôs em prática outras vertentes do Romantismo. Ou seja, a formação dessa imagem, não só procederia daquela conduta literária, mas também teria base nos agrupamentos dos jovens, que, isolados da comunidade, deram início a um modo próprio de sobrevivência em um meio no qual não se enquadravam. Buscavam tanto subverter os valores estabelecidos, quanto agradar e incitar o público leitor, constituído inicialmente, em sua maioria, pelos próprios colegas da Faculdade de Direito.

A propósito, a aceitação desses poetas passava pelo crivo dos próprios estudantes, para que enfim, sua obra pudesse ser estendida à comunidade e, depois, provavelmente ao país. (CANDIDO, 2000a, p. 139). Constitui-se assim, um *conjunto de produtores* e um *conjunto de receptores*, composto por um tipo de *auditório permanente*, bem próximo ao que Candido definiu como *sistema literário*. (CAMILO, 1997).

Vagner Camilo (1997), em “*Les enfants sans souci* na província: o contexto do riso”, retoma o que Antonio Candido também havia teorizado, em “A literatura na evolução de uma comunidade”, de 1965, sobre os estudantes da Faculdade de Direito de São Paulo: a marginalidade daqueles rapazes, que não se misturavam com a comunidade. Ou seja,

articulando-se e adquirindo consciência de seu estado, os estudantes formavam o que Antonio Candido denomina uma “sociabilidade específica”, passando a forjar uma “expressão própria” e a se destacar como “grupo diferenciado” contra o pano de fundo da pacata província paulistana (CAMILO, 1997, p. 36-37).

Nesse percurso, é possível perceber que os estudantes – oriundos dos mais diversos pontos do país – traziam com eles idéias e princípios bem diferentes, que contrapunham com os moradores de São Paulo. A partir daí, é fácil entender o desajuste deles frente a padrões de comportamentos cristalizados, que em parte “determinou o recuo do corpo acadêmico para as bordas da comunidade, onde constituiu-se como grupo à parte, *justaposto mas não integrado* à estrutura da cidade” (CAMILO, 1997, p. 37). Neste aspecto,

[...] os estudantes afirmaram-se de modo categórico como “segmento sociologicamente diferenciado na estrutura da cidade”, portando uma “consciência grupal própria”, cujas manifestações mais tangíveis foram a *literatura* e a *boêmia*, de onde proveio o modelo clássico do estudante paulistano, “exprimindo seu *ethos* peculiar” (CAMILO, 1997, p. 37).



Figura 2: Caricatura do jornal *O Cabrião*, de 1866. “‘O que mais se vê em S. Paulo;’ à direita, de costas, uma ‘baratinha’ beata de mantilha até os calcanhares. No centro: estudante cobrado por usuário (vinagre), [um padre e uma besta]” (AZEVEDO, 1977). Fonte: livro *Álvares de Azevedo desvendado*, de Vicente de Azevedo.

Em suma, segundo Camilo, a vertente ultra-romântica do movimento, largamente utilizada pelos estudantes, não só foi bem aceita por eles, por que se constituía numa “linguagem de fácil comunicabilidade”, mas também por se transformar em uma espécie de *dialeto*, que portava naquele momento como uma ideologia, entre aqueles jovens rapazes. Desse modo,

[...] o sentimentalismo ultra-romântico, com suas pieguices amorosas transpostas em ritmos fáceis e melodiosos, era linguagem de grande comunicabilidade, extremamente afim ao gosto médio. Desse sentimentalismo nutria-se a maior parte da produção estudantil, visto que ele fornecia uma ideologia ajustada ao grupo, com sua ênfase na imagem do poeta incompreendido e solitário, isolado da comunidade dos homens comuns. Ora, isso se adequava perfeitamente à posição autárquica do estudante paulistano, pois se o sentimentalismo ultra-romântico servia, por um lado, como elo de ligação com a sociedade em geral, por outro, ele permitia ao poeta-estudante afirmar-se na sua singularidade, na sua diferença. Essa *diferença*, contudo, só se configuraria de modo cabal com o *satanismo*, que forneceu aos jovens “uma ideologia de revolta espiritual, de negação de valores, de desenfreado egotismo” (CAMILO, 1997, p. 39-40, grifo do autor).

Ademais, retomando ainda o que foi sugerido anteriormente, mas não desenvolvido, sobre a espontaneidade criadora como “fluxo incontrolado que, para o Romantismo, era o próprio sinal de inspiração” (CANDIDO, 2000b, v. 2, p. 167) e base para se instaurar o sentimento, Álvares de Azevedo aderiu a essa proposta do movimento, em suas produções artísticas, com um posicionamento tão enfático, que determinou na criação de uma *imagem* de poeta desleixado em seu fazer poético, no momento em que dava a entender não emendar os seus versos. O que, por sua vez, ocasionará num malogro interpretativo à obra alvaresiana,

quando tomada ao pé da letra essa disposição criadora espontânea, deflagrada pela inspiração romântica.

A adesão do autor de *Macário* à espontaneidade criadora, proposta pelo Romantismo, bem como o seu posicionamento diante dela, podem ser observados com mais detalhes, em sugestões impulsionadas, por um de seus poemas e por uma de suas cartas. Ou seja, ponderação esta, que acreditamos ser gerada pelos exemplos que se manifestam: em “O Poema do Frade”, quando o eu-lírico afirma que “Frouxo o verso talvez, pálida rima / [...] Porém odeio o pó que deixa a lima / [...] Se a estátua não saiu como pretendo: / Quebro-a – mas nunca seu metal emendo” (AZEVEDO, 2002, p. 312, Canto primeiro, estr. XXIII, vs. 176, 178, 182 e 183). Ou então, em carta à sua mãe, de 10 de julho de 1848, quando Azevedo dizia que os versos, que lhe enviara, não foram emendados e, advertia ainda, que “tais quais os compus, copiei-os – Se tiverem mérito será mais uma razão para isso” (AZEVEDO, 2002, p. 565). Além disso, “se não fosse o ilegível do original – ou borrão – eu o incluiria nesta carta, e em lugar de cópia lho mandaria [...]” (AZEVEDO, 2002, p. 565). Sugestionando assim, segundo a linha do espontaneísmo, que não deveriam existir rasuras no poema depois de sua composição original.

Desta forma, Álvares de Azevedo, até certo ponto, tem sua parcela de culpa na difusão de uma imagem de poeta descuidado na elaboração de sua poética, tanto por demonstrar-se conivente, em sua carta, com o conceito de “fluxo incontrolado”, manifesto absoluto da inspiração romântica no procedimento de escritura, quanto por divulgá-lo em alguns trechos de sua obra. O que irá ocasionar, não só um engodo do verdadeiro ato criador, mas também um falso direcionamento para com os estudiosos alvaresianos que tomassem, por base em seus textos críticos, um poeta que se regozijava de não revisar² a sua produção artística. Entretanto, é possível perceber que, numa consulta aos manuscritos do poeta, ocorre, justamente, o oposto do que ele afirmara. Afinal,

por uns versos do *Conde Lopo*, [...], se pode ver que Álvares de Azevedo não pregava o verso “mal torneado” e o “estilo solto” (“O Poema de um louco”, VII); e numa de suas cartas pedia escusas pela “rudeza da execução, o desalinho e a incúria da emenda” de alguns versos, que em todo caso não haviam sido feitos “para os prelos”. Sabia o moço, portanto, que a emenda poderia ser útil, sendo mesmo preferível adotá-la a jogar fora o poema que dela necessite (RAMOS, 1962, p. 15).

² Em uma carta a Luís Antonio da Silva Nunes, de 4 de setembro de 1848, Azevedo comunica ao amigo a respeito da “imitação” que fizera de Shakespeare, mas, segundo acentua o poeta, só o que lhe “[...] falta é resolução de aperfeiçoá-la e emendá-la” (AZEVEDO, 2000, p. 809). Ou seja, se em outros momentos ele dizia sempre não emendar suas composições, agora ele passa a sugerir tal fato.

Umberto Eco também não endossa a problemática da criação espontânea, mesmo porque: “quando o autor nos diz que trabalhou no *raptus* da inspiração, está mentindo. *Genius is twenty per cent inspiration and eighty per cent perspiration*” (ECO, 1985, p. 14). A fim de elucidar seu posicionamento, o autor de *O nome da rosa* recorre a um exemplo de embuste, pautado no discurso de Lamartine, que dizia não emendar suas composições artísticas. Todavia, ao consultarem os manuscritos do poeta francês puderam ver que se tratava de um engodo:

Não me recordo a propósito de que celebre poema de sua autoria Lamartine disse que lhe tinha nascido de um só jato, numa noite de tempestade, em um bosque. Quando morreu, foram encontrados os manuscritos com as correções e as variantes, descobrindo-se que aquele era talvez o poema mais “trabalhado” de toda literatura francesa (ECO, 1985, p. 14).

Por esse caminho, quando observamos os manuscritos de Azevedo, os poucos que nos restam, inclusive o autógrafo d’*O Livro de Fra Gondicario*, é possível compreender que aquele juízo, que se procurava transmitir sobre o autor de *Macário*, inclusive sua explícita adesão, não era de fato verdade absoluta, afinal, há provas de revisões em sua produção artística. O que nos leva a crer que existe realmente uma preocupação, por parte do poeta, em rever alguns pontos que poderiam ser melhorados em sua poesia.

Desse modo, se de um lado, Azevedo revoga a problematização da inspiração romântica, bem como acrescenta ainda certa “dosagem” de *razão* a sua poesia. Por outro lado, é possível entender também que

a composição de Álvares de Azevedo, aliás, é a de quem estudara retórica e poética. Assim usa mais de uma vez “versus applicati” ou “singula singulis”, como em “Ó florestas! Ó relva amolecida, / A cuja sombra, em cujo leito”, estrutura que deve ser entendida: “Ó florestas a cuja sombra, ó relva amolecida em cujo doce leito” (RAMOS, 1962, p. 15).

Ou seja, acreditamos que por meio de uma “racionalização” de sua poesia romântica e de um bom conhecimento teórico sobre poética, o autor de *Noite na taverna* estabeleceu o caminho a percorrer. Explicitado em algumas cartas, em alguns textos críticos e nos dois prefácios de *Lira*, de forma bem consciente, ele esquematizou e concretizou uma produção literária seguindo suas idéias de como deveria proceder a sua literatura e mesmo as letras brasileiras.

Ainda sobre a questão do uso de emendas nas composições de Azevedo, tomemos por base o manuscrito autógrafo do poema “A morte e o Amor”, de fevereiro de 1852, o último que escreveu antes de sua morte em 25 de abril do mesmo ano, bem como o manuscrito autógrafo do poema “Décimas”, a fim de exemplificar e ilustrar melhor o que dissemos.

Nos meus amores e velas
 Debaixe do teu doce,
 E suspirão no alande
 As notas de menestrel!

Cheorda minha donzella
 Foi-se a lua-eis o manto -
 E nos céos da primavera
 A aurora e tua irmã!

Abriam no valle as flores
 Sorindo na fresquidão;
 Entre as rosas da campina
 Abrão-se as do coração!

Cheorda minha donzella
 Saltamos da infância eivada
 Se nós mesmos, n'um beijo,
 Cheordaremos no Céu!

A morte e o amor.

O Amor
 Abre as rosas a meu doce influxo
 E os virgens corações perfumando:

A morte
 Treme de mais paizais nos goivos machos
 A saudade nos tímidos corpiúdos.

O Amor
~~Sobre o meu leito de plumas e de ventos~~
~~de plumas e de ventos~~
 Sobre o meu leito de plumas e de ventos
 A morte e o amor agita.

A morte
 Sobre o meu leito de plumas e de ventos
 De joelhos no suor da minha palpitante.

O Amor
 Por mim os almos do Romeu cantando
 Suspirão de vegetação
 A morte e o amor agita.

A morte
 Ensinando a Romeu suas dores
 E aos cygnos a canção da despedida.

Figura 3: Primeira parte do manuscrito autógrafo do poema "A morte e o amor" de Álvares de Azevedo, escrito dois meses antes de sua morte. No canto superior, lêem-se as quatro estrofes finais de "Cantiga" da primeira parte da *Lira dos vinte anos*. O original pertence à Biblioteca Nacional. Fonte: AZEVEDO, Álvares de. *Poesias Completas*. Edição crítica de Péricles E. S. Ramos; organização de Iumna M. Simon. Campinas: Ed. da Unicamp; São Paulo: IOE, 2002, p. 587.

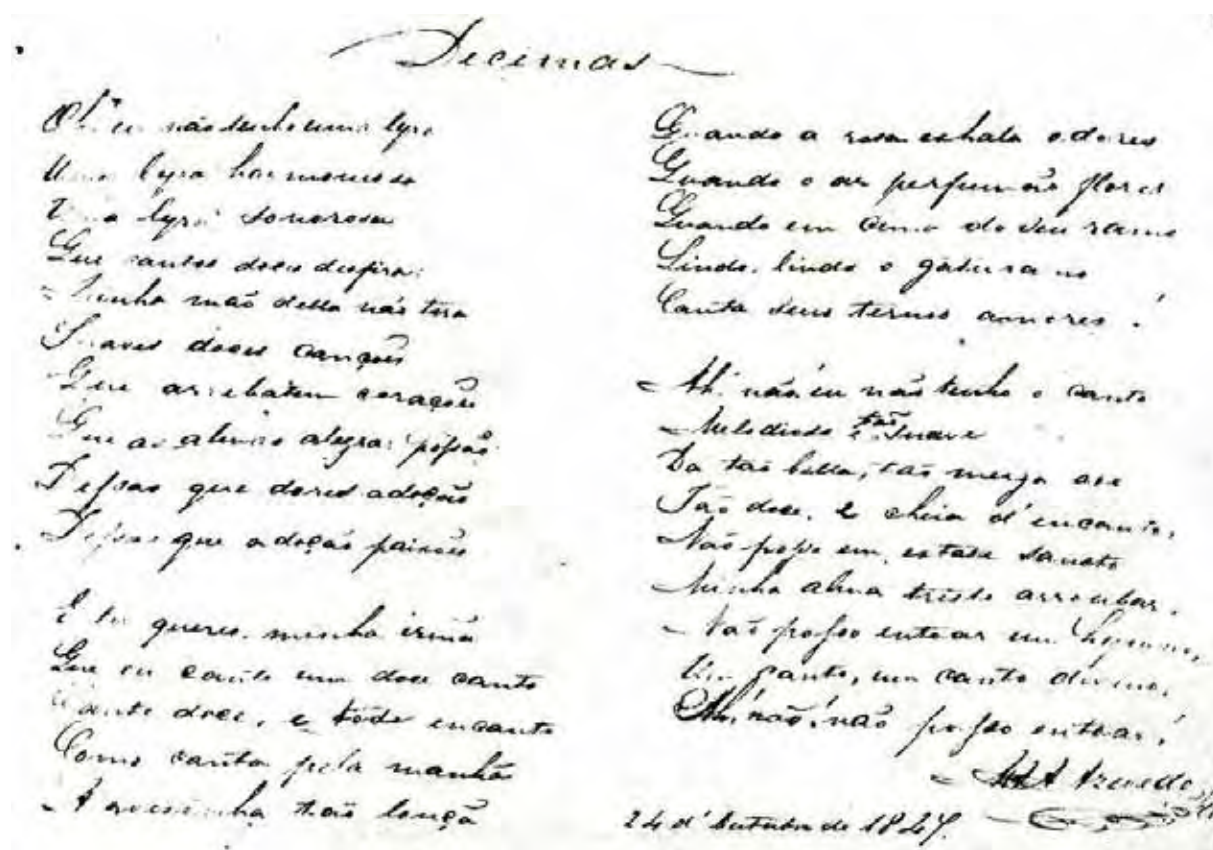


Figura 5: Manuscrito autógrafo das “Décimas”, constantes do Álbum de Maria Luísa, a irmã do poeta, hoje pertencente ao acervo da Biblioteca Nacional. Provavelmente copiado em 24 de outubro de 1847. Fonte: AZEVEDO, Álvares de. *Poesias Completas*. Edição crítica de Péricles E. S. Ramos; organização de Iumna M. Simon. Campinas: Ed. da Unicamp; São Paulo: IOE, 2002, p. 589.

Ou seja, no poema “A morte e o Amor”, podemos conferir a revisão que o poeta fazia, ao substituir palavras ou versos inteiros. Enquanto que em *Décimas*, vemos um manuscrito totalmente sem rasuras, o que consta, provavelmente, ser uma cópia.

Diante o exposto até o momento, o que concerne tanto à leitura biográfica, quanto à leitura pautada na convenção romântica, podemos aferir que tomá-las como base para se entender a obra azevediana não seja suficiente, pois elas limitam a produção de Azevedo como oriunda das adversidades pessoais ou da sua genialidade criadora. Por esse caminho, a produção literária do autor de *Macário* proviria, para alguns estudiosos, das experiências juvenis e, para outros, de uma vida possivelmente artificial. Ou ainda, emanaria da inspiração romântica, capacidade especial, que somente o gênio possuía. Com isso, o autor de *Lira dos Vinte Anos* foi não só acusado de desenvolver uma obra fundamentada em sua vida, mas também por meio da espontaneidade artística.

Por outro lado, ao trabalharmos com os textos da fortuna crítica de Álvares de Azevedo, que valorizam a imanência da obra, bem como o contexto social do escritor, podemos encontrar alguns dos melhores respaldos para nossa hipótese. Afinal, ao

examinarmos a obra alvaresiana em si e todas as características que dela provêm, nota-se uma elaboração artística bastante definida. Ou seja, ao estudarmos a obra do poeta paulista é possível sentir a clareza e a proposta de um projeto literário muito bem instituído.

Com isso, acreditamos que Álvares de Azevedo, mesmo sendo jovem e morrendo ainda muito cedo, arquitetou e desenvolveu uma literatura pautada em princípios bem conscientes, que o capacitou no desenvolvimento de uma obra não só integrada a uma teoria própria da arte, como também a transformou em um “centro de reflexão”. Como exemplo, temos o livro *Lira dos vinte anos*, que mais explicita a definição de um sistema dual, bem como evidencia a atitude universalista do poeta. Tal idéia constitui uma demarcação do projeto literário de Azevedo, que se baseia tanto em um discurso pautado num jogo de oposições, provindo de sua “binomia”, quanto em um posicionamento cosmopolita do fazer literário defendido por ele.

Com essa proposição, a finalidade de nossa pesquisa é constatar a consciência literária de Álvares de Azevedo, que muitos críticos, anteriores a 1990, salvo exceção como Antonio Candido, não reconheceram. Nesse sentido, procuraremos delinear e compreender porque os críticos e os historiadores literários não quiseram ou não buscaram enfatizá-la, uma vez que eles tinham pistas suficientes da competência criadora do poeta paulista.

Assim sendo, nessa primeira parte de nossa dissertação, trabalharemos tanto com os textos da recepção crítica de Azevedo que valorizam os elementos biográficos, vistos como importantes na interpretação da produção artística do autor de *Lira dos vinte anos*, quanto com os que tomam por base a imanência da obra. Nesse conjunto de ensaios, isto é, de pequena parte da fortuna crítica do poeta, levantaremos cada método de pesquisa empregado pelos estudiosos, bem como os seus posicionamentos, interpretações e conclusões acerca da obra de Álvares de Azevedo.

Os textos sobre o autor de *Macário*, aqui retomados como *corpus* de nossa análise, não seguem indicação de nenhum estudioso e, nem mesmo, de uma lista referencial bibliográfica, contida em uma edição crítica da obra alvaresiana. O que, em princípio, pode gerar controvérsias, não só de sermos julgados pela falta de autoridade com que fizemos isso, mas também pela eleição de alguns textos e exclusão de outros de grande importância da fortuna crítica. Deste modo, é perceptível que, embora, textos mais conhecidos a respeito do poeta fossem postos de lado em nosso estudo, outros menos conhecidos estão arrolados em nosso trabalho.

Ainda assim, afirmamos que os ensaios, aqui joeirados – tanto os que valorizam os elementos biográficos de Azevedo, quanto os que buscam a imanência da obra azevediana –,

seguem uma linha argumentativa em apoio ao desenvolvimento de nossa proposta de trabalho. Ou seja, o intento dessa seleção é levantar as opiniões e conclusões dos críticos acerca da obra do autor de *Noite na Taverna*, para que possamos, a partir delas, trabalhar e consolidar a nossa hipótese. Por outro lado, não pretendemos avacalhar textos alheios ou então julgá-los como sendo melhores que outros, mas utilizá-los de acordo com nossos propósitos.

A atitude crítica, presente nesta primeira parte de nosso trabalho, não se orienta por meio de um discurso *radical* ou *conclusivo*, visto que não almejamos uma opinião inflexível e categórica sobre os textos da fortuna crítica de Álvares de Azevedo. No entanto, caso nosso abordo analítico possa parecer audacioso e afrontador – quando discordamos de algumas argumentações patentes nos ensaios, que valorizam, precisamente, os elementos biográficos de Azevedo como sendo de suma importância à compreensão de sua obra –, nossa finalidade é reler os textos de grandes críticos e historiadores literários (como Machado de Assis, Sílvio Romero, José Veríssimo, Mário de Andrade, Antonio Candido, etc.) sem colocá-los em pedestais invioláveis, questionando quando possível as suas interpretações, argumentações e conclusões acerca da obra do escritor de *Lira dos Vinte Anos*. Afinal, “atividades em espiral: a literatura, a história e o texto crítico no seu contínuo fazer-se e desfazer-se” (CURY, 1995, p. 55) nunca atingem um texto definitivo.

Procuramos ainda, não exaltar e/ou eleger os textos da fortuna crítica de Azevedo, que valorizam a imanência da obra, como sendo importantes e melhores para se compreender a produção artística do poeta. Já que aqueles ensaios norteados pelo biografismo em sua pluralidade com estes, pautados na obra propriamente dita, nos dão uma visão bem ampla da poética alvaresiana. Com isso, é possível ler o texto, de cada crítico, em conjunto com os demais, procurando ressaltar cada metodologia empregada, bem como as posições e conclusões de cada autor. Além disso, quando observamos esses textos, nós não só temos o privilégio da distância histórica de cada um, como também podemos visualizar melhor a evolução da crítica brasileira.

Num primeiro momento, ficamos, realmente, apreensivos em abordar e examinar textos (sobre Álvares de Azevedo) de autores consagrados da crítica brasileira, como Machado de Assis, Mário de Andrade, Antonio Candido etc. Mesmo porque, não possuímos a envergadura e a sutileza no manejo com o discurso analítico, do mesmo modo com que Machado fizera em seus ensaios críticos. Contudo, procuramos nos posicionar em argumentos, que dêem consistência às afirmativas que viermos a fazer, a começar pelas interpretações daqueles estudiosos, visto que “as reflexões sobre a crítica literária na contemporaneidade apontam para um espaço descentrado. Não mais se busca a voz autoritária

daquele especialista capaz de proferir a última e abarcante palavra interpretativa, mas, antes, aquela que fará circular o discurso sobre a literatura”. (CURY, 1995, p. 53). Embora a crítica literária tenha como objeto de estudo um texto primeiro, a obra, e difere do que propomos fazer nesta primeira parte de nossa dissertação, a análise de um texto segundo, a crítica da crítica deveria também se nortear pelas mesmas acepções de Maria Zilda Cury, ou seja, partir do princípio de que não há uma “última e abarcante palavra” em relação a um determinado assunto.

Mesmo assim, devemos render mérito ao que Machado de Assis, em o “Ideal do Crítico”, de 1865, expõe a respeito da ação e metodologia crítica de um estudioso da literatura. Ou seja, por meio de algumas etapas, ele enumera como o crítico deveria proceder com o trabalho de outrem. De caminho, é possível eleger dentre os conceitos por ele arrolado em seu texto, alguns exemplos, que nos possibilita um olhar diferenciado acerca de um determinado discurso, sem incorrerem a uma atitude *radical e conclusiva*.

A respeito disto, o autor de *Brás Cubas*, em seu ensaio, argumenta que necessitamos ser independentes da vaidade dos autores e de nossa própria vaidade, assim como da cega adoração por um escritor, a fim de que o discurso analítico não seja comprometido:

O crítico deve ser independente, – independente em tudo e de tudo, – independente da vaidade dos autores e da vaidade própria. Não deve curar de inviolabilidade literárias, nem de *cegas adorações*; mas também deve ser independente das sugestões do orgulho, e das imposições do amor-próprio (ASSIS, 1961, p. 15, grifo nosso).

No que se refere às “cegas adorações”, evidencia-se um aspecto muito interessante e inquiridor mediante o posicionamento de Machado, que nos faz pensar acerca do amor cultuado e despendido tanto a uma obra, quanto a um autor, no momento em que defendemos a todo custo, o que pensamos ou acreditamos que seja aquela obra ou aquele autor. Fato este, que, por sua vez, alerta-nos da altíssima simpatia prodigalizada a Azevedo, sugerida e ocasionada em algumas circunstâncias desta dissertação. No entanto, se por um lado, temos a plena consciência desse risco, por outro lado, temos, igualmente, a plena convicção de que, num discurso crítico, esse afeto deva ser evitado, para que o texto não obtenha maiores comprometimentos com a veracidade analítica.

Ademais, o autor de *Dom Casmurro* recomenda, em suas máximas, que o estudioso da literatura deva ser moderado em suas interpretações e posicionamentos críticos, para que não seja intolerante com determinadas obras, autores e movimentos. Proposição esta, que, em nosso humilde parecer, estenderia também aos textos críticos. Afinal, ao trabalhar com o discurso de outro crítico, muitas vezes, podemos incorrer na intolerância, quando este não

escreveu aquilo que queríamos ler, ou então, quando discordamos de pontos cruciais sustentados por ele, para defender nossa hipótese de trabalho. Nesse sentido,

a tolerância é ainda uma virtude do crítico. A intolerância é cega, e a cegueira é um elemento do erro; o conselho e a moderação podem corrigir e encaminhar as inteligências; mas a intolerância nada produz que tenha as condições de fecundo e duradouro (ASSIS, 1961, p. 15).

À vista disso, Machado exemplifica essa tolerância na asserção de que independente de gosto ou preferência, não devemos ser intransigentes na aceitação de ponto de vista diferente. Mesmo porque, não há necessidade de excluir todo um movimento, um autor ou uma obra, unicamente por não gostarmos de suas especificidades. Afinal,

é preciso que o crítico seja tolerante, mesmo no terreno da diferenças de escolas: se as preferências do crítico são pela escola romântica, cumpre não condenar, só por isso, as obras-primas que a tradição clássica nos legou, nem as obras meditadas que a musa moderna inspira [...] (ASSIS, 1961, p. 16).

Com o propósito de resumir a metodologia crítica de Machado de Assis, afiançamos que não é preciso, sermos arrogantes, intolerantes ou mesmo portadores de cegas adorações, para que possamos sobressair com nosso ponto de vista sobre determinado autor e obra, ou para defendermos uma hipótese, que acreditamos ser possível. Ou melhor, conforme explicita Machado, é necessário, antes de tudo, termos “moderação e urbanidade na expressão, eis o melhor meio de convencer; não há outro que seja tão eficaz” (ASSIS, 1961, p. 16).

Compartilhando desta acepção de crítica, torna-se evidente nesta primeira parte, que todo nosso esforço se volta para a construção de um discurso analítico, em que procuramos “[...] ser franco[s] sem aspereza, independente[s] sem injustiça [...]” (ASSIS, 1961, p. 17) com os textos que fazem parte da recepção crítica de Álvares de Azevedo. Este é nosso anseio. No entanto, caso pareça que cometamos algum excesso, talvez por amor velado ao escritor ou para que possamos defender nossa hipótese de trabalho, afirmamos ainda que, esta não é nossa pretensão. Afinal, não almejamos ser juízes definitivos do discurso crítico alheio ou mesmo da obra alvaresiana.

Dadas as considerações sobre a nossa abordagem metodológica, fica patente que temos consciência de que aqui se trata da leitura de outras leituras. O que significa que realizamos um percurso, entre os “[...] interstícios discursivos daqueles vários textos escritos [...]” (BARBOSA, p. 13, 1996), que compõem parte da recepção da obra de Álvares de Azevedo na crítica brasileira.

Em suma, – deixando de lado, a metodologia de nossa análise, a justificativa de nossa hipótese de trabalho, todas as convenções românticas e todos os supostos dados biográficos levantados pelos críticos – o nosso principal interesse é observar a coerência e consciência

literária de Álvares de Azevedo. Nesse sentido, não procuraremos julgar as imperfeições que hoje nos parece do Romantismo, do poeta, ou dos críticos, ou dos historiadores da literatura, mas ressaltar que, embora jovem, Azevedo planejou e conseguiu, em linhas gerais, criar uma poética bem assertiva, tanto sob uma ótica particular, quanto sob um olhar mais abrangente de como a arte deveria proceder no Brasil. Afinal, em nosso país, por mais que o movimento fosse um impulso renovador, que assumisse uma feição característica de condições locais e disposição pessoal de cada romântico, Álvares de Azevedo sobressai com um Romantismo mais cosmopolita, crítico e consciente perante sua “encarnação” literária, uma vez que “[...] cada indivíduo procurou em si mesmo o germen daquilo que poderia criar [...]” (VOLOBUEF, 1999, p. 13), delineando assim, as devidas especificidades de seu posicionamento diante do movimento, que não engloba apenas uma, mas inúmeras vertentes.

2 - As metodologias críticas.

Todo aspirante a estudioso de literatura sabe que para se fazer a análise de uma obra é preciso, antes de tudo, ter a consciência de que “a leitura é o fundamento da crítica” (BARBOSA, [entre 1995 e 2003], p. 44). Os caminhos percorridos são, sem dúvida, os mais variados possíveis em face da diversidade de metodologias críticas. No entanto, quando lemos a fortuna crítica de um escritor (ou parte dela), notamos a valorização de certas técnicas de abordagem de um texto literário, além da valorização de alguns recursos metodológicos disponíveis naquele momento. Com efeito, podemos dizer que há algumas maneiras de se ler uma obra literária, e, por meio dos textos de crítica, é possível perceber os procedimentos e os métodos adotados por cada analista no decorrer dos séculos.

No dizer de João Alexandre Barbosa ([199-], não paginado), em “Reflexões sobre o método”³, é necessário entender o caminho trilhado pelos críticos de ontem, pois é nele que os estudiosos de hoje encontram “[...] os argumentos de defesa e de condenação para a constituição de seu próprio método de leitura crítica”. Ou seja:

[...] refazendo os caminhos de suas leituras, buscando aprender o seu aprendizado de posições críticas, a sua formação de leitor e o modo pelo qual deu expressão, na leitura, às escolhas e, por outro, articulando as suas idiossincrasias críticas resultantes, o seu estilo crítico, a um contexto mais

³Este texto foi apresentado em um congresso na Universidade Estadual Paulista de Assis e não foi publicado posteriormente.

amplo de época, marcado por circunstâncias históricas e sociais específicas (BARBOSA, [199-], não paginado).

Sabemos que hoje há uma preocupação “[...] entre o interno, a leitura, por assim dizer, imanente da literatura, e o externo, os seus condicionamentos sociais e históricos” (BARBOSA, [199-], não paginado). Tal fato, entretanto, é recente, pois, até meados do século passado, as metodologias críticas empregadas nas leituras da obra de Álvares de Azevedo eram a *biográfica*, em um misto de psicologia, que resulta em um método *psicobiográfico*; a *psicológica* e *psicanalítica*, empregadas principalmente por Mário de Andrade e que mais tarde será retomada em alguns aspectos em textos de outros críticos; e depois a *estilística*, que, ao mesclar recursos psicológicos, resultou em um método *psicoestilístico*, utilizado principalmente por Antonio Candido. Assim sendo, temos a utilização do biográfico, da psicologia, da psicanálise e do estilístico, como recurso metodológico na leitura da obra de Azevedo até meados do século passado.

A leitura biográfica é limitada e demonstra sua incapacidade em trabalhar o objeto central, isto é, a obra literária, pois essa crítica se pauta na biografia do autor, e na idéia de que a obra é a transposição de uma vida e esclarecimento da existência do homem escritor. Nesse sentido, esse tipo de abordagem,

[...] parte de um equívoco fundamental: a identificação do poeta ou do narrador com a pessoa do autor. Ela considera a obra como a imagem fiel do escritor enquanto homem, confunde o nível literal da obra com o nível referencial. Ela se esquece de que a linguagem, e particularmente a linguagem opaca da literatura, abre uma brecha entre o sujeito da enunciação e o sujeito do enunciado, esquece que, como diz Barthes, ‘o narrador e personagens são seres de papel’ (PERRONE-MOISÉS, 1973, p. 58).

Quando a crítica biográfica parte em busca do autor, ela toma um rumo equivocado, em que há um afastamento irreversível da obra literária. Por esse caminho, “assistimos então à realização de um curioso percurso. Procura-se desvendar o mito (obra) para descobrir o homem (autor); em seguida, mitifica-se esse homem. Prefere-se, pois, ao mito primeiro da obra, um mito secundário inventado pela crítica” (PERRONE-MOISÉS, 1973, p. 60). Assim, é possível ver que, “ao invés de pesquisar o mito interior da obra, [...], que é verbal, parte-se à procura de um mito exterior à obra, criando uma personagem separada desta [...]” (PERRONE-MOISÉS, 1973, p. 60). Enfim, quando observamos os textos críticos sobre a obra de Azevedo, que têm como método o biográfico, podemos constatar um afastamento de sua obra, bem como a criação de uma falsa idéia que o envolve enquanto autor.

Por outro lado, foram também acrescentados a essa interpretação biográfica elementos da psicologia, e por esse caminho a abordagem à obra do poeta ganhou novos rumos. A partir

daí, era por meio da personalidade de Azevedo que se pretendia chegar à sua obra. Com essa metodologia crítica, formou-se ao redor do autor uma diversa especulação interpretativa. Contudo, “a descoberta e a divulgação da psicanálise puseram em evidência a indigência dessas interpretações psicológicas, sem, entretanto abalar seu ponto de partida, isto é, a busca do segredo da obra na psique do artista” (PERRONE-MOISÉS, 1973, p. 88).

Ao introduzir a psicanálise como recurso interpretativo, os críticos colocaram em evidência a inabilidade de entender essa teoria, bem como de aplicá-la ao texto literário. Porém, “depois de Freud, a aplicação da psicanálise à literatura se tornou uma moda, e foi realizada de modo freqüentemente abusivo, quer por médicos que desprezavam a autonomia do fenômeno literário, quer por críticos literários que manipulavam levemente os conceitos psicanalíticos” (PERRONE-MOISÉS, 1973, p. 88).

Mormente isso, o interesse dos críticos por essa metodologia psicanalítica recaía sobre três fatores, o científico, o literário e o ideológico, que podemos constatar no texto de Mário de Andrade. Primeiro, porque supunha que se tratava, aparentemente, de um caso clínico interessante, afinal em torno de Álvares de Azevedo formaram-se várias lendas; segundo, porque a psicanálise poderia talvez explicar a sua obra, pois os métodos tradicionais já tinham provado serem ineficazes; por último, porque a sociedade, ou o equilíbrio social exigia um diagnóstico, afinal cogitava-se que a obra de Azevedo (e ele enquanto homem) não se enquadrava no que poderíamos dizer normalidade social (PERRONE-MOISÉS, 1973).

Há ainda o psicoestilístico, que faz uma mistura da biografia, da psicologia, do texto propriamente dito e do contexto social. Neste método, há, portanto, um avanço na abordagem de leitura do texto literário. Todavia, Antonio Candido (2000b) em seu texto “Álvares de Azevedo, ou Ariel e Caliban”, que será estudado neste capítulo, ainda valoriza a psicologia (e em certa dose, a psicanálise), quando comenta a obra de Azevedo e ressalta a fase adolescente do autor como norteador de sua poética.

Por esse caminho, todas essas metodologias críticas, pautada esmagadoramente no biografismo, provaram ser ineficazes em muitos aspectos. Entretanto, é a partir delas que poderemos observar como se dá a formação da recepção crítica da obra de Álvares de Azevedo.

Diante disso, é possível perceber que durante muito tempo os recursos metodológicos dos estudiosos da literatura, e em particular dos críticos de Azevedo, foram os mais diversos. No entanto, todos eles têm uma relação direta com a vida do autor para explicar a obra. É grande o número de textos que vão por este viés e os resultados obtidos beiram o contrasenso. Os equívocos são patentes e demonstram a confusão que estes textos críticos

provocaram na apreciação de determinadas obras e autores, rojando-os desde a má compreensão até a atribuição de desvios de comportamentos. Contudo, “percorrer a crítica de um único autor no período de um século é uma tarefa esclarecedora não só quanto aos problemas desse autor, mas, sobretudo quanto aos problemas da crítica” (PERRONE-MOISÉS, 1973, p. 14).

É importante frisar, ademais, que mesmo com todos esses equívocos, aquele era o tipo de crítica que tais estudiosos sabiam fazer. Aos nossos olhos, esses métodos parecem estranhos e incapazes de dar uma visão mais condizente com os problemas que a obra literária propõe⁴. Porém, pensar nesses estudiosos como portadores de deficiências metodológicas é como “pensar que era muito fácil ao poeta compreender ou representar o belo de outro modo que não daquele que a sua época e tendências individuais exigiam, é querer o impossível” (RIBEIRO, 1974, p. 40).

Sabemos, então, que cada época apresentou uma metodologia crítica diferente de abordagem do texto literário. É verdade também que o resultado obtido, muitas vezes, não foi satisfatório. No entanto, é preciso levar em conta que aqueles estudiosos trabalhavam com os métodos críticos de que dispunham, desse modo, não é porque vemos neles determinadas distorções que os consideraremos descartáveis. Imprescindível se faz entender, num primeiro momento, os caminhos trilhados por eles, para assim se chegar a um texto em consonância com o estudo da literatura, reparando, quando necessário, possíveis equívocos de análise, e expondo oportunamente nosso juízo de valor, a fim de que possamos estabelecer nossa própria leitura.

A partir dos pressupostos discutidos acima, vamos organizar cronologicamente os textos críticos de vários estudiosos da obra de Azevedo com o intuito de esboçar um panorama geral da recepção crítica desse autor, procurando demonstrar no decorrer da leitura os tipos de críticas, bem como as épocas em que foram produzidas, seus erros, acertos e tentativas (quanto a nossa proposta de leitura), e, ainda, quais foram os reflexos que um texto crítico incutiu no outro. Dividimos a *Fortuna Crítica de Azevedo* sob dois enfoques, primeiro, vamos partir do que denominamos *Os dados biográficos como explicação fundamental da obra de Álvares de Azevedo* e depois vamos para o que seria *Uma leitura imanente do texto: a preocupação com a obra literária*.

⁴ Mesmo que esses críticos conseguissem entender e desvendar essa obra literária, ainda assim seria parte dela, pois não há como abarcar uma visão totalizadora e finita dessa obra, afinal uma grande obra propõe infinitudes de leituras, isto é, desde que a tomemos como objeto principal.

Antes, ainda, chamamos a atenção para um fato curioso e que desperta cuidado em relação a determinados recursos adotados por cada um dos analistas literários que julgam importante a biografia de Álvares de Azevedo. Os textos destes críticos apresentam ao mesmo tempo fatos, que, se de um lado demonstram a fragilidade destes métodos, por outro confirmam o pioneirismo em chamar a atenção para determinadas características da obra de Azevedo. Ou seja, há uma dualidade em seus estudos e, em um mesmo texto, inclusive, encontramos tanto argumentos que se pauta na biografia de Azevedo como componente fundamental para se entender sua obra, quanto outros que parte dos elementos intrínsecos a obra e apresentam, assim, um discernimento interessante ao apontar certos aspectos que a valorizam.

No conjunto total da recepção da obra de Álvares de Azevedo, podemos ver a formação de dois tipos de enfoques: o que valoriza o elemento biográfico e aquele que considera exclusivamente a imanência do texto literário. Vê-se, ainda, que nesse conjunto, os textos que valorizam os aspectos biográficos são em maior número. Neles, o homem Azevedo é tomado como fundamento básico para explicar sua produção artística, bem como o princípio estético de sua obra, vistos nessa metodologia como reflexos de fatores psicológicos que marcaram sua vida. Assim, ao empregar esse método, criou-se não só um distanciamento dos elementos próprios de uma poética, como também dos dados históricos e filosóficos do Romantismo. Já os textos críticos que salientam os aspectos literários, ou seja, a imanência da obra, procurando resolver os problemas que dela advêm, são em menor número (ALVES, 1998).

Optamos por selecionar textos que englobem críticas de épocas passadas até chegar às mais recentes, já que a recepção da obra de Álvares de Azevedo é bastante extensa. Contudo, não constitui o propósito deste estudo buscar deter a palavra final sobre a produção azevediana ou, ainda, sobre a hipótese aqui defendida de que Álvares de Azevedo foi consciente na elaboração de sua criação literária. Pretendemos levantar argumentos que contribuam para um melhor entendimento da obra deste paulista, acreditando na importância da revisão da obra de um autor em determinado período, a fim de que se possa fazer justiça tanto ao escritor quanto a determinados críticos literários.

3 - Os dados biográficos como explicação fundamental da obra de Álvares de Azevedo.

Os textos críticos, cujos autores têm como preocupação analítica a biografia de Álvares de Azevedo para se chegar à obra, além de constituírem parte maior da fortuna crítica do poeta, também fundamentaram, na recepção crítica do autor de *Macário*, uma rígida e intransponível associação de vida e obra. As interpretações, pautadas nessa relação, cristalizaram ao redor de Azevedo, a idéia de que somente produziu sua obra por meio de experiências pessoais. Argumento principal daqueles textos, neste texto, tornou-se um ponto de divergência, porquanto

a crítica baseada sobre a biografia parte do pressuposto de que a obra é a transposição de uma vida, o retrato retocado das experiências existenciais de um indivíduo artista. “O estilo é o homem”, eis a convicção que orienta as pesquisas biográficas. Efeito de uma causa, a obra se desvendaria quando as causas, situadas na existência do homem escritor, fossem bem conhecidas (PERRONE-MOISÉS, 1973, p. 51).

Assim, não tencionamos esse procedimento analítico, mesmo porque não buscamos o homem Álvares de Azevedo, mas o poeta Álvares de Azevedo, o criador e a sua obra.

Nessa conjectura, o receio do método biográfico na abordagem da obra do autor de *Macário* se deve, em primeiro lugar, ao fato de que não desejamos desvendar o homem Álvares de Azevedo para compreender a sua produção artística. Em segundo lugar, porque “a crítica biográfica parte de um equívoco fundamental: a identificação do poeta ou do narrador com a pessoa do autor” (PERRONE-MOISÉS, 1973, p. 58). Afinal, com essa acepção, quando se busca o indivíduo na obra, o poeta, o eu lírico ou o narrador são jogados em um plano secundário, criando um estranhamento e um malogro tanto com a obra em si, quanto com a teoria literária.

Além disso, “partindo em busca do autor, a crítica biográfica toma um rumo duvidoso, que ao invés de a conduzir à obra, por vezes dela a afasta definitivamente” (PERRONE-MOISÉS, 1973, p. 59). Ou ainda, “cada vez que o artista [indivíduo] é preferido à obra, essa preferência, essa exaltação do gênio [homem] significa uma degradação da arte, o recuo diante de seu próprio poder, a procura de sonhos compensadores” (BLANCHOT apud PERRONE-MOISÉS, 1973, p. 58-59).

Ainda assim, devemos também inserir um parêntese de que não rejeitamos ou somos contrários ou radicais a uma leitura biográfica, antes apontamos suas lacunas e reconhecemos seu valor enquanto leitura possível. Afinal, não podemos fazer vista grossa ao fato de que a

biografia, muitas vezes, está relacionada com a obra, pois que muitos escritores e suas obras têm pontos de contatos, como exemplo Thomas Mann e João Antônio. No entanto, colocar a biografia como elemento principal no entendimento da obra, como faziam os críticos com Álvares de Azevedo, já é outro procedimento bem diferente. Mesmo porque, qualquer que seja a obra literária, ela não se resume somente a isto. Em outras palavras, acreditamos que uma leitura biográfica das obras de Azevedo impõe certos limites e deixa de revelar aspectos importantes para sua compreensão.

Ademais, se “a biografia, como gênero, situa-se entre a história e a ficção” (PERRONE-MOISÉS, 1973, p. 56), mas não se constitui o elemento primordial, segundo nosso ponto de vista, para a compreensão e interpretação da obra propriamente dita, a falta dela tornaria “[...] assim uma circunstância muito favorável para um estudo imanente da obra, [...]” (PERRONE-MOISÉS, 1973, p. 54). Contudo, essa abordagem metodológica não ocorreu imediatamente, dado que a crítica literária “[...] até uma data relativamente recente, não se achava preparada” (PERRONE-MOISÉS, 1973, p. 54).

Nessa acepção, a falta de dados concretos sobre o poeta paulista – visto que os livros *Álvares de Azevedo*, de Veiga Miranda, de 1931; *Álvares de Azevedo*, também de 1931, e *Álvares de Azevedo desvendado*, de 1977, de Vicente de Azevedo, não nos parecem biografias reveladoras – deveria nortear as pesquisas para uma leitura imanente de sua obra. Entretanto, é “relativamente recente” essa preocupação com a obra do poeta, mesmo porque os métodos de análise empregados pela crítica literária brasileira ainda precisavam se ajustar melhor à obra do autor de *Lira dos vinte anos*. Ou seja, as mudanças empreendidas pelos críticos na análise da obra de Azevedo somente enfatizaram uma leitura imanente no final do século XX.

Com o propósito de finalizar este preâmbulo, acreditamos que se de um lado, a falta de uma biografia de Álvares de Azevedo tem contribuído, tanto para neutralizar as especulações que em torno dele se formaram, pois não há como comprovar determinados assuntos e relacioná-los seguramente a certas características da obra, quanto para uma leitura imanente de sua produção artística. Por outro lado, essa ausência deu início à disseminação de mitos e lendas que prejudicaram profundamente o poeta, como por exemplo, os de Pires de Almeida⁵,

⁵ O autor, em artigo de 20 de dezembro de 1903, por meio das “informações” da cozinheira Chica Prosa, além de tencionar recriar o ambiente em que supostamente vivera Álvares de Azevedo, como o seu quarto, seu gosto noturno, os objetos exóticos que possuía, tais como crânios, tochas de enterro que lhe servia de velas, dentre outros, também procurou apontar dados sobre a vida de Azevedo, principalmente o gosto requintado pelas roupas, trajando-se à moda de Byron, bem como transcreve o segundo e o quarto capítulos do então “inédito” *Livro do Fra Gondicário*. O resultado dessa empreitada é uma alucinação por parte do crítico, que “graças às minuciosas informações da Chica Prosa, principi[ou] a conhecer a vida que Álvares de Azevedo levava na cidade acadêmica [...]” (ALMEIDA, 1962, p. 47-48, grifo nosso). Visto que “[...] pedi[u] à Chica Prosa que, se concentrando, [...] [lhe] descrevesse minuciosamente a casa que Álvares de Azevedo habitara, seu quarto de

publicados em artigos no *Jornal do Comércio*, de 1903 a 1905, e que mais tarde foram reunidos sob o título *A escola byroniana no Brasil*, de 1962. Em suma, conjecturemos que, mesmo se houvesse uma biografia de Álvares de Azevedo, nada nos faz crer que ela pudesse dar argumentos suficientes para a interpretação de sua obra, uma vez que, segundo nosso parecer, a produção artística do poeta está além de reflexos pessoais.

3.1 - A crítica psicobiográfica.

Antes de começarmos com o estudo/análise dos textos da recepção crítica da obra de Álvares de Azevedo, os quais daremos enfoque à metodologia de cada autor, e também às idéias levantadas por eles, gostaríamos que se entendesse como *crítica pautada nos dados biográficos* àquela que contribuiu para determinados *equívocos de leituras* da poética alvaresiana. Nessa acepção, denominamos como negativos em nossa leitura quaisquer textos que valorizam a biografia ou fatores psicológicos como sendo os responsáveis pela obra literária do poeta⁶.

Apesar disto, adiantamo-nos em dizer que não é pretensão nossa sermos levianos ou arrogantes por fazer uso do vocábulo *equívoco*, visto que o emprego e a acepção dessa palavra, para nós, se deve ao fato de discordarmos de alguns argumentos que se opõem a nossa leitura da obra de Álvares de Azevedo. Com isso, não queremos julgar que os textos daqueles críticos são enganosos ou portadores de interpretações duvidosas, mas sugerir, por meio de um trabalho analítico, que a produção artística de Azevedo está além dos seus reflexos pessoais.

Acreditamos que, embora não concordemos com determinados argumentos, retomar esses textos críticos evidencia que eles têm algum valor, bem como demonstra que aqueles autores continuam vivos. Ou seja, trabalhar com esses críticos literários pressupõe que eles até

dormir, seu gabinete de estudo, e o que se dava quando o poeta trabalhava em seus escritos” (ALMEIDA, 1962, p. 48).

⁶ Houve momento que essa crítica fez um julgamento meramente político, pois Azevedo não adere ao nacionalismo como fundamentação de sua poética, afinal ele tem um pensamento diferente daqueles primeiros românticos, no qual adere o universalismo em detrimento do regional, do local. Por outro lado, podemos constatar nos textos críticos do século XIX um descaso em relação à obra em prosa e aos estudos literários de Azevedo. No entanto, quando algum crítico aborda essa produção, geralmente, é para sugerir que ela é de péssima qualidade.

o presente momento nos têm algo a dizer. Independente de discordar ou não, eles ainda nos causam inquietações.

Como *corpus* de análise dessa *crítica* que ressalta os dados biográficos como elucidação necessária à obra de Álvares de Azevedo, tomaremos os ensaios de grandes estudiosos de nossa literatura. De início, abordaremos o texto de Machado de Assis, de 1864, “*Lira dos Vinte Anos: poesias de Álvares de Azevedo*”⁷. Em seguida, os textos “Álvares de Azevedo”⁸, de Sílvio Romero, de 1888, e “Álvares de Azevedo”⁹, de José Veríssimo, de 1916; “Amor e Medo”¹⁰, de Mário de Andrade, de 1931; “Álvares de Azevedo, ou Ariel e Caliban”¹¹, de Antonio Candido, de 1959; “Álvares de Azevedo e o Romantismo”, de Carlos Dante de Moraes, de 1960; o texto de apresentação da poesia de Álvares de Azevedo, de Maria José da Trindade Negrão, de 1960 e, por fim, “Álvares de Azevedo”, de Vicente de Azevedo, de 1971.

Estes textos acima arrolados, em menor ou maior intensidade, refletem os dados biográficos de Azevedo. É bem verdade, que cada autor acentua esta ou aquela metodologia crítica, mas eles sempre partem de um ponto em comum. Ou seja, nestes textos encontramos os mais variados métodos de leitura, contudo, eles emitem gamas fortes de preocupações analíticas, por parte dos estudiosos, orientadas na vida do poeta Álvares de Azevedo.

A partir deste momento, abordaremos um texto por vez, a fim de elucidar os pontos mais pertinentes de cada autor, isto é, interpretações, argumentações e conclusões, em que se evidenciem determinados equívocos de leitura, bem como sua metodologia crítica, portando-se, segunda nossa leitura, como crítica que julga importante a biografia do autor de *Macário* para se chegar à obra.

Tomaremos, inicialmente, o texto “*Lira dos vinte anos: poesias de Álvares de Azevedo*”, de Machado de Assis, de 1864. Nele, o crítico exprime certos juízos acerca da obra do autor que explicitam certo determinismo. O seu método de análise é pautado, principalmente, na biografia do poeta, e em um entrelaçar de idéias: ora vê Azevedo como um escritor imaturo e inconsciente de seu fazer literário, reflexo de alguns escritores europeus, ora como um autor dotado de uma sensibilidade poética, mas que não teve tempo para desenvolvê-la.

⁷ O texto de Machado de Assis foi publicado inicialmente no caderno da *Semana Literária*, Rio de Janeiro, 12 de março de 1864.

⁸ O texto foi publicado inicialmente em *História da Literatura Brasileira* de 1888.

⁹ Publicado inicialmente em *História da Literatura Brasileira* de 1916.

¹⁰ O ensaio de Mário de Andrade foi publicado na *Revista Nova*. São Paulo, ano 1, nº 3, 1931, no ano em que se comemorou o centenário do nascimento do poeta.

¹¹ Publicado inicialmente em 1959.

Por este caminho, Machado de Assis declara, inicialmente, que Azevedo exerceu uma grande influência nos jovens poetas com sua poesia no estilo do “mal byronico”¹²:

[...] o autor da *Lira dos vinte anos* exercera uma parte de influência nas imaginações juvenis. Com efeito, se *Lord Byron* não então desconhecido às inteligências educadas, se Otaviano e Pinheiro Guimarães já tinham trasladado para o português alguns cantos do autor de *Giaour*, uma grande parte de poetas, ainda nascentes e por nascer, começaram a conhecer o gênio inglês através das fantasias de Álvares de Azevedo, e apresentaram, não sem desgosto para os que apreciam a sinceridade poética, um triste cepticismo de segunda edição. (ASSIS, 2000, p. 24).

Ao apontar tal fato, Machado sugere que a obra azevediana seria um reflexo secundário e, portanto, imperfeito do projeto literário de Byron. Nessa acepção, ele sentencia a obra de Álvares de Azevedo como sendo menor do que a do poeta inglês e, conseqüentemente, desprovida de mérito pessoal, visto que ela não é uma cópia perfeita ou um trabalho original. A visão de Machado, neste argumento, é reducionista e não concorre para elucidar a poética desse autor, mesmo porque não acreditamos que a produção artística do autor de *Noite na Taverna* seja orientada somente pela *escola byroniana*.

Ainda que Machado de Assis tenha reconhecido grande habilidade literária em Azevedo, como crítico, ele considera ter faltado ao romântico tempo necessário para o amadurecimento enquanto autor, possibilitando uma separação do que era seu e o que era reflexo alheio. Esta é uma suposição freqüente na recepção crítica e incide em uma questão já muito debatida: a influência. Na palavra do crítico, o poeta era dono de uma imaginação inquieta, típica da juventude, que acabaria por firmar com o passar dos anos:

Álvares de Azevedo era realmente um grande talento: só lhe faltou o tempo, como disse um dos seus necrólogos. Aquela imaginação vivaz, ambiciosa, inquieta, receberia com o tempo as modificações necessárias; discernindo no seu fundo intelectual aquilo que era próprio de si, e aquilo que era apenas reflexo alheio, impressão da juventude, Álvares de Azevedo, acabaria por firmar sua individualidade poética. Era daqueles que o berço vota à imortalidade. Compare-se a idade com que morreu aos trabalhos que deixou, e ver-se-á que seiva poderosa não existia naquela organização rara. Tinha os defeitos, as incertezas, os desvios, próprios de um talento novo, que não podia conter-se, nem buscava definir-se. (ASSIS, 2000, p. 24-25).

Além disso, Machado de Assis observou em Azevedo freqüentes leituras de outros escritores como Musset e Shakespeare, por exemplo. Desses autores provieram muitas influências que podem ser vistas em trabalhos como “Os boêmios” e o “Poema do frade”: “Mas esta predileção, por mais definida que seja, não traçava para ele um limite literário, o

¹² Além da biografia como protocolo de leitura, houve um também político, pois “politicamente, o byronismo sofre o expurgo nacionalista: é modismo, importação de idéias, ornamento ocioso, artificialismo que não reflete o Próprio do Lugar” (HANSEN, 1998, p. 10).

que nos confirma na certeza de que, alguns anos mais, aquela viva imaginação, imprevisível a todos os contatos, acabaria por definir-se positivamente” (ASSIS, 2000, P. 25). O tempo, mais uma vez, afirma Machado, seria o responsável pelo amadurecimento das inquietações e imaginações provindas dessas influências, para que, enfim, Azevedo pudesse construir um ideal poético maduro, o qual se firmaria positivamente na literatura brasileira. Destarte, a conclusão do escritor é sem dúvida precipitada, pois Azevedo não foi desprovido de senso crítico. Para refutar esta afirmativa, basta lembrarmos o prefácio à segunda parte de *Lira dos vinte anos*, cujas idéias apontam um limite literário bem definido.

Na seqüência, Machado de Assis (2000, p. 25) embaralha algumas convenções românticas ao afirmar que “o pressentimento da morte, que Azevedo exprimiu em uma poesia extremamente popularizada, aparecia de quando em quando em todos os seus cantos, como um eco interior, menos um desejo que uma profecia”. Em uma mistura de vida e obra, o crítico explicita que o poeta já sabia como seria o desfecho de sua vida – uma morte prematura. Em quase todos seus poemas, segundo Machado, Azevedo deixava escapar o prenúncio de seu fim. Nisso, o crítico manifesta uma desajeitada disposição de compreensão à obra de Álvares de Azevedo, na qual a temática da morte era uso recorrente; antes de profecia, era um assunto como qualquer outro desenvolvido no Romantismo.

Diante disso, vemos que o texto de Machado de Assis imerge-se em vários momentos no biografismo. Se de um lado, ele aponta características pertinentes a obra de Azevedo, por outro, ele insiste em aproximar vida e obra. Por esse meio, Machado (2000, p. 25) explicita que “não é difícil ver que o tom dominante de uma grande parte de versos ligava-se a circunstâncias de que ele conhecia a vida pelos livros que mais apreciava. Ambicionava uma existência poética, inteiramente conforme a índole dos seus poetas queridos”. Ou seja, o autor de *Lira dos vinte anos* teve um viver artificial, visto que além de conhecer a vida somente pelos livros, desejava um “existir”, mesmo que poético, consonante o temperamento e conduta dos “bardos” Byron e Musset.

Machado de Assis, ao findar sua leitura da poesia de Azevedo, passa à análise dos textos em prosa, que, segundo o autor, não são iguais a seus versos, faltavam-lhes a precisão e a concisão, pois era difusa e confusa. Ele acredita que o autor, mesmo sendo brilhante, possuía os defeitos da estréia, uma vez que procurava a abundância e caía no excesso, deixando a erudição dominar a reflexão. Por fim, conclui que o escritor de *Lira dos vinte anos* não era tão bom prosador quanto poeta. Nesta linha de pensamento, o crítico novamente acredita que só o tempo amadureceria a obra de Azevedo, só o tempo refinaria sua poesia, mas só a poesia, porque a prosa, segundo afirma, era de uma qualidade questionável. A

posição defendida por Machado de que a prosa azevediana é inferior à sua produção poética será disseminada e acatada por muitos críticos posteriores a ele.

Por outro lado, há pontos bastante favoráveis a nossa hipótese no texto de Machado de Assis, afinal, ele foi um dos primeiros que soube reconhecer certas especificidades inerentes à obra do poeta, uma vez que quando todos diziam que o autor tinha uma estreita relação de influência com Byron – aliás, divulgada notoriamente pelo primo de Azevedo, Jaci Monteiro (2000, p. 22): “Lendo muito o Byron, demasiado talvez, vemos nele, em seus pensamentos, em suas imagens, esse delírio febricitante, esse arroubo de idéias, esses rasgos apaixonados, frenéticos e violentos, que caracterizam o autor de *Don Juan*”¹³ –, Machado de Assis (2000, p. 25) diz: “cita-se sempre, a propósito do autor da *Lira dos vinte anos*, o nome de *Lord Byron*, como para indicar as predileções poéticas de Azevedo. É justo, mas não basta”. O crítico, todavia, levanta esta proposição bastante pertinente sobre a obra de Azevedo, mas não a aprofunda pormenorizadamente. Deixando, assim, uma lacuna, que poderia se firmar positivamente, acerca da concepção de poética de Álvares de Azevedo.

Podemos observar, também, que Machado de Assis foi um dos primeiros a afirmar, e depois muitos outros iriam repetir, como é o caso do próprio Sílvio Romero, que a obra de Azevedo apresenta elementos novos a nossa poesia. Segundo Machado, tal fato se resume aos poemas humorísticos do escritor, cuja originalidade e a viveza do gênero seriam algo bem notável, e, ainda, uma ocorrência isolada, distinta, já que, afinal, não existia este tipo de poesia na literatura brasileira.

Na seqüência, teremos o texto de Sílvio Romero, que, tal qual o texto de Machado de Assis, expressa bem o método utilizado no final do século XIX. Este texto é pautado, em grande parte, pelo biografismo, no qual Romero expressa a compreensão da obra azevediana. Ademais, Romero usa um materialismo científico como instrumento de análise literária, com o qual censurará com intensidade tanto a poesia de Azevedo e o homem Azevedo, como o próprio movimento a que pertencia o poeta, pois, em suas palavras, o autor de *Macário* era uma pessoa “desequilibrada”, “doentia”, bem como o Romantismo era “um cadáver pouco respeitado”.

Ao lermos as colocações do crítico sobre o poeta e atentar ao uso da linguagem cientificista, utilizada por Sílvio Romero (e que atualmente nos parece estranho a mistura da biologia com a crítica literária), é possível perceber que esse método crítico está inserido num

¹³ O texto de Jaci Monteiro, publicado inicialmente nas *Obras de Manuel Antonio Álvares de Azevedo*, é de 1862.

contexto maior, visto que Romero segue as transformações que aconteciam na Europa em torno das “formas artísticas”. Mesmo porque,

no século XIX, o progresso do homem, no campo da Ciência, leva os artistas e críticos de arte a preocuparem-se com a evolução da formas artísticas, tendo em vista as leis e princípios que determinaram as suas origens. Esta preocupação se traduz numa linguagem imbuída de expressões científicas, tomadas, principalmente, da biologia, física, matemática, química e psicologia, e nos métodos emprestados também destas ciências (CAIRO, 1996, p. 39).

Com isso, a literatura obteve características inovadoras e o procedimento analítico ganhou nova metodologia, já que

era importante, naquele momento, dar caráter de ciência à literatura, à crítica literária. O crítico tinha um método científico e nele fundamentava a sua análise, e assim contribuía para a criação da Ciência Literária. A crítica literária, desta maneira, perdia o caráter de simples especulação interpretativa e ganhava o cunho de seriedade e veracidade que reveste o conhecimento científico (CAIRO, 1996, p. 39).

Ora, se no velho continente os críticos literários procediam desta forma, também

no Brasil, não ficamos imunes a este vírus, e Araripe Junior, Sílvio Romero [como já assinalamos] e José Veríssimo mostram marcas desta tendência em seus discursos críticos. Eles surgem no cenário da crítica brasileira, justamente, quando as idéias românticas estão sendo contestadas e o cânone realista está surgindo como a grande novidade (CAIRO, 1996, p.39).

No entanto, vale ressaltar, ainda, que ao observarmos o método de análise desses críticos, é perceptível que entre Araripe Júnior, Sílvio Romero e José Veríssimo “havia traços comuns no modo como encaravam a obra literária, no método de leitura e na linguagem imbuída de cientificismo, mas, certamente, havia também muitas sutilezas neste modo de encarar que os diferenciava” (CAIRO, 1996, p. 40).

Sílvio Romero, em sua *História da Literatura Brasileira*, de 1888, ao falar de Álvares de Azevedo, explicita que não seguirá os mesmos caminhos da “retórica maléfica”. A maneira de expressar do crítico é a de que “eu não quero decompô-lo. Repugna-me às vezes este ofício de anatomista do espírito. [...] Procederei por outro modo; antes pintor que anatomista¹⁴, antes uma tela do que uma mesa de operações” (ROMERO, 2000, p. 29). A verdade é que isso não ocorre, pois o crítico, a todo o momento, aponta a personalidade, a vida do autor como sendo em grande parte as responsáveis por sua poesia. Por outro lado, pode-se também supor que, ao

¹⁴ Quando Romero aponta que não será anatomista do espírito surge tanto uma contradição com o tipo de crítica, ou melhor, com a metodologia crítica por ele desenvolvida como também com o método de sua época. Afinal a crítica era feita sob o caráter (vida) dos escritores, imbuídas de uma linguagem cientificista, e não de suas obras.

falar da tela, Romero sugere uma crítica artificial, onde algumas pinceladas dariam conta da imensidão que é a obra do poeta paulista.

Para ele, a crítica atribuiu a Álvares de Azevedo uma contaminação do espírito por parte de Byron e Musset, o que teria resultado em uma aquisição do cepticismo. Contudo, discorda, pois “isto é dizer muito pouco, é quase nada dizer” (ROMERO, 2000, p. 29). Na visão de Romero, “resta [definir] ainda e sempre determinar os motivos dessas predileções do poeta e definir a natureza de seu cepticismo” (ROMERO, 2000, p. 29), afinal, talvez pudéssemos afirmar que céptico somos quase todos, e o qualificativo, sua generalidade não é capaz de defini-lo (ROMERO, 2000, p. 29). Mas a ressalva de Romero não é capaz de fazê-lo desistir, parece que enxerga bem as práticas da crítica de sua época, bem como da anterior¹⁵, o que o faz, aos poucos, ir introduzindo sua opinião, pôr-se a estatuir um modelo próprio que, entretanto, se perde e recai nos mesmos preceitos daquilo que ele chama de “a velha crítica”: o biografismo. Afinal, neste tipo de crítica ou

na crítica denominada realista ou naturalista, predominante na segunda metade do século XIX, persiste o pendor para associar questões de ordem temática e estrutural da poesia de Álvares de Azevedo não a uma construção poética, mas a uma propensão natural de seu caráter. Marcando as predileções intelectuais desses estudiosos, no entanto, teremos aí um Álvares de Azevedo visto à luz dos princípios básicos do cientificismo materialista do século XIX que norteavam tal crítica. (ALVES, 1998, p. 34).

Na visão do crítico, Álvares de Azevedo “[...] era um talento possante numa organização franzina. Não podia viver muito, era doentio; era em essência um *melancólico*. Isto pode-se dizer dele; porque é a verdade manifestada em sua vida e em seus escritos. [...] O poeta quase só produziu queixumes; porque era desequilibrado” (ROMERO, 2000, p. 36, grifo do autor). Nisso, além de um determinismo exagerado, criou-se uma deturpação da vida do escritor, pois não havia e não há uma biografia que sustente tal afirmativa. Assim forjou-se a idéia falsa de que o autor era uma pessoa doentia. De certo modo, este tipo de crítica era bem comum na época, pois estudiosos trabalhavam por este viés. Imerso nas teorias de seu tempo, Romero deu forma àquilo que era o método vigente, não só retomando o que era dito sobre Azevedo, como contribuindo definitivamente para estabelecer as diretrizes interpretativas de sua obra que seriam imortalizadas no cânone literário.

O método empregado por Sílvia Romero demonstra uma fragilidade e, como resultado da influência cientificista, sua crítica acentua o pendor para ver Álvares de Azevedo como um indivíduo desequilibrado, que traz em si um “desarranjo orgânico”.

¹⁵ De certo modo, há aí um intertexto com o texto crítico de Machado de Assis, afinal é ele quem levanta esta questão ao afirmar que Azevedo tinha um cepticismo – de “segunda edição” – proveniente da obra de Byron.

Contudo, Sílvio Romero traz também em seu texto um fato interessante: o de que a obra mais lida pelo público de Azevedo, desde sua publicação em 1855, foi *Noite na Taverna*. Romero dá seu parecer de que este livro teve um maior número de reedições que outros trabalhos do poeta e, por fim, explicita que na fase culminante de nosso romantismo, no decênio de (18)46 e 56, o poeta “sonhador”, de *Lira dos Vinte Anos* é, após Dias e Alencar, a figura da época. Nesse ponto, pode-se constatar que a obra de Azevedo foi bem recebida pelos leitores, o que demonstra que em seu tempo ele já tinha seu valor reconhecido e já era colocado dentro do cânone literário.

É interessante observar também que Romero ressalta um traço forte na obra de Azevedo: o humor. Nisso, percebemos que ele resgata a idéia de Machado de Assis, e assim não cabe a ele o mérito de reconhecer na obra do escritor esta característica tão valorizada pela crítica atual. Nessa esteira, Romero afirma que não só esta prática, na época de Azevedo, era nova em nossas letras, como também acresce que foi a primeira vez a aparecer nos escritores brasileiros:

O humorismo é também novo, e é a primeira vez que aparece na poesia brasileira essa bela manifestação da alma moderna. Convém não confundir o *humour* com a chalaça, a velha pilheria portuguesa; essa tivemos-la sempre, e sempre a possuiu o reino.

O *Humour* à inglesa e alemã nós não o cultivamos jamais, nem Portugal tampouco. O primeiro que o exprimiu em nossa língua foi Álvares de Azevedo, profundamente lido nas literaturas do Norte.

O *humour* é diverso das *vis cômica*, do *espírito* e da *sátira*, ainda que possa ter com eles alguma analogia. A comédia é o riso com certa malignidade; o *espírito* é graça, a pilhéria para divertir; a sátira é um castigo empregado como tal, mostrando cólera.

O *humour* é uma especial disposição da alma que procura em todos os fatos o lado contrário, sem indignação. Requer finura, força analítica, filosofia, cepticismo e graça num *mixtum compositum* especialíssimo, que não anda por aí a se baratear. (ROMERO, 2000, p. 39).

Estas colocações de Romero são, surpreendentemente, bem assertivas. O crítico percebe e reconhece na obra de Azevedo essa prática tão inovadora na literatura no Brasil. É importante ressaltar que, a partir desse momento, ele não buscará na biografia do poeta elementos para analisar a obra, já que talvez tenha percebido que tal método não era suficiente e se conteve em analisá-la relacionando-a apenas ao espírito e à capacidade do escritor.

Além de Romero, José Veríssimo impregnou-se da metodologia crítica biográfica. Nesse método de análise, ele incorporou elementos da crítica naturalista, bem como das teorias deterministas, isto é, a tríade de Taine: raça, meio e momento histórico, para estabelecer enfim uma leitura da obra de Álvares de Azevedo. Em seu estudo sobre Azevedo, ele apresenta o poeta como portador de uma “disposição psíquica” que o levou a deixar-se

influenciar por Byron e Musset e que a tuberculose, doença atribuída equivocadamente, determinaria grande parte de sua poesia.

José Veríssimo, além de determinar a poesia de Azevedo como fator proveniente de uma doença, também sugere, em seu texto “Álvares de Azevedo”, publicado em 1916 no livro *História da Literatura Brasileira*, que a obra alvaresiana é um reflexo da literatura européia, pois o autor era um leitor assíduo, um devorador de livros daqueles escritores. Porém, ele assegura que Azevedo, com a pouca idade que tinha, não fora capaz de assimilar com igual aptidão tudo o que lia, ou seja, haveria, então, uma deformidade na concepção de literatura em nosso escritor. Nesse momento, José Veríssimo, entre ecos e repetições, assume a postura da crítica que valoriza a vida, ao sugerir que a juventude do poeta justificava o resultado, a qualidade de sua poética. Por outro lado, o crítico conclui que Álvares de Azevedo, ao ler aquele tipo de literatura, começou a idealizar uma vida romântica pautada pelos escritores europeus,

[...] ou imitando a existência de vezos que lhes atribuíam a eles ou tinham as suas criaturas. E pela imaginação ao menos, começou a viver tal vida na qual, com as suas nativas inclinações, entrou muita literatura. [...]. Da combinação das próprias tendências com a imitação literária, criou-se uma vida factícia. Presumiu transplantar para a mesquinha vida de S. Paulo de meados do século passado costumes e práticas do romantismo europeu. Quis praticar as façanhas sentimentais dos heróis de Musset e Byron. (VERÍSSIMO, 2000, p. 43-44).

Desse modo, essa crítica biográfica, além de interpretar a obra de Azevedo como um produto proveniente da influência direta desses escritores, acredita que parte de sua poesia só teria sido possível graças a uma suposta doença que o levou para o túmulo. Assim, José Veríssimo admite que toda a superexcitação de Álvares de Azevedo era provocada pela tuberculose. Diante disso, o crítico decreta: é, através da sensibilidade doente, que Azevedo não consegue desvencilhar-se do eterno feminino. Um eterno feminino, que só um poeta brasileiro, jovem, sensual e ardoroso podia conceber, ou seja, só um poeta doente, prestes a morrer, que não compreendia bem os poetas europeus, que desejava ardentemente o amor feminino, dispor-se-ia realizar. Procedendo desta maneira, Veríssimo equivoca-se por duas vezes: primeiro, o poeta não era tísico; segundo, concluir ser a tísica o propulsor do interesse no subjetivo, na inspiração, na busca da mulher como resposta rápida para seus desejos já é em si desvalorizar a prática poética. Enfim, ao elaborar tal análise, ele adota um discurso em que a pessoa do poeta é confundida com a personalidade lírica, assumida em sua poesia, vista como ponto fundamental de interpretação de sua obra pelo viés biográfico.

O crítico, mais uma vez, afirma, categoricamente, que a obra de Azevedo foi consequência de sua vida, que as temáticas abordadas derivam das tristezas vivenciadas e de seu sofrimento íntimo e subjetivo. Além disso, pautado em fatores deterministas, busca explicar a veia humorística da poesia alvaesiana. Para ele, o humor e ironia encontrados na obra, antes de serem práticas conscientes do poeta, deriva, também, de sua tísica. Desse ponto de vista, percebemos que Veríssimo não cogitou que todas as temáticas encontradas na obra de Azevedo eram mais predileções conscientes do Romantismo, do que simples reflexos da vida pessoal do escritor.

Contudo, um dos grandes méritos levantado pela crítica atual sobre determinadas especificidades na obra de Azevedo cabe a José Veríssimo, que assinala a presença do eterno feminino goethiano na poesia azevediana. É dele tal observação, que se equivoca, porém, ao dizer que isto é resultado do estado tuberculoso do poeta e não de uma prática consciente.

Diante o exposto, é patente que Sílvio Romero e José Veríssimo, orientados pela crítica cientificista, deram um tratamento analítico à obra azevediana, em que sobressaiu a biografia do poeta. O resultado dessa abordagem interpretativa definiu, prontamente, o autor de *Macário* como uma pessoa patologicamente desequilibrada, doentia, uma vez que os dois críticos buscavam compreender a vida, a personalidade do poeta paulista para, seguramente, aproximarem e darem conta das especificidades da obra. Tal fato é compreensível, visto que

a crítica científica visava muito mais auxiliar as demais ciências do que conhecer o objeto de seu estudo: a literatura. Aos olhos de hoje, esta seria, aparentemente, uma das falhas do cientificismo [...]. Ao estudar a obra literária, buscava-se desvendá-la através do conhecimento da personalidade do autor e da sociedade que a produziu e a consumiu. Este acabava sendo, talvez, consciente ou inconscientemente, o objetivo primeiro da crítica (CAIRO, 1996, p. 46).

É bem verdade que essa análise da obra de Álvares de Azevedo, empreendida por Romero e Veríssimo, se de um lado parte da tríade de Taine: raça, meio e momento histórico, de outro demonstra uma afinidade com as considerações de estética, de psicologia e de sociologia. Nossa intenção, contudo, não é aproximá-los de críticos europeus como Taine e Hennequin, mas é comprobatório que aqueles, bem como estes estudiosos, partem de uma mesma abordagem que se afasta bastante da obra propriamente dita e se intensifica naquelas possíveis maneiras de analisar a produção artística de um escritor. Desse modo, parece-nos que por meio da análise cientificista “[...] conhece-se muito mais o artista, o autor da obra, o público que a consumia, a sociedade a que pertenciam autor/obra/público, do que propriamente a obra literária em exame” (CAIRO, 1996, p. 40).

À vista disso, é possível que a literatura, e a obra literária com essa preocupação analítica se prestariam, indubitavelmente, como um rico material no auxílio das demais áreas da ciência. No entanto, ela ocasionará, expressamente, um afastamento do que deveria ser a preocupação de um crítico literário: o estudo primeiro da obra.

Por outro lado, “não cabe, porém, a cobrança de uma crítica literária cuja meta prioritária fosse dar conta da obra para, posteriormente, também auxiliar a ciência e demais ramos do conhecimento humano” (CAIRO, 1996, p. 46). Mesmo porque, não havia meios da crítica literária se preocupar naquele momento com o estudo da obra em si e, que, viesse a se tornar depois, um instrumento preciso de ajuda à ciência e a outros ramos de conhecimento, visto que se dava o inverso, afinal era a Ciência (o cientificismo) que auxiliava a metodologia crítica, a literatura e as demais áreas. Desse modo, sendo a crítica cientificista o método vigente de pesquisa do final do século XIX e início do século XX, é compreensível sua pretensão em dar uma “seriedade e veracidade que reveste o conhecimento científico” (CAIRO, 1996, p. 39) aos estudos da literatura, ainda que, para isso, o objeto de estudo não fosse priorizar a literatura e a leitura imanente de uma obra.

3.2 - A crítica psicanalítica.

Antes de prosseguirmos com os textos, tomados aqui como *corpus* da crítica que valoriza a biografia de Álvares de Azevedo, torna-se necessário fazer um resumo dessa abordagem metodológica, para evidenciarmos outros equívocos de leitura que aparecerão na metodologia crítica pautada na psicanálise. Até mais ou menos por volta de 1930, aqueles estudiosos, Machado de Assis, Sílvio Romero e José Veríssimo, determinavam como fator importante para a interpretação da obra de Azevedo a sua suposta vida, bem como um, também suposto, comportamento psicológico. Contudo, quando vem a lume o texto “Amor e Medo”, de Mário de Andrade, que introduz nos estudos literários do Brasil a teoria psicanalítica, além de incorporar todo esse tipo de crítica, ainda acrescenta “desvio de comportamento” àquele autor, que não condiz com sua vida e muito menos com sua obra literária. Essa leitura não só irá malogar-se, a exemplo das que já haviam sido feitas, como também irá desconsiderar as próprias exigências do texto literário, além de confirmar o que acontece quando um crítico resolve aplicar a todo custo uma determinada teoria ao texto poético.

No entanto, quando o texto de Mário de Andrade veio a público, sem dúvida, causou uma grande impressão no quadro crítico brasileiro; afinal, era uma nova possibilidade de leitura. Além de revelar o pioneirismo desse escritor-crítico, ele criou também em outros estudiosos a sensação de que alguém, enfim, havia conseguido dar conta da obra de Azevedo. Porém, essa leitura esboçará apenas uma aparente legitimidade, pois ela falhará como as demais.

Mesmo com toda sua fragilidade, o texto de Mário de Andrade torna-se o divisor de águas na recepção crítica da obra de Álvares de Azevedo. Até então, eram somente os fatores biográficos e os psicológicos os responsáveis por enquadrá-lo numa determinada recepção crítica. A partir desse momento, os analistas encontrarão novos desvios, fruto da incompreensão daquela teoria, da personalidade de Azevedo, para que enfim pudesse tornar-se inteligível a complexidade de sua poética. Assim sendo,

quando a *Revista Nova* publica, em 1931, o artigo de Mário de Andrade, a psicanálise já havia sido introduzida no Brasil. Acompanhando o ar dos novos tempos, o crítico incorpora elementos da crítica psicanalítica, fundamentando seus argumentos na teoria de Freud. O teor desses argumentos irá conferir à análise uma aparente legitimidade que não condiz, contudo, com a consideração do fato literário. Mário de Andrade trata, em seu texto, principalmente daquilo que denomina ‘o medo de amar’, entendendo, por isto, a não realização do ato sexual vivenciada pelos poetas românticos. (ALVES, 1998, p. 44-45).

Pautado na psicanálise, o texto de Mário de Andrade se preocupa mais com fatores provindos dela do que propriamente do texto literário romântico. Partindo desta teoria, o crítico estipula em determinados escritores o que ele chama de “medo de amar”:

Não tem dúvida nenhuma que um dos mais terríveis fantasmas que perseguem o rapaz é o medo do amor, principalmente entendido como realização sexual. Causa de noites de insônia, de misticismo ferozes que depois de vencidos se substituem por irreligiosidades igualmente ferozes e falsas; causa de fugas, de idealizações inócuas, de vícios, de prolongamentos de infantilismo, de neurastenia, o medo do amor toma variadíssimo aspectos. (ANDRADE, 1972, p. 200).

Além disso, Mário de Andrade aborda os poetas românticos brasileiros como Gonçalves Dias, Álvares de Azevedo, Casimiro de Abreu, Fagundes Varela, Castro Alves. Ele analisa alguns aspectos dos textos literários desses autores, mas sempre procurando destacar o “Amor e Medo”. Contudo, é em Álvares de Azevedo que o crítico busca o exemplo mais claro desse medo de amar:

Quanto a Álvares de Azevedo, sofreu como nenhum, apavoradamente, o prestígio romântico da mulher. Pra ele a mulher é uma criação absolutamente sublime, divina e... inconsútil. O amor sexual lhe repugnava, e pelas obras que deixou é difícil reconhecer que tivesse experiência dele.

[...]

Álvares de Azevedo, que foi quem mais realmente sentiu e versou o amor e medo, [...], raríssimo se confessou tremendo de amor. Minha convicção é que o paulista não teve apenas temor, mas uma verdadeira fobia do amor sexual. (ANDRADE, 1972, p. 202, 210).

Esta citação expressa um grande embuste do crítico na recepção da obra de Azevedo. Depois disso, convencionou-se atribuir ao poeta uma inexperiência amorosa. A interpretação ambígua de Mário de Andrade torna-se surpreendente, uma vez que afirma que, através da obra, ele pode reconhecer no autor uma repugnância, uma fobia ao amor carnal. Nesse momento, temos o exemplo claro de extrema valorização e aplicação de uma teoria que não cabe de forma alguma na obra do poeta.

Outro aspecto para que Mário de Andrade chama a atenção na obra de Azevedo é a temática da mulher. Segundo a acepção do crítico, “todas as mulheres que vêm na obra de Álvares de Azevedo, se não são consangüineamente assexuadas (mãe, irmã), ou são virgens de quinze anos ou prostitutas, isto é, intangíveis ou desprezíveis” (ANDRADE, 1972, p. 204). Contudo, ele afirma que há nos outros poetas românticos como Gonçalves Dias, Casimiro de Abreu, Fagundes Varela e Castro Alves a temática da mulher, “mas é sempre, e agora sintomaticamente; Álvares de Azevedo o que evoca e versa o tema de mãe e irmã numa quase obsessão” (ANDRADE, 1972, p. 219). Esta asserção do autor de *Macunaíma* também foi difundida no quadro crítico literário, o que geraria uma profunda controvérsia entre os estudiosos de literatura. Há alguns, entretanto, que não concordam com tais afirmações, embora se utilizem dela para referir-se à vida amorosa do poeta. Outros parecem acatá-las, como é o caso de Candido, quando afirma, por exemplo, que, na obra de Azevedo, as musas não podiam ser tocadas, pois, se de um lado elas eram puras, de outro eram prostitutas, o que reforça a idéia de que o poeta recusava o contato com seres do sexo feminino.

Nesse sentido, podemos ver que Mário de Andrade não se preocupou em entender os tipos femininos na obra de Azevedo. O crítico, ao usar a teoria psicanalítica, descartou os critérios de ordem histórica e literária, o que resultou em um engodo de leitura na abordagem deste arquétipo romântico. Andrade, por vezes, comete alguns desacertos como, por exemplo, na concepção da arte romântica, em que a mulher pode tanto ser idealizada como forma de beleza artística, quanto ser explorada por meio da idéia-clichê de “mulher fatal” (ALVES, 1998), “[...] que reúne em si todas as seduções, todos os vícios, todas as volúpias” (PRAZ, 1996, p. 196).

O crítico parece não ter assimilado, também, a idéia de que o Romantismo não toma a arte como estímulo à razão, mas à sensibilidade, propondo a individualidade, que traz em si o

prazer e a dor. Assim, se há uma idealização extrema da mulher, de maneira a figurá-la de toda inalcançável, há também a idéia de mulher portadora de uma beleza cruel, corrupta, atingível, que é elevada, portando, à categoria do belo. Vê-se, então, que os românticos associaram a mulher a um arquétipo que reúne em si todas as possibilidades e, mais precisamente nos tipos femininos de Azevedo, uma convenção que não busca a realização amorosa, mas objetiva intencionalmente o desejo e o amor pela mulher, transformando-os em eternos e infinitos, seja no sonho, seja na imaginação ou na morte (ALVES, 1998).

Em seguida, mencionemos outra faceta do texto de Mário de Andrade, a qual reporta à idéia, em si contraditória, de que Álvares de Azevedo realizou em sua obra fatos não condizentes com a sua vida. Esse posicionamento vem desde Machado de Assis e constitui fato recorrente da crítica, quando se afirma que Azevedo construiu uma imagem para si pautada na obra que escreveu. Sendo assim, convencionou-se atribuir ao poeta o fato, de que ele não era e nunca foi um libertino. Nesse caso, além do medo de amar, Azevedo foi um poeta que fingiu para si uma existência ficcional. Nisso, Mário de Andrade observa que

Álvares de Azevedo fez de tudo em suas obras, pra passar por libertino e farrista. Blasona de conhecedor dos vícios. Mas dentre os vícios escolhe o que não é vício: entre álcool e fumo, tem marcadíssima preferência pelo segundo [...].

[...]

Suas grosserias eram mais um desvio, mais ilusão, mais inverdade, que o transpunham pra fora de sua existência natural e de si mesmo. Daí o tédio em grande parte, uma fadiga prematura, cujos acentos são as mais das vezes ferentemente sinceros. Spleen, fadiga, não blasé propriamente, mas de artista dramático que não representava apenas nas noites de espetáculos (as farras em que possivelmente andou com outros estudantes de Paulicéa), porém, que fizera da própria vida que cantou em verso e prosa, e imaginava ser a dele, uma falsificação de teatro. (ANDRADE, 1972, p. 204).

No entanto, a grande preocupação do crítico é ressaltar a todo custo o “amor e medo”. Nessa obsessão, Mário de Andrade sugere uma outra “anormalidade” de nosso escritor. Segundo afirma, Azevedo nunca se declarou portador desse medo e, por esse caminho, ele expressa com firmeza a criação de um desvio do medo de amar, em que o autor se dissimula e transpõe para a mulher o seu receio amoroso. Essa seria uma invenção do poeta para não confessar que sentia medo do amor carnal, medo este encontrado e declarado, como sugere o crítico, em análise das obras de outros poetas. “Assim: como que numa transposição do medo dele a amada, se ele jamais confessa tremer de medo, como os que já citei (e ainda Varela numa estrofe das *Estâncias*, em que reconhece que a amada tem um não-sei-quê de grande e imaculado que o faz tremer...), é repetidamente grato a Álvares de Azevedo reconhecer que a amada treme” (ANDRADE, 1972, p. 210).

Mário de Andrade anuncia ainda outra modalidade de desvio ao amor sexual também criada pelo poeta. Esta nova forma de se esquivar, assegura ele, não é a aspiração ao sono ou à imagem do rapaz adormecido, mas sim à imagem da amada – é ela quem dorme. E nisso consiste, segundo o escritor, ao mesmo tempo, uma das mais belas e medrosas criações ao receio amoroso. Na sua acepção, o poeta pode enfim se libertar do medo de amar sem jamais confessá-lo: “Que libertação! O poeta pode gozar o seu amor, junto com a amada e ao mesmo tempo sozinho, fugido dos pavores que o perseguem” (ANDRADE, 1972, p. 225).

Em síntese, o resultado da análise da obra de Álvares de Azevedo, segundo a teoria freudiana, no texto de Mário de Andrade, sugere ao poeta uma homossexualidade. Mesmo sem utilizar esse vocábulo, o crítico constrói, gradativamente, argumentos que caminham para essa conclusão. Enumeremos apenas algumas dessas suposições a fim de elucidar melhor o que se diz sobre essa “abnormidade”.

O primeiro dos pressupostos do crítico é assegurar que na poesia de Azevedo não há a realização do amor sexual. A prova constitui-se por meio dos tipos femininos encontrados na obra desse poeta e, vale dizer, incompreendidos por Mário de Andrade, já que, para ele, essas mulheres, se de um lado são puras, por outro são messalinas e, portanto, inatingíveis ou desprezíveis. Além disso, o autor afirma que há uma fuga do amor em graus variáveis: em um primeiro momento o poeta transpõe seu medo à mulher, ele não o confessa, é ela que treme; no outro, a amada dorme e liberta o poeta de seu medo.

Por meio de outro pressuposto, conclui que “Álvares de Azevedo foi o que parece ter realmente sofrido dos pavores juvenis do ato sexual” (ANDRADE, 1972, p. 217), pois “a educação dele foi excessivamente entre saias, o que já é prejudicial pro desempenho masculino dos rapazes” (ANDRADE, 1972, p. 217). Nesse ponto, o crítico sugere que essa educação, “entre saias”, é prejudicial à virilidade masculina, o que desorientaria a sua formação sexual e lhe incutiria uma possível homossexualidade. Entretanto, essa é uma suposição estranha, porém, compreensível se levada em conta a época em que foi elaborada (nos anos 30), da mesma forma se considerarmos a incompreensão da psicanálise, que já havia sido introduzida no Brasil antes desse período. Por outro lado, não há embasamento científico justificável a essa educação empreendida por mulheres, e, mesmo que houvesse, Azevedo além de conviver com pai e irmãos, esteve no *Colégio Stoll* em regime de internato. Enfim, esses são os equívocos de leitura que nos levam àquela conclusão. Desta forma, a insinuação torna-se explícita quando lemos a nota de rodapé do texto “Amor e Medo”:

O livro sobre Álvares de Azevedo e Manuel Antonio de Almeida, publicado por Luís Felipe Vieira Souto, contemporaneamente a este meu estudo –

(*Dois Românticos Brasileiros*, Bol. do Inst. Hist. e Geog. Brasileiro, 1931) – traz contribuição importante ao meu assunto. Aí ressaltam a feminilidade adquirida na educação entre saias, como o amor deslumbrante de Álvares de Azevedo pela irmã. É típica de tudo isso, principalmente a anedota de 1851, em que ele se *vinga* dum namorado de Maria Luísa, ao mesmo tempo que a espezinha num ato de ciúme. “Nesta época, o seu gênio alegre começa a sofrer modificações, apesar de brilhar de vez em quando a veia satírica, tal como em um baile do Carnaval do ano de 1851, em que, apresentou-se fantasiado de mulher, a intrigar ministro europeu aqui acreditado e pretendente a mão de uma das suas irmãs: Mariana Luísa. Neste baile o ministro apaixona-se pela mascarada e, crendo-a dama de costumes fáceis, proporciona-lhe belíssima ceia, à espera de maiores favores. Álvares de Azevedo continua representando seu papel feminino até que alta madrugada, os dois a sós... desvenda o mistério”¹⁶. Ao que se poderá juntar as conversas mais ou menos entendidas do poeta sobre crivos e bordados¹⁷; as preocupações com toaletes femininas, principalmente a bonita descrição do vestido da condessa de Iguassú; e o profundo desfervor sexual com que, além de se confessar “panteísta” na contemplação da moça bonita, insultou de bestas chucras as moças piratininganas. Tudo isso está nas cartas reveladas por Vieira Souto (ANDRADE, 1972, p. 217-218, grifo do autor).

Isto, entretanto, não nos interessa, pois em pouco contribui para o entendimento da obra azevediana. O que se pode notar é um julgamento particular que expressa a incompreensão da poética de Azevedo por parte de Mário de Andrade, além de expressar os equívocos de leitura, quando se tenta, a todo custo, valorizar uma teoria. A correspondência do poeta também não nos autoriza a dizer categoricamente que este tenha dito verdades ou mentiras, ou, ainda, que tais informações contidas nela tenham sido enunciadas por um homossexual.

Mário de Andrade leva tão a sério a idéia do medo de amar, que, no final do seu texto, sugere levemente que talvez isso tivesse contribuído para a morte do poeta:

Creio ter demonstrado pelos seus lados vários, o sambinha de seqüestro que o amor e medo saracoteou na excessiva mocidade dos nossos maiores poetas românticos. Todos o sofreram no espírito e o venceram com maior ou menor facilidade. Menos Álvares de Azevedo, que parece não ter sofrido dele apenas no espírito, que o converteu na própria razão de ser da obra dele, e talvez da morte também (ANDRADE, 1972, p. 228).

¹⁶ Esta informação, inverossímil, se deve inicialmente a Vicente de Azevedo, que no livro *Álvares de Azevedo: dados para sua biografia*, p. 135, de 1931, alude a este suposto fato, que será depois destorcido por Vieira Souto, primeiro, nas divulgações das cartas do poeta paulista em 1931, e, depois, em sua tese *Reflexos de uma “pálida sombra” no Romantismo*, de 1950, e aumentado por R. Magalhães Júnior em *Poesia e vida de Álvares de Azevedo*, de 1972. Isto será também retomado por Mário de Andrade, em nota de rodapé de seu texto “Amor e Medo”, de 1931, e reiterado por Antonio Candido em “Álvares de Azevedo, ou Ariel e Caliban”, de 1959.

¹⁷ A respeito disso citaremos um trecho de Vicente de Azevedo (1977, p. 187): “Mas nunca Mário de Andrade errou tanto, tão redondamente, como ao ver feminilidade em Álvares de Azevedo resultante de conversas sobre crivos e bordados. Leiam-se as cartas com atenção e reconheça-se: apenas dá notícias à mãe de encomendas feitas a rendeiras paulistas, herdeiras das habilidades das índias guaranis. Prendas e artesanato que fariam sucesso na corte. A descrição e a preocupação com os vestidos das damas devem ser transportadas a época”.

Diante do exposto, podemos afirmar que todas essas teorias que buscam esclarecer que Azevedo não conhecia o amor carnal ecoam deslocadas, pois essa tese do “amor e medo”, ou qualquer outra sugestão que daí possa vir, não contribui para interpretar os conteúdos inerentes à obra. Este tipo de análise embaralha a convenção romântica, que se afirma, em um primeiro momento, como exploração direta dos sentimentos, sem mediação e com total espontaneísmo. Além disso, fornece ao público leitor a imagem de Álvares de Azevedo como um poeta que desconhece as práticas românticas, necessárias para a elaboração do discurso poético, deixando se levar pela sua personalidade, criando, assim, a idéia que o poeta era ingênuo em sua produção, concepção que, aliás, prevalece atualmente na Historiografia Literária.

Além disso, quando observamos o texto “Amor e Medo” do autor de *Macunaíma*, é perceptível que ele não aborda, especificamente, o estético na produção artística daqueles escritores românticos, visto que “[...] Mário de Andrade construiu, para dele nunca mais se libertar, um arcabouço de conceitos incompatível com a teorização da experiência propriamente estética”. (SCHWARZ, 1981, p. 13). Ou seja, em lugar do belo na linguagem “[...] Mário lança-se ao extremo oposto: a beleza habita a subjetividade, e dentro desta habita o que seria mais individual e rico, a subconsciência, fonte de todo o lirismo” (SCHWARZ, 1981, p. 15).

As colocações de Schwarz são a respeito da poética de Andrade, mas, suas afirmações acerca da experiência literária do escritor servem muito bem para o texto crítico “Amor e Medo”. Mesmo porque, “fosse Mário de Andrade menos psicologista e mais afeiçoado à imaginação, não associaria tanto valor à ‘experiência imediata vivida’ em detrimento da evocação fantasiosa” (SCHWARZ, 1981, p. 17). E não se proporia em ressaltar a personalidade de um escritor como elemento responsável nas eleições de temas ou, ainda, não elegeria o subconsciente como o determinante de uma prática literária que é consciente.

Mário de Andrade, em seu ensaio – embora não trate especificamente dos aspectos estéticos nas obras dos poetas românticos, já que, por meio da teoria psicanalítica, busca no subconsciente desses autores a predileção de temas como o amor, ou melhor, o “medo de amar” –, traz algumas insinuações, ainda que de forma transviada, sobre a subjetividade “romântica”. Por esse caminho, mesmo que não aborde aquelas obras pelas suas especificidades, Andrade, talvez, esteja valorizando a poética daqueles escritores, ao aproximar e relacionar poesia e subconsciência, autor e psicologia. Afinal, o ponto primordial do fazer literário para o autor de *Paulicéia desvairada* parece pautar-se, principalmente, no psicologismo e não em questões de ordem estética nos trabalhos artísticos.

Todavia, Schwarz diz que Mário de Andrade foi um “excelente crítico”, pois “se [de um lado] em seu universo conceitual não cabia a experiência estética” (SCWARZ, 1981, p. 22), por outro lado “uma boa parte de sua crítica manteve-se num campo neutro [...]. [Afinal] trata-se de uma crítica *introdutória*, que visa familiarizar com a problemática humana contida no texto. [Com isso] abre-se ao leitor uma porta inteligível para a obra, [...] [embora] o fenômeno propriamente estético não [...] [seja] discutido [...]” (SCHWARZ, 1981, p. 22).

Ademais, vale ressaltar que depois desse artigo de Mário de Andrade, criou-se uma tradição analítica, regularizada pela psicanálise, da obra de Álvares de Azevedo. Por esse caminho, alguns críticos, anos mais tarde, auxiliados por esta teoria, continuarão a analisar a produção artística do poeta paulista, pelo mesmo viés que fizera Andrade. A exemplo disto temos: Carlos Felipe Moisés, em “Imagens Arquetípicas”, de 1977, que, além de afirmar que o ensaio do autor de *Macunaíma* é um exemplo de análise bem fundamentada, fez também, a partir desse tipo de crítica, entre outras coisas, um levantamento dos símbolos na poesia de Azevedo, cuja conclusão é ousada e discutível, ao assinalar que a problemática básica dos versos azevediano evidencia uma sexualidade introjetada; José Guilherme Merquior, em “O Romantismo”, de 1977, que, embora se esquive das interpretações psicanalíticas, ao fazer uma abordagem estilística da obra de Azevedo, conclui o seu ensaio, de forma brusca, com uma retomada das questões centrais do texto “Amor e Medo”, e, por último, Hildon Rocha, em “Álvares de Azevedo e Castro Alves: afinidades e antinomias”, de 1979, que, fundamentado na teoria de Jung sobre a natureza dos introvertidos e dos extrovertidos, não só define a personalidade de Azevedo por meio de uma análise de sua obra poética tomada como testemunho de um conflito pessoal, (levando o a crer que o temperamento introvertido do poeta fazia com que a importância do mundo exterior ficasse em segundo plano, atribuindo assim, uma maior importância aos conteúdos do seu inconsciente), mas também sugere ainda ao poeta, uma deturpada associação entre temperamentos doentios e a corrente byroniana, que remete-nos ao juízo depreciativo que Sílvio Romero atribuía à influência desta corrente em nossos poetas. Ainda assim, mesmo com todos os excessos que a psicanálise tornou possível, é patente a importância que o texto de Mário de Andrade conquistou na recepção crítica da obra do autor de *Lira dos vinte anos*.

3.3 - A crítica psicoestilística.

Antes de trabalharmos com o texto “Álvares de Azevedo, ou Ariel e Caliban”, aqui tomado como parte do *corpus*, necessário se faz assinalarmos, ligeiramente, algumas características do estilo crítico de Antonio Candido. Mesmo porque, é importante observarmos o seu processo crítico-metodológico, para que possamos não só dar o devido valor ao texto aqui estudado, mas também debater, reiterar e discordarmos, quando possível, o seu posicionamento crítico, visto que este seria ainda um dos motivos de existir da própria crítica.

É fato que Candido demonstra um cuidado, respeito e acuidade pela obra de um determinado autor. Evidenciando assim, uma coerência, eficácia e perspicácia na abordagem dessa produção artística. Para isso, nota-se que sua metodologia de trabalho é bem diversificada do que se tinha feito em análises anteriores das obras literárias. Por esse caminho, sugerida pelo conhecimento da tradição crítica, Candido dá um passo além do que se fazia no campo da crítica nacional ao valorizar o estético (o imanente) da obra, em conjunto com os fatores históricos e sociais que ela foi produzida.

Assim sendo, Candido, de maneira bem articulada, em suas análises das obras literárias, mesmo requerendo o conhecimento prévio da tradição crítica, não reproduz as metodologias dos críticos anteriores. Mesmo porque, a tradição pode ser um avanço nos estudos, quando pensada como parte de um processo de aprimoramento, mas que também pode tornar-se um grilhão quando reproduzida sem questionar, impedindo e imobilizando esse procedimento que sempre se renova (LEAL, [entre 2000 e 2007], não paginado).

Nesse processo, é visível que Candido “rumina” essa tradição crítica, rememorando-a e realizando sempre reflexões acerca de seus valores (metodológicos). O que leva o ensaísta, por exemplo, em suas análises críticas, tentar abordar o texto literário em sua quase totalidade estética e histórica. Ao evitar e repudiar análises sociologistas, funcionalistas, idealistas e individualistas, rechaçando qualquer abordagem do texto enrijecida e estéril, ele explorou em suas interpretações, como já ressaltamos, o fator estético da produção artística de um autor, conciliando-o com o fator social e o histórico (LEAL, [entre 2000 e 2007], não paginado).

Desse modo, observando uma estreita relação entre literatura e a vida social, respeitando os limites estéticos e históricos da obra, Antonio Candido inicia seu trabalho crítico pautado numa coerência intelectual que, durante toda sua carreira, evitou reproduzir métodos já suplantados ou mesmo modismos e revoluções teóricas. Assim procedendo,

verdade seja dita que a ligação refletida entre a análise estética e análise histórico-social representou, e representa, um passo à frente substantivo, vistas as dificuldades teóricas levadas em conta e vencidas (LEAL, [entre 2000 e 2007], não paginado). Papel este, que o crítico, consciente de suas atribuições, se propôs a progredir e não a repetir (em sua totalidade) valores articulados tradicionalmente pelos críticos anteriores a ele.

Assim, retomando a seqüência de textos aqui estudada/analísada, devemos sublinhar que com o tempo a crítica literária ganhou novas teorias. Nisto se inclui a crítica de Antonio Candido, com o texto “Álvares de Azevedo, ou Ariel e Caliban”, o qual busca enfatizar questões de ordem temática e estrutural do texto literário, valorizando assim os aspectos estéticos das obras, bem como os fatores, circunstancialmente, histórico e social. Contudo, o artigo de Candido ainda carrega alguns traços fortes da biografia, da psicologia e da psicanálise, quando o crítico estabelece que o motor propulsor da obra azevediana é a condição adolescente daquele escritor¹⁸.

Antonio Candido destaca vários aspectos de ordem estética, porém, ao interpretar parte da obra de Azevedo, a relaciona com a adolescência do autor, privilegiando ainda o critério psicobiográfico para elucidá-la. Desse modo, Candido sugere que os conflitos e as angústias da subjetividade lírica, na obra do poeta, é uma resultante do fato dele ser (considerado) um adolescente.

Quando observamos o texto de Candido mais atentamente, é possível notar certos ecos de críticos anteriores, uma vez que ele apresenta algumas colocações que Machado de Assis já havia levantado, como, por exemplo, quando afirma que talvez o tempo pudesse colaborar por tornar Álvares de Azevedo maduro e com isso melhorar sua poética. Por esse caminho Candido acredita que,

dentre os poetas românticos, Álvares de Azevedo é o que não podemos apreciar moderadamente: ou nos apegamos à sua obra passando por sobre defeitos e limitações que a deformam, ou a rejeitamos com veemência, rejeitando a magia que dela emana. *Talvez por ter sido um caso de notável possibilidade artística sem a correspondente oportunidade ou capacidade de realização, temos de nos identificar ao seu espírito para aceitar o que escreveu**. Podemos gostar** de Castro Alves ou Gonçalves Dias, poetas superiores a ele; mas a ele só nos é dado amar ou repelir. Sentiu e concebeu demais, escreveu em tumulto, sem exercer devidamente o senso crítico, que possuía não obstante mais vivo do que qualquer poeta romântico, excetuando Gonçalves Dias. Mareiam a sua obra poemas sem relevo nem músculo,

¹⁸ É patente que a interpretação de Candido não se resume a uma leitura da obra de Álvares de Azevedo somente por esse viés. No entanto, privilegiamos esta dentre as outras, a fim de ressaltar que a adolescência do poeta não esclarece de forma substantiva a sua produção artística. Por outro lado, parece-nos que Candido reconhece que o Romantismo brasileiro tem como força a juventude de seus escritores, mas não a desenvolve, se prendendo, portanto, na contradição dessa fase da vida, bipartida, como um limbo entre a infância e a idade adulta.

versalhada que escorre desprovida de necessidade artística. (CANDIDO, 2000b, v.2, p. 159, *grifo nosso, **grifo do autor).

Mas é, sobretudo, na adolescência de Azevedo, que o estudioso vê uma possibilidade de leitura. Assim sendo, Antonio Candido, em vários momentos de sua análise, sugere tal fator como determinante de inúmeros aspectos da obra do poeta. E nesse sentido, Candido ainda argumenta que o adolescente é sempre ameaçado pelo dilaceramento, favorecendo o aparecimento de uma personalidade dividida. Porém, o crítico se equivoca ao dizer que a obra de Azevedo, antes de ser uma prática literária denominada pelo escritor como “binomia” (que comporta práticas literárias diferentes, e concebidas conscientemente), seria na verdade reflexo de sua juventude. Para o crítico, essa fase da vida do poeta contribuiu na predileção de temas como o da mulher de beleza frágil e o da prostituta, e chega a acreditar, ainda, que certas manifestações homossexuais, encontradas em parte de sua obra, são frutos da rebeldia da mocidade. Além disso, o ensaísta retoma algumas asserções que Mário de Andrade fizera a respeito do autor de *Lira dos vinte anos*, ao exprimir o medo de amar e a lenda de que o poeta se travestira de mulher em um baile:

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; desejos de afirmar e submisso *temor de menino amedrontado*; rebeldia dos sentidos, que leva duma parte à extrema idealização da mulher e, de outra, à lubricidade que a degrada. Rebeldia que por vezes baralha os sexos no seu ímpeto cego, fazendo Satã inclinar-se pensativo sobre Macário desfalecido, e o *próprio poeta mascarar-se de mulher, num baile, negaceando a noite toda um admirador equivocado*. N’*O Conde Lopo* e n’*O Poema do Frade* os jovens são descritos com traços femininos; n’“Um cadáver de poeta”, pelo contrário, o moço revoltado e plangente que recolhe o corpo de Jônatas é mulher travestida. (CANDIDO, 2000b, v.2, p. 159, grifo nosso).

Antonio Candido sugere que a adolescência (essa fase de transição) é um fator determinantemente interno à poesia de Azevedo. É por esse viés que ele une vida e obra, ao incluir uma suposta manifestação dos conflitos juvenis à poética alvaresiana. A partir daí, a convicção de que pela adolescência é possível explicar vários fatores da obra do poeta provocará em nós inquietações, principalmente quando ele a toma como fulcro central de sua leitura:

Álvares de Azevedo sofre, como o adolescente, o fascínio do conhecimento e se atira aos livros com ardor; mas, ao mesmo tempo, é suspenso a cada passo pela obsessão de algo maior, a que não ousa entregar-se: a própria existência, que escorrega entre os dedos inexperos. Há nele, sobretudo, como no escorço de vida que é a adolescência, aquele misto de frescor

juvenil e fatigada senilidade, presente nos moços do Romantismo [...]. (CANDIDO, 2000b, v. 2, p. 159).

Destarte, o critério de análise empreendido por Candido reside na fixação pela adolescência. O crítico questiona outros estudiosos e os acusa de esquecimento e desvalorização da juventude do poeta, chamado por ele de “estranho doutorzinho”. E se justifica por meio da argumentação de que é através da mocidade que o autor encontrará os meios para se chegar a sua poética:

Os críticos, como os outros homens, esquecem freqüentemente a infância e a puberdade, uma vez encastelados na solução mais ou menos frágil obtida pelo adulto. É preciso, para compreender o destino poético desse estranho doutorzinho, considerar que os dramas do adolescente, as aspirações e decepções, os desejos e frustrações, a falta de segurança, a multiplicidade de tendências, toda essa ebulição onde se forja por vezes dolorosamente a personalidade, têm para o espírito um peso que independe do fato de corresponderem ou não a causa e *situações reais*. O sonho é nele tão forte quanto a realidade; os mundos imaginários, tão atuantes quanto o mundo concreto; e a fantasia se torna *experiência* mais viva que a experiência, podendo causar tanto sofrimento quanto ela. (CANDIDO, 2000b, v. 2, p. 161, grifo do autor).

Sob a acusação de uma vida artificial, o crítico sugere ao poeta uma fantasia que o afasta da realidade, bem como uma inexperiência que causa tanto sofrimento quanto a concretude de situações reais. Nesse entendimento, Candido cria um malogro à poesia de Azevedo, em que, em vez do texto, é a vida do autor que interessa e propõe o entendimento da prática literária. A valorização biográfica torna-se explícita e a ela são acrescidos valores psicológicos, contribuindo para a criação de um ser que não é deste mundo. Contudo, Candido acrescentará a essa leitura algumas considerações do texto de Mário de Andrade, ao resgatar o receio de amar. Assim, se, por um lado, Azevedo é um adolescente ingênuo, por outro lado sua obra também provém do “medo de amar”:

Analisando-as, e levando a análise a outras peças, veremos, sob o chiste, agitarem-se correntes obscuras de desencanto e receio de amar; e teremos indícios confirmando, nele, a solidariedade do cômico e do trágico na formação de uma linha dramática, de que o *Macário* e as “Idéias Íntimas” constituem a expressão mais significativa.

O poema até certo ponto perverso, “É ela!” (onde reponta um sentimento de classe tão antipático nesse filho família bem-educado); ou outro, mais francamente jocoso, “Namoro a cavalo”, parecem à primeira vista mero antídoto, ou pelo menos corretivo aos intangíveis amores de outros poemas. No entanto, têm também a função de reforçá-los. Uns e outros, com efeitos, falam de amores não realizados; o burlesco de uns corresponde ao platonismo de outros. Marcando de grotesco os amores tangíveis, o poeta se exime deles, recusando-os para o impossível, da mesma forma que fez com os demais por meio da idealização extremada. Foge de ambos, numa palavra, com desculpas especiais para cada caso. (CANDIDO, 2000b, v. 2, p. 163).

Ainda nesta citação, é possível perceber que Candido refere-se às poesias “jocosas” de Azevedo como antídoto e/ou corretivo aos poemas que tratam de amores inatingíveis, ou mesmo que tanto sob um aspecto, quanto sob outro reforce ainda a inacessibilidade do amor correspondido. Com essa interpretação, o ensaísta exclui a possibilidade que a “binomia” permite em tratar ora o amor pela esfera transcendental, ora pela via humana. Ou seja, não nos parece que o poeta refute a temática do amor concretizado, antes o enfoca de maneiras distintas.

Além disso, pode-se também dizer que o crítico alude a uma certa “anormalidade” em Azevedo, o que se dá, segundo nosso parecer, por meio do resgate da sugestão da homossexualidade expressa, inicialmente, por Mário de Andrade. Todavia, Antonio Candido afirma que não pretende impingir qualquer conclusão ao autor de *Macário*:

Não desejo, nem de leve, sugerir nele qualquer incapacidade, desvio ou anormalidade afetiva, mesmo porque estou me referindo ao poeta que, em suas obras, fala na primeira pessoa; não ao homem Álvares de Azevedo, necessariamente. A sua obra exprime, com a força ampliadora da arte, a condição normal do adolescente burguês e sensível em nossa civilização, mais acentuada ou prolongada nuns do que noutros: a dificuldade inicial de conciliar a idéia de amor com a posse física. Sob este aspecto ele é o adolescente, exprimindo um drama inerente à educação cristã, que tem sido ao mesmo tempo fator dos mais graves desajustes individuais e estímulo para as mais altas sublimações da arte. (CANDIDO, 2000b, v. 2, p. 164).

Não obstante, a ressalva não é cumprida, pois o apontamento de Candido nos leva àquela conclusão, isto é, mesmo dizendo que Azevedo não é abnorme, o crítico sugere uma falta de virilidade na poesia e no poeta:

Mas, virgem ou rameira, a mulher aparece na sua obra com a força obsessiva que tem na adolescência. Acabamos francamente cansados com a saturação dos adjetivos e imagens que a descrevem, no sono ou na orgia, por um torneio de lugares-comuns: seio palpitante, olhos lânguidos, morno suor, boca entreaberta, ais de amor, cabelos desfeitos; não falando da recorrência do substantivo *gozo* e do verbo *gozar*. Sentimos de repente a brusca necessidade de abrir Castro Alves e deixar entrar, nesta pesada atmosfera de desejo reprimido, o sopro largo e viril dos instintos realizados. (CANDIDO, 2000b, v. 2, p. 165, grifo do autor).

Após observarmos a leitura de Antonio Candido, dada pelo enfoque adolescente de Azevedo, bem como sua metodologia pautada, em parte, ainda na biografia, acreditamos que as suas considerações são, de certo modo, desvirtuadas, pois não há meio ou dados concretos que comprovem que o conceito de adolescência ocorre, no decorrer da história, de modo estático, visto “ainda que dentro de uma mesma sociedade, a adolescência não é vivida de forma homogênea” (SANTOS, 2004, p. 11). A falta e mesmo se houvesse de uma biografia satisfatória de Álvares de Azevedo não nos permite, também, tecer uma ligação direta entre

uma fase de sua vida e o momento em que ele escreveu sua obra. Além disso, seria equivocado tentar conjecturar que o autor tenha escrito toda sua obra no período de sua “adolescência” (ALVES, 1998). Mesmo porque,

na história da humanidade, as fases que caracterizavam o desenvolvimento do ser humano nem sempre obedeceram a uma divisão cronológica, em alguns períodos estas fases nem mesmo existiram. Os ciclos de vida que caracterizam o desenvolvimento humano foram sendo construídos e enfatizados dependendo da sociedade e do período histórico (SANTOS, 2004, p. 5-6).

Ademais, o texto de Antonio Candido, “Álvares de Azevedo, ou Ariel ou Caliban” merece destaque em algumas acepções. Nele há ainda a presença do biográfico, contudo é um dos primeiros a mostrar que o autor era consciente em sua proposta literária, e a fazer outras colocações bem felizes. Em dado momento, Candido (2000b, v. 2, p. 161) afirmou que “[...] morrendo embora aos vinte anos, teve o privilégio oneroso de corporificar as várias tendências psíquicas de uma geração, concentrando em si o peso do que se repartia em quinhão pelos outros”.

Antonio Candido soube reconhecer que Azevedo foi consciente em parte de seu fazer literário. Segundo ele, além de ser um dos precursores do Modernismo em certos aspectos literários, Azevedo também deixou expresso em prefácio à segunda parte de *Lira*, um programa consciente de sua poética:

Penetrou, todavia, mais fundo que ambos [Gonçalves Dias e Castro Alves], no âmago do espírito romântico, no que se poderia chamar o individualismo dramático e consiste em sentir, permanentemente, a diversidade do espírito, o sincretismo tenuemente coberto pelo véu da norma social, que os clássicos procuram eternizar na arte e se rompeu bruscamente no limiar do mundo contemporâneo. Daí podemos acompanhar em sua obra, nos menores detalhes, o emprego da discordância e do contraste, como corretivo a uma concepção estática e homogênea de literatura. Foi o primeiro, quase o único antes do modernismo, a dar categoria poética ao prosaísmo quotidiano, à roupa suja, ao cachimbo sarrento; não só por exigência da personalidade contraditória, mas como execução de um programa conscientemente traçado. No prefácio à 2ª parte d'*A Lira dos vinte anos* (singular na literatura brasileira de então pela força do sarcasmo) a sua poesia gira nos gonzos, e desvenda a dialética segundo a qual os contrastes favorecem a verdadeira realização do artista.

[...]

Não é possível descrever com maior consciência a própria obra, nem resolver de antemão problemas que os críticos futuros remoerão sem a menor necessidade – como o de saber se é *sincero* no satanismo ou experiente nos desregramentos que canta (CANDIDO, 2000b, v. 2, p. 161).

Além de todas essas asserções, que já fizemos a cerca do texto de Antonio Candido, é necessário também frisarmos a importância que esse ensaio refletiu na crítica brasileira, a respeito do poeta Álvares de Azevedo. Por intermédio das interpretações do crítico, muitos

outros estudiosos adotaram ou rejeitaram, parcialmente, as teses de “Álvares de Azevedo, ou Ariel ou Caliban”. O exemplo claro, para nós, consiste no trabalho que aqui se desenvolve, uma vez que mediante uma leitura da obra poética de Azevedo amparada pelo texto de *Candido*, uma inquietação central nos foi afluída: a consciência literária do autor de *Macário*. Com isso, mesmo não nos convencendo, plenamente, da condição adolescente de Azevedo e embora mostre algumas asseverações duras, é impreterível afirmar que o texto de *Candido* continua a nos dizer muito.

3.4 – Psicobiografismo: As idéias retomadas de outros críticos.

Outro exemplo de crítico que se pauta no psicobiografismo é Carlos Dante de Moraes. Por esse caminho, ele sugere uma inteligência inata ao poeta de *Lira dos vinte anos*, afinal “convém não esquecer que há nos seus antepassados, tanto do lado paterno como o do materno, os Azevedo e os Silveira da Mota, uma linha de inteligência e constância intelectual que nele se encarrega e intensifica para dar um representante excepcional” (MORAES, 1960, p. 04). Mas é, sobretudo, na adolescência que Moraes busca a explicação para a obra de Azevedo, argumento que, aliás, percebemos como sendo algo que ecoa do texto de Antonio Candido.

Uma questão interessante a ser notada na crítica brasileira é como os textos anteriores servem como parâmetro a determinados estudiosos, para se construir um método mais seguro e palpável em relação ao texto literário. No entanto, o que temos visto é a repetição de aspectos abordados pelos críticos anteriores, aspectos estes que não ajudam a destrinçar, seguramente, as especificidades inerentes da obra de um determinado autor. Alguns textos mais recentes têm cristalizado supostas características que nortearam a poética de Azevedo, dentre elas a influência da adolescência como aspecto pejorativo:

Nos livros românticos, o adolescente Álvares de Azevedo experimentaria a atração redobrada e irresistível de correspondências e coincidências... E iria a eles sedento, febricitante, para deles se embeber e formular todos os anseios.

[...]

Para compreender Álvares de Azevedo, é preciso partir sempre da sua adolescência. Ao definir a “forma estrutural” da personalidade juvenil, diz um psicólogo: ‘O característico dessa estrutura é: discrepância, divergência. Não existe ainda a unidade interna da personalidade. Domina a dispersão e até a contradição e a luta dos momentos que deviam constituir juntos a

totalidade e o sentido da vida pessoal. O jovem homem aparece caótico, fracionado, inconexo’.

Não se deve esquecer, todavia, que, no adolescente, o organismo espiritual é todo plástico, está em pleno desenvolvimento e constante mudança. A sua lei fundamental é absorver, assimilar, crescer quase por intuscepção, sem conhecer a direção certa das suas tendências. (MORAES, 1960, p. 05-06).

O texto de Moraes, podemos observar, também dialoga com o artigo de Mário de Andrade. Desta forma, a questão é novamente retomada, embora devêssemos crer que já tivesse sido superada. Contudo, deve-se destacar, igualmente, que Moraes é quase o único a refutar a tese central do ensaio de Andrade. Aqui o crítico salienta que, ao invés do receio de amar, Azevedo tinha uma extremada fixação pela mulher, acrescentando do mesmo modo que o autor não era “virgem”. Além disso, questiona que, se fosse o medo de amar realmente um problema de sua juventude, talvez isso refletisse positivamente em sua obra. Ele acredita, por outro lado, que a imagem da mulher dormindo provém de outras causas, e que a sua vida amorosa teria na verdade duas vertentes. Assim, Carlos Moraes justifica seu posicionamento na contracorrente daquele crítico:

Acreditamos, por outro lado, que havia nele, ao invés de repulsa, verdadeira obsessão do amor sexual.

Não acreditamos, entretanto, que ele se houvesse conservado ‘virgem’, esquivando-se ao apelo pressuroso de Afrodite, daqueles anos de Academia[...].

[...]

[...] Não seria mais natural até que o medo do amor gerasse nele uma consequência literária de caráter oposto? Se o fato crucial de sua adolescência amorosa fosse realmente o terror sexual, é bem provável que as soluções poéticas se concretizassem numa direção contrária. Talvez ele procurasse mostrar-se, de preferência, qual um Dom João ou um Lovelace, um ousado no amor...

A sedução de que poeta envolve a mulher adormecida e a constância dela na sua obra se prendem, em nosso modo de ver, a outras causas. Nenhuma situação lhe aparecia de certo modo tão propícia como a do sono para realçar o encanto das visões femininas e torná-las ainda mais desejáveis.

[...]

A imagem da adormecida devia estar profundamente associada, por obscuros laços inextricáveis, à sua sensibilidade amorosa e estética. Em verdade, é diante dela que o poeta ganha a plenitude do poder de idealizar.

[...]

A sua vida sentimental e erótica teria, na verdade, duas faces: uma romântica, de positiva realização poética, em que se depuravam e transfiguravam todas as suas inquietações e desejos – a outra, um reverso angustioso de realidade, terríveis ardores sem expressão, reclamos frementes que talvez desandassem em raivas, em revoltas e desalentos [...] (MORAES, 1960, p. 36-40).

Por outro lado, Carlos Dante Moraes acresce à recepção crítica de Azevedo o fato de que não é só o tom psicológico que faz dele um representante de uma época e de um ambiente

literário, mas “é preciso dizer que, não obstante a sua curta existência, Álvares de Azevedo se revela o mais complexo, o mais rico de dons criadores dos nossos românticos” (MORAES, 1960, p. 03).

Na seqüência, o autor afirma acertadamente que é possível ver nos escritos de Álvares de Azevedo um processo de formação, e não de deformação, como muitos críticos o querem:

Os juízos de muitos dos seus críticos inclinam-se a ver nele um jovem intoxicado de literatura, vítima de influências pessimistas ou malsãs, que tomariam o lugar de outras, otimistas e saudáveis. [...] Sem dúvida, é sempre possível conjecturar em torno de outros [...]. Mas de que valem conjecturas em face da realidade de um moço que busca avidamente o romantismo [...]. Há em Álvares de Azevedo uma extraordinária receptividade romântica. [...] As relações entre o jovem e a corrente literária surgem mais a idéia de formação que de deformação. (MORAES, 1960, p. 04).

Desta maneira, é preciso lembrar que nos textos de Azevedo quem expressa as situações são os personagens e o eu lírico, pois “não devemos esquecer, porém, que Macário é Macário e não Álvares de Azevedo... pela boca dos seus personagens, ele sopra muita coisa que lhe está no espírito e no coração. Mas a situação é fictícia e nela se acendem todas as audácias; indagações desabusadas, conceitos cínicos, paradoxos agressivos, sofismas e negação [...]” (MORAES, 1960, p. 48).

Na mesma linha do psicobiografismo, Maria José da Trindade Negrão inicia seu texto de apresentação às poesias de Álvares de Azevedo dizendo que ao poeta não cabe o rótulo de gênio, já que essa qualificação requer um amadurecimento intelectual, o que, segundo sua visão, o autor não continha. É possível perceber aí um diálogo com o texto de Machado de Assis, em que ele afirma que o tempo poderia melhorar a obra do poeta paulista. No entanto, a autora não acata totalmente tal posicionamento de Machado, uma vez que, em sua leitura, a obra de Azevedo apresenta mais pontos negativos do que positivos. Portanto, não haveria uma transformação:

Ignoravam ou esqueciam-se de que gênio requer também maturidade; e de que maturidade requer tempo em forma de passado e experiência. Se Goethe, Shakespeare, ou mesmo Byron tivessem morrido aos vinte anos, não seriam Goethe, Shakespeare e Byron. De Goethe, nem mesmo o *Werther* existiria: o célebre romance foi escrito quando o autor contava vinte e quatro anos. Certo que, com exceção de Chatterton (1752-1770), o poeta inglês fascinado pela Idade Média, autor dos *Rowley Poems*, dificilmente encontramos outro poeta, que morrendo tão moço, deixasse obra que promettesse tanto. Mas promessa é apenas promessa, e nem todas se cumprem... A hipótese parece-me antes contra do que pró Álvares de Azevedo; e não vale como argumento. (NEGRÃO, 1960, p. 7-8).

Nessa acepção, a autora informa que não é aconselhável prender-se à genialidade do poeta, mas apenas a seu talento, que é incontestável. Nessa leitura, Negrão se embaralha em

dois argumentos. O primeiro envolve uma convenção romântica, a qual grandes escritores eram tidos como gênios, vocábulo esse que envolve tanto um “sistema de talento”, na leitura kantiana, quanto uma “pluralidade interior”, numa visão fichtiana (SUZUKI, 1998). E é nisso que se constitui o segundo engano, pois a palavra talento em si designa uma aptidão natural e, portanto, apresenta sentido muito próximo da compreensão romântica da palavra gênio, bem como de uma individualidade organizadora. Tal conceito promulga, portanto, uma incompreensão da poética de Azevedo, pois o poeta expressa tanto um talento (engenhosidade), como uma individualidade bastante incomum. Basta lembrarmos que a elaboração de seu projeto literário em *Lira* ou *Macário* é pautado pela “binomia”, e, ainda, que a equiparação tecida pela autora em torno de Azevedo tornou-se prática comum entre nossos escritores e os escritores europeus, para que se pudesse elevá-los ou rebaixá-los. Nisso, podemos dizer que a sua ressalva não corrobora muito para os estudos da obra de Azevedo.

Maria Negrão também afirma que não se pode ver na obra de Azevedo uma evolução, apenas uma constante “ebulição”, pois, “toda ela se entrosa em ecos, correspondência e repetições e em conjunto se nos apresenta com duas faces opostas: realismo e idealismo; realidade e sonho; poesia e prosa da humana lida” (NEGRÃO, 1960, p. 09). Leitura que, sem dúvida, demonstra ser bastante simplificada por um lado, por outro é inconexa, pois a partir dela se percebe tanto um processo de formação na obra alvaesiana, um “work in progress”, como um projeto literário bastante definido, que engloba não só práticas distintas, mas também um posicionamento antilocalista em sua produção artística.

Para desconstruir essa idéia de “ebulição”, enumeremos as primeiras produções de Azevedo, *O Conde Lopo*; *O poema do Frade* e *O livro de Fra. Gondicário*, como portadoras de uma poética que dialogam com as obras seguintes, *Lira dos Vinte Anos*, *Macário*, *Noite na Taverna*. Esse entrosamento constitui a formação e o amadurecimento do autor, cujas obras seguintes não serão “ecos, correspondência e repetições”, mas resultado consciente de um *work in progress*. Quanto “às duas faces opostas”, elas constituem quase toda a obra de Azevedo, pois, se de um lado há idealização, do outro existe a não idealização, possibilitada pela ironia romântica. Assim, antes de uma contradição inconsciente da juventude do escritor, tais aspectos são sinais de aprimoramentos por parte do autor, bem como propostas de algumas das vertentes do Romantismo.

Em seguida, Negrão explicita que Azevedo foi alheio ao meio social. Nisso, percebemos a consonância com a historiografia literária, que julga o Ultra-Romantismo como alienado aos fatos sociais, bem como o próprio autor, que, segundo essa visão, foi um poeta

que nunca se preocupou em cantar em versos a cor local, optando pelo interior, em detrimento do exterior:

É o poeta interior, essencialmente lírico e quase puro, que deixa de lado o caminho dos acontecimentos e das preocupações sociais, tão caro ao romantismo –, *Pedro Ivo* é um poema exilado em sua obra – e envereda por si adentro, pela própria alma, pelos livros que lê, pelos poetas que toca em busca de uma identidade. Mesmo quando se volta para o exterior, é ainda o que busca; apegando-se então às coisas suas: é o seu quarto, a sua esteira, os seus livros, o seu charuto, o seu cachimbo, o seu candeeiro. O candeeiro do vizinho não lhe despertaria o mínimo interesse porque nada lhe diria a respeito de si. (NEGRÃO, 1960, p. 10).

Esse julgamento provém do clichê que se deu ao Ultra-Romantismo, em que os poetas figuram como desinteressados pela vida político-social, voltados para si mesmos, com uma atitude profundamente pessimista diante da vida, entediados, sem perspectivas, sonhando com amores impossíveis e esperando a morte chegar. E é por meio dessa visão cristalizada que os críticos têm julgado os poetas de tal geração. No entanto, o Ultra-Romantismo propõe sim um exacerbamento dos preceitos românticos, porém, mais que um exagero dos sentimentos, este termo pressupõe, em si, um pensamento crítico e irônico, tanto em relação ao movimento, negando o nacionalismo e o indianismo no caso de Álvares de Azevedo, como ao meio social, pela falta de um plano civilizatório para o nosso país, pois, por meio do tédio, os escritores puderam demonstrar o seu descontentamento com o atraso da provinciana São Paulo.

A exemplo disto, Álvares de Azevedo, em cartas a sua mãe de 30 de agosto de 1844 e de 12 de junho de 1849, sublinha, entre outras coisas, o tédio que ele sentia em São Paulo – sugerido também no livro *Macário* – devido o atraso desta cidade quando comparada com o Rio de Janeiro:

Segunda-feira fui a um baile dado pelo Sr. Sousa Queirós. Todas as salas estavam com lustre, o ar embalsamado de mil cheiros, tanto de flores como de essências, mas contudo S. Paulo nunca será como o Rio.

[...]

Enquanto no Rio reluzem esses bailes à *mil e uma noites*, com toda a sua magia de fulgências e luzes, para aqui arrasta-se o narcótico e único baile da *Concórdia Paulistana*.

Nunca vi lugar tão insípido, como hoje está S. Paulo. Nunca vi coisa mais tediosa e mais inspiradora de *spleen*. Se fosse eu só que o pensasse, dir-se-ia que seria moléstia – mas todos pensam assim. – A vida aqui é um bocejar infundo.

Não há passeios que entretenham, nem bailes, nem sociedades, parece isto uma cidade de mortos – não há nem uma cara bonita em janela – só rugosas caretas desdentadas – e o silêncio das ruas só é quebrado pelo ruído das bestas sapateando no *ladrilho* das ruas.

Esse silêncio convida mais o sono que ao estudo, enlanguesce, e entorpece a imaginação e pode-se dizer que a vida é um sono perpétuo.

Passa-se dias e dias sem que eu saia de casa – mas que hei de eu fazer? as calçadas não consentem que um par de pés guarnecidos de um par de calos –

como os meus – possam andar vagando pelas ruas. Fico em casa, contudo por isso não estudo mais do que quando o ano passado eu ia todas as noites conversar em alguma casa de família, ou num baile (AZEVEDO, 2000, p. 780-811).

Desse modo, é possível observar que o *spleen* do poeta, entre outros fatores, era estimulado pela falta de civilização, fato este que o romantismo brasileiro contestava, e se opunha ao romantismo europeu, ao ver com bons olhos o capitalismo. Nesse sentido, o tédio de Azevedo se diferencia de poetas como “Byron e Musset, que mergulhavam no *spleen* justamente em face dos esforços da civilização ocidental” (ALCIDES, 2004, p. 47):

Na obra de Charles Baudelaire (1821 - 1867), o *spleen* aparece ligado à modernização de Paris, como um banho de ironia sobre as reformas urbanísticas da capital francesa. Para o autor das *Flores do mal*, a melancolia tinha tudo a ver com o macadame (o então moderno calçamento em camadas de pedra britada). (ALCIDES, 2004, p. 47).

Diante disso, é perceptível que a insatisfação de Azevedo pela cidade de São Paulo ia além dos problemas das ruas, da falta de diversão. O seu tédio realmente provinha da falta de civilização, que ele tanto apreciava no Rio de Janeiro e mesmo no continente europeu. Nessa acepção, o *spleen* não é um sentimento ruim, de caráter doentio e desequilibrado, mas uma prova do descontentamento com o atraso de parte de nosso país. Afinal, o tédio traz ao sujeito uma capacidade de percepção diferenciada, uma sensibilidade precisa como acesso da experiência humana (GINZBURG, 1999). Destarte, como teorizou Giacomo Leopardi, em seu diário, *Zibaldone*:

La noia è in qualche modo il più sublime dei sentimenti umani . [...] Il non poter essere soddisfatto da alcuna cosa terrena , né, per dir così dalla terra intera, considerare l'ampiezza inestimabile dello spazio, il numero e la mole meravigliosa dei mondi, e trovare che tutto è poco e piccino alla capacità dell'animo proprio; immaginarsi il numero dei mondi infinito, e l'universo infinito, e sentire che l'animo ed il desiderio nostro sarebbe ancora più grande che si fatto universo; e sempre accusare le cose d'insufficienza e di nullità, e patire mancamento e voto, e però noia, pare a me il maggior segno di grandezza e nobiltà, che si veggia nella natura umana (LEOPARDI, [entre 2000 e 2006], não paginado).¹⁹

¹⁹ O tédio é, de qualquer maneira, o mais sublime dos sentimentos humanos. [...] Não se satisfazer de coisas terrenas, nem, por assim dizer de toda a terra, considerar a imensidão incomensurável do espaço, o número e a grandeza maravilhosa dos mundos, e perceber que tudo isso é pequeno, até minúsculo em comparação com a capacidade de nossa alma; imaginar o número infinito de mundos e o universo sem fim e sentir que o nosso espírito e nosso desejo são ainda mais vasto que o universo; proclamar sem cessar a insuficiência e o nada de todas as coisas, sofrer privações e desejos, e em consequência o tédio, isso é o que me parece ser a marca mais evidente de grandeza e de nobreza, que se vê na natureza humana. (LEOPARDI, [entre 2000 e 2006], não paginado, tradução nossa).

Além disso, a afirmação de que Azevedo não teve uma vida, para que, pautado em experiências, pudesse transpô-la à sua obra, idéia esta, aliás, já levantada por Machado de Assis, é de certa forma uma posição extremada. A autora afirma, ainda, que a obra alvaresiana é o reflexo de uma vida imersa em imaginações fantasiosas, visto que

Álvares de Azevedo supriu-se de livros. Os livros que o pai mandava levavam-lhe o romantismo de Byron, de Shelley, de Musset, de George Sand, a vida não vivida, a presença das vidas trágicas. O poeta intoxica-se [...]. Universaliza-se. Entusiasma-se e traduz Byron, faz imitações de Shakespeare, escreve ensaios sobre George Sand e Musset. Procura viver pela imaginação aquelas formas de vida de que eles lhe traziam os ecos, e escreve *A noite na taverna* [...]. O destino trágico dos poetas impressiona-o; avalia-lhes o sofrimento, a incompreensão que os isola [...]. (NEGRÃO, 1960, p. 16).

Sob o mesmo ponto de vista da crítica alvaresiana, que convencionou até pouco tempo atribuir a Azevedo certos agravantes a sua saúde, os quais possivelmente contribuiriam tanto para desenvolver o tema da morte em seus poemas, como para justificar que ele tinha certeza quão cedo morreria, Maria Negrão incorpora em seu texto um falso biografismo, reflexo de lendas e mitos que se formaram em torno do poeta:

Bem cedo, sofreu o poeta o impacto da morte. A perda do irmãozinho lhe foi tão brutal que o prostrou gravemente enfermo, possuído de febre nervosa. Recuperada a saúde, foi sempre o menino franzino, inspirando cuidados, embora alegre e amigo de brincar, como todas as crianças.
[...]

A saúde precária, os cuidados constantes, a coincidência da morte dos dois quintanistas encarada faticamente, a crença no destino trágico do poeta, tudo isso eram vozes a lhe sussurrar que Ela viria a qualquer hora. Daí o seu apego à existência, a sua ânsia de viver, a pressa em realizar-se. (NEGRÃO, 1960, p. 13).

Mesmo com todos os excessos, Maria Teresa Trindade Negrão, em seu texto, soube reconhecer e explicitar que Álvares de Azevedo foi um dos poetas mais anti-românticos desse movimento. Segundo a autora, ele traz em sua obra o antídoto de quebra intencional da atmosfera romântica. Ela aponta, na esteira de Antonio Candido, o “prosaísmo tão saboroso e divertido e que vem de encontro com o nosso temperamento sentimentalista e um pouco piegas, que foi uso e abuso na mão dos modernistas em 1922, foi ele quem o introduziu nas nossas letras. Reponta principalmente na segunda parte de *Lira dos Vinte Anos* e no *Macário*, e vem nos revelar uma natureza preponderantemente cerebral e desapaixonada” (NEGRÃO, 1960, p. 10-11).

3.5 - As epistolas de Álvares de Azevedo como argumento biográfico.

Encerrando, portanto, a parte que compõe a crítica que privilegia a biografia de Álvares de Azevedo, abordaremos, adiante, algumas idéias levantadas por Vicente de Azevedo em seu artigo sobre o escritor de *Noite na Taverna*. Nele, o crítico aborda uma busca pela vida amorosa do escritor paulista. Nesse caso, além de uma super valorização da metodologia crítica biográfica, Vicente Azevedo – que sugere ser o melhor biógrafo de Azevedo, pois escreve dois livros: *Álvares de Azevedo: dados para sua biografia* e *Álvares de Azevedo Desvendado*, como sendo as biografias definitivas do poeta – ultrapassa todos os limites de uma fantasiosa imaginação e sugere uma “virgindade” do poeta:

Penetrar e honestamente descrever a vida amorosa de Álvares de Azevedo qualquer coisa é que muito se assemelha à dificuldade de narrar batalha que não houve; fato que não existiu; um fim de semana na lua... Simplesmente porque o capítulo terno da vida do poeta (paulista por obra do acaso, como Raymundo Correia é maranhense), despido de fantasias, dos postiços e penachos com que ele o enfeitou, é de uma pobreza, de uma inópia absoluta. (AZEVEDO, 1971, p. 45).

Mesmo perpetuando a lenda de que Azevedo foi casto, o crítico Vicente de Azevedo foi um dos responsáveis por derrubar outros mitos que se formaram em torno do poeta, como, por exemplo, a confirmação de que ele não morreu de tuberculose, como ficou no imaginário dos leitores, até pouco tempo, mas de complicações sofridas por conta de um tumor na “fossa ilíaca”²⁰ (AZEVEDO, 1931, p. 139). Contudo, é sofrível observar que ele ainda se prende a especulações como a vida amorosa do autor, assim como acata as indicações de leitura de Mário de Andrade²¹:

Claro que, quando a ignorância alcança e ultrapassa determinados limites, a discussão se torna mais do que inútil, impossível. A Mário de Andrade, portanto, o valor, o mérito de, antes de qualquer outro, levantar pontas do véu, do manto que encobria o caso de Álvares de Azevedo. Indicou o caminho para o esclarecimento, a compreensão de sua alma, a apreciação de sua obra. Fecunda, rica em sugestões, a sua entrada no assunto. E apropositadamente usou o recurso, o argumento da comparação com o procedimento de outros irmãos poetas românticos, Gonçalves Dias,

²⁰ O tumor é constatado em 10 de março de 1852, e em 15 de março é realizada a cirurgia, sem clorofórmio, pelos médicos italianos Cesare Persiani e Luigi Bompiani, para a retirada de pus do abscesso já supurado, mas fenece em 25 de abril, conforme o atestado médico de ‘enterite, com perfuração do intestino’ (AZEVEDO, 2000, p. 16-17).

²¹ É importante ressaltar aqui, que Vicente de Azevedo acata essa leitura de Mário de Andrade, no livro *A vida amorosa dos poetas românticos*, de 1971, concernente ao medo de amar, e que será reiterada ainda, mais tarde, em seu livro *Álvares de Azevedo desvendado*, de 1977. Contudo o crítico rejeita a feminilidade que o autor de *Macunaima* atribuiu ao poeta, pelo simples fato dele relatar a mãe os toaletes das damas paulistanas.

Fagundes Varella, Castro Alves, Casimiro de Abreu. Analisou com percuciente minúcia a obra do poeta. (AZEVEDO, 1971, p. 45).

Vicente de Azevedo, seguindo sua proposta de trabalho, continua indagando se Álvares Azevedo chegou a ter uma vida amorosa concreta: “e amou na vida? É o que vamos tentar responder. Durante a sua breve existência, desejou amar, quis ardentemente amar, aspirou por um amor que lhe fizesse vibrar as cordas sensíveis do coração. E esse amor não veio” (AZEVEDO, 1971, p. 48). A resposta é um desacerto, pois não tendo acesso a nenhum fato concreto que relate a experiência amorosa de Azevedo, o autor apela à poesia e pede que as comparemos com a carta endereçada ao amigo do poeta. Percebemos, nesse exemplo, o engodo do método de análise. Afinal, este é um dos mais freqüentes equívocos de leitura da crítica biográfica, que busca na obra a vida do poeta e vice-versa:

Pose de poeta? Atitude para uso externo? Não! Autobiográficos são os versos, vozes d'alma, gemidos, confissão. Estabeleça-se a comparação com os dizeres da carta de 1º março de 1850 ao amigo Silva Nunes; ver-se-á como, na intimidade, na espontânea sinceridade de uma correspondência que jamais supôs viesse a lume, a linguagem é idêntica. (AZEVEDO, 1971, p. 49).

Vicente de Azevedo, não satisfeito com a analogia empreendida por ele entre a poesia e a carta, a qual resulta, a seu ver, numa mesma dicção, acredita que as missivas são “fontes de informações e documentário de inestimável valor” (AZEVEDO, 1971, p. 46) e podem revelar, dar pistas da intimidade do autor. O crítico ainda cria uma contradição, quando afirma, em um primeiro momento, que a correspondência de Azevedo com seu amigo é de uma sinceridade espontânea, enquanto em trecho seguinte afirma crer que as epístolas mentem. Ainda que não dizendo a verdade, o crítico as vê como possibilidades para se descobrir a personalidade desse escritor:

Desde tempos imemoráveis, servem-se os biógrafos da correspondência particular como fonte de informações, manancial dos mais precisos e seguros.

Não alimentar, todavia, ilusões a respeito: mentem as “Memórias”, hoje tão em voga; mentem as correspondências; mentem os moribundos; mentem até os suicidas, aqueles que voluntariamente se despedem da vida. Que diga a história moderna do Brasil!

Mas, ainda quando o autor não é sincero, ainda assim o documento particular revela traços de sua personalidade. (AZEVEDO, 1971, p. 54).

A ressalva de Vicente de Azevedo é bastante intrigante e até certo ponto coerente. Porém, nesse caso, não reconhecemos que o autor de uma correspondência seja insincero. Acreditamos que, nas cartas, o autor alcança determinados valores de um personagem, mesclando assim elementos reais a ficcionais, para os quais nos é difícil estabelecer um limite

entre um e outro. Deste modo, desconfiamos de que as cartas não sejam capazes de abarcar e esclarecer, em uma totalidade, a personalidade de Azevedo, autorizando assim, o ensaísta a desvendar a vida amorosa desse poeta.

Além disso,

o risco para o pesquisador que se deixa levar por esse feitiço das fontes pode ser trágico, na medida em que seu resultado é o inverso do que é próprio dessas fontes: a verdade como sinceridade o faria acreditar no que diz a fonte como se ela fosse uma expressão do que ‘verdadeiramente aconteceu’, como se fosse a verdade dos fatos, o que evidentemente não existe em nenhum tipo de documento (GOMES, 2004, p. 15).

Ou seja,

está descartada *a priori* qualquer possibilidade de saber o que ‘o que realmente aconteceu’ (a verdade dos fatos), pois não é essa a perspectiva do registro feito. O que passa a importar para o historiador [e para o crítico] é exatamente a ótica assumida pelo registro e como seu autor diz que viu, sentiu e experimentou, retrospectivamente, em relação ao acontecimento (GOMES, 2004, p. 15).

De mais a mais, a necessidade que determinados críticos criaram em divulgar a vida amorosa do autor de *Macário*, ou ainda de reclamar as possíveis informações que das cartas foram suprimidas, lembrando que Vicente de Azevedo fizera isso em seus livros sobre o poeta, como capazes de nortear possíveis esclarecimentos mais íntimos de sua existência impressa em sua obra, gira em torno de especulações. Afinal, deveríamos reconhecer que desvendar a história pessoal de Azevedo é mais para satisfazer nossa curiosidade, do que propriamente mostrar marcas dela na obra que deixou. Além disso, é preciso compreender que a vida do poeta pertenceu a ele e a mais ninguém.

A fim de concluir a discussão em torno da crítica que valoriza elementos da biografia do poeta, vemos que a recepção de Azevedo nos estudos literários brasileiros continuou, até 1931, valorizando o biografismo, bem como o psicologismo. A partir de 1950, os analistas passam a dar valor aos elementos intrínsecos ao texto, tais como o estilo, as imagens e os sistemas de metáforas. Contudo, eles ainda recorriam ao elemento biográfico, o que fez com que se propagassem determinadas imagens do autor, construídas na relação vida-e-obra, criando mitos e lendas que se arrastaram pelo século XX afora (PANDOLFI, 2000).

Esses críticos literários, até então, estavam mais preocupados com os fatos biográficos do que propriamente com os fenômenos estéticos. E por isso aceitaram passivamente o cânone estabelecido nas primeiras Histórias Literárias e Antologias, repetindo tanto os veredictos literários dos primeiros historiadores de tomos: Sílvio Romero, como os de José Veríssimo ou de outros respeitáveis estudiosos da nossa literatura.

Quanto aos métodos de análises, acreditamos que todos os recursos metodológicos empregados à obra de Azevedo demonstram uma certa inépcia de abarcar o fazer literário desse autor. Por essa ótica, observa-se que “[...] o movimento fatal que arrasta uma crítica que, tendo partido da obra em direção à biografia, vê-se novamente devolvida à obra, como uma canoa lançada ao mar e devolvida pela ressaca” (PERRONE-MOISÉS, 1973, p. 52).

Incluímos, nesse conjunto, a crítica biográfica, a psicobiográfica, a psicanalítica, bem como parte da psicoestilística. Afinal, por meio dessas metodologias constatamos que os autores, ao ressaltarem aspectos da vida de Azevedo para interpretar sua poética, têm demonstrado uma insuficiência de compreensão da obra desse autor, bem como confirmado uma falência desses métodos de abordagem do texto literário.

Por fim, é somente no século XX, precisamente no final deste período, que todas essas características apontadas na obra de Azevedo, pelos críticos que prezam ou recorrem à biografia do poeta paulista, serão discutidas, reiteradas, negadas e reinterpretadas sob a luz de novas teorias.

4 – Uma leitura imanente do texto: a preocupação com a obra literária.

Desde os formalistas russos, o formalismo estruturalista e o “new criticism” a obra literária foi submetida a uma análise e crítica imanente. Por meio desse procedimento, ela tornou-se o eixo centralizador do processo de leitura. Ou seja, daquele momento em diante, aquelas correntes deram início à criação de mecanismos em favor do texto em si, limitando, portanto, os excessos da chamada crítica externa, cuja metodologia, por muito tempo, em prol de uma leitura textual, foi valorizar ora a biografia do autor, a psicologia, a história, ora os aspectos sociológicos e antropológicos como elementos essenciais de análise de uma obra literária (FERREIRA, 2001).

Circunstâncias expostas, é patente que, desde a consolidação daquelas correntes críticas, a imanência do texto literário passou a ser o ponto de apoio principal da análise crítica. No entanto, se tomada de um posto de vista radical, a crítica imanente se aproxima da crítica formal e como tal, ela também prescinde de autor, de tradição, de contexto, de tendência estética etc (FERREIRA, 2001). O que leva-nos a crer que uma adesão extremista a esse tipo de crítica não seria o caminho mais seguro e abrangente para uma leitura da obra, visto que, por meio dela, se perderia outros convites que o texto possa requerer.

No momento atual da crítica, a leitura do texto literário é temperada com outras concepções metodológicas de leitura, o que a nosso ver seria um estilo mais ideal de crítica. A exemplo disso, há outras maneiras de análises que privilegiam o contexto cultural, o sociolingüístico, o estilístico e os fatores históricos e sociais, mas que ainda têm como preocupação central a obra literária. Ou seja, dentro da visão atual, a crítica imanente é importante, o texto deve se manter como prioritário, pois só ele é base de qualquer evidência crítica de leitura. Mas o crítico, por outro lado, tem que estar ciente de que não há um método pronto e último da crítica literária. Mesmo porque, a crítica literária não é um conceito acabado, na verdade, trata-se de um conceito ‘in process’.

Dadas as considerações, não prendemos retomar e defender tenazmente a visão teórica e crítica defendida pelos formalistas russos, pelo “new criticism” e pelo formalismo estruturalista, tampouco execrar as críticas: biográfica, psicobiográfica, psicológica, psicanalista e a psicoestilística, que partem da vida do escritor para se chegar à obra (vice-versa). O que buscamos salientar é uma leitura que tem como preocupação, em primeiro lugar, as especificidades do texto literário e, depois, se o texto permitir uma leitura que inclua outras possibilidades, consolidando assim, uma abordagem mais justa da obra literária.

Por certo, os tempos são outros, os métodos empregados para análise literária ganharam novas roupagens e o mais importante: o *texto literário* passou a ser o objeto de estudo. Afinal, o estudioso tem de estar seguro de que só se faz crítica partindo do texto literário, visto que o “[...] escopo da crítica, cujo instrumental, [...], só pode e deve partir da própria literatura” (TEIXEIRA, 1984). Mesmo porque, o que se analisa agora é a obra e não a biografia, a personalidade e as possíveis patologias do escritor.

E por esse caminho, os textos escritos sobre a obra de Álvares de Azevedo passaram a se preocupar precisamente com a obra. Nesse rol de estudos literários, englobamos o livro *Astarte e a Espiral: um confronto entre Álvares de Azevedo e Musset*, de Maria Alice de Oliveira Faria, de 1973; um texto de Paulo Franchetti²²; o livro de Vagner Camilo, de 1997: *Risos entre Pares: Poesia e Humor Românticos*; o artigo “Álvares de Azevedo e a Ironia Romântica”, de Wellington de Almeida Santos, de 2000 e o livro *O Belo e o Disforme: Álvares de Azevedo e a ironia romântica*, de Cilaine Alves, de 1998.

Como bem afirma João Alexandre Barbosa, é partindo dos textos de outros críticos que teremos o entendimento perfeito para a compreensão e a construção dos nossos métodos e técnicas de análise literária. Assim sendo, fizemos uma leitura dos textos que integram a

²² O texto de Paulo Franchetti, sem título, foi publicado na internet. No entanto, ele não está mais disponível. Sendo assim, resolvemos colocá-lo como anexo nessa dissertação.

crítica biográfica do poeta, procurando destacar as imperfeições dos métodos empregados e dos problemas de interpretação que os mesmos criaram em torno da obra de Azevedo, bem como reconhecer aspectos que contribuíram para nossa hipótese de trabalho. Nesse sentido, pudemos conhecer os caminhos trilhados por aqueles estudiosos e assim (re)conhecer nos textos que passam a valorizar a obra, quais foram os novos direcionamentos dados ao texto literário: ou seja, a sua imanência, além do entendimento do movimento romântico, e do seu contexto histórico e social.

Todavia, como já pontuamos, aqueles textos tiveram seu valor, e por meio deles pudemos reconhecer que os mesmos críticos que fizeram uma leitura equivocada da obra alvaresiana, partindo do recurso biográfico, também souberam observar algumas características pertinentes à obra do poeta. O que de certo modo foi anteriormente enfatizado, bem como o nosso reconhecimento com as idéias levantadas por críticos, como Antonio Candido, que, ao nosso ver, estão próximas à hipótese, da consciência literária de Azevedo, defendida neste trabalho.

Ressalvas apontadas, deixemos os textos dos críticos anteriormente trabalhados e comecemos a analisar os que apontam abertamente a capacidade crítica do autor de *Macário*, como o livro *Astarte e a Espiral: um confronto entre Álvares de Azevedo e Musset*, de Maria Alice de Oliveira Faria, obra relevante para o nosso estudo. Neste livro, a autora mostra, por meio de um estudo comparado, que determinadas influências, como a de Musset, cristalizada na crítica, é, de certa forma, equivocada. A autora diz que “desde a morte de Álvares de Azevedo começou-se a falar em influências diretas de Byron, de Musset, de Shakespeare e outros sobre sua poesia” (FARIA, 1973, p. 327). E, ainda, que “posteriormente, tornou-se hábito afirmar que as influências chegaram a Azevedo ‘filtradas’ através de Musset” (FARIA, 1973, p. 327).

A autora ainda faz a seguinte afirmação: “não me parece inevitável que o byronismo de Álvares de Azevedo lhe venha necessariamente através de Musset, porquanto conhecesse perfeitamente o inglês e lesse Byron no original, além do que sua admiração pelo poeta inglês superava qualquer outra na literatura européia” (FARIA, 1973, p. 328). Nesta asserção, ela admite que

a aproximação das concepções pessoais dos dois poetas evidenciou um distanciamento progressivo entre eles, em função do meio em que viveram, do desabrochar de suas tendências interiores, influenciadas por fatores externos e internos, o que redundou em posições diferentes diante da vida e da morte, da religião e do amor (FARIA, 1973, p. 333).

Além do mais, segundo aponta a autora, no que diz respeito à poética alvaresiana, não há uma influência direta e exclusiva de Musset sobre Azevedo:

Quanto à expressão literária de suas concepções, de seus sentimentos, a análise das obras revela que a influência direta foi superficial e quase sempre estereotipada nos clichês da escola ou mais precisamente, da corrente byroniana, tal como se manifestou no Brasil. Por isso mesmo, quando encontramos certas coincidências flagrantes, pensamos por cautela em atribuí-las à influência global dos movimentos literários que envolveram também Musset e que as veicularam. (FARIA, 1973, p. 334).

Outro aspecto levantado e esclarecido pela autora sobre essa necessidade que os críticos têm de atribuir e estabelecer a influência de um escritor em outro, é que

no Brasil, o problema desta afirmação secular da influência de Musset comporta várias facetas. Em primeiro lugar, ocorre no século XIX o hábito de se comparar nossos pequenos escritores aos grandes nomes da literatura européia – e só aos maiores ou que eles consideravam maiores! – numa evidente manifestação de complexo de inferioridade cultural, já apontado mais de uma vez por nossos críticos contemporâneos. Daí nasceu a tradição de, ao se falar em influência da literatura européia e da francesa em particular, referir-se somente a Byron, a Musset e a outros como agentes principais de imitação (e até mesmo de superação dos nossos...). (FARIA, 1973, p. 343).

Diante disso, Maria Alice de Oliveira Faria finda seu estudo comparativo afirmando que Azevedo teve uma integração autêntica em algumas correntes no romantismo europeu, sobretudo na vertente noturna. Afirma, também, que o nosso poeta teve afinidades com o temperamento psicológico de Musset. Porém, se do ponto de vista literário coincidiu “mais de uma vez com Musset, de quem recebeu, sem dúvida alguma, sugestões e influência” (FARIA, 1973, p. 345), esta foi apenas “em aspectos superficiais” (FARIA, 1973, p. 346). Desse modo, conclui-se que não houve uma influência direta, supostamente primordial para a aquisição literária de Azevedo, que, por mais desníveis que apresente, representa umas das consciências máximas dentre os nossos poetas românticos.

Outro crítico que soube reconhecer e explicitar a qualidade da obra e a capacidade crítica de Álvares de Azevedo foi Paulo Franchetti. As colocações de Franchetti são bem assertivas e expressam bem o posicionamento do poeta no quadro literário de sua contemporaneidade. Segundo diz, Azevedo, em seu tempo, foi um dos que mais se opôs ao tipo de literatura que se construía, o que o fazia alvo de críticas, pois, além da ausência do pitoresco em sua poesia, encontramos também colocações “antilocalistas”, presentes tanto em seus estudos literários quanto em sua prosa, em que assinala o caráter artificial do indianismo e do nativismo cultuado pelos seus contemporâneos.

Assim, Paulo Franchetti observa atentamente que Azevedo foi corajoso ao se opor ao tipo de tradição que os demais escritores estavam tentando levantar e incutir à literatura brasileira. Afinal,

polemizando com os contemporâneos, Álvares de Azevedo ataca de frente as teses do maior teórico do nacionalismo literário, o chileno Santiago Nunes Ribeiro (?-1847), que nas páginas da *Minerva Brasiliense* (1843) defendera ardidamente a existência de uma literatura brasileira. Não aceitando a postulação de que a nacionalidade se confunda com escolhas vocabulares e temáticas, dá ênfase, por outro lado, ao papel fundamental da língua literária. [...]

Azevedo admite, portanto, a existência da nacionalidade literária, só não acredita que ela se reduza à temática. A julgar pela ênfase que dá à diferenciação lingüística na definição do nacional, podemos supor que em sua concepção a brasilidade esteja intimamente vinculada a uma forma específica de utilizar o idioma. Azevedo, porém, não desenvolveu essa questão, preferindo apenas marcar claramente sua recusa aos esquematismos das definições sumárias e apaixonadas da nacionalidade em literatura. Definições essas que, em seu tempo e depois, não só a reduziam freqüentemente ao nível do temático e do vocabular, mas ainda a transformavam em critério de valoração estética. (FRANCHETTI, [199-], não paginado).

Franchetti ([199-], não paginado) ainda salienta que a “passagem de Gonçalves Dias para Álvares de Azevedo representa a conclusão do movimento em direção ao internacionalismo”. Percebe-se, então, que Azevedo ampliou o alcance de sua poesia:

Por esse lado internacional, Azevedo é identificado nas histórias literárias como nosso representante máximo do byronismo, que consistiu aqui num gosto acentuado pelo cinismo, pelo pessimismo e pela ironia, e num apego às descrições mórbidas e funerárias, à imagética diabólica e a uma mistura de *tedium vitae* com lubricidade desenfreada.

Foi principalmente por esse aspecto que a obra de Álvares de Azevedo obteve, em meados do século passado, enorme ascendência sobre os jovens poetas. (FRANCHETTI, [199-], não paginado).

Ao especificar o universalismo de Azevedo, Franchetti toca em questões tidas como certas, por exemplo, o byronismo que, de certo modo, refletiu em toda a obra do poeta. No entanto, o crítico alega que essa idéia provém das histórias literárias, que deveria ser revista, uma vez que se trata de clichês que cristalizaram na interpretação da obra do escritor paulista.

Outro apontamento de Franchetti é de que determinados críticos como José Veríssimo julgam severamente a influência que Azevedo exerceu sobre os jovens poetas, bem como as características da boemia poética, encabeçada pelo cinismo, a desesperança e pelo aspecto diabólico. O estudioso explicita que

o julgamento, embora excessivamente severo, aponta para o alvo certo: a persistência de um tipo de leitura e de uma imagem de Álvares de Azevedo que obscurece a sua mais importante, original e até hoje atualíssima contribuição à nossa poesia: o humor melancólico, a irreverência e o

coloquialismo presentes, por exemplo, nas suas “Idéias Íntimas”. (FRANCHETTI, [199-], não paginado).

Por conseguinte, o crítico, mais adiante, resgata em Candido o que havia sido apontado a respeito da introdução do prosaico e do quotidiano:

Se, do ponto de vista do byronismo, a transição de Gonçalves Dias para Álvares de Azevedo significa a passagem para o tom mais cosmopolita do nosso romantismo, do ponto de vista temático e lingüístico essa transição representa a conquista definitiva da poeticidade do coloquial, do tema quotidiano e prosaico para a poesia brasileira. Como bem observa Antonio Candido, Álvares de Azevedo ‘foi o primeiro, quase o único antes do Modernismo, a dar categoria poética ao prosaísmo quotidiano, à roupa suja, ao cachimbo sarrento; não só por exigência da personalidade contraditória, mas como execução de um programa conscientemente traçado’. (FRANCHETTI, [199-], não paginado).

No que concerne à realização do projeto literário de Azevedo, Franchetti aponta aspectos positivos ao afirmar que a referida ‘binomia’ do poeta se deve não somente à autoparódia expressa na segunda parte de *Lira dos vinte anos*, mas também àquela encontrada em *Macário*. É pautado nessa dubiedade que Azevedo também elaborou uma crítica à produção romântica:

A essa binomia programática deve-se não só a autoparódia recorrente na segunda parte da *Lira*, mas também as melhores páginas de prosa de Álvares de Azevedo, que são as do Macário. É ainda a essa dupla direção do espírito que devemos algumas das mais curiosas páginas de sua crítica literária, como aquela em que censura Mendes Leal pela excessiva idealização da mulher – que precisamente caracteriza tantos dos próprios poemas; ou uma outra em que critica o abuso de mortualha na cena teatral contemporânea – de que também se valia sem muita moderação. (FRANCHETTI, [199-], não paginado).

Mais um aspecto interessante no texto de Franchetti é a observação de que Azevedo não estava isolado na concepção de textos poéticos tais quais os poemas apresentados na segunda parte de *Lira dos vinte anos*:

Nesse momento, é preciso chamar a atenção para o fato de que Álvares de Azevedo, ao compor os poemas irreverentes da “Segunda Parte” da *Lira*, não estava isolado dos contemporâneos. Pelo contrário, estava integrado a uma tendência que, principalmente em São Paulo, produziu ao longo do tempo um conjunto de textos realmente impressionante pela liberdade inventiva. Desses poemas é bom exemplo o “Namoro a cavalo”, em que, além do humor e da sátira ao tema romântico do namoro eqüestre, merece destaque a extrema coloquialidade da linguagem. (FRANCHETTI, [199-], não paginado).

Por fim, vale ressaltar a nota que Paulo Franchetti introduz no final de seu texto ao afirmar que Azevedo havia empreendido uma grande luta contra a corrente do nacionalismo:

Para que se tenha uma idéia da força da corrente contra a qual tão corajosamente se colocava Álvares de Azevedo em nome da manutenção de uma perspectiva literária mais universalizante, basta considerar que, ainda em nossos dias, um ardoroso historiador da “tradição afortunada” do nativismo literário, Afrânio Coutinho, simplesmente exclui essas reflexões de Azevedo do panorama que pretendeu dar dessa questão em um de seus livros, transcrevendo do texto em que foram feitas apenas a parte que trata de Bocage; sem nenhum interesse, aliás, no que se refere à sua contribuição à polêmica nacionalista. (FRANCHETTI, [199-], não paginado).

Além de Franchetti, Vagner Camilo em seu livro *Risos entre Pares: Poesia e Humor Românticos*, de 1997, se dedica ao estudo de algumas formas de humor em poesia, conferindo destaque para Álvares de Azevedo e Bernardo Guimarães. Este livro é bem significativo na recepção crítica de Azevedo, ao enfatizar o *humor* presente em sua obra, que até então fora pouco estudado por nossos críticos. É interessante notar que Camilo, ao abordar o humor em Álvares de Azevedo, toma como texto fundamental para a análise da obra do poeta o prefácio de *Cromwell*, de Victor Hugo, que serviu, em sua opinião, como fonte ao autor brasileiro na composição de sua estética: “Mediante essa dívida para com a teoria hugoana, julgo por bem, ainda que rapidamente, retomá-la aqui, sempre tendo em mira a apropriação feita por Azevedo e dando especial relevo ao modo como o humor a ela se articula pelo viés do *grotesco*” (CAMILO, 1997, p. 58, grifo do autor).

Segundo Camilo, o *humour* de Azevedo só foi possível graças ao que Bakhtin considera como a principal descoberta dos românticos, isto é, a subjetividade. Com ela, o riso ao invés de ser um rir dos outros, como o da sátira, passa a ser um rir de si mesmo, através da autoparódia, do sarcasmo e da ironia. Em tal processo, é natural que esse humor, centrado nesta subjetividade,

[...] acabe por ignorar o mundo externo. Aliás, este só chega a interessar na medida em que o Eu encontre nele o reflexo da própria imagem. São exemplares, nesse sentido, os poemas de Azevedo dedicados à casa, ao charuto, ao *cognac* e demais signos que delineiem o perfil do eu (CAMILO, 1997, p. 49).

Em seu texto, Vagner Camilo explicita que no século XX houve um maior interesse pelo humor de Álvares de Azevedo, que, por assim dizer, “[...] tendeu a ser visto, não raro *com surpresa* pela historiografia, como a contribuição mais *original* de seu legado. Houve ainda quem falasse, a propósito desse mesmo humor, em salvaguarda contra o naufrágio no mar de lágrimas de amor e morte [...]” (CAMILO, 1997, p. 53, grifo do autor), encontrado na chamada segunda geração romântica. Por fim, é interessante notar que o estudioso chama a atenção para estes dois fatos, que, em seu modo de entender, deveriam ser revistos para não concluir precipitadamente que tais apontamentos sejam verdades absolutas.

Nessas ressalvas, o crítico procura esclarecer que, embora o humor de Azevedo seja apontado como sendo original, é preciso observar que isso só se comprova ao restringir essa originalidade a um contexto romântico específico, como o foi na cidade de São Paulo. Afinal, seria um equívoco grosseiro, caso quisesse sustentá-la em perspectiva mais ampla, pois o humor, “[...] em várias de suas modalidades, constituía uma variante significativa do movimento em geral” (CAMILO, 1997, p. 54). Nisso, se percebe que Azevedo estava ligado ao que acontecia em sua contemporaneidade. Por outro lado,

o reconhecimento, dispensável para muitos, dessa presença generalizada do humor em meio aos românticos não precisa ser encarado como demérito para faceta tão valorizada de Azevedo. A intenção é apenas a de frisar que o seu humorismo não deve ser visto como um caso à parte e sim como uma tendência inscrita no tempo. Quanto à sua *originalidade*, ela pode ainda vigorar, desde que compreendida em um âmbito mais restrito, onde o seu humor foi, de fato, inaugural, servindo de modelo a muito do que viria depois. (CAMILO, 1997, p. 55, grifo do autor).

Camilo, retomando Bosi, ainda assinala que este tipo de humor ao qual Azevedo adere possibilitou aos poetas a criação de um certo “metarromantismo”²³. Assim, é por meio desse humor, que Azevedo pode investir contra a corrente sentimental do movimento, sem, contudo, chegar a romper em definitivo com ele, “[...] mas [...] [com] apenas uma de suas vertentes” (CAMILO, 1997, p. 54). A partir disso, vemos que o humor, de um lado, anula a poesia sentimental, mas, em seu conjunto, compõe uma expressão bem acertada para o projeto literário de Álvares de Azevedo: a tão citada binomia. Além disso,

[...] transmutado em componente estilístico, o *humour* segue de entremeio à notação séria, reflexiva, lírica, ou melancólica, configurando um todo dissonante próprio à visão romântica. *Dissonância*, aliás, que os românticos apenas *inauguram*, mas que seguirá adiante, definindo a tônica de toda a lírica moderna e fazendo desta uma espécie de ‘romantismo desromantizado’, pelos estigmas que dele porta. (CAMILO, 1997, p. 56, grifo do autor).

Posteriormente, Camilo afirma que observar esse humor de Azevedo não é difícil, uma vez que o próprio poeta deixou registrado em seu segundo prefácio à *Lira dos vinte anos* a adesão a essa vertente romântica, bem como uma teoria sobre a própria criação poética. Diante disso, o crítico ressalta que ele, talvez, seja o único a explicitar conscientemente uma reflexão crítica da própria obra, direcionando assim, os críticos futuros. Na opinião de Camilo, é possível perceber que além de enquadrar a sua prática literária na ótica geral do Romantismo, Azevedo também declara sua adesão à teoria dos contrastes de Victor Hugo.

²³ BOSI, Alfredo. Imagens do Romantismo no Brasil. In: GUINSBURG, Jacó (org.). *O Romantismo*. 4. ed. São Paulo: Perspectiva, 2002, p. 249.

Nesse sentido, conforme aponta o estudioso, torna-se evidente a intenção do poeta em patentear antinomias em seu prefácio:

Segundo defende o poeta no prefácio, o esgotamento (tendência inscrita no tempo) da temática amorosa, do idealismo e do sentimentalismo à Chateaubriand levaria à recorrência de temas ligados à realidade prosaica. A essa mudança temática corresponderia outra, ligada ao tratamento oferecido ao assunto: o lirismo e o lamento elegíaco cedem passo ao cômico e o risível – ‘nos mesmos lábios onde suspira a monodia amorosa, vem a sátira que morde’. A opção por essa ordem de temas – justifica o poeta – se, de um lado, não se figura nova, de outro, se revela menos esgotada. Além do que, ela parece obedecer a um *espírito de contradição* próprio aos homens que, quando ‘se vêm inundados de páginas amorosas, preferem um conto de Bocaccio, uma caricatura de Rabelais, uma cena de Falstaff...’. (CAMILO, 1997, p. 55, grifo do autor).

No entanto, Vagner Camilo aponta certa deficiência na forma com que Azevedo adere à teoria dos contrastes de Hugo:

Retomando o conceito azevediano, podemos, de imediato, apontar certa limitação, reconhecível já no próprio modo como o poeta estruturou sua *Lira dos Vinte Anos*, fazendo coincidir cada uma de suas duas partes com um dos termos da *binomia*. Com isso, para usar a própria terminologia do poeta, deixou-se o ‘belo, doce, meigo’ e o sublime, de um lado; de outro, o prosaico, o ridículo e o horrível. De um lado, ‘o mundo visionário e platônico’; de outro, ‘verdadeira ilha Baratária de D. Quixote, onde Sancho Pança é rei’. Enfim, de um lado, o lirismo; de outro, o humorismo. Os termos antagônicos existem, portanto, só que mantidos à distância, manifestando-se *separadamente*, e nisso reside o problema. (CAMILO, 1997, p. 61, grifo do autor).

Se por um lado Azevedo não concluiu a tensão, a fusão dos contrários, como sugere Camilo, permanecendo pela metade ao manter a divisão das duas vertentes/práticas românticas, eliminando assim a possibilidade de dissonância, por outro, há uma realização (plena) – isso se considerarmos que o escritor compôs a sua *Lira*, isto é, se ele escreveu poemas sentimentais e irônicos no decorrer de um mesmo tempo, como comprova algumas datas de poemas que compõem seu livro. A partir daí, poderíamos dizer que ele realizou a teoria dos contrastes em sua totalidade.

Contudo, Vagner Camilo afirma que

o preceito básico da estética romântica recomendaria, [...], a fusão ou mesmo a alternância de ambos os tratamentos no espaço de um único poema, seja para criar efeitos dissonantes fortes, pela oscilação da subjetividade entre estados de ânimo contrários; seja mesmo para alcançar um espécie de ‘harmonia dos contrários’, na qual o *humour* viesse a servir como uma espécie de ‘alavanca de estabilização’ para o *pathos*, de modo a não levar o eu a ‘perder a cabeça’ frente à lembrança de um destino trágico, mas irreversível (a morte). Todavia, mais uma vez o poeta eximiu-se de promover o embate dos contrários e, mantendo-os separados, perdeu em termos de conflito, de aprofundamento psicológico, sufocado pela mascarada

grotesca que converte a morte – noiva lazarenta e desdentada – quase que num ‘espantalho alegre’ – segundo a expressão empregada por Bakhtin, embora em outro contexto. Ainda aqui, é certo, o humorismo pode estar desempenhando sua função de equilíbrio para os temores da subjetividade, mas não é dado a nós percebê-la, pois só contamos com o produto final (a imagem grotesca e ‘alegre’ da morte), sem a dimensão do conflito interior que o motivou. (CAMILO, 1997, p. 69).

Poderíamos discordar de Camilo em certas circunstâncias, se pensarmos também que, no contexto geral de sua obra, Azevedo pode ter realizado a fusão dos contrários (ou mesmo tê-la deglutido e pelo ato “antropofágico” nos dado a sua versão no uso do termo “binomia”) Mesmo porque, escreveu com objetividade dois prefácio para *Lira dos vinte anos*, estabelecendo com clareza o seu projeto de organização e estruturação do livro. “Mas não se trata de fases temporariamente distintas de composição; são, conforme declaração explícita, isto é, feições poéticas diferentes, produzidas ao mesmo tempo” (SANTOS, 2000, p. 101). Ademais, esses aspectos levantados poderiam ser retocados, caso observássemos os termos *humour* e ironia e substituíssemos a teoria de Victor Hugo pela de Friedrich Schlegel. Com isso, acreditamos que o melhor seria usar a ironia (romântica) em vez do grotesco e do sublime.

Destarte, nota-se no julgamento de Camilo que o *humour* só acontece plenamente, e com isso a fusão dos contrários, em “Idéias Íntimas”:

Então, como ficamos? Viemos falando do *humour* o tempo todo apenas para assinalar que ele não chega a ser realizado plenamente? Não. Há, na verdade, um *único* e *excepcional* momento em que ele se realiza plenamente na *Lira*. Refiro-me a “Idéias Íntimas”, longo poema que, segundo Antonio Candido, é marcado pela passagem de uma poesia *de relação* a outra em que o poeta se afigura *entregue a si mesmo*. (CAMILO, 1997, p. 70, grifo do autor).

O crítico, em um juízo bastante severo, assegura que “é, enfim, só com “Idéias Íntimas” que Álvares de Azevedo chega a oferecer um paralelo à altura do que havia então de verdadeiramente ‘excepcional’ em matéria de poesia – sem que isso implique, repito, uma ruptura com o romantismo – , como é sobremaneira o caso de Heine” (CAMILO, 1997, p. 71).

O livro de Vagner Camilo resulta numa grande contribuição para a recepção da obra de Azevedo. Sobretudo, o capítulo que traz a análise do poema “Idéias íntimas” expressa uma valorosa compressão da obra do poeta paulista, bem como um levantamento detalhado e esclarecedor do movimento em geral.

Outro estudo literário que complementa a recepção da obra do poeta é “Álvares de Azevedo e a Ironia Romântica”, de Wellington de Almeida Santos, de 1998. Neste texto, o

autor trabalha com o embasamento teórico de alemães como Schlegel e Schiller, assinalando, assim, o uso da ironia. É por meio deste recurso estilístico que Santos aborda a produção do autor. O resultado é, sem dúvida, uma compreensão bastante esclarecedora sobre a consciência poética de Azevedo.

Nesse sentido, o crítico observa que, ao usar a ironia, “no Brasil, talvez nenhum outro romântico tenha exposto com tamanha lucidez esse paradoxo romântico, no pensamento crítico e na criação poética, quanto Álvares de Azevedo” (SANTOS, 2000, p. 100). É por meio da consciência da composição literária, que Azevedo, “com absoluta convicção, no prefácio à segunda parte da *Lira dos vinte anos* (1853-55), adverte o leitor de que o livro é uma ‘verdadeira medalha de duas faces’” (SANTOS, 2000, p. 100-101). De fato, o poeta “coerente com o projeto elaborado, escreveu dois prefácios para o livro que reúne suas composições poéticas mais importantes, estabelecendo com clareza e objetividade as intenções que nortearam a organização das duas primeiras partes” (SANTOS, 2000, p. 101). Assim, tanto o texto de Santos quanto as nossas leituras da obra do poeta podem nos direcionar para a afirmativa de que é pautado nesse projeto que ele concretiza seu livro.

Além disso, a respeito do que temos falado sobre a “evolução” da crítica brasileira, pode-se observar que o texto de um crítico que valoriza o aspecto predominantemente literário, em detrimento do aspecto biográfico, é capaz de trazer grandes contribuições e esclarecimento à obra de um escritor. Tendo como base esse texto de Wellington de Almeida Santos sobre Azevedo, observamos assim um progresso da crítica brasileira na recepção de uma obra literária.

Com relação àquela divisão do livro *Lira dos vinte anos* em duas partes distintas, Santos (2000, p. 101) acresce que Azevedo “aderindo ao cânone romântico, tematizou a mulher, o amor, a morte e a própria situação, poética e existencial, do poeta, na esteira da tradição, vistos como ideais. Destaca, no prefácio da primeira parte, o aspecto sentimental das composições ditadas pela inspiração, sob o domínio do sonho”.

Nessa acepção, o crítico demonstra, coerentemente, que Azevedo trabalhou todos aqueles temas pautados no foco idealista na primeira parte de *Lira*. Através do aspecto sentimental, ele pode encontrar no sonho o recurso perfeito para produzir poemas que expressam um dos lados da moeda de sua obra literária. Além do que,

no universo romântico, o sonho avulta como motivo gerador da criação poética, elemento básico para o desenvolvimento de categorias estéticas fundamentais, sobretudo a imaginação, conforme o demonstram os estudos de Albert Béguin e de C.M. Bowra. No contexto romântico, o sonho é uma força capaz de atuar sobre a mente do artista, mesmo em estado de vigília, transformando os elementos banais da vida cotidiana em poderosas utopias,

reflexo imediato de repulsa romântica ao mundo dominado por valores materiais. Na visão do artista romântico, o amor, a mulher, a morte, o artista e arte foram assuntos privilegiados para a criação de um mundo paralelo ao real, onde a felicidade pudesse ser alcançada. (SANTOS, 2000, p. 101).

O texto romântico, sobre vários aspectos, trabalhou temas como o amor e a mulher. Na acepção idealista, a mulher

[...] seria destituída de sua condição propriamente terrena e dotada, em contrapartida, de predicados transcendentais que a libertariam da tirania histórica e da corrosão imposta pelo mundo concreto. Não é difícil reconhecer a ultrapassagem dos limites sensíveis impostos à mulher: ela torna-se abstração. Por extensão, o sentimento amoroso, nela idealmente configurado, também excede seu contorno relativizante para atingir a plenitude mítica, na configuração artística desses tópicos, elevados à categoria de arquétipos. Desse modo, despida de seus atributos carnis e perecíveis, a mulher é sublimada e torna-se divindade, vira “anjo”. O amor perde a condição de sentimento relativo e torna-se único, perfeito e infinito. Condições contextuais específicas impuseram ao artista romântico essa idealização extremada da mulher e do amor, contribuição notável à evolução do imaginário artístico. [Contudo] nesse mesmo contexto surgiram os elementos desencadeadores da destruição do ideal, veiculados discursivamente através da “ironia romântica” ou da incorporação do realismo na criação poética. (SANTOS, 2000, p. 101-102).

Se do ponto de vista sentimental, o romantismo idealizou tais temas, conseguiu também, por meio da ironia romântica, torná-los antídotos a si próprio. Observamos com clareza, na obra de Azevedo, a utilização do amor e da mulher sobre estes dois aspectos.

Além disso, em vez de entendermos esta prática literária como provindo da biografia, da adolescência do poeta, podemos assegurar que ela deriva de um projeto consciente que o autor de *Lira dos vinte anos* denominou como “binomia”. Nessa trilha, vamos percebendo que uns dos temas mais caros aos românticos, como o amor e a mulher, em vez de provir do medo de amar ou da recusa da mulher enquanto ser carnal, como assinalou, por exemplo, Mário de Andrade, é na verdade uma prática recorrente nesse movimento, tal qual o uso da ironia, apontado anteriormente.

De certo modo, ao lermos o prefácio à segunda parte de *Lira dos Vinte Anos* vemos que ele não deixa dúvida quanto à consciência poética de Álvares de Azevedo. Nesse ponto, olhamos o projeto literário do poeta nessa obra e percebemos que ele discorre “[...] com abundância de referências literárias acerca da tensão entre o real e ideal, e faz observações definitivas sobre o distanciamento crítico do poeta, a atualidade de sua função e o papel da arte na sociedade” (SANTOS, 2000, p. 102).

Wellington Santos (2000, p. 102), nesse sentido, afirma que “no plano de criação poética, Álvares de Azevedo tematizou a imagem do poeta. Mostrou-o ora como um supremo

sonhador, criador de idéias, ora como alvo de zombaria ou objeto de descrédito social”. Partindo dessa perspectiva, Azevedo escreveu vários poemas, sendo “Boêmios” o mais apropriado para ilustrar tal afirmação, uma vez que, nele, o autor trabalha o ideal e o real, recurso dialético que compõe quase toda a sua *Lira dos vinte anos*.

Há também uma clareza de que “o poeta do ideal aliena-se do mundo concreto” (SANTOS, 2000, p. 104), e que a partir desse processo ele constrói uma realidade repleta de imagens próximas da perfeição. “Utopia das utopias”, que, na opinião de Santos (2000, p. 104), “é na idealização da mulher que se detém com mais vigor. No entanto, o sonho que oferece a mulher ideal também lhe traz angústia e sofrimento”. Enfim, por esse caminho cria-se um embate, pois

o sonho revela o ideal, mas o desejo é concreto. Desesperado pelo distanciamento, o poeta confessa que seus anseios amorosos são carregados de desejo sexual. Um erotismo desenfreado invade a consciência do sujeito lírico e a ele só resta fixar poeticamente as conseqüências da eterna busca. O corpo da mulher amada, ou supostamente amada, sobretudo os seios, torna-se alvo predileto da obsessão amorosa. No ideal, o amor físico é interdito, o desejo sexual reprimido, exprimindo-se, não raro, através de símbolos da natureza. A natureza perde a ingenuidade, torna-se sentimental, para usar a linguagem de F. Schiller. A mulher permanece inacessível enquanto sonhada. E a ela vai-se juntar o poeta: refugiam-se ambos no sonho. Entretanto, no isolamento voluntário, o poeta do ideal constata que canta para um mundo sem ouvidos e seu destino é a miséria social. (SANTOS, 2000, p. 104).

Segundo Santos (2000, p. 104), “consciente de que a transcendência total é limitada ou impossível, Álvares de Azevedo submete à crítica mais feroz as duas criações mais sublimes da poética romântica, a mulher e o próprio poeta”. Para o crítico, esta consciência esclarece que “[...] ambos estão dependentes de uma visão materialista da existência” (SANTOS, 2000, p. 105). Mesmo porque, “uma sociedade organizada à base de trocas econômicas reflete o poeta, rebaixa a mulher e humilha a arte” (SANTOS, 2000, p. 105).

A concluir, vê-se ainda na afirmativa do crítico que a tematização do amor pelo poeta tem o sentido de abrangência, de visão totalizadora:

No amor ideal, pureza, sofrimento e inacessibilidade são índices de frustração. Impedido de integralizar a experiência amorosa (a posse física da mulher amada lhe é interdita), o poeta lamenta a solidão e o abandono em que se encontra. Tentando sair do impasse, idealiza a mulher, projeta seus desejos na natureza ou contenta-se com a simples contemplação a distância do objeto de seus amores.

Ao reconhecer a precariedade de sua idealização, volta-se para a destruição do mito construído. Celebra o amor profano das prostitutas. Estas, não raro em sua obra poética, apresentam sinais de complexidade, misturando santidade e degradação, elementos que confundem o sujeito lírico pelo inesperado da experiência [...]. (SANTOS, 2000, p. 107-108).

A fim de rematar a discussão sobre a crítica que se preocupa com a obra e não a biografia de Álvares de Azevedo, podemos ver no livro *O Belo e o Disforme: Álvares de Azevedo e a Ironia Romântica*, de Cilaine Alves, de 1998, um dos trabalhos que valoriza especificamente a obra do escritor de *Noite na taverna*. Foi ela quem sugeriu, nos estudos críticos recentes, a consciência poética de Azevedo no livro *Lira dos Vinte Anos*, ao apontar nele um particular sistema poético concebido.

Em seu livro, Alves analisa, no primeiro capítulo, alguns trabalhos críticos que mais influíram na divulgação da obra do poeta. A autora, na observação destes textos, mostrou os equívocos cometidos ao tomar-se como fato verídico a personalidade lírica construída artificialmente por Álvares de Azevedo, como sendo a norteadora de sua obra. Isto se deve em parte ao estilo adotado de se interpretar a obra pelo biográfico. Ao romper com esse hábito, a autora tornou-se, sob a luz das teorias dos críticos alemães (Schlegel, Schiller, Benjamin), uma defensora de que a poesia do autor paulista é fruto de um conhecimento próprio do fazer literário.

Ainda em seu primeiro capítulo, Cilaine Alves divide a recepção crítica da obra de Álvares de Azevedo sob dois enfoques: a que trabalha com os aspectos biográficos do poeta e a que trabalha com os aspectos estéticos da obra. Com isso, a autora de *O belo e o disforme* denomina a abordagem crítica que parte da biografia de Azevedo de “crítica psicobiográfica”, e a outra de “crítica psicoestilística”. Na primeira, ela inclui os críticos Joaquim Norberto, Sílvio Romero, José Veríssimo, Ronald de Carvalho, Afrânio Peixoto, Mário de Andrade e Angélica Soares. Na segunda inseriu Antonio Candido, que é aí, segundo a estudiosa, o expoente máximo desse tipo de crítica.

Assim procedendo, Cilaine Alves ocupa-se de um crítico por vez, ressaltando os principais aspectos de sua abordagem, sejam os argumentos que evidenciam o método crítico que aquele estudioso praticava, sejam os argumentos que demonstram o pioneirismo dele. Na vertente da “crítica psicobiográfica”, havia, segundo a autora, uma preocupação e interesse de ordem geral sobre a vida e a personalidade do poeta. Com a “crítica psicoestilística”, passa-se a preocupar com as questões de ordem temática, estrutural e estética da obra de Azevedo, valorizando assim a sua produção artística. A exemplo disso, Antonio Candido, ao estudar “Literatura e civilização em Portugal”, *Lira dos Vinte anos*, *O Conde Lopo* e *Macário*, pode rastrear tanto a posição do poeta na questão do nacionalismo literário, quanto a concepção da poética alvaresiana. No entanto, conforme explicita a autora, ao destacar vários aspectos

temáticos presentes na obra de Azevedo, o crítico ainda recorre, em determinados momentos, à biografia do poeta.

Nos dois últimos capítulos de seu livro, “o código poético dual” e “a binomia na fundamentação da mescla estilística”, Cilaine Alves empreende uma análise sobre a obra de Álvares de Azevedo. Neles, a autora encaminha a produção artística do escritor a uma fundamentação teórica em que Azevedo ter-se-ia pautado para projetar seu ato criacional. É a partir desse momento que temos na recepção crítica da obra do poeta paulista a constatação amplificada de que ele, por meio de uma consciência literária, previamente fundamentada nas teorias do Romantismo, sistematizou e deu forma a um projeto de literatura muito peculiar. No livro de Alves, vemos também que se analisa, em sua plenitude, a obra e não a biografia de Azevedo para o entendimento de sua produção literária.

Por esse caminho, a autora, em “o código poético dual”, afirma que em *Lira dos vinte anos* “o conjunto formado pelas poesias de Álvares de Azevedo apresenta uma peculiaridade que se destaca de forma peremptória, afirmando, assim, a singularidade da obra: [isto é,] a postulação de princípios estéticos antinômicos [presentes nela]” (ALVES, 1998, p. 69). Nessa conjectura, a produção artística de Azevedo traz em sua fundamentação a prática de dois princípios estéticos, que se contrapõem, mas que não se excluem. Ou seja, “nesse conjunto poético, a formação de um sistema estético [se deu] por meio da justaposição de concepções duais e antagônicos [...] [, o que, de certa forma, é constatado] pela personalidade lírica que ora é assumida de maneira idealista e confiante, ora está voltada para a autonegação [...]” (ALVES, 1998, p. 69).

Contudo, segundo a autora, para que a dualidade de fundamentos estéticos na obra *Lira dos vinte anos* fosse efetivada, foi necessário que o poeta paulista recusasse as convenções poéticas que regulamentavam o ato criativo, e ao mesmo tempo legitimasse, de forma original, a sua individualidade poética, unificando-a num projeto literário (ALVES, 1998). Conseqüentemente, os princípios antagônicos serão determinados e desenvolvidos na obra do poeta, na medida em que a sua consciência for se esboçando, “pretensiosa e exigente”, com ela mesmo e com seu próprio projeto artístico, chegando inclusive “a renegar o ambiente cultural em que este se desenvolve” (ALVES, 1998, p. 70). A partir daí,

[...] é possível traçar uma hipotética divisão dessa obra em dois momentos distintos: um inicial, em que a consciência poética, narcisista, alheia a qualquer contato com a realidade que a cerca, procura fundamentar os princípios de regulamentação dos poemas na busca de unificação e ascensão da alma a reinos transcendentais; e um segundo que – presente na declaração do poeta segundo a qual os pressupostos de natureza transcendental seriam

‘interessados’ e ‘monótonos’ por visar unicamente à glória poética – desemboca na ruptura com o padrão inicial. (ALVES, 1998, p. 70).

Por outro lado, como explicita a autora, os princípios estéticos, fundamentados na dualidade, que se encontram nas poesias do livro *Lira dos vinte anos* estão consonantes com a ruptura empreendida pelo Romantismo, em relação aos preceitos clássicos. No entanto, estes preceitos somente serão permitidos quando esta nova forma de apreender o conhecimento entrar em vigor, visto que,

até o século XVIII, o conhecimento regulava-se segundo princípios racionais que visavam apreender o mundo da experiência de maneira direta, afastando qualquer sentimento dúbio. Entendida como um projeto harmônico e unitário de Deus, a natureza servia de modelo legislador para a arte, propiciando ao homem um acesso metódico e único ao ‘bem’, ao ‘belo’ e ao ‘verdadeiro’: ‘O Iluminismo, quer o francês, quer o alemão, considerava a arte não uma esfera autônoma, mas sim o campo destinado a socializar valores construídos sobre o culto da razão’ (ALVES, 1998, p. 71-72).

Assim, é somente no final do século XVIII e início do XIX que se cria uma inversão na maneira de conceber o conhecimento. Ou seja, refuta-se os valores clássicos e a filosofia romântica passa-se então a afirmar como o novo caminho para se alcançar o conhecimento, que

inaugurado a partir da *Crítica da Razão Pura*, de Kant, essa nova forma modela o conhecimento não mais pelos objetos, mas, ao contrário, pela subjetividade que articula as representações da realidade. O postulado kantiano segundo o qual o conhecimento se assenta na subjetividade permitiu aos românticos romper com a tese predominante que concebia a obra de arte como uma transposição de códigos e valores previamente estabelecidos. Em vez de ter como tarefa única a reprodução de legalidade “objetiva”, externa, a obra de arte constitui-se, agora, estruturando a sua forma na reflexão (ALVES, 1998, p. 72).

Com isso, deu-se uma abertura aos poetas românticos de conceberem a obra de arte pela subjetividade, isto é, por meio da reflexão individual. O que levará muitos escritores a trabalharem de forma específica a elaboração do conceito de ideal. Nesse sentido, segundo Alves, é possível compreender que,

na obra de Álvares de Azevedo, [há] uma duplicação facilmente constatável [que] prende-se a dois modos distintos de conceber o ideal. Tem-se um primeiro em que o ideal coincide com tudo aquilo que é expressão do divino, do infinito e da busca de plenitude no além-mundo; e um outro em que a forma do ideal infinito cede lugar à representação dos aspectos degradantes da vida, mas entendidos ainda como formas poéticas ideais (ALVES, 1998, p. 75).

Torna-se então inteligível que esse ideal comporta determinados valores ao sentimento amoroso. E a concepção de ideal, quer seja transcendente ou imanente, na poesia de Azevedo

tem apenas uma única finalidade, isto é, prolongar a sua duração pela não realização do sentimento amoroso. Além disso, como ressalta a autora de *O belo e o disforme*, “essa impossibilidade amorosa significa, na verdade, o manejo de um princípio estético que, apesar de remontar ao amor cortês, possui estreita relação com a formação dos ideais próprios de cada época” (ALVES, 1998, p. 82). Ou seja, “para os românticos, de um modo geral, a impossibilidade de concretização amorosa é procedimento artístico que [...] considerado uma fonte de exaltação da lírica – implica a idéia de transcendência, de elevação do espírito ao reino do Absoluto”. (ALVES, 1998, p. 83).

Mas, em dados momentos do livro *Lira dos vinte anos*, o poeta, como sugere Alves, expressa determinados desconcertos com a esfera supra-sensível que já havia perseguido em sua obra, e aquele ideal construído cede lugar a uma esfera sensível, desfazendo assim daqueles ideais transcendentais (ALVES, 1998). Mesmo porque,

[...] à certa altura de *Lira dos Vinte anos*, introduz-se um eu crítico com o intuito de questionar a validade dessa postura poética. Exausto de perseguir um ideal inapreensível, ou melhor, desapontado com a banalização do código poético sentimental, Álvares de Azevedo concebe o Prefácio de *Lira dos Vinte Anos* como uma fecunda autocrítica em que a voz do narrador assume a postura de alguém em estado de auto-análise (ALVES, 1998, p. 87-88).

Assim sendo, o narrador do prefácio à segunda parte de *Lira dos Vinte Anos*, desfazendo-se daquele código sentimental, propõe poemas de formas sensíveis. O que será possível pela adesão de temas imanentes como a representação do corpo, da terra, dos amores eróticos em oposição aos temas transcendentais como a alma, o céu e os amores etéreos (ALVES, 1998, p. 88-89). Nesse procedimento, a autora de *O belo e o disforme* assegura:

o recurso que permitirá ao poeta romântico tornar-se o próprio crítico de sua obra, sistematizando, assim, a obra singular, será a ironia. Princípio em si complexo e de inesgotáveis conotações, a ironia pode ser compreendida, num primeiro momento, como auto-eliminação da subjetividade, como controle do sentimentalismo exacerbado, num movimento que, em última análise, leva à afirmação de sua superioridade, dando ao pensamento um caráter incondicionado (ALVES, 1998, p. 90).

Ou seja, por meio da ironia, da “ironia da forma” ou da recusa do código poético sentimental é que Azevedo pode se contrapor de forma consciente ao ideal encontrado em poemas da primeira parte de *Lira*. Desse modo,

a “ironia da forma”, ou a destruição do código poético sentimental 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 o erotismo e a 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 freqüentemente na autoparódia e no cinismo, gerando na obra uma oscilação entre um eu poético ingênuo e outro cínico. (ALVES, 1998, p. 92).

Por fim, em “a binomia na fundamentação da mescla estilística”, Cilaine Alves assegura que “a apresentação do princípio da binomia no Prefácio de *Lira dos Vinte Anos* expõe, de maneira completamente diferente, a relação entre os níveis de representação na obra de Álvares de Azevedo” (ALVES, 1998, p. 129). Todavia, mesmo delineando “o ato de criação de modo ambíguo, por meio de formas distintas, o alvo perseguido, nos dois casos, é ainda o mesmo: encontrar a essência da unidade poética, seja ela pensada do ponto de vista da construção artística, seja da perspectiva de uma unidade do seu criador”. (ALVES, 1998, p. 129). No entanto,

[...] a binomia – “as duas faces da mesma moeda”, isto é, o fazer poético ambíguo – determina duas posturas distintas do sujeito. Num primeiro momento, visando garantir os meios de executar satisfatoriamente a poesia “pura”, o eu poético, em busca de unidade espiritual, produz um movimento de ascensão da alma (ALVES, 1998, p. 131).

Isto seria, segundo Alves, apenas uma das características possíveis na maneira de conceber o ideal, mas desistindo “[...] de realizar seu programa poético idealista, [o poeta] constrói, num segundo momento e numa operação inversa, diversas experiências de vida que acabam por dissolver a unidade do ser, dividindo-o, heteronimicamente, em várias consciências” (ALVES, 1998, p. 131-132).

Dessa forma, mesmo com todos os dispares dessa maneira de compor, faz com que “a presença desses dois aspectos nucleares na poesia de Álvares de Azevedo – um supra-sensível e outro sensível ou material, como quer o poeta – permite que se estabeleça uma ponte de ligação entre seu pensamento e a filosofia alemã do final do século XVIII [...]” (ALVES, 1998, p. 132). O que demonstra, de certo modo, a consonância do poeta com as teorias do Romantismo, com os escritores europeus, bem como em requerer para o Brasil uma literatura mais abrangente, mais cosmopolita, que nos permitisse dialogar mais amplamente com a tradição ocidental.

Para concluir, gostaríamos de expressar que a crítica, que trabalha com a imanência da obra, na recepção da obra de Azevedo, além de mostrar uma evolução dos recursos metodológicos, bem como a aplicação de novas teorias, tem contribuído para revisar determinados argumentos cristalizados na produção literária desse autor.

Desse modo, por meio de vários ensaios, artigos e livros, podemos visualizar que ultimamente, a obra de Álvares de Azevedo tem sido estudada, sobretudo, pelo aspecto

literário de seu texto e não por meio de sugestões e insinuações de uma vida que a ele foi atribuída como verídica.

Além disso, ao percorrermos mais de um século de estudo sobre a obra do poeta paulista, foi possível perceber como era a crítica feita anteriormente e contrastá-la com a de hoje. O resultado não é julgar e denegrir a metodologia crítica que valorizava o aspecto biográfico do autor para entender sua obra, ou dizer que o método crítico de hoje é superior àquele, mas entender a evolução da crítica literária, os métodos de leitura, para percebermos também que o modelo mais cabível de crítica seria casar, quando o texto literário permitir, todas as possibilidades que a leitura de uma determinada obra possa requer.

Em suma, acreditamos que a metodologia crítica pautada na imanência do texto literário, auxiliada pelas teorias do Romantismo e pelas teorias que se adequariam àquele texto, como temos visto, contribuiu para uma leitura da obra de Álvares de Azevedo, em que se visualiza uma concepção consciente do fazer literário. Ou seja, por meio desse tipo de leitura, é possível perceber que não se trata de um poeta ingênuo e jovem, de uma personalidade contraditória, incapaz de empreender a complexidade de uma ampla obra. Mas, de um poeta que, por meio de uma capacidade intelectual bem definida, foi capaz de estruturar um projeto literário, plenamente consciente. A exemplo disso, basta observarmos o seu prefácio à segunda parte de *Lira dos vinte anos*.

PARTE II

A RELAÇÃO ENTRE O POETA E O CRÍTICO: UM ESTUDO SOBRE A CONSCIÊNCIA POÉTICA DE ÁLVARES DE AZEVEDO NOS ESTUDOS LITERÁRIOS E NOS PREFÁCIOS DE *LIRA DOS VINTE ANOS*.

Precisamente porque a crítica não é gênero, propriamente dito, em nada semelhante ou análogo ao drama ou ao romance, mas antes a contrapartida de todos os outros gêneros, sua consciência estética, por assim dizer, e seu juiz, é por isso que nenhum gênero, estando mais indeterminado, parece ter atravessado mais vicissitude ou sofrido mais profundas transformações.²⁴

Ferdinand Brunetière, *La Grande Encyclopédie*.

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.

Álvares de Azevedo, *Lira dos vinte anos*.

²⁴ Tradução de Leyla Perrone-Moisés. In: _____. *Texto, crítica, escritura*. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

1 - Poeta ≠ Crítico? Ou Poeta e Crítico?

Durante algum tempo, muitos estudiosos da literatura elegeram a prática crítica, em diversos aspectos, como inferior à prática literária. Assim, a “velha crítica” convencionou chamar o texto crítico de um tipo de trabalho parasitário da obra literária (BARTHES, 1970). Criou-se a partir dessa acepção uma forte ruptura entre a produção crítica e a produção literária, de tal modo que essas diferentes formas de escrita fossem consideradas práticas inconciliáveis.

Mais recentemente, no entanto, podemos perceber uma grande preocupação e tentativa, por parte de alguns críticos, de romper com a barreira que separa o discurso crítico do discurso literário, na medida em que ela pressupunha valores diferentes para o crítico e para o escritor. Houve alguns trabalhos, como o livro *Texto, crítica, escritura*, de Leyla Perrone-Moisés (2005), que tratavam justamente desse assunto.

Mesmo com alguma repercussão que esse trabalho pudesse vir a provocar, a prática crítica ainda continua e, ao que se demonstra, continuará sendo vista como *um texto segundo* (Barthes, 1970), uma vez que:

paradoxalmente, a fronteira entre a obra poética e a obra crítica continua estável até nossos dias. Isto porque a distinção entre os dois tipos de obra é mais do que uma simples distinção genérica. A crítica não é nem literatura, nem não-literatura; é uma espécie de paraliteratura, quase diríamos uma pária-literatura. (PERRONE-MOISÉS, 2005, p. 72).

Além disso, desde o século XIX, os escritores revelaram uma tendência à autocrítica, o que, aliás, podemos já perceber em Álvares de Azevedo nos livros *Lira dos Vinte Anos* e *Macário*. A obra literária tornava-se um espaço de reflexão acerca da literatura em geral e de si própria, resultando em uma mistura que é, ao mesmo tempo, linguagem e metalinguagem. Diante disso, mais uma vez a crítica interna entrou em concorrência com a crítica externa.

A nossa preocupação, todavia, não é entrar nessa discussão que se tem demonstrado infrutífera, já que recairíamos em outras polêmicas, mas buscar delinear uma estreita relação entre poesia e crítica, uma vez que Álvares de Azevedo trabalhou em ambas, o que nos obrigaria, ainda que não quiséssemos a nos aproximarmos dessa “contenda”.

Neste capítulo, não trataremos a obra que em si é crítica, ou a distinção de crítica e literatura, mas o discurso crítico visando à consciência literária, presente na relação entre o poeta, sua produção artística e seus Estudos Literários. Diante disso, procuramos levantar em

tais textos de Álvares de Azevedo alguns pontos que identifiquem um diálogo com preocupações poéticas, explicitando assim a sua concepção de literatura.

Mesmo não pretendendo entrar nessa discussão, resta-nos a questão: como fica a difícil tarefa de convencionar os termos crítica e literatura? Segundo Leyla Perrone-Moisés:

[...] em toda história da literatura, os bons críticos sempre foram escritores e que muitos escritores escreveram páginas poéticas de valor crítico. Aceitaríamos essas objeções como evidências, mas precisaríamos certos pontos.

A mesma distinção entre literatura e escritura nos serve para distinguir os “críticos-artistas” do passado (críticos *e* artistas, ou artistas *e* críticos) dos críticos-escritores de hoje. Dentro da literatura, as funções estavam suficientemente definidas, as fronteiras genéricas traçadas (mesmo se de modo flexível, já que as fronteiras nítidas nunca existiram senão abstratamente, nos tratados), e a fusão crítica e criação era inconcebível.

Os críticos-artistas – um Sainte-Beuve, um Thibaudet – eram bons estilistas sem ser verdadeiramente escritores; seu objetivo primordial era explicar, classificar, avaliar, mesmo se, além disso, seus textos eram semeados de imagens, de “belezas” literárias. Por sua vez, os artistas-críticos – um Hugo, um Baudelaire – continuavam sendo antes de tudo poetas, e neles o objetivo crítico inicial se esfuma, quando não se perde totalmente. Também podia ocorrer que eles se desdobrassem, produzindo dois tipos de texto, um de poesia, outro de crítica, mas não exatamente a fusão dos dois num único texto. (PERRONE-MOISÉS, 2005, p. 92).

Suponhamos, então a respeito dessa acepção artista-crítico, em optar que um poeta ao fazer crítica tinha em si preocupações poéticas e que, antes de tudo, mantinha sua dicção de escritor, estaríamos anulando a outra suposição de Perrone-Moisés, bem como tomaríamos ainda, para nós, uma das posições estabelecidas por ela. Entretanto, não nos prenderemos aos argumentos dado pela autora de que os poetas, ao produzirem textos críticos, desdobravam-se e produziam textos diferentes ou que, ainda, continuavam sendo poetas e o objeto crítico se perdia, uma vez que a nossa atenção não se prende à diferença ou à fusão dessas práticas, mas à busca, em Álvares de Azevedo, de uma estreita relação entre ambas as práticas textuais, as quais nos possibilitariam ver no poeta uma concepção própria e consciente da literatura.

Contudo, reduzindo bastante a fusão dos discursos – suponhamos uma outra alternativa proposta por Perrone-Moisés, em que a divisão entre a composição crítica e literária se dissipa transformando-se em *texto escritura* (isto é, a preocupação da autora com os críticos-escritores de hoje, embora não seja o caso de nosso poeta) – Álvares de Azevedo recuperou um trecho do ensaio “Alfred de Musset / Jacques Rolla” e utilizou com pequenas

modificações em seu livro *Macário*²⁵, fundindo assim o discurso crítico com o discurso poético.

Se de um lado houve a fusão da crítica e da literatura no citado ensaio de Álvares de Azevedo, em que há páginas repletas de imagens poéticas, que isoladas podem ser citadas como belos fragmentos literários, fazendo, de certo modo, o objetivo crítico se perder; por outro lado, ainda teríamos, numa preocupação estritamente crítica, um entendimento do Romantismo e dos escritores Alfred de Musset e Lord Byron, o que lhe conferiria apenas uma feição crítica.

Mesmo não entrando nessa polêmica, ou não optando por uma ou outra das suposições de Perrone-Moisés, conjecturemos uma vez mais que, ao fazer crítica, talvez Álvares de Azevedo ainda mantivesse sua dicção poética em seus prefácios ou em seus textos analíticos. Conseqüentemente, concluiríamos que as fronteiras desses dois discursos estariam esfumaçadas ou que, ainda, não tomaríamos os seus textos como sendo críticos.

Naquele primeiro caso, entraríamos na questão dos artistas-críticos, em que o objetivo crítico se perderia, e conseqüentemente afastaríamos do objeto primeiro desta segunda parte da dissertação: a consciência poética de Álvares de Azevedo, enquanto que, no segundo caso, cairíamos na distinção e separação das práticas textuais, o que também não é nossa pretensão. Enfim, admitimos, então, que o assunto é complicado e constitui-se “verdadeira faca de dois gumes”.

Desvinculemos, assim, da discussão sobre a divisão irreconciliável entre crítica e literatura ou, ao contrário, de sua fusão, e optemos por observar que o escritor, nos prefácios de *Lira dos vinte anos*, está discorrendo sobre a sua prática literária ou, mais precisamente, estava estabelecendo sua teoria poética: a “binomia”. No texto “Literatura e Civilização em Portugal” esboça um caminho que sintetiza sua obra, dialogando com a prática literária nacionalista empreendida no Brasil, que ele rejeita como caminho único na elaboração de nossas belas-letras. No seu estudo “Alfredo de Musset / Jacques Rolla”, estabelece um diálogo com a obra de Musset, em que expressa a compreensão desse poeta, bem como as práticas literárias européias e do próprio movimento. No ensaio “George Sand / Aldo o rimador”, empreende um tipo de crítica que difere das de seu tempo, e procura na peça da autora elementos que se aproximavam de sua literatura.

Deixemos a difícil discussão em torno da separação da crítica e da literatura bem como de sua fusão, e tomemos como crítico aquele que funciona e engloba *uma consciência da*

²⁵ Ou vice e versa, mesmo porque sabemos que o ensaio “Alfredo de Musset / Jacques Rolla” foi escrito nas férias de 1849-50, mas não temos a data precisa de quando *Macário* foi escrito.

literatura – ou seja, a crítica do criador – em seus próprios prefácios (e a própria obra), nos seus estudos literários, com preocupações, defesas e conceitos para sua própria poética, bem como das obras de outros autores e da literatura em geral.

Passemos ao *corpus* aqui estabelecido. A princípio, faremos a leitura dos ensaios do poeta, para depois passarmos aos prefácios de *Lira dos Vinte Anos*. Neste primeiro momento, abordaremos os ensaios de Álvares de Azevedo, visualizando sua estruturação, o seu discurso, os conceitos neles desenvolvidos e toda preocupação do ensaísta em torno da literatura em geral e da sua própria. Posteriormente, abordaremos os prefácios em suas funcionalidades. Em seguida, analisaremos os prefácios, sob a forma fragmento e o pensamento irônico, que está consonante com as práticas do Romantismo, mas que, em si, demonstram uma grande preocupação com a literatura por ele desenvolvida.

2 - O crítico Álvares de Azevedo e seu posicionamento sobre a literatura romântica nos Estudos Literários.

Os estudos literários de Álvares de Azevedo, quando comparados a sua obra poética, ficaram durante muito tempo relegados a um segundo plano e, conseqüentemente, não despertavam nenhuma atração nos críticos ou, se, em dados momentos, despertaram, isto se deu como forma de reafirmação de um juízo negativo. Machado de Assis (1961, p. 112) já havia levantado o problema quando afirmou que os textos de Azevedo eram difusos e confusos. Por esse caminho, Paulo Franchetti ([199-], não paginado) especifica a prosa como sendo “[...] prenhe de sugestões, [ela] é, todavia, desordenada e cansativa pelo excesso de citações e propensão generalizante” e Antonio Candido (2000, v. 2, p. 321), afirma que o poeta insere questões de boa qualidade, “[...] embora vá jogando tudo um pouco de cambulhada”. Deste modo, os textos de Azevedo permaneceram por muito tempo fora da pauta de discussão e estudo dos críticos, perpetuando não só uma incompreensão, mas também os qualificando como obscuros.

No entanto, em determinadas épocas ocorrem mudanças na recepção de um autor, e parte não estudada da obra do escritor passa a despertar curiosidade, tornando-se imediatamente objeto de estudo. Assim, podemos ver que atualmente criou-se um grande interesse por parte dos estudiosos em retomar os textos críticos de Álvares de Azevedo.

Contudo, mesmo sendo ainda pequeno o número de trabalhos sobre essa faceta do poeta, observamos que este já é um bom começo.

Assim sendo, estamos em um momento em que os textos de cunho crítico do autor passaram a despertar uma curiosidade nos estudiosos de sua obra. Mas há apenas um grande interesse no ensaio “Literatura e Civilização em Portugal”, que foi objeto de estudo tanto de Jaime Ginzburg, em “História e melancolia em *Literatura e Civilização em Portugal*”, de 1999, quanto de Cilaine Alves, em seu texto “Palpites dissonantes de brasileiro em *Literatura e Civilização em Portugal*”, de 2001. Além disso, aquele ensaio e, ainda, outro intitulado “Alfredo de Musset/Jacques Rolla” também foram abordados por Antonio Candido em *Formação da Literatura Brasileira*, de 1959, sendo os demais apenas mencionados. Todavia, encontramos no texto de Candido somente comentários ligeiros, pois ele não os toma em sua completude, apenas os utiliza para referenciar e dar vulto ao que ele chamou de “crítica viva”:

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 Mello, Junqueira Freire, Álvares de Azevedo, José de Alencar, Franklin Távora, Francisco Otaviano, Bernardo Guimarães, Gonçalves Dias [...] (CANDIDO, 2000, v.2, p. 317).

Tendo em mente as propostas levantadas por Álvares de Azevedo em seus textos críticos e, conscientes das dificuldades que os ensaios encerram em si, nos dispusemos a trabalhar seus estudos literários, pois acreditamos, que em sua totalidade, eles expressam um entendimento da consciência do poeta sobre a literatura em geral e a sua própria obra. Diante do exposto, tomaremos como objeto de análise os ensaios: “Literatura e Civilização em Portugal”, “Alfredo de Musset/Jacques Rolla” e “George Sand/Aldo o Rimador”, que são aqueles cujas características do autor estão mais patentes.

Os elementos que nos levaram, primeiramente, a buscar esses textos são: a discussão que Álvares de Azevedo estabelece, em “Literatura e Civilização em Portugal”, sobre a formação da literatura (da tradição literária) em geral, e sobre como deveria ser a literatura brasileira; a análise, em “Alfredo de Musset / Jacques Rolla”, do poema “Jacques Rolla” (uma vez que alguns críticos apontam a influência da obra de Musset sobre o nosso poeta), na retomada que faz, quando, no final do prefácio à segunda parte de *Lira dos Vintes Anos*, estabelece o dualismo sistêmico nas obras de outros escritores: “É assim. Depois dos poemas épicos Homero escreveu poema irônico. Goethe depois de *Werther* criou o *Faust*” (AZEVEDO, 2002, p. 140); bem como o estudo da peça de Sand, em “George Sand / Aldo o

Rimador”, em que identifica elementos afins entre a obra da autora e a sua própria, advogando, ainda, a favor da escritora, quando os demais críticos da época atacam-lhe a vida particular e não sua obra. Enfim, há vários outros fatores que nos dirigem a atenção para esses ensaios.

Para darmos seqüência a nossa análise desses ensaios, gostaríamos de esboçar o método de leitura empregado por Álvares de Azevedo, o qual não segue uma linha dedutiva. Como veremos, o raciocínio dele é pautado em livres associações e expressa, em grande parte, percepções subjetivas de leitura, o que, de certo modo, é sustentado por metáforas, articulações e sugestões conotativas. Vê-se, então, que o seu pensamento é difuso, já que ele se vale constantemente de procedimentos de comparações e contrastes, em detrimento de referências a causas e conseqüências.

Diante disso, percebemos que a forma ensaio, a forma fragmento e o discurso irônico ajudam a compreender os textos desse autor, isto é, se observados como noções recorrentes do pensamento romântico em oposição aos sistemas totalizantes empregados, especialmente, no Classicismo. Por meio do primeiro, Álvares de Azevedo estipula como será a sua metodologia crítica, seu processo analítico, ou melhor, não encontraremos um texto perfeitamente constituído, acabado, que encerre a compreensão do todo sem que nada deixe de ser acrescentado ou que seja tido como verdade absoluta. Quanto ao segundo elemento, compreendemos que nele o autor sugere a estruturação dos seus estudos literários. Já no que concerne à ironia, vê-la-emos em vários momentos nos seus ensaios, possibilitando o poeta refletir e dialogar com as idéias propostas pelo Romantismo, com as obras e os autores ali citados, com o seu posicionamento sobre literatura.

Por esse caminho, delinearemos um pequeno esboço, que dê suporte a nossa leitura do que vem a ser essa forma ensaio, que “[...] em seu caráter fragmentário, [privilegia] o parcial diante do total” (ADORNO, 2003, p. 25). Ou seja, o ensaio não se preocupa em alcançar o que é finito em um determinado assunto, ele não esgota as possibilidades que advém de seu objeto. Por outro lado, “o ensaísta [deveria] abandona[r] suas próprias e orgulhosas esperanças, que tantas vezes o fizeram crer estar próximo de algo definitivo: afinal, ele nada tem a oferecer além de explicações de poemas dos outros ou, na melhor das hipóteses, de suas *próprias idéias*” (LUKÁCS apud ADORNO, 2003, p. 25, grifo nosso), o que percebemos, aliás, em Azevedo, quando este se põe a analisar o poema *Jacques Rolla*, de Musset; a peça *Aldo o Rimador* e a expressar suas opiniões e juízos no ensaio “Literatura e Civilização em Portugal”.

Para Adorno (2003, p. 25), “o ensaio não segue as regras do jogo da ciência e da teoria organizadas [...]”, bem como, “a totalidade não deve ser hipostasiada como algo primordial, [...]. Os momentos não devem ser desenvolvidos puramente a partir do todo, nem o todo a partir dos momentos. O todo é mônada [...]” (ADORNO, 2003, p. 31-32). Assim, “o ensaio deve permitir que a totalidade resplandeça em um traço parcial, escolhido ou encontrado, sem que a presença dessa totalidade tenha de ser afirmada” (ADORNO, 2003, p. 35). Nessa acepção, em sua maneira de ver a formação da literatura de um povo, Azevedo aproxima-se da tradição ocidental, discordando em parte do que era aqui desenvolvido – em “Literatura e Civilização em Portugal” – e, ainda, analisando o poema de Musset e a peça teatral de George Sand ele esboça determinadas idéias sem se preocupar em abarcar uma posição definitiva.

Por outro lado, percebe-se uma aproximação da forma ensaio com a forma fragmento, isto é, onde “a concepção romântica do fragmento [é vista] como uma composição não consumada, mas [...] levada através da auto-reflexão até o infinito [...]. O ensaio também não deve, em seu modo de exposição, agir como se tivesse deduzido o objeto, não deixando nada para ser dito” (ADORNO, 2003, p.34-35). Assim sendo, “escreve ensaisticamente quem compõe experimentando; que vira e revira o seu objeto, que o questiona e o apalpa, que o prova e o submete à reflexão; quem o ataca de diversos lados e reúne no olhar de seu espírito aquilo que vê [...]” (BENSE apud ADORNO, 2003, p. 35-36).

Enfim, acrescentaremos à nossa leitura uma preocupação com a forma ensaio, a forma fragmento, bem como a ironia, que auxiliem na análise da estruturação e do discurso de Álvares de Azevedo nesses ensaios. Além disso, o inacabado da forma, a não exaustão dos conteúdos, o caráter fragmentário, a mudança de cenários e planos, o discurso irônico e o movimento das imagens sugerem uma enorme consonância com o Romantismo e demonstra a capacidade de entendimento desse movimento por parte de Azevedo.

2.1 - A posição crítica de Álvares de Azevedo em “Literatura e Civilização em Portugal”.

O ensaio de Azevedo, em sua primeira parte, apresenta-se com uma aproximação, que se interrompe a todo o momento, de regiões, obras e autores, que aparentemente são expressos de modo arbitrário. Desse modo, o ensaio produz um efeito que não é suficientemente claro ou definido para se perceber inicialmente o que o texto pretende abarcar, o que se configura

como o primeiro fator que emperra a leitura. No entanto, tentaremos estabelecer uma certa linearidade, para que facilite o processo de leitura, uma vez que o assunto central não é essa profusão de informações apresentadas, mas como se dá o *processo de civilização e cultura*, a relação dessas literaturas até chegar à espanhola, bem como à portuguesa. Outro elemento central nessa discussão é a relação Brasil e Portugal, e mais precisamente o modo do autor encarar a relação dos dois países, que por fim seria a tese final, ou seja, a recusa do indianismo como tradição literária do Brasil.

Nesse sentido, o autor estabelece um prólogo, que, segundo sua ótica, seria uma enorme conexão de ordem geográfica, histórica e cultural. Ele desenvolve, então, comentários a respeito de diversas histórias e literaturas do norte europeu, bem como do continente asiático. Por esse caminho, ele rastreia o processo de formação das literaturas, acumula informações sobre a origem da literatura espanhola, da literatura portuguesa, e que, por sua vez, despontaria na literatura brasileira, visto que esta estaria imbricada diretamente naquela.

Tal atitude do poeta é contrária a sua época, pois era de praxe os escritores, tidos como nacionalistas, tentarem desvincular a Literatura Brasileira da Portuguesa. Naquele início de formação de nossa literatura, era fato marcante os escritores tentarem proclamar uma literatura independente, com a finalidade de se caracterizar como povo livre e culturalmente resolvido.

A forma fragmento é estabelecida pelos quadros que Azevedo constitui em “Literatura e Civilização em Portugal”: “Prólogo”, “Literaturas do Norte”, “Árabes”, “Índia”; “Portugal duas palavras”, “Hispania”, “Lusos e Portugueses”; “Fase heróica”, “Ferreira”, “Camões”; “Fase negra”, “Bocage”. Deste modo, o ensaio é dividido em três partes, a inicial que compreende as informações que Azevedo levanta acerca da tradição literária, depois a “fase heróica”, em que divulga a grande fase da literatura portuguesa, e a “fase negra”, que é o último grande momento dessa literatura. A partir daí, podemos ver uma construção do discurso irônico, que de um lado institui a elevação e de outro o rebaixamento.

Além disso, ao colocar seu ponto de vista, sem, contudo, negar que as poesias como as desenvolvidas por Gonçalves Dias são americanas e expressam a “nacionalidade desse gênero”, Álvares de Azevedo, por meio de suas suposições sobre o assunto, abarca concepções de um romantismo mais cosmopolita, dialoga com a tradição literária ocidental, e com isso expõe o assunto de forma objetiva. No entanto, não pretende abranger a totalidade, a finitude do assunto (mesmo porque se constituía numa polêmica), a visão de como a literatura brasileira deveria proceder, para que não se formasse uma tradição literária única e suficientemente capaz de representar o país culturalmente, dado pelo viés do indianismo.

Enfim, estabeleceremos uma análise do estudo crítico de Azevedo, fazendo uma leitura que busque apontar, quando necessário, como o autor expressa suas idéias de modo parcial e inacabado (sugerido pela forma ensaio), como organiza em fragmentos os trechos de seus ensaios, bem como o modo irônico que constitui sua estrutura, para que enfim seus conteúdos possam forjar uma paródia do discurso vigente de sua contemporaneidade, que se buscava definir pela autonomia literária.

De início, em “Literatura e Civilização em Portugal”, Álvares de Azevedo, no prólogo do estudo literário (o primeiro fragmento), menciona o que vem a contribuir para a formação de uma literatura. A proposta de Azevedo seria uma mistura de aspectos históricos, físicos e experiências dos homens. Neste exórdio, que funciona como uma metalinguagem dos textos seguintes, o autor assinala:

A literatura, quer a entendam como Bonald, quer não: ou encarem-na como o traslado, ou como o efeito ou a causa de usanças e vezos, dos misteres históricos dos povos – tendências físicas e aspirações empíricas do espírito – é inegável que há aí entre ela e esse panorama de fatos uma conexão muito vizinha, um grande elo de união (AZEVEDO, 2000, p. 706).

Ao especificar como seria a formação de uma literatura, o ensaísta dá início ao fragmento que explicita a literatura do norte. Neste trabalho de Azevedo, além de visualizarmos uma grande erudição e sensibilidade no conhecimento das literaturas, vemos ainda que ele aponta, inicialmente, um diálogo incessante entre elas, pautado na relação de um povo com outro. Assim sendo, no princípio, o autor estabelece uma discussão sobre as literaturas do norte e busca ressaltar as especificidades dessa região

[...] onde as brumas das noites de internada se alongam no ascumar como as sombras dos heróis dos tempos idos; onde a cerração pende suas roupas brancas nas ramagens desnudas e negras, como sombras melancólicas, à maneira dos lêmures do gentilismo romano; ressentem-se do clima nevado, e desse imaginar nevoento das fronte caídas na spleenética monotonia daqueles invernos (AZEVEDO, 2000, p. 706),

e que de certo modo contribuiu para o tipo de literatura daquele povo. Deste modo, Álvares de Azevedo afirma que a literatura germânica carrega traços de “spleenética monotonia”, com suas noites de “internada” e de “sombras melancólicas”. E que, segundo sua opinião, ela estaria embebida em duas primeiras fontes: na do poeta fictício Ossian e nos *Eddas Islandeses*. Por meio dessa constatação, porém um pouco reducionista, o crítico assegura que tais fatores determinaram tal produção literária.

Concomitantemente, o crítico aponta nos nórdicos um caráter impressionante em suas poesias. Estas poesias de que, embasadas nos *Eddas Islandeses*, sobressai um canto melódico, bem como, sob as influências da teogonia e pelo espírito guerreiro, expressa o caráter e a

própria civilização desse povo, que, quando se aventurou ou entrou em contato com outro povo, levou consigo suas crenças e estilos literários, estabelecendo assim uma relação, uma comunicação e troca de civilização. Mas, logo depois dessa relação é estabelecida uma equiparação entre a literatura de cada povo, pois, “a mitologia cosmogônica do norte certo não cede em riquezas de imaginação [...]” (AZEVEDO, 2000, p. 706) às outras existentes, uma vez que ela fornece parte da inspiração poética e, assim, seria tão rica quanto as demais.

Por conseguinte, Azevedo, além de inferir a fonte de parte da literatura do norte (ou melhor, que fatores a determinaram inicialmente), acresce que “[...] a história provável dessas raças ensopa-se em três origens – a frieza congelada do pólo, as crenças arraigadas de Odin ou Wodden, e os recontos das façanhas, que não há desludá-las dos autóctones primevos do Norte” (AZEVEDO, 2000, p. 707-708). Por meio disso, o ensaísta conclui que a literatura nórdica tem como princípio básico em sua formação o clima, a religião e a tradição oral dos primeiros habitantes daquela terra. Por certo, isso configura o que ele havia estabelecido no exórdio desse ensaio.

No que se refere ao terceiro fragmento, Álvares de Azevedo delinea a literatura dos Árabes e a contrasta com a Nórdica:

Mudai as relações do país e a literatura muda. Correi esse panorama do Oriente com seu céu de crepúsculos rubros, seus rosais perdidos no colear das valadas, seus minaretes doirados e luzentes ao sol como um elmo de emir, suas cidades estendidas como uma alcatifa de Bagdá, suas casarias sem janelas exteriores, suas albufeiras estreitas e tortuosas, seus serralhos arquejantes de danças, onde o lenço branco do Paxá preguiçoso, nomeia a favorita – e lá, ao longo, o deserto com seu oceano de areias onde o sol se derrama a prumo nos meios-dias calmosos; com seus oásis perdidos, agitando seus leques de palmares ou as tendas alvadias onde relincha e nitre o murzelo do deserto com o dorso espúmeo de suor, das correrias do Beduíno vagabundo. Vede-o bem, perdi os olhos por esse mar de fogo, antes esses dias sem viração, imaginai-o com o céu rubro-negro do *simoun* turbilhoando pelos combros, ideai-lhe as noites de lua, as noites escuras onde os pirilampos fervem enleados no ar, como no poema do Sr. Abranches – e lede os poemas dos improvisadores errantes dessa Arábia, cujo sol ofusca, cujo calor requeima, cujo *kamsin* se ensopa dos uivos do leão nos seus pampeiros negros – lede o Antar e as baladas, os Contos à *Mil e uma noites*, as *pérolas soltas*, essas mimosas sentenças do amor, como as multicores miçangas da pulseira de uma Árabe. (AZEVEDO, 2000, p. 708).

Deste modo, por meio de uma grande construção imagética, o autor delinea a literatura do oriente médio, fazendo um contraste entre a literatura árabe e a nórdica. Segundo afirma o ensaísta, “mudai as relações do país e a literatura muda”, pois nessa literatura do oriente não reflete o eco obscuro que a “[...] cosmogonia escandinava ulula no som terrível que reboa pelas cavernas de gelo, e as solfateras de Islândia – como nos cantos homéricos do

Edda, com seu mundo de sombras, onde o rubor das auroras boreais avermelha sanguento o azular das montanhas de gelo [...]” (AZEVEDO, 2000, p. 708). Nessa acepção, Azevedo conclui que a literatura árabe não se constitui por meio de imagens escuras, mas de uma poesia que “[...] cintila com um areal palhetado de fogo irriante [...]” e assim “[...] a imaginação aí é ardente como o sol [...]” (AZEVEDO, 2000, p. 709).

No quarto fragmento, o ensaísta apresenta os arremates finais do povo árabe, ao expressar de que “nada! nada!” mais se encontram por ali, a não ser as reminiscências de glórias mortas²⁶, uma vez que aquela terra, que outrora fora grande, mergulhara, junto com seu povo, numa decadência²⁷. Conseqüentemente, ele adverte que “passemos como o vendaval por cima de tudo isto [...]” (AZEVEDO, 2000, p. 709), afinal devemos ir mais para o oriente, isto é, para a Índia, lugar onde se encontraria uma rica literatura, trazida a lume com as explorações marítimas ao mundo ocidente, ou melhor, através das relações entre os povos.

Álvares de Azevedo, então, por meio de construções imagéticas, comparações e metáforas, tece comentários acerca da literatura dos hindus. Do mesmo modo, ele profere, como havia feito às literaturas nórdica e árabe, a importância da religião e de seu povo guerreiro na fundamentação das letras indianas. Com o advento da elucidação da literatura indiana aos europeus, ele assegura que:

As letras indianas são das mais faustosas minas exploradas a meio, que ainda houve; e o minério dessa cripta não tem que invejar em cópia às eras primeiras de nenhum povo. A Companhia das Índias por suas relações comerciais com os descendentes degenerados da raça Brâmane tem facilitado muito a ruptura dessa veia de luz à erudição européia (AZEVEDO, 2000, p. 710).

O ensaísta também conjectura que os “europeus forasteiros” foram à Índia “pedir” esta nova literatura, que só agora veio à luz no ocidente, porque Vasco da Gama retirou o véu dos séculos de isolamento. Ademais, ele acresce que é um novo mundo, “é uma literatura toda nova; nova e singular como esse clima; ardente às vezes como o céu do estio, sombria outras

²⁶ Nesse momento, Azevedo também antecipa o que irá afirmar sobre a literatura de Portugal, que decaíra depois de Bocage, o último grande poeta desta nação.

²⁷ O poema “Ozymandias” de Shelley, publicado no *Examiner*, de 1818, e republicado em *Rosalind and Helen*, de 1819, ainda que trabalhe com temas como a arrogância, a transitoriedade do poder, visto que o soneto retrata o faraó Ramsés II (cujo apelido grego é Ozymandias), a permanência da arte e a relação entre artista e sua obra, traduz bem o trecho do estudo literário, em que Azevedo cita a Arábia e as glórias mortas daquele povo: “I met a traveler from an antique land / Who said: Two vast and trunkless legs of stone / Stand in the desert. Near them, on the sand, / Half sunk, a shattered visage lies, whose frown, / And wrinkled lip, and sneer of cold command, / Tell that its sculptor well those passions read / Which yet survive, stamped on these lifeless things, / The hand that mocked them and the heart that fed; / And on the pedestal these words appear: / “My name is Ozymandias, king of kings: / Look on my works, ye Mighty, and despair!” / Nothing beside remains. Round and bare / The lone and level sands stretch far away”.

como as crenças Brâmanes” (AZEVEDO, 2000, p. 711), afinal essa poesia se revela embebida no misticismo desse povo.

Ao findar os comentários sobre a literatura do norte, dos árabes e dos indianos, Álvares de Azevedo, utilizando um dos recursos que o fragmento também proporciona, interrompe, como faz em vários momentos, o curso de seu ensaio para formular algumas digressões, que, por meio da ironia estabelece reflexões críticas e derrisivas (com sua contemporaneidade) sobre o que vem a ser a literatura: “fomos talvez longos. [...] Deixaremos breve este assunto, para lançarmo-nos num outro mais palpitante, e em seguida à prova do nosso aforismo, *da íntima ligação das literaturas e das civilizações*; da poesia e do sentir e crer dos povos, aforismo que temos muito de fé, porque para nós a literatura é a civilização, e a poesia o sentir e o crer das nações [...]” (AZEVEDO, 2000, p. 712, grifo nosso).

Álvares de Azevedo estabelece e determina às literaturas como sendo produto das relações entre povos e acrescenta que ao mudar estas relações elas também se modificam. Ao afirmar tal tese, o autor tenta buscar a gênese das composições poéticas. Na busca por essa gênese literária o crítico recorre à posição geográfica, à história e aos costumes dos antigos povos, bem como, do norte europeu, do oriente médio, da península ibérica, dos que invadiram essa região, para afinal chegar às letras portuguesas, embora passando, ainda, pela Hispânia e pela separação desta terra em dois países: Espanha e Portugal.

Deste modo, o autor do ensaio, após estabelecer comentários sobre as demais literaturas, chega afinal ao seu objeto de análise: Portugal, qual sua origem literária e suas relações tecidas ao longo dos anos? Por esse caminho, Azevedo abre o fragmento sobre Portugal em que ele estabeleceria “duas palavras”. Assim,

quando estatuímos ao encetar deste opúsculo que a literatura de um povo era influída, como um líquido noutro, em sua civilização, foi-nos alvo ao perpassar daquele exórdio irmo-nos a uma tendência nossa, alentada fundamente de há muito. Quisemos tresmalhar uma olhada asinha sobre o espírito dessas nossas letras pátrias, tão aluziadas dos clarões dos céus espanhóis, e samblar em moldura engrinaldada esses visos de umas letras tão ricas, dessa praia tão derramada de pérolas e corais pelas marés que ai haviam passado no seu fluxo, das civilizações púnicas, greco-romanas, góticas e arábicas; essas sementeiras de poesia para a qual concorreram: quatro vezes o Oriente e a África, nas navegações fenícias e colônias cartagineses, na invasão mourisca de 712, e no roçar da civilização perigrinante da raça hebraica – [...]; e até a barbaria das raças das hordas da *grande invasão* que assinala o anoitecer da Antigüidade e a madrugada nevoenta da Idade Média (AZEVEDO, 2000, p. 712).

Por certo, a expressão “relações de um povo” sistematiza, na visão do escritor de *Noite na taverna*, a literatura de uma determinada nação. No caso em questão, a nação portuguesa

esteve estritamente ligada à espanhola, que por sua vez também esteve exposta às relações com outros povos. Tal relação, sugerida pelo ensaísta, se constitui numa verdadeira “colcha de retalhos”, que por fim unifica e explicita o espírito e o sentir de um povo, com a formação de uma literatura própria.

Álvares de Azevedo situa assim, a estrita relação de dois povos, que juntos fisicamente a uma península ibérica, comungaram de certas atitudes e ideais. Na Hispânia de outrora, sob todas as relações e influências de outros povos, esse povo estabeleceu e amadureceu a sua civilização. Este fato se deve em primeiro lugar, como nos parece, à influência e aos substratos que uma cultura deixa por meio dos contatos, primeiro por interesse comercial e colonizador, e, por fim, culturalmente.

O autor usa palavras contundentes e afirma não ser o seu interesse apenas narrar a história da península, o que, entretanto, não ocorre, uma vez que, de certo modo, ele tece comentários sobre a unificação da Hispânia, isto é, sem a presença dos estrangeiros, e logo depois sobre a separação de Espanha e Portugal:

[...] uma outra Hispânia independente e livre, embora! – sempre houve um nome, uma unidade que resumiu aquelas duas nações, inda mesmo quando depois que uma invasão conquistadora, e após da tirania dos Filipes os ecos da terra portuguesa lembraram os antigos sons das tubas de Aljubarrota e a nação independente de Afonso Henriques aclamou D. João IV: embalde o ciúme que arreigou fundos em ambos esses povos ódios mútuos – aplicando um dito do Sr. Garrett: “Os Portugueses ficarão sendo sempre espanhóis – Castelhanos nunca”.

O romanceiro do *Cid*: essa trova de jograis que deram à Provença os *lais de amor* e o romance da Rose (de Meung) – e os *Cancioneiros* de Resende e D. Diniz, são numa língua irmã toda: ou antes a língua é a mesma. E ainda muito depois a literatura portuguesa corava-se de escrever no dialeto porventura mais bárbaro dos Hispânicos-Lusos, mas inçado talvez das línguas estrangeiras, de vestígios árabes deixados pela invasão, de mistos franceses trazidos pelos cavaleiros de D. Henrique: e Montemor escrevia em castelhano a sua *Diana*, Bernardes, Sá de Miranda, Camões, mesmo Camões, trovaram muitas de suas inspirações na língua da mãe pátria.

Da epopéia de Camões, perdoe-se-nos o erro, se é que há em dizê-lo, é que data a inteira separação de literaturas, e em Portugal o timbre de apurado estudo, e a preferência das falas nacionais (AZEVEDO, 2000, p. 714-715).

Nestes trechos, o autor presume que de início a Hispânia era única. Depois com a divisão territorial em Espanha e Portugal, esses povos que compartilhavam uma mesma língua, se vêem separados fisicamente, constituindo-se em nações politicamente independentes. Com isso, Álvares de Azevedo afirma que para um país ter literatura própria é preciso que tenha também uma língua autônoma, uma vez que esta além de expressar a separação definitiva de outros povos, também expressa um processo de nacionalização, que, em sua opinião, é motor propulsor para civilizar-se.

Se no início, tanto autores espanhóis quanto portugueses escreviam na língua pátria, ou seja, a da Hispânia, com a publicação de *Os Lusíadas*, de Camões, eles se vêem separados. Destarte, o que era uma única literatura passa agora a ser duas, porque: “as línguas separam-se de então, e as literaturas também; pois, quanto a nosso muito humilde parecer, sem língua à parte não há literatura à parte” (AZEVEDO, 2000, p. 715). Sendo assim, das relações e das influências que sofreram juntos, Espanha e Portugal encontram-se agora afastados literariamente pelo advento de dois novos idiomas. Partindo daí, Azevedo sugere e infere que se Portugal e Brasil falavam a mesma língua, então, os dois países tinham uma proximidade. Ou seja, mesmo gozando de uma autonomia política, o último estaria inserido na tradição literária daquele país.

O autor, usando mais uma vez da digressão, fixa uma vinculação entre os povos luso e brasileiro, que se constitui, nesse ensaio, o único momento de proximidade explícita entre os dois países. Metrópole e Colônia, inicialmente – e depois Portugal e Brasil –, se vêem unidos pela mesma língua, logo, suas literaturas também seriam únicas. No entanto, aqui no Brasil, os escritores, munidos de um pensamento unificador causado pela independência política, procuravam se desvencilhar do passado e estabelecer uma literatura inteiramente nacional. A esse juízo, Álvares de Azevedo tem uma postura à parte de escritores como Gonçalves de Magalhães, Gonçalves Dias e de críticos como Santiago Nunes Ribeiro, os quais proclamavam uma literatura brasileira, embora reconhecessem que o idioma era o mesmo:

E (releve-se-nos dizê-lo em digressão) achamo-la por isso, senão ridícula, de mesquinha pequenez, essa lembrança do Sr. Santiago Nunes Ribeiro, já dantes apresentada pelo coletor das preciosidades poéticas do primeiro *Parnaso Brasileiro*.

Doutra feita alongar-nos-emos mais a lazer por essa questão, e essa polêmica secundária que alguns poetas, e mais modernamente o Sr. Gonçalves Dias parecem ter indigitado: saber, que a nossa literatura deve ser aquilo que ele intitulou nas suas coleções poéticas – poesias americanas. Não negamos a nacionalidade desse gênero. Crie o poeta poemas índicos, como o *Thalaba* de Southey, reluze-se o bardo dos perfumes asiáticos como nas *Orientais*, Victor Hugo, na *Noiva de Abidos*, Byron, no *Lallah-Rook*, Thomas Moore; devaneie romances à européia ou à china, que por isso não perderão sua nacionalidade literária os seus poemas. (AZEVEDO, 2000, p. 715).

O posicionamento de Álvares de Azevedo contrasta tanto em relação aos primeiros românticos quanto ao crítico Santiago Nunes Ribeiro, que no ensaio “Da Nacionalidade da Literatura Brasileira”, de 1843, defende que o Brasil tem uma literatura própria e nacional, embora a língua em que os autores se expressam seja a portuguesa. O texto de Ribeiro é uma resposta a dois artigos, um do General Abreu e Lima e o outro de Gama e Castro, que negam a independência literária do Brasil com relação a Portugal: “o Brasil tem uma literatura

própria e nacional, ou as produções dos autores brasileiros pertencem à literatura portuguesa, já em virtude dos vínculos que uniam ambos os países, já em consequência de serem escritas na língua lusitana?” (RIBEIRO, 1978, p. 32).

O crítico estabelece várias suposições, combate cada ponto levantado por aqueles estudiosos, e acresce, por fim, que

resta-nos mostrar que a literatura brasileira tem seus predicamentos peculiares, e que se distingue da portuguesa por alguns traços característicos. [...]
[...] Nós queremos provar que a acusação de imitadora, de estrangeira, de cópia de um tipo estranho, feita à poesia brasílica, é mal fundada, injusta e até pouco generosa. (RIBEIRO, 1978, p. 38).

Partindo daí, Nunes Ribeiro (1978, p. 39) adiciona que “duas são as causas principais que deviam dar à poesia brasileira o caráter e feições da portuguesa: – a identidade dos estudos e a língua dos dois países”. Porém, de seu ponto de vista, esses elementos não reduziram a literatura brasileira a mero “galho da portuguesa”. Por esse caminho, ele vai enumerando vários fatores que contribuem, segundo ele, para diferenciar as duas literaturas, como, por exemplo, as especificidades da terra brasílica. Com isso, o crítico acredita que “a poesia do Brasil é filha da inspiração Americana” (RIBEIRO, 1978, p. 47), uma vez que “a musa brasileira²⁸, pois, como o Ulisses de Homero, viu muitas gentes, cidades e costumes vários” (RIBEIRO, 1978, p. 47). Mas, “[...] se ela se lembrou tanto do Brasil é por que o tinha por sua pátria e assim experimentava o sentimento da sua nacionalidade” (RIBEIRO, 1978, p. 50). Para encerrar, o estudioso tece uma comparação acerca da (suposta) literatura brasileira e portuguesa e conclui por uma superioridade da primeira em relação à segunda.

Indubitavelmente para Santiago Nunes Ribeiro, a literatura é nacional quando está em harmonia com a natureza, clima, religião, costumes e história de seu povo. Nisso percebe-se a influência de Montesquieu e Madame de Staël. Compreensíveis nos primeiros românticos, essas simplificações e tomadas de posições tiveram grande fortuna entre nós. E através desse posicionamento por parte dos escritores e críticos, temos uma idéia da força da corrente à qual tão corajosamente Álvares de Azevedo se colocava contrário, em nome da manutenção de uma perspectiva literária mais universalizante, em que reconhecia uma divisão política entre os dois países, mas não uma autonomia nas letras do Brasil em relação a Portugal.

Nesse sentido, o Brasil (deixando de lado sua colocação a respeito de partilhar a mesma língua de Portugal) teria, ainda, muito das influências portuguesas, afinal em nossas

²⁸ Neste ponto, Romero discordaria de Nunes Ribeiro, pois para ele, o simples fato dos primeiros escritores românticos (os chefes do movimento, como chamava) terem ido estudar na Europa, já era um elemento comprometedor com a independência cultural brasileira.

letras estão incluídas as tradições daquela literatura. Segundo Azevedo, o Brasil não pode se desvencilhar da literatura de Portugal, uma vez que ainda não havia uma autonomia no campo literário brasileiro. Com isso, ela estaria imbricada à mãe-pátria, e ademais, como afirma o ensaísta: “a literatura, cremo-la nós [como] um resultado das relações de um povo [...]” (AZEVEDO, 2000, p. 715), isto é, a relação entre povos como fator primordial para se formar uma literatura específica. Por outro lado,

[...] que lucro houvera – se ganha a demanda – em não querermos derramar nossa mão cheia de jóias 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! (AZEVEDO, 2000, p. 715).

Diante disso, percebemos nas colocações do poeta uma defesa explícita do seu ponto de vista e da sua maneira de escrever, visto que ele não está empenhado como os demais brasileiros a forjarem uma tradição pautada na cor local, no indianismo como processos de criação cultural da nova nação. Ao afastar-se das especificidades da terra brasileira na elaboração de seu projeto literário, Azevedo acredita que não importa onde esteja, que temas utilize, para que dê a literatura um caráter nacional, pois: “Camões, denodado pelejador de Ceuta, o desterrado guerreiro das Índias, cantou *os Lusíadas* na Índia, em Macau, em toda parte onde o vento nas palmeiras da Ásia lhe falava das glórias do passado” (AZEVEDO, 2000, p. 717) e nem por isso deixou de ser português.

Ao voltar de sua digressão (a interrupção com o assunto proposto como principal, e é nisso que se vê a narração fragmentária e irônica) Álvares de Azevedo afirma que uma comparação entre as duas nações estudadas, Espanha e Portugal, mostra que a poesia decaiu, quando os hábitos guerreiros desses povos também decaíram. O crítico afirma que as duas nações, nos seus tempos de glórias, quando se expandiam no mundo, estiveram aliadas a uma ótima literatura.

Ainda no fragmento que trata de Portugal e Espanha, que depois da digressão (o único momento em que o narrador se volta explicitamente sobre a literatura brasileira), acrescidos os juízos, as hipóteses, o autor se esgueira pela Literatura Portuguesa, ou melhor, pela “moderna literatura portuguesa”. Esta modernidade das letras portuguesas, segundo Azevedo, dá um ar de novo, totalmente diferente daquele dos tempos guerreiros. Nesses novos tempos, ela parece renegar Camões e procurar um apoio mais contundente na época. A partir daí, ele começa a empreender uma leitura de novas obras e acresce que o único defeito que apresentam é o perigo do plágio:

[...] a imitação mata o gênio, a cópia destrói o lampejo de originalidade, seja de um clássico, seja de um romântico. Os chefes de sistema literário são mais por admirar e estudar que por copiar, Goethe lamentava-se dos seus imitadores – criticava acerbo o sentimentalismo falso que seu *Werther* fizera brotar nos romances [...]. Chateaubriand queixava-se do bronco de expressão, do exagerado de idéias, que sua reação romântica acordara nas escolas do belo horrível que excederam todo o medonho da ronda de horrores e lascívia de Lewis [...]. [E conclui,] é que os discípulos na fascinação da apoteose que erguem ao gênio, no tresladar, no arremedo de suas belezas, imitam-lhe também, e mais que o resto, os defeitos, porque foi no embelezá-los, em escondê-los sob flores, que os mestres envidaram suas forças (AZEVEDO, 2000, p. 719).

De certo modo, Azevedo repreende os defeitos de muitos escritores, que sob a imitação não souberam dar rumo certo as suas obras, como fizera os grandes mestres. Portanto, o brilhantismo e a engenhosidade dessa escola coube a poucos, como afirma o crítico: Alexandre Herculano e Almeida Garrett são os únicos a produzirem uma obra de efeito e estão longe dos defeitos apontados. Neste momento, o ensaísta parece estatuir os autores que compõem a passagem da primeira fase histórica e literária de Portugal, que tem início com Ferreira e Camões, os expoentes máximos da literatura, e termina com o último grande escritor português, Bocage. Este momento de transição estaria imbricado na questão da imitação e plágio, em que apenas alguns escritores, embora houvesse outros, como cita Azevedo, puderam desenvolver uma literatura de qualidade.

Depois, Álvares de Azevedo afirma, em seu ensaio, que não há como negar “trechos” de uma certa dramaticidade verdadeira à obra de Mendes Leal, um dos autores da escola romântica. No entanto, o ensaísta faz um julgamento feroz ao tipo de beleza feminina apresentada nos trabalhos desse autor:

[...] a pobreza de enredo, a monotonia das suas heroínas: é sempre a mesma beleza [...]

[...]

São sempre as virgens alvas, como passam às vezes nos romances de Scott, [...] Sempre as donzelas tristes como lírios pendentes [...] Elas são todas belas, sim, mas belas 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. (AZEVEDO, 2000, p. 720).

De maneira acentuada e crítica, o autor deste estudo literário estabelece um diálogo com suas próprias produções artísticas. Em *Lira dos Vinte Anos*, especificamente na primeira parte, nós o encontramos fazendo uma poesia com este tipo de heroína. Elas são todas belas, virgens e sempre alvas, de uma única beleza. Já no segundo prefácio e nos poemas que se sucedem aparece um outro tipo de mulher; não se encontra mais essa mulher insípida, mas, ao

contrário, ocorre nestes “novos” poemas uma paródia destas heroínas, pois encontramos mulheres comuns que desbancam as “virgens alvas”. Há, portanto, nessa exposição uma capacidade e consciência por parte de Azevedo de refletir, nas obras de outros escritores, bem como em sua própria obra, o desenvolvimento de determinadas temáticas.

Em “Lusos e Portugueses” (segundo fragmento de “Portugal duas palavras”), Álvares de Azevedo (2000, p. 722) retoma Camões para afirmar que “o *Edda* das proezas Elísias não é só os *Lusíadas*”. Com isso, o ensaísta infere que Camões não é o único autor a descrever, em *Os Lusíadas*, o passado lusitano. Coube também a outros escritores revelar as proezas desse povo:

Os Sagas das révoras faustosas, os memoradores da herança de um passado tamanho – Fernão Lopes, Eanes de Zurara, Barros, Couto, Camões – seriam então os Aedos e Homéridas de um imaginar colossal, [...] a crônica de D. Diniz o legislador, o poeta e o rei-lavrador, – por Lucrécia, a Osmia da antiga Lusitânia, – pelo canto dos Tarquínios, o clarim guerreiro atroando os ecos de Aljubarrota. Tiveram-no eles também nos seus anais os feitos populares, e os brios dos vassalos – as tendências livres da plebe, e a grandeza dos Régulos e Décios na devoção cavaleira de Egas Moniz e Martin de Freitas. A cítara de Camões que aí nos trouxe o derradeiro eco dos recontos de um passado monumental, não cede à linha férrea do Capitólio (AZEVEDO, 2000, p. 722-723).

Mas *Os Lusíadas* não devem em nada em sua grandeza se comparados aos cantos do Norte e do Oriente. Segundo a ótica de Azevedo, *Os Lusíadas* são a “[...] Bíblia das velhas tradições portuguesas [...]” (AZEVEDO, 2000, p. 722), assim como foram os *Eddas Islândicos*, para o povo do norte e o *Chanameh Persa*, “[...] a epopéia mítica do Oriente [...]” (AZEVEDO, 2000, p. 722). Deste modo, *Os Lusíadas* (e as produções literárias de outros escritores portugueses) demonstram as primeiras sagas guerreiras de um povo. Além disso, o livro de Camões evidencia certos episódios sublimes e lacrimosos:

[...] como o naufrágio de Sepúlveda, a morte de Maria Teles, a quem, no dizer poetado de João de Lemos ‘tão sem ventura a mão do esposo ceifa a rosa da vida no descuido da noite’ e a lenda de ternezas de um infante e uma dama. Quem não sabe da má ventura de D. Inês? quem não repassou de orvalhos de lágrimas esse goivo seco de saudade, na página melancólica dos *Lusíadas*? [...] essa tragédia tão bela, tão prateada de tristuras, que não há mal o dizer-lhe, como o choro dela ao ver desfeita em lágrimas a Dona dos sonhos de D. Pedro [...] (AZEVEDO, 2000, p. 723).

Antes de findar os fragmentos que compõe a primeira parte do estudo, Álvares de Azevedo evoca o poeta Byron, a fim de protestar sobre o que ele escreveu em *Childe Harold's Pilgrimage* a respeito do povo português. Neste momento, o autor parece se vestir

de um legítimo português e reclama ao poeta inglês a injustiça que fizera à grande nação portuguesa:

E tu, Byron, tu, o Artista das grandes glórias, o cultor de todas as aras enlauradas de heroísmo, idólatra panteísta de todas as façanhas, oh! por que acordastes na tua solfa de menestrel a fibra ríspida da ironia, à velha nação das vitórias?

Oh! sim! por que esse sarcasmo que o teu *Childe* cuspiu à cidade dos grandes triunfos, à Ahsbonnah Mourisca dos indomados brios, à Lisboa grandiosa dos memorosos barões? (AZEVEDO, 2000, p. 724).

Em *Childe Harold's Pilgrimage*, Lord Byron (1950), no Canto I da XIV estrofe, investe contra os portugueses com uma enorme rudeza. Quando o barco de *Harold* entra em águas portuguesas, o poeta fala em “fertile shores where yet few rustics reap”. Logo, Byron refere-se aos habitantes de Lisboa como “dingy denizens”, Canto I, estrofe XVII. E acrescenta na estância XVIII, que o povo é “poor, paltry slaves!”. Em uma nota do próprio Byron, o poeta inglês acrescenta, ainda, que descreveu os portugueses como os havia encontrado. Ademais, explicita ironicamente que eles têm feito progressos, ao menos em coragem.

Diante disso, o ensaísta assume um ressentimento crítico por Byron e o questiona em seu posicionamento perante o povo português:

Poeta! e esqueceras que essa nação sobre cujo túmulo pisavas tinha por Edda o livro de Luís de Camões, menestrel como o Tasso, guerreiro como Godofredo, amante como Petrarca, vagabundo como Dante, sublime e laureado das palmas da guerra como tinhas de sê-lo? (AZEVEDO, 2000, p. 724).

A postura de Álvares de Azevedo, além de uma censura a Lord Byron, expressa também uma situação bem interessante, pois Azevedo o tinha como chefe máximo da escola romântica inglesa. Sendo assim, toda a admiração e a aproximação não salvaram o poeta, segundo a ótica azevediana da injustiça que ele havia cometido em *Childe Harold's Pilgrimage*, no canto I e II aos portugueses:

E ignoravas, vagabundo romeiro do cepticismo, que a nação de que rias, real entre as demais, tinha mais Homeros que a Europa toda – mais campeões estatelados com as mãos mirradas no guantes de aço, no peito murcho e calado, e as sapatas de ferro unidas no mármore de seus leitos de pedra – mais lidadores de têmperas indomáveis, cujo eito de façanhas de um só fora almenara em atalaia de glória para uma nação inteira, do que essa tua velha Inglaterra de Boadicéia, Arthur, Guilherme – o barão Northman, e Harold – o morto no campo de batalha com a fronte descoroadada? (AZEVEDO, 2000, p. 724).

Em suma, numa crescente crítica a Byron, Álvares de Azevedo o acusa de dizer infâmias e de chamar a nação portuguesa de morta:

E entre essa tanta infâmia de uma nação cadáver e prostrada – na pocema de um capitólio de glórias – tu, que eras poeta como o espírito do passado, que eras belo como o Euphorion último do *Faust*, não sentiste o pulsar alto e ardente de muitas fibras em peitos filhos de céus belos, tão vivos de republicanismo, e acordados dos brados de glória dos homens livres, inda ecoantes pelas montanhas e vales daquém o Alqueva e Guadiana, poetas que votaram suas fronteiras de mancebo à cinza da mágoa, e suas harpas inteiras aos hinos das glórias idas, aos trenos de maldições, às orgias seculares e à viltude do nome português! (AZEVEDO, 2000, p. 724).

Por conseguinte, detemo-nos na segunda parte do ensaio, que o autor denominou de “Fase Heróica”. Nessa parte, é tida (segundo o ensaísta) como a “grande era portuguesa”, na qual há dois grandes representantes: Ferreira e Camões. Quando Azevedo desenvolve esta fase, ele ressalta em Ferreira a sua *Castro*, e utiliza como juízo crítico o impacto sentimental da obra:

A *Castro* de Ferreira foi depois da *Zenóbia* (de um autor Italiano), a primeira obra trágica, asselada de gênio, verberada dos lances do classicismo helênico, e da simplicidade homérica e pureza de formas dos arquétipos sublimes dos Gregos. A arte dramática portuguesa nunca mais ergueu-se tão alto. O informe da criação dos autos extravagantes de Gil Vicente, o truão, as comédias de Sá de Miranda e os enredos facetos do judeu Antonio José da Silva, o volumoso teatro de Figueiredo – em tempos mais modernos – o repertório plagiário de melodramas de Antonio Xavier, – em nada disso vai a par, em mérito literário, do grande monumento de D. Inês, que o Dominicano galego Bermudes na sua *Nise lacrimosa*, verso por verso às vezes, tão indignamente plagiou. As imitações de Lamotte e João Batista Gomes estão para o original como Ducis para Shakespeare (AZEVEDO, 2000, p. 725).

A partir daí, o ensaísta empreende uma análise do conteúdo e da forma. Ele transcreve trechos da obra, a qual vai comentando e julgando. E por fim acresce que: “para nós, Ferreira (como Goethe na criação de *Ifigênia*) é o modelo que apontaríamos à mocidade. Ali há todo o brilhante fascinador do romantismo, e o puro da severidade arquitetônica do classicismo” (AZEVEDO, 2000, p. 733).

Depois ele descreve, com um estilo peculiar, Camões, bem como a sua produção:

[...] eis aí quem era Camões: era o amador de Catarina de Ataíde, o soldado de Ceuta, que num senão de face, ao salvar de seu pai, um pelouro assinalara valente, o desterrado da Índia bárbara, o cismador da caverna de Macau, o naufrago que ao salvar-se a nado erguia na destra o padrão glorífico de seu poema. [...] Foi uma alma épica que em seu pressentir de poeta vira em seu livro uma dessas glórias cosmopolitas, com que todos os povos, todas as gerações se laureiam. (AZEVEDO, 2000, p. 734).

Na terceira e última parte do ensaio (composta por oito fragmentos), Azevedo descreve a “fase negra” de Portugal, que representa, na visão irônica do ensaísta, o crepúsculo da produção literária dessa nação: “eis até aí a face brilhante ao sol, o relâmpago centenário

do planeta português. Lede Ferreira e Camões, e senti-la-eis como sente-se a lava quente aos pés – essa raça de valentias herdadas com os braços lavados em sangue” (AZEVEDO, 2000, p. 736). No entanto, passada essa fase, o que se encontra é “a fase das vergonhas portuguesas, o clivoso do descaimento da nação de Castro – o Viso-Rei, a viltade desse povo de Romanos, geração abastarda de águias [...]” (AZEVEDO, 2000, p. 736), já que “a fase dos brios, representam-na pois Ferreira e Camões [...]” (AZEVEDO, 2000, p. 735). Contudo, ainda há um último, ou melhor, um legítimo representante da literatura portuguesa nesta “fase negra”:

Olhai no passado – nesse passado que foi o presente de nossos pais mancebos, de nossos avós já homens feitos – não vedes pelo tremedal das ruas da Lisboa imunda do século XVIII um homem que cambaleia e tropeça, roto e dasabotoado a encostar-se pelas esquinas, tateando as paredes no andar vertiginoso? [...]

Conheceis aquele homem?

É um tipo poético como Byron, cínico e devasso como D. César de Bazan, sombrio como o Dante, amoroso como Ovídio, insano como Werner!

É o rei da literatura Portuguesa de então – Manuel Maria Barbosa du Bocage (AZEVEDO, 2000, p. 736-737).

Ao encerrar o seu ensaio, Azevedo configura Bocage como o último grande expoente da literatura portuguesa, em que se traduz toda uma época, pois “Bocage não é um caráter estéril – por único – no historiar da literatura portuguesa. Naquele homem traduz-se uma era inteira. É o espelho onde passa com sua flutuação de luz e sombra no roxo crepuscular de uma nação [...]” (AZEVEDO, 2000, p. 743), é o último florescer da poesia lusitana, uma vez que depois dele, podemos notar que “Portugal se mergulhara no crepúsculo” (AZEVEDO, 2000, p. 744). Entretanto, ele sugere que talvez essa escassez de bons escritores não dure muito nesta nação que outrora fora grande, afinal “a noite portuguesa, como as de verão, talvez não seja longa” (AZEVEDO, 2000, p. 744).

Todavia, notamos que entre o momento máximo e o declínio da literatura portuguesa há outros escritores, mas o ensaísta ressalta, segundo seu ponto de vista, o que há de melhor na literatura portuguesa e o que a decresce, a fim de construir um texto (em fragmentos) que realize um discurso irônico sobre a produção literária de Portugal.

Com isso, nós podemos perceber que a realização da ironia se dá por meio da estruturação do texto do ensaísta, bem como nos argumentos e seleção de vocábulos, em que ele estipula, num primeiro momento, o objeto, isto é, a história e a literatura de Portugal com uma caracterização elevada, com traços positivos, mas que, em seguida, é expressa em sua precariedade, de forma relativa, evidenciando que o movimento da história e da civilização caminha para sua ruína (GINZBURG, 1999).

Entretanto, o ensaio é construído em três partes, mas é na “fase heróica e negra” que Azevedo expressa o contraste da história de Portugal e apresenta claramente o declínio da sociedade lusa e a sua degradação. Aos olhos do ensaísta e do crítico, a “fase heróica” é o momento em que Portugal se firma com solidez, já a “negra” apresenta uma sociedade degradada, cuja nostalgia do passado impõe dificuldades de se perceber o presente e almejar o futuro (GINZBURG, 1999).

Quanto ao estilo do texto “Literatura e Civilização em Portugal”, afirmamos que ele é programaticamente difuso e inacabado, como sugere a forma ensaio, (assim como acontece no livro *Macário*,) e que expressa bem o entendimento do movimento romântico, com suas características fragmentarias (contrárias à busca de unidade no classicismo), em que o leitor é inserido numa atitude mais crítica e participativa do fenômeno literário, como propõe a forma fragmento, uma vez que seu conteúdo se completa na leitura de cada indivíduo.

Nesse ensaio, entre outras explanações, Álvares de Azevedo parece dar forma a um narrador-poeta de origem lusa, que delineia um panorama da história literária portuguesa, bem como uma inclusão dele na reflexão sobre os elementos que constituem a origem das literaturas. O que de certo modo explica a razão de ser do texto, pois Azevedo o constrói pensando tanto na tradição ocidental, em que Portugal se insere, quanto no Brasil, cuja finalidade talvez fosse esclarecer e não deixar dúvidas sobre sua posição, no dialogar com a ‘formação da literatura brasileira’ que estava sendo aqui estruturada pelos primeiros escritores românticos.

Apesar disso, uma das acusações sobre Azevedo recai justamente na ausência de reflexão sobre temas nacionais em sua obra, o que de fato não é verdade, uma vez que podemos notá-la não só em seu texto “Literatura e Civilização em Portugal” como também em seu livro *Macário*, pois, neles, o escritor desenvolve um interesse pela reflexão acerca de questões nacionais. No entanto, diferentemente do horizonte de expectativas dos primeiros românticos, cujo critério fundamental de valorização da literatura consiste em seu papel empenhado na formação da imagem da nação, procurando a qualquer custo afastar-se de Portugal, Álvares de Azevedo não a desenvolve pensando estritamente nisso. Afinal, a separação política entre Brasil e Portugal não representa de modo algum o fim das ligações entre os dois países, mas apenas um fator de mudança, em que não há a necessidade de reduzir a construção da identidade nacional, pautada, primeiramente, numa (suposta) tradição literária que buscava a qualquer custo a cor local, e a cultura dos indígenas. Tradição, aliás, que Azevedo não reconhecia como norteadora da literatura brasileira.

Quando Azevedo explora determinantes da literatura portuguesa nega-lhe a organicidade pura, reafirmando sua unidade na pluralidade, já que ele estabelece a estruturação dela pautada nas relações que esse povo forjou com outro. Ao insistir na variedade de fatores que geram uma literatura, o autor aposta que ela só se nacionaliza ao longo do desenvolvimento da *nação em civilização*²⁹, no momento em que a população e os escritores já estiverem assimilados (o processo de civilizar-se) em sua totalidade, criando, assim, uma identidade comum aos seus habitantes. Nisso podemos ver a sua recusa em afirmar que o Brasil já tinha uma unidade, pois a nação ainda estava sendo construída, e o processo de civilização ainda não havia sido empreendido, afinal, o país era atrasado tanto em termos do capitalismo quanto na área cultural. Deste modo, compreendemos o gesto de Azevedo ao deslocar a produção literária brasileira para o sistema ocidental, tomando-a (pelo fato da língua e pela falta de uma tradição) como parte da portuguesa que, por sua vez, estaria também imbuída da espanhola, que resulta da árabe, indiana, gaélica, (ou seja, das relações dos povos), a fim de afastá-la da cultura indígena, como sendo sua formadora. Afinal, ao adotar o indianismo como fonte literária, limitaria o diálogo com a tradição ocidental, que é a base da literatura de Álvares de Azevedo (ALVES, 2001).

Dessa forma, Azevedo, refletindo sobre a polêmica que se criou em torno do idioma português, afirma, ainda, que sem uma língua autônoma, (posição esta contrária a de Santiago Nunes Ribeiro), não havia como desvincular a nossa literatura daquela de tradição portuguesa. Nesse sentido, o ensaísta acredita que uma ruptura (uma autonomia) com a tradição portuguesa significaria um empobrecimento da nossa literatura, visto que não possuíamos, então, uma tradição literária satisfatória.

Além disso, Álvares de Azevedo, pensando na formação da literatura brasileira, pressupõe como definição dela uma originalidade pela retomada da literatura mundial, começando com a literatura portuguesa e alcançando a européia em geral. No entanto, esta recuperação³⁰ da tradição ocidental deve ser feita pela imaginação reflexiva que difere da

²⁹ Para Azevedo “a literatura é a civilização, e a poesia o sentir e o crer das nações”. Nesse sentido, podemos inferir a opinião de Ricupero em que “a nação é tanto um conjunto de tradições inventadas, ou mais ainda, a invenção dessas tradições, como a crença nelas” e mesmo “no vocabulário romântico latino-americano, a palavra ‘civilização’ tem peso especial, o que provavelmente se explica pelo momento histórico que vive então o continente. Depois da independência política, procura-se tornar a América Latina ‘civilizada’, entendendo-se ‘civilização’ como uma nova forma de relacionar-se com o mundo, principalmente o centro capitalista”. (RICUPERO, 2004, p. 23 e 25).

³⁰ De certo modo, poderíamos também supor que, ao retomar a literatura ocidental, os escritores brasileiros pudessem transformá-la. Isto é, importar as idéias, mas reorganizá-las com trejeitos, para que coubessem em nosso país. Os escritores românticos fizeram isso, ou seja, na elaboração do nacionalismo literário, eles deram início ao germen da antropofagia, que se desenvolverá com total esplendor no Modernismo. No entanto, pelo

mera reprodução, como bem determina a teoria do romantismo ao estabelecer uma intersecção com a grandeza da tradição, mas de modo a celebrar a singularidade do autor, que ao retomá-la imprime sua individualidade (ALVES, 2001) e constrói assim uma obra bastante particular, embora inserida numa amplitude. Ou seja, o escritor deglute certas teorias, certas vertentes do movimento e as transforma em literatura brasileira.

Em suma, o poeta, em “Literatura e Civilização em Portugal”, assume uma postura bastante interessante com relação à formação e nacionalização de determinadas literaturas. O ponto máximo, nesta acepção de literatura nacional, faz Azevedo, de certo modo, filiar a sua literatura à tradição ocidental. O que num primeiro momento está de acordo com sua proposta literária, uma vez que ele não via motivo em defender a cor local e o tipo de nacionalismo que estava sendo forjado. Afinal, para ele é mais interessante pensar que a literatura, antes de tudo, deriva das relações de um povo, de uma tradição mais rica, na qual sua literatura se baseia. Nesse sentido, a literatura de Azevedo é perfeitamente nacional, mas sob uma ótica mais abarcante, mais cosmopolita.

2.2 - Os diálogos literários, a tradução-análise do poema “Jacques Rolla” de Alfred de Musset.

Propomo-nos, neste capítulo, a observar a relação entre o crítico e o poeta, ou seja, o que Álvares de Azevedo resalta de importante sobre o Romantismo, os principais temas abordados e a maneira como constrói o seu ensaio. A partir daí, podemos afirmar que “Alfredo de Musset / Jacques Rolla” é uma análise do poema de Musset e difere de “Literatura e Civilização em Portugal” no que concerne ao seu conteúdo, mas em sua estrutura ele apresenta uma certa consonância com a forma fragmento, pois o escritor brasileiro o organiza por meio de vários artigos, que juntos compõem o seu estudo crítico; com a forma ensaio, pois ele não esgota todas as possibilidades na análise do poema, bem como não abrange uma totalidade e posicionamento definitivo, antes há uma preocupação em submeter o escritor francês a uma reflexão, para questionar aquilo que vê sobre o poeta e seu o poema “Jacques Rolla”, e com a ironia, isto é, na conjugação da tese a antítese que ele observa em escritores como Homero, Goethe, Byron, Thomas Moore e Musset. Com isso, é

nacionalismo ingênuo, eles deram apenas alguns passos, pois o receituário de Ferdinand Denis foi desenvolvido sem grandes mudanças.

possível ver uma consonância com o texto anterior, em que se aproxima da idéia da forma ensaio, bem como da forma fragmento e da ironia romântica.

Por outro lado, em “Alfredo de Musset/Jacques Rolla”, Azevedo demonstra, mais uma vez, a estreita relação entre o seu fazer poético e crítico. Nesse texto, o autor aproxima bastante os dois discursos e chega a fundi-los em certos momentos, sem, contudo, perder o seu caráter crítico. Por esse caminho, ele estabelece um diálogo com o Romantismo, com sua própria poética, e ressalta também um bom entendimento da concepção da literatura.

No entanto, como esse texto é construído por meio de uma tradução-análise do poema de Musset, o qual foi tido por muito tempo como o influenciador da obra de Azevedo, propomo-nos a estabelecer as devidas relações com o estudo do autor, isto é, o que o ensaísta julga interessante nesse poema e quais as temáticas comuns aos dois escritores. Pretendemos ainda comparar, quando possível, a sua prática poética e a sua postura crítica no que se refere à literatura romântica.

Como ficou evidenciado no livro de Maria Alice Faria, Álvares de Azevedo não sofreu influência perniciosa de Byron via Musset, e muito menos do próprio escritor francês. Entretanto, como veremos no ensaio, Azevedo estabelece uma leitura do poema, em parte, pautada na estética byroniana – ao eleger características byronicas do herói e heroína – o que implica uma certa discussão por parte dos críticos.

Fausto Cunha, em seu livro *O Romantismo no Brasil: de Castro Alves a Sousândrade*, salienta, em um primeiro momento, uma discrepância entre o crítico e o poeta Azevedo na comparação com Musset e assinala que aquele é um reflexo deste. Assim, segundo Cunha (1971, p. 115), “[...] as relações de inspiração entre Azevedo e Musset deram nascimento a um curioso antagonismo entre o criador e o crítico. Enquanto poeta, Azevedo é um eco da estética de Musset; enquanto crítico é um adversário dessa mesma estética”. No entanto, adiante, em seu texto “Álvares de Azevedo ou a contradição criadora”, Cunha revoga sua primeira impressão e afirma que o escritor paulista difere do francês tanto como crítico como poeta:

resta saber se, como crítico, rezava Álvares de Azevedo pela mesma cartilha. Parece que não; (e sabemos hoje, através dos seus manuscritos, que nem sequer como poeta). O crítico tinha a preocupação do “ritmo” e dos “matizes”, demasiado sutis para um desordenado. O crítico pregava literalmente o “tedioso limar”, as emendas, aquilo que Musset tacharia de *menuiserie* (CUNHA, 1971, p. 115-116).

Ou seja, se num primeiro momento Cunha afirma uma aproximação e influência de Musset sobre Azevedo, num segundo momento ele desfaz tal afirmativa. O que nos leva a crer

que o crítico havia empreendido uma análise comparativa mais contundente, visto que pelo estudo de Maria Alice Faria há mais pontos de contatos do que influência de Musset sobre Azevedo. Por outro lado, não nos parece que Azevedo fosse, enquanto crítico, um adversário da estética de Musset, mesmo porque, ele não pregava declaradamente o limar das suas composições. Além disso, em seu estudo sobre o poema “Jacques Rolla”, Álvares de Azevedo teceu comparações do poeta francês com Homero, Goethe, Byron e Thomas Moore, a fim de inseri-lo na tradição ocidental, bem como igualá-lo com esses mesmos poetas. O que demonstra um reconhecimento do crítico pelas qualidades literárias de Musset.

Álvares de Azevedo, em “Alfredo de Musset / Jacques Rolla”, estabelece inicialmente uma estrita relação com duas práticas literárias. De um lado, ele apresenta a produção literária séria, histórica e também sentimental, do outro, o ensaísta apresenta a produção literária satírica, cômica e irônica. Ao juntar estas duas facetas, fica estabelecido o dualismo literário, bem como a superação das formas clássicas e sugere assim um perceptível entendimento de Azevedo em relação ao movimento romântico.

Logo de início, o crítico dá forma ao primeiro fragmento, denominado por ele de “primeiro artigo”. Nesse momento, ele apresenta o poema “Jacques Rolla” e tenta filiá-lo à prática em que aparece o dualismo romântico. Para isso, ele recorre à tradição ocidental, mais precisamente, a escritores como Homero, Goethe, Byron e Thomas Moore, para enfim dizer que Musset também foi como eles.

O autor de *Lira dos vinte anos*, na defesa de que um mesmo poeta pode escrever tanto poesia sentimental quanto irônica e sarcástica, anuncia: “O gênio é como o Jano latino: tem duas faces” (AZEVEDO, 2000, p. 678). Sendo assim, o poeta que escrevesse suas obras literárias com estas duas práticas distintas era, segundo o ponto de vista de Azevedo, completo como o deus romano Jano, que possui duas faces, uma oposta a outra, mas juntas, unidas num mesmo corpo.

Por esse caminho, Álvares de Azevedo institui, que há em Homero um entremear dos estilos, isto é, “depois dos poemas épicos, Homero escreveu o poema irônico” (AZEVEDO, 2002, p. 140). Nesta citação, o poeta refere-se ao poema *Margites*, que é atribuído a Homero. De certo modo, como explicita Azevedo, do mesmo poeta de que saíram cantos épicos como a *Ilíada* e a *Odisséia*, saíram também o humor e a ironia, o que salienta uma forte impregnação das ‘duas faces da moeda’. No entanto, a própria *Odisséia*, já está repleta de uma ironia e uma imaginação mais solta:

No Homero daquela Grécia inda vibrante das tradições selváticas dos autóctones – dos mitos romances dos Pelásgios, que a colonização Egípcia

viera nublar do seu misticismo – há a *Iliada*; e entre o canto de guerra e a *Batrachomyomachia*, entre a tragédia com seu entrecho épico, e a comédia em embrião com sua sátira aristofânica – a fundir-se a meio numa e noutra, a abraçar uniformados num momento só os dois tipos, a *Odisséia*. (AZEVEDO, 2000, p. 678).

Ademais, Álvares de Azevedo diz que Goethe também foi assim. O mesmo poeta que escreveu *Werther*, também criou *Faust*. No primeiro livro aparece o transcendente, o inatingível, enquanto no segundo, temos o acessível e o palpável, expresso pelo comportamento vil do homem. Todavia, no próprio *Faust* existe a junção das duas práticas literárias:

[...] 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 – ou de orvalho – como as folhagens do rosa-sólis: são as fronteiras que se embebem do líquido de âmbar que se goteia de amículos de anjo – é Faust que hesita ante o leito de Margarida, ao arregaçar do cortinado ao sentir seus sonhos de moço que lhe vagueiam no delírio. A outra face é a amarelidez atrabiliária da testa que entontece às febres do descrido: é Oreste que blasfema no seu ourar que queima, é Henrique Faust entre os hinos da Páscoa erguendo a taça negra do suicídio (AZEVEDO, 2000, p. 678).

Na encadeação das idéias, Álvares de Azevedo (2000, p. 678) anuncia que “em Byron há *Childe Harold* e *Don Juan* [...]”. Ou seja, a promulgação de dois estilos literários em um mesmo autor. Um exprime a concepção romântica exacerbante, segundo a qual se morre por amor, em que não há o remorso e a busca por aquele sentimento é infinita etc. Já o outro mostra uma poesia mais centrada na “ironia romântica”, em que há um distanciamento daquele tipo de fazer poético expresso no primeiro:

Em Byron há *Childe Harold* e *Don Juan* [...]. *Childe Harold* [...] é o fel da blasfêmia, [...] é a vida que se estorce como a serpe na vasca moribunda – é o sangue que rebenta mais vivo, o pulso tufoso que bate mais a tropel como nos peitos do cavalo estafado do deserto – o coração que afana ao derramar das veias. *Don Juan* é a sátira ervada de todo o veneno do iambo: mas o estilo férreo do poeta não se repassa apenas de gotas negras: há nele, pelo cautério da ironia sardônica, um porejar vermelho que alembra as garras da águia dos Alpes, ou do condor selvagem desses Andes a quem roçar das nuvens trovejadas bruniu os negrumes (AZEVEDO, 2000, p. 678).

A seguir, Azevedo adverte que Thomas Moore também escreveu pautado no dualismo:

Tom Moor – como o chamava a intimidade de Byron, também é assim: o suavíssimo cismador de *Lallah Rookh* – a Oriental, dos *Amores dos anjos*, das *Melodias irlandesas* – foi o Lucílio da Inglaterra. A par da assonia terna de suas dulias – só o fel de suas ironias políticas, o açoute de suas cartas satíricas, onde ele alteou-se ao ápice do gênero – além ainda de todas as aspirações fogosas da *Nêmesis* de Barthélemy e das sátiras de Augusto Barbier (AZEVEDO, 2000, p. 679).

Até aqui, o poeta explicita o dualismo expresso em Homero, Goethe, Byron, Thomas Moore, buscando ressaltar elementos que o autorizem a explorar algumas vertentes românticas, para enfim filiar o poema de Musset. Desse modo, o ensaísta tece um pequeno esboço, um entrosamento entre as práticas literárias opostas e, a partir daí, apresenta o poema “Jacques Rolla”.

Com isso, Álvares de Azevedo chega onde queria, dizer que Musset também era como aqueles escritores, isto é, elaborou uma obra em que a poesia ora apresenta o sublime, o transcendente, o inatingível, ora o outro lado da ‘moeda’, composta pelo sarcasmo e pelo discurso irônico que expresse, em sua pretensa totalidade, a ‘ironia romântica’, ou seja, a conjugação da tese e antítese.

No entanto, Azevedo assinala que a poética de Musset está bem próxima da de Byron. Ao afirmar isso, o ensaísta opta pela linha byroniana, a fim de analisar o poema “Jacques Rolla”. Nessa acepção, ele afirma que “Alfredo de Musset é uma dessas almas de poeta, que se batizaram no ceticismo das ondas turvas de Byron” (AZEVEDO, 2000, p. 679),

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. *Namouna, Mardoche* – são inspirações de *Beppo* e *Don Juan*. (AZEVEDO, 2000, p. 679).

De certo modo, Azevedo reincidiu numa questão muito interessante: até que ponto um poeta pode ser influenciado sem, contudo, cair na imitação e ser apenas copista? Como é possível partilhar de um mesmo espírito de época, trabalhar as mesmas temáticas, ter um outro escritor bem próximo de sua prática literária e não deixar se *corromper* por aquela poética? No ponto de vista do ensaísta, existe nos dois poetas uma assonância, uma afinidade que os aproxima, mas que não caracteriza Musset como um plagiário de Byron. E nisso, podemos ver que a própria teoria do romantismo, (ao estabelecer uma interseção com a grandeza da tradição literária,) proporciona uma saída, pois a individualidade do escritor sugere uma particularidade no ato criativo de sua obra, resultando numa extrema originalidade, ocasionada pela imaginação reflexiva, que difere da mera reprodução. Além disso, como diz Álvares de Azevedo, em “Literatura e Civilização em Portugal”:

Os chefes de sistema literário são mais por admirar e estudar que por copiar, Goethe lamentava-se dos seus imitadores, – criticava acerbo o sentimentalismo falso que seu *Werther* fizera brotar [...]. Chateaubriand queixava-se do bronco de expressão, do exagerado de idéias, que sua reação romântica acordara nas escolas do belo horrível [...] (AZEVEDO, 2000, p. 719).

Neste momento, podemos colocar alguns pontos em contato entre Azevedo e Musset, que segundo os estudos críticos apontam o poeta inglês como o norteador de suas práticas literárias. Tanto Musset quanto Azevedo, em seus respectivos países, foram espezinhados pelos críticos em geral sob a acusação de imitadores de Byron. Musset foi visto por muito tempo como um poeta byronico, rótulo que, aliás, tem sido dado a Azevedo até os dias atuais. O poeta brasileiro, realmente tem muita proximidade com o ‘bardo’ inglês, e possivelmente tenha muitos pontos de contato, mas, falta um estudo comparativo entre eles a fim de determinar até que ponto isso é verdade.

Por outro lado, sentimos uma admiração exagerada de Azevedo por Byron e suas personagens, o que é perfeitamente cabível, pelo fato do byronismo, ao chegar no Brasil, ter se transformado em coqueluche. Assim, quando aqui se instala essa corrente literária, ocorre algo de inusitado e transforma-se em prática comum entre os estudantes-poeta da Faculdade de Direito de São Paulo. No entanto, quando Azevedo aproxima-se dela e começa a valorizá-la, ele talvez não pudesse supor que, ao estudarem sua obra, os críticos a tomariam como reflexo da prática literária de Byron:

Quanto ao Brasil, o fenômeno do byronismo chegou com cerca de quinze anos de atraso e tomou proporções mais convencionais e artificiais que algures em virtude do meio acanhado e limitado em que se ensaiou sua aclimação, dando margem a um bitolamento maior na imitação do que se considerava como sendo de Byron, ao qual se passou também a associar Musset. O perigo deformador da corrente byroniana foi tão grande que a própria imagem de Álvares de Azevedo ficou prejudicada por ela. (FARIA, 1973, p. 229).

Na análise do poema *Jacques Rolla*, Azevedo aproxima o escritor francês da tradição ocidental e, em específico, a Byron. Ele relaciona o poema à obra do poeta inglês, mas não o acusa de plagiário, como havia feito a crítica francesa. Ele simplesmente diz que há uma harmonia consonante nas poesias de Byron e Musset e que o poema “[...] *Rolla* sobressai como um troféu, como a sombra mais sublime de Byron” (AZEVEDO, 2000, p 680). Por esse caminho, Azevedo expressa uma valorização da poesia de Musset, que não implica no problema da imitação, apenas na afinidade e pontos de contatos que o aproxima de Byron. Com relação a isso, a autora de *Astarte e a espiral*, Maria Alice de Oliveira Faria, se coloca em uma posição interessante:

Acredito que a interpretação de *Rolla* como a ‘sombra mais sublime de Byron’ não pode ser encarada de forma simplista, como uma visão parcial da obra de Musset ou como um erro de interpretação. Parece-me, ao contrário, que ela procede de uma tomada de posição consciente da parte de Álvares de Azevedo que, no momento da interpretação-tradução daquele poema elegeu deliberadamente o aspecto byroniano e para ele transpôs impressões pessoais de obras anteriores impregnados daquela corrente.

Por outro lado, nada nos prova que essa posição de Álvares de Azevedo fosse definitiva. Ela poderia coincidir apenas com um momento de sua vida interior, como a expressão de horas de intensa vivência byroniana, levando-o a projetar nos poetas lidos nesse período sua exaltação interior, ampliada pela moda acadêmica no momento. E, neste sentido, encontrava nos primeiros poemas de Musset um terreno propício. O pouco que nos deixou sobre suas idéias quanto ao teatro de Musset, aos provérbios, a *Fantasio* sobretudo, já é suficiente para nos mostrar que ele sabia compreender também o poeta francês em manifestações que muito pouco tiveram com a corrente byroniana, não tendo talvez tido ocasião e tempo de deixar mais documentos sobre esse assunto.

Concluindo sobre este ponto, parece-me finalmente que a referida admiração mítica e mística de Álvares de Azevedo por Byron, justifica como não sendo pejorativa a classificação de Musset como a “sombra mais sublime de Byron”. Ao contrário, trata-se da valorização do poeta francês. Por isso, mesmo ele se apressa em ressaltar a originalidade de Musset e a defendê-lo de plágio. (FARIA, 1973, p. 295-296).

O método de análise de Azevedo é pautado nas comparações, em que ele associa tanto os escritores quanto suas obras. Desse modo, Azevedo em seu texto “Alfred de Musset / Jacques Rolla” aproxima bastante Musset de Byron, visto que ele relaciona o personagem do poema ao herói byroniano. Porém não é só a ele, pois há também uma grande preocupação, na tradução-análise do poema, em aproximá-lo de outros grandes autores. Na opinião do ensaísta, não é só em Byron que Musset encontra afinidade e baseia seu herói, ele faz uma mistura maior, desde Hoffmann, Lamartine até Hugo. Por esse caminho, talvez, o poeta brasileiro buscasse afastar, num primeiro momento, a hipótese, de inteira aproximação de Musset com relação a Byron, que expressasse uma irrefutável imitação:

[...] é ele [o poema “Jacques Rolla”] um dos primores da poesia íntima à feição dos solilóquios de Shakespeare, da melodia selvagem das paixões naquela testa negra de Otelo, a refrescar-se nas brisas das lagoas, das febres do ciúme: um tipo de beleza entre aquela tendência à exageração e a uma originalidade – lavrada de arabescos, abismada em seu deleite de negridões; porque ele soube, sem despir sua personalidade literária, inda retemperar seu gênio nas fantasias alemãs de Hoffmann, e na assonia de Lamartine – como o *Hernani* de Hugo, no enrijar seu gládio de bandido nas torrentes das montanhas (AZEVEDO, 2000, p. 680).

O segundo fragmento apresenta o protagonista do poema. Nele, Azevedo ressaltava algumas características que estão muito próximas do típico herói byroniano, pois evidencia a vida libertina, cheia de vícios de Rolla, que, por sua vez, se vê entregue à própria sorte, já que “não é ele que mareia o norte de seu viver: rojam-no a oito paixões” (AZEVEDO, 2000, p. 681). De certa forma, por meio de uma visão bastante determinista, Azevedo expressa que o herói não tem culpa, já que o meio favorece sua perdição: a própria Paris é velha e viciosa.

Por outro lado, além dessa aproximação com o arquétipo byronico, o ensaísta diz que há no herói “mais alguma coisa”, uma vez que “Rolla é um caráter de poeta – um Faust cujo

Mefistófeles é o lenocínio da perdição – um semblante onde nos lábios, entre o ditirambo ebrioso, sussurra a medo a canção infantil do primeiro amor [...]” (AZEVEDO, 2000, p. 681). Com isso, o autor sugere uma mistura de perdição e inocência no mesmo personagem, rebaixamento e elevação, o que ficará também evidenciado em Marion. Nesse sentido, podemos ver que a conjugação dos opostos, a prática dual, ressaltada em outros escritores no início do ensaio, também se encontra no poema de Musset.

No fragmento três, denominado “segundo artigo”, Azevedo apresenta a personagem Marion como “[...] a mulher da última noite de Rolla, não imagineis a Messalina impudica – os lábios salpicados do rir altivo da cortesã [...]” (AZEVEDO, 2000, p. 683). No entanto, essa mesma mulher, essa prostituta, é ainda muito jovem, e pela tradução-análise de Azevedo “é criança que dorme em véus macios / De quinze anos de infante – quase moça! / Inda em fresco botão é rosa abrindo!” (MUSSET apud AZEVEDO, 2000, p. 684). Desse modo, a mulher que nos é apresentada como devassa (visto que se trata de uma prostituta), também carrega traço de candura, de pureza principalmente quando está *dormindo*, “Não indagam aí? Sono de infância, / que puro que tu és! Céu, a beleza” (MUSSET apud AZEVEDO, 2000, p. 684).

Segundo Azevedo, para compreendermos a personagem Marion, para entendermos as comparações tecidas por Musset, que pintou sua bela personagem (embora cortesã) próxima de uma “madona romana”, ou seja,

para romancear os matizes do poetar orvalhoso de Musset foram de mister magias daqueles versos da “Sesta” de Garrett. [Isto é,] o mimo da pintura de Marion adormecida e nua, o colorido daquelas tintas vaporosas, [é] como as enevoa a melodia de Moore e Samuel Rogers, como as cismara Jocelyn à vista de Laurence, naquele desmaio, que nos contornos mentidos de menino loiro revelou-lhe os esmeros da virgem; – tudo aquilo ao sombreado azulado dos véus do leito – certo que é o desvelo da imaginação a mais suave: e a nudez cetinosa de uma forma infantil que se branqueia no vago das cores das Madonas Romanas (AZEVEDO, 2000, p. 684-685).

Na seqüência do ensaio, não abordaremos o quarto fragmento, “Ao pé do leito”; o quinto, “Últimas horas” e o sexto, “Madrugada”, pois são praticamente tradução do poema e descrevem a noite amorosa de Rolla e Marion, bem como o suicídio do herói. No entanto, entraremos no sétimo e último fragmento desse “segundo artigo”, em que Azevedo faz uma analogia com a tragédia *Romeu e Julieta*. Contudo, o nosso interesse não é mostrar a comparação que ele faz com a peça de Shakespeare, mas delinear a estreita relação entre o crítico e o escritor, pois Azevedo transcreve parte desse texto de crítica para o seu livro *Macário*, ou vice-versa. Em “Alfredo de Musset/Jacques Rolla” encontramos:

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 da 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 força para soltá-lo! – pensar que não eram as cotovias, mas 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 [...]. (AZEVEDO, 2000, p. 697).

Em *Macário*, esse trecho está bem próximo, com pequenas alterações:

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 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 de longa despedida, e o pensar que não são as aves da manhã, mas o rouxinol do vale quem gorjeia nas palmeiras, que revérbero da luz branca nas nuvens do Oriente, e o apagar das estrelas não crepusculava o dia [...] (AZEVEDO, 2000, p. 546).

Como havíamos ressaltado no início deste capítulo, a linguagem de parte da prática crítica de Azevedo está muito próxima de sua obra literária. Contudo, não acreditamos que isso prejudique ou dissipe o discurso crítico ou lhe dê apenas uma feição crítica, mas que o ensaio demonstra uma estreita relação, em Álvares de Azevedo, dessas duas práticas textuais, que nos possibilitam abranger um entendimento da produção artística do poeta.

No “quarto artigo”, o oitavo fragmento, assinalado como “Síntese”, Álvares de Azevedo ressalta que todos os pecados e vícios são perdoados, quando há antes da morte um “beijo puro de amor”. A morte parece ser a salvação, ou melhor, ela é, na visão romântica, (e parece que para Azevedo também), a responsável pela purificação dos erros humanos. Neste aspecto, a religião e mais especificamente o cristianismo favoreceram tal posição.

Rolla finda, como a Deidâmia de Frank na *Taça e lábios*, no primeiro beijo puro de amor. O último alento de vida se lhe vapora, como a Juana nos braços de D. Paez. Foi num beijo como o do Cavaleiro Negro ao desmaio de

Hermengarda – um daqueles beijos “primeiros e últimos” – na expressão de Alexandre Herculano – “purificados pelo hálito da morte que se aproxima, inocente e santo como o de dois querubins ao dizer-lhe o Criador: existi!” [...] No incrédulo do frontispício sublime de *Rolla*, a morte vem sempre de envolta no voluptuoso de um beijo, como ao suicida oriental no vapor ebriativo do ópio. O Crime aí se apura na morte ao crisol do amor. (AZEVEDO, 2000, p. 698).

Numa apreciação comparativa do poema e do escritor francês, para enfim apontar um dualismo no herói do poema (“Jacques Rolla”), Azevedo afirma que

no descrever de Musset (como ainda às vezes no de Byron) ao desfreio daquele poeta que soube transpor os limiares do prostíbulo sem o sarcasmo cínico dos lábios amargos de George Grubbe – e que, como o *Jocelyn* de Lamartine, teve ainda lágrimas pela visão de uma mulher perdida – não requeira quase a furto a nuvem das esperanças? uma como fé que adeja, de que o leito tumular é também um leito de amor, como o fingira a tradição de Heloísa e Abailard? [...].

O herói do poema é um suicida; no gozo devasso afoga-se ele *como uma ave do céu caída no mar*. E contudo Rolla é belo, belo ainda dormindo na crassidão do alcouce sentado na borda do leito venal inda morto do cepticismo e saciedade sob sua grinalda da ceia crapulosa. (AZEVEDO, 2000, p. 699, grifo nosso).

Podemos notar, assim, neste fragmento, uma explícita referência ao sistema dual – a elevação e o rebaixamento – bem como a aspiração do infinito, que o movimento romântico sugere. Com isso, Azevedo além de utilizá-lo em sua obra literária também a reconheceu em obras de outros escritores:

Se Jacques é belo – e mesmo Marion – é que em meio àquelas *trevas* há uma réstia de *sol*, há um eflúvio de poesia que se refrata e iria pela sombra, como a centelha fugitiva do facho que sacode no escuro das cavernas batendo na faceta do cristal da estalactite. *Não há aí o poema do materialismo impuro a revolver-se como um verme em lodaçal*. – Não: é antes uma luta entre o corpo e a alma – entre a morte e a vida – entre o céu e a terra – entre as melodias de Ariel e o fel do Calibã perdido nos sonhos das noites de verão de Shakespeare, – entre a negridão da noite e a luz doirada da lâmpada mal guardada ao róseo dos dedos transparentes da virgem que passa pelas ousias do claustro a desoras – é o pleito, agro e renhido sim – das *aspirações ao céu*. (AZEVEDO, 2000, p. 699, grifo nosso).

Desse modo, Azevedo confirma que há em “Jacques Rolla” uma duplicidade, como ele havia estabelecido no início de seu ensaio, “o gênio é como o Jano latino: tem duas faces” (AZEVEDO, 2000, p. 678). Assim, Musset seria como os demais escritores que utilizavam em seu poema tanto elementos sublimes, quanto baixos, inocência e devassidão, e com isso delinearia assim o sistema dual, pelo uso de oposições, que não se excluem, mas que se conjugam (e aí que inserimos as obras *Lira dos Vinte Anos* e *Macário*) em favor de um projeto maior, ou seja, “a binomia”, para o nosso poeta.

No último fragmento do ensaio, Azevedo construiu um texto em que procura assinalar a descrença na obra de Byron, Shelley, Voltaire e Musset. No entanto, o método de análise empregado é um misto de vida e obra, e sempre partindo da comparação de Byron com outros escritores. Deste modo, por meio de uma análise literária, biográfica e histórica, o crítico delinea as obras e os poetas. Contudo, mesmo com esse tipo de leitura, ele estabelece um diálogo bem interessante entre obra, história e vida desses escritores.

Antes de prosseguirmos com o ensaio, gostaríamos de evidenciar alguns pontos, como por exemplo, o papel que Byron exerceu no Romantismo, o carisma que despertava em outros poetas e nos leitores em geral. Ele foi o ponto de partida de muitos escritores e contribuiu para disseminar uma literatura ao gosto do povo. É interessante ressaltar, ainda, que Azevedo conheceu muito bem a obra de Byron, porém desprende um certo exagero e admiração por aquele ‘bardo’. Por outro lado, quando o nosso poeta demonstra essa fixação exagerada por ele, acreditamos que era um fato comum, tanto com Azevedo, quanto com poetas de nosso país e de outros também:

Na verdade, Byron não pertence, e nem pode pertencer aos domínios exclusivos da crítica literária. Como poeta-símbolo de sua época, como propagador de uma moda avassaladora que atingiu não só a literatura, mas as artes plásticas, a música, o vestuário, e a própria maneira de ser, pensar e agir, extravasou esse círculo limitado e passou a ser objeto também as sociologia, da psicologia, da história, da filosofia. É o único poeta cujo nome figura como título de um capítulo na *História da Filosofia Ocidental* de Bertrand Russel. Esse autor considera-o figura importante entre os homens que funcionam ‘como forças, como causas de mudança na estrutura social, nos juízos de valor, ou na atitude intelectual’ (BARBOSA, 1975, p. 16).

Por certo, Byron tornou-se um poeta de sucesso, um verdadeiro autor de best-seller:

Os dois primeiros cantos de *Childe Harold* foram publicados em fevereiro de 1812, dos quais o editor distribuía provas e adiantava exemplares. O êxito do livro foi imenso. Segundo o próprio Byron – e isso aos 24 anos – “certa manhã acordei e descobri que estava famoso”. O poema tocou o espírito do tempo, como assinala o biógrafo: “Em 1812 um poema narrativo romanesco era quase tão popular, senão tão popular, como um romance do mesmo caráter; e um poema por um lorde romanesco tinha, por certo, um interesse adicional”. O êxito, frisa-se, foi quase sem paralelo, com sete edições impressas em quatro semanas; mais de dez mil exemplares foram pedidos num só dia. Tomava-se o poema como autobiográfico (RAMOS, 1989, p. 11).

O poeta inglês foi um fenômeno no quadro mundial da literatura, tanto que como explicita Onédia Barbosa (1975, p. 16): “*Byronismo* é um termo que faz parte da história de quase todas as literaturas ocidentais. Byronismo foi influência literária, foi moda literária, mas, mais que isso foi um verdadeiro estado de espírito que dominou o século XIX”. Ou seja, “Byron encarnou assim o poeta romântico por excelência, e foi uma figura mítica do século

XIX, com popularidade só comparável à que desfrutaram em nosso tempo as estrelas de cinema e os cantores de música popular, figuras míticas do século XX” (BARBOSA, 1975, p. 17).

Por esse caminho criou-se o mito byroniano, divulgado pelo Romantismo e acolhido por muitos escritores. Mas, se de um lado, este mito contribuiu muito para difundir a obra de Byron, do outro, ele também serviu para estereotipá-la e prejudicá-la. Segundo Onédia Barbosa, o mito byroniano é bastante amplo, no entanto, a autora de *Byron no Brasil: Traduções* estabeleceu algumas características dele:

O mito byroniano tem várias facetas, mas compreende principalmente os seguintes aspectos:

- 1- o poeta solitário, incompreendido, desencantado da vida e dos homens, dominado pela melancolia e pelo ceticismo.
- 2- o campeão da liberdade, o inimigo da tirania.
- 3- o jovem belo e nobre, de passado misterioso e vida dissoluta (BARBOSA, 1975, p. 17).

De certa forma, o poeta brasileiro ficou conhecido sob alguns aspectos desse mito, por meio de alguns trabalhos críticos, que associaram e cristalizaram tanto na sua recepção crítica, quanto no cânone das histórias literárias a sua melancolia e o seu ceticismo com os de Byron.

A respeito do crítico Azevedo vale lembrar que, ao mesmo tempo em que ele cita o típico herói byroniano, como Lara, Harold e Giaour, cita também Don Juan. Deste modo, é possível ver um bom conhecimento dessa literatura, pois o poeta divide as obras de Byron em duas: a obra “Byron byroniano” e “Byron não-byroniano”. À primeira cabe *Childe Harold*, *The Giaour*, *The Bride of Abydos*, *The Corsair*, *Lara*, *The Siege of Corinth*, *Parisina*, *Mazeppa*, *Manfred*, *Cain* entre outros. Dentre as não byronianas estariam *Beppo*, *The Vision of Judgement* e *Don Juan* (BARBOSA, 1975).

Na seqüência do ensaio, Azevedo, como propusera a fazer, isto é, provar a descrença do poeta inglês, delineia a biografia de Byron e de sua família, compreendendo desde a infância até a idade adulta. Partindo daí, o ensaísta estabelece um paralelo entre a existência de Byron e os fatos da história. Na contemporaneidade do poeta inglês, segundo o crítico, a história era riquíssima de fatos, como as conquistas da revolução francesa que, além de estimular um sonho de liberdade, levou a burguesia ao poder.

Byron, que é filho do século XIX, na visão do ensaísta, ainda recebeu influência tanto daquela revolução quanto do período que compreende a Idade Média. Na combinação desses acontecimentos, a poesia está imersa em vários fatores determinantes, que refletem não só a sua época, mas todas as outras passadas. Nesse efervescer de acontecimentos, a poesia surge, os homens vêm, amadurecem, “acordam a vida”:

A época que produziu Byron e Werner se trespassa 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 da vida social. A Europa do seu chão ainda quente do sangue das revoluções, sentia mil visões surgirem [...]. Aquele turbilhão doidejava [...]. As imaginações doidejavam-se, e o suplício era como os dos tredos da Idade Média [...]. Os poemas de Byron são o espelho daquela época toda. (AZEVEDO, 2000, p. 702).

O crítico valoriza a biografia de Byron, bem como as dos demais escritores, a fim de relacioná-las com as produções literárias. T. S. Eliot (1957), por exemplo, diz que realmente é difícil dissociar a vida do poeta inglês de sua obra, pois Byron construiu para si uma imagem bastante polêmica. Segundo Onédia Barboza, isso contribuiu para que crítica o veja como

[...] uma das figuras mais controvertidas da literatura ocidental. Nenhum outro autor tem sido tão incensado e tão hostilizado. E os ataques muitas vezes, pretendendo ser endereçados à sua obra, visam na verdade a sua personalidade e o seu caráter. Por outro lado, muitas das peças laudatórias não passam de exagerados protestos de veneração ao *Rei dos Românticos*. A crítica Inglesa, como a própria sociedade inglesa, tratou-o no passado apaixonadamente – com extremos de amor e ódio. Acabada a fase dos afetos violentos e exaltados, passou a cultivar um sentimento de desprezo que abrangia não só o poeta, mas também seus admiradores europeus, que, dizia-se, nunca teriam sido capazes de distinguir o falso do verdadeiro no seu trabalho ou na sua personalidade (BARBOSA, 1975, p. 15).

Outro fator recorrente sobre a vida do escritor de *Beppo* e sua poesia é que “o biógrafo de Byron chega a duvidar de que, não fosse a viagem, Byron pudesse ter escrito esses poemas, pois ele não era ‘um poeta imaginativo, dependia da experiência da autêntica emoção pessoal’” (RAMOS apud BARBOSA, 1975, p.11).

Pautado no método de leitura biográfico, Azevedo embaralha a experiência pessoal de Byron com a obra, para ressaltar a crença ou a descrença como determinantes de sua poética:

O moço estudante de Eton fora o amante de Maria Chaworth [...]. O casamento do *lord* com *miss Milbank*, a separação misteriosa que se lhe seguiu [...], as noites do Lovelace poeta tinha ainda um sonho por aquele ideal que ele buscava entre todas, [...] nos lábios do Don Juan vagueavam murmúrios, e a harmonia sussurrava por aquela visão que ele buscara em Chaworth, [...] desde os anjos loiros do norte às fadas morenas do Tejo, do Manzanares, as madonas do sul da Itália, e as virgens formosas doiradas à vida aos sóis do Oriente [...].

[...].

Byron – o peregrino ente, revelou em Manfredo e Arnold, em Alp e Selim – o bastardo, a farpa de um pungir muito íntimo. Quando a ânsia remordia, então a exasperação – quando a fibra silenciava e o uivar tigrino da dor que extenua se enlanguescia nas harmonias fugitivas do passado – os sonhos, as crenças volviam. (AZEVEDO, 2000, p. 702-703).

Já Shelley, segundo Azevedo, era um cético, de uma incredulidade desmesurada, maior inclusive que a de Byron. A partir daí, o ensaísta estabelece um detalhamento e defesa

da descrença na obra desse autor, mas sempre recorrendo à biografia, como fizera com o escritor de *Don Juan*:

Shelley é a descrença – mas denuada e macilenta – fria como um túmulo. É o cético apertando com os braços no peito vazio a coroa seca das esperanças descritas.

[...]

[...] o coração de Shelley se enrijara daquele engellar precoce que rói como um verme, e desvia nas veias com a *seiva de morte* do *Hamlet* e a vitalidade do veneno de Byron. [...] No ar quente da Itália, o seu último murmúrio perdeu-se no arfar monótono do mar, depois que Byron e Trelawney, nas praias do Mediterrâneo azul, ao sol puro, ao perfume das flores e dos laranjais, sepultaram-no em leito de areia [...]

Shelley era ainda mais céptico que seu amigo (AZEVEDO, 2000, p. 703-704).

Voltaire, aponta Azevedo (2000, p. 704), “[...] tinha o fel de nascença. Era um cancro inato com que abrolhara a vida. Victor Hugo disse: ‘O rir de Byron não é o de Voltaire: *Don Juan* não é o contrapeso de *Candide*: Voltaire não sofrera’”. Com isso, ele assinala que o sofrimento, aquele rir, as ironias, as mágoas são geradas espontaneamente em Voltaire, mas em Byron e Shelley são traços característicos de experiência particular. Assim sendo, Álvares de Azevedo pontua Shelley como um poeta experiente, que viveu, sentiu, amou várias mulheres e transpôs para sua obra a realização plena desse amor, bem como todos seus pesares. Com Byron o mesmo se deu, pois as experiências vividas e sentidas, as loucuras pessoais, do ponto de vista do ensaísta, são semelhantes às dos heróis de seus poemas narrativos.

Por meio de suas analogias, o crítico sugere então que a descrença seria um reflexo da experiência pessoal, em que a vida ensina a duvidar de tudo. Por esse caminho, Azevedo também inclui Musset, mas adverte que

a descrença de Musset é mais suave, mais aérea, de uma melodia que canta intimamente. É que o moço autor das *Confissões de um filho do século* sonhou mais que sofreu; teve mais agonias no cérebro que no coração; mais insônias de febre às do cavaleiro Lara e da cabeça linda e desgrenhada do Giaour, que à realidade. Foi ao amanhecer de um sonho assombrado pelos cantos de *Don Juan*, que ele acordou incrédulo (AZEVEDO, 2000, p. 704).

Mais uma vez, como no início do ensaio “Alfredo de Musset / Jacques Rolla”, nós temos aí a comparação entre Musset e Byron, entretanto, pelas colocações do crítico, eles são diferentes. Mesmo parte da descrença do escritor francês, provinda do autor de *Don Juan*, apresentaria, segundo Azevedo, certas dessemelhanças. Contudo, Álvares de Azevedo acusa em Musset um fato, que a crítica brasileira reservou a ele: “sonhou mais que sofreu”. Vimos no primeiro capítulo desse trabalho que os estudiosos da obra do poeta paulista como

Machado de Assis afirmou que: “[...] ele conhecia a vida pelos livros [...]” (ASSIS, 2000, p. 25); Sílvio Romero, disse que: “vida quase toda subjetiva, agitada pela leitura, não teve, repito, ensejo de amar, nem de gozar a farta” (ROMERO, 2000, p. 30); José Veríssimo declarou que: “[...] pela imaginação ao menos, começou a viver tal vida na qual, com suas nativas inclinações, entrou muita literatura. [...]. Da combinação das próprias tendências com a imitação literária, criou-se uma vida factícia” (VERÍSSIMO, 2000, p. 43) e Mário de Andrade chega a afirmar que o escritor nunca teve uma experiência concreta do amor carnal etc. Enfim, de um modo geral, os estudiosos anunciam que Azevedo sofreu, sentiu e foi satânico apenas na imaginação.

Desse modo, como podemos notar no trecho que cita a descrença de Musset, o nosso poeta também utiliza o método biográfico na análise da obra do escritor francês, metodologia esta que será retomada pelos críticos ao estudarem sua produção literária.

Por meio de uma análise comparativa, Azevedo, contudo, explicita que há uma diferença entre a descrença de Byron e a de Musset, ainda que este tenha buscado inspirações no poeta inglês. Assim procedendo, o escritor brasileiro retoma sua posição inicial de que Musset não é um plagiário da obra de Byron:

[...] A diferença de Byron a Musset nesse ponto de vista, é que Byron procurou no poeta de *Joana d’Arc* um sarcasmo que se aunasse com o dele, uma alma doída como a sua. Musset com o cérebro inda quente das inspirações do bardo inglês, buscou no excitado dos seus sonhos, na sua imaginação de poeta as aparições que lhe assomaram lutas e sangrentas. Contudo, como o dissemos antes, de Musset a Byron a relação não é um plágio, uma cópia. É porventura uma inspiração. A influência do nobre descendente dos Northmans do duque Guilherme, no sonhador de *Pórcia* e *Frank*, é como a daqueles sons que se agravam, ainda apesar da vontade, na memória, e acordam aí melodias secretas como o vento da noite nas folhas da floresta. É a teoria de Platão, uma idéia que desperta, uma idéia que descobre um relevo àquela folha metálica encoberta de cera, do símile do inatismo acadêmico. (AZEVEDO, 2000, p. 704-705).

Todo o interesse de Azevedo por Musset, acreditamos que, não se reduz a análise empreendida em seu ensaio, visto que ele foi um leitor voraz da obra desse escritor. Mesmo porque, ele estabeleceu uma leitura bem contundente do poema “Jacques Rolla”, mesmo valorizando determinados aspectos do mito byroniano ou sugerindo alguma reminiscência da teoria dos contrastes, de Victor Hugo.

No entanto, o dualismo sistêmico apresentado em sua apreciação crítica está mais próximo (e aqui diferimos de Antonio Candido (2000, v. 2., p. 320), que vê no estudo sobre “Jacques Rolla”, “[...] a adesão à teoria dos contrastes, que dos brasileiros é o único a proclamar, fundado em Victor Hugo e sua obra antitética [...]”) da teoria de Schlegel, expressa

pela ironia, que estabelece a prática e a combinação dos opostos, elevação e rebaixamento, que não se excluem, ao contrário, se complementam sem a necessidade de fusão num só momento, num só lugar. Nesse sentido, acreditamos que há um diálogo bem próximo quanto à execução de sua sistematização dual, a “binomia”, o que contribui para sugerirmos sua maturidade como poeta e crítico.

Para concluir, podemos dizer que Álvares de Azevedo, mais do que apreciar e admirar Byron e Musset, soube reconhecer as suas práticas literárias, reafirmadas pelas enormes referências aos temas desenvolvidos por eles. Vê-se, ainda, que o escritor soube se articular muito bem em seu ensaio, ao desenvolver uma investigação profunda do movimento romântico, e da própria questão de influência de um escritor em outro, como é perceptível com os questionamentos acerca da originalidade e do plágio.

2.3 - O ensaio “George Sand / *Aldo o Rimador*”.

Antes de dar início ao estudo de Azevedo, gostaríamos de tecer alguns comentários sobre algumas semelhanças do ensaio “George Sand / *Aldo o Rimador*” com um trecho de *O Conde Lopo*, (contudo não queremos aproximar o discurso do ensaísta com a voz do eu-lírico, apenas sugerir uma conformidade presente nos dois discursos). Neste excerto, podemos relacionar muitas das colocações que o ensaísta faz em seu texto crítico, com tantas similaridades de idéias, que é possível perceber uma certa consonância de juízos sobre a escritora George Sand, tanto em seu estudo literário, quanto em seu poema. Vejamos:

II

A George Sand

1

Lélia ou Consuelo? Espírito de Byron
Em formas belas de mulher ardente,
Alma de brasa a estremecer contornos
De voluptuosos, arquejantes seios,
Voz de mágico cisne em róseos lábios
Que vivos acendeu da orgia a febre,
Gênio sublime d’ideais romances
Cheios de sangue e de blasfêmia acerba,
Como essa tela do pintor flamengo
De sombrios painéis – Rembrandt o pálido
– Onde no claro-escuro em ar trevoso

Áurea réstia de luz descai na fronte
 De cândida visão.
 Mulher sublime
 De poemas infernais, d'alma descrida
 Em corpo etéreo – Jorge Sand, na terra
 Que peito d'homem que te lesse os cantos
 E alma de poeta que entender pudesse
 Do teu sonhar as harmonias – negras

 (AZEVEDO, 2002, p. 394).

Neste trecho, podemos observar que o poeta por meio de uma interrogação busca saber se o espírito da autora de *Valentine* estaria mais próximo de Lélia ou Consuelo, sua resposta é que Sand, enquanto escritora, possui um espírito igual ao de Byron. Ou seja, Sand seria uma grande romancista, já que para Azevedo, Byron é a definição máxima de poeta. Com isso, é possível perceber que no poema há uma dicção que ressalta as qualidades da escritora, embora seja contrário a algumas das atitudes de George Sand: “Mulher sublime / De poemas infernais, d'alma descrida / Em corpo etéreo – Jorge Sand [...]” (AZEVEDO, 2002, p. 394). Posturas notadas, aliás, quando observamos também alguns fragmentos do ensaio.

Álvares de Azevedo, como fizera nos outros dois estudos literários, estruturou o ensaio “George Sand / *Aldo o Rimador*” em fragmentos (cinco pequenos artigos). Com isso, Azevedo no primeiro fragmento apresenta a escritora George Sand; no segundo fala da recepção crítica de Sand e esboça seus juízos acerca da escritora e sua obra; no terceiro apresenta a peça *Aldo o Rimador* e inicia uma análise comparativa com o livro *Chatterton* de Alfred de Vigny; no quarto fragmento mostra o livro de Vigny, com a análise de alguns trechos que traduziu, e no quinto faz uma análise dos trechos, que traduziu, do livro de George Sand.

O texto de Álvares de Azevedo, ainda que escrito em 1850, apresenta algumas características que o diferenciam da crítica de sua contemporaneidade. Nele nota-se ainda alguns jargões da “crítica velha”, porém apresenta fatos inusitados que valorizam a escritora George Sand, bem como sua obra.

É interessante observar como Azevedo inicia o seu texto e como enxerga George Sand. De certo modo, o escritor brasileiro estabelece as influências de pensadores sobre a escritora, descreve suas relações políticas e, enfim, demonstra, por meios de vocativos, características da personalidade e da escrita de George Sand. Nota-se que tal maneira de enxergar a autora francesa é bastante influenciada por suas vestimentas, bem como por seu

comportamento, visto pelos intelectuais de sua época como atitudes puramente masculinas. A sua luta pela igualdade de sexo/gênero também é um fator determinante dessa visão:

Sand, a duelista, a romancista fogosa que percorrera a sós as ruínas dessa Itália, onde Byron fizera estacar Childe Harold sobre a cinza de tantas glórias, [...] Sand, a peregrina, que se apossara tanto de seu caráter viril, que nem há (senão às vezes, na febre de seus delírios feminis, no seu sentimentalismo apurado) clarear-lhe ao fundo a idéia da mulher –; Sand, passada apenas do seu papel de Byron para o leito de amante daquele; [...] o poeta das *Palavras de um crente* [...]. (AZEVEDO, 2000, p. 662-663).

Contudo, Azevedo peca ao afirmar que George Sand encarnou tanto o seu personagem masculino, que acabou por eliminar a escritora e a mulher que era, uma vez que, segundo a visão do poeta brasileiro, tais elementos estariam ausentes em sua obra e vida, a não ser quando Sand demonstra seu “sentimentalismo apurado”, o que ele sugere ser sentimento característico da mulher.



Figura 6: George Sand, vovó recatada. Disponível em <<http://pt.wikipedia.org/wiki/Imagem:Sand-Nadar.png>>. Acesso em 23/06/2007, às 19h40.

Bem a gosto romântico e ao estilo de Azevedo, o texto é construído na tentativa de avaliar o trabalho da escritora por meio de uma aproximação comparativa e, de certo modo,

de influência de um autor sobre outro. Nesse sentido, Azevedo estabelece relações entre George Sand e poetas como Byron. No entanto, o crítico afirma que não há uma assonância, uma proximidade da escritora francesa com o poeta inglês como tivera Musset:

Contudo, Sand não está tanto para Byron como Musset. Se lhe falta aquela melodia lamartiniana há nela mais fogo –, e aquela idéia funda que fazia dizer a Alphonse Karr na sua sede de *originalidade*: “É preciosa coisa a individualidade. Fora melhor nada ser e ser *si próprio*, que ressumbrar a caricatura, ou a prova pálida de um grande homem – fora desesperança parecer com Voltaire, Napoleão ou Byron”. (AZEVEDO, 2000, p. 663, grifo do autor).

É interessante notar como a individualidade de George Sand, bem como seu perfil, são construídos por Azevedo. É pautando nas melhores características dos grandes autores que o poeta elege a personalidade de Sand enquanto escritora:

Eis o que basta. Juntai-lhe toda a influência do gênio de Shakespeare e o da realidade de Lara, o misticismo que a levava ao gênio de Listz, Weber e Meyerbeer, aos estudos de análise profunda de Lavater – aquele caráter singular repassado inda em seu ceticismo de visões, de crenças no mesmerismo, no sonambulismo magnético ao ponto em que Cagliostro talvez o cria – o desregrado daquele viver passado entre o ebrioso do *latakia*, nos cachimbos turcos, e as inspirações da música de Listz, aquela fronte calva e bela de Everard surcada das incisões perpendiculares que Lavater só leu nas altas capacidades – e o amor de Lamennais – e após as longas noites a só (bem-vindos sonhos onde corriam bem-vindas as sombras de Rafael e Tebaldeu – os lindos) – o passado do *vale negro* – os *salgueirais do rio* – as leituras ebrias de *Corina*, *Atala*, Millevoeye e a *Iliada* – aquelas tantas mulheres de seus romances – onde ela encarnou, na sua poesia italiana, sua alma de Árabe – ligai tudo isso numa idéia, numa individualidade – e tereis G. Sand. (AZEVEDO, 2000, p. 664).

Quando vieram a público dois livros – *Indiana* e *Valentine* – da autoria de um tal George Sand, todos supuseram tratar-se de um homem maduro e experiente, profundo conhecedor dos costumes e hábitos da sociedade francesa. Contudo, a obra de George Sand, desde seus primeiros volumes, provocou estranheza pelos temas que abordava. As temáticas dos livros eram ousadas demais para um tempo em que às mulheres eram destinados os papéis de esposa, mãe e dona de casa. De certo modo, os livros estigmatizavam com amargura e veemência o universo fechado do matrimônio, a tirania dos maridos sobre as esposas frágeis e temerosas etc³¹.

Contudo, o pioneirismo de George Sand lhe custou bastante caro. Os críticos da época lançaram mão de todo arsenal belicoso da baixaria e a rojaram ao lamaçal. Essa atitude era

³¹ O conteúdo dos livros de George Sand era tão polêmico que em 1863 o Santo Ofício colocou a obra dela no *Index Librorum Prohibitorum*. O famoso “Índice dos livros proibidos” criado no século 16, para listar obras consideradas perigosas para a fé e a moral dos cristãos. Contudo, é interessante ver que a ousadia da obra de Sand, por mais ousada que fosse, residia no fato de ser escrita por uma mulher. Acontecimento que ultrapassava todas as barreiras impostas por aquela sociedade.

evidente, primeiro por Sand ser mulher, segundo pelo comportamento ativo na luta pelos direitos de igualdade. E depois, o estudo e a prática da literatura sempre foram feitos por homens que estabeleceram os conceitos teóricos a respeito da posição da mulher na sociedade.

A postura de Azevedo perante a escritora é no mínimo curiosa. Quando a maioria declarava guerra pessoal a Sand, Álvares acredita que não é por meio de ofensas pessoais que se entenderá sua obra:

A Revista de Edimburgo anatematizou G. Sand. Pobre *Revista de Edimburgo!* depois de Byron – como o Vaticano após Lutero – teus raios que são? Ali já não é o romance que o jornal ataca – a crítica vai além – a vida, a honra da pobre mulher é rojada ao leito de lama que o sucessor de Jeffrey lhe cavara com as mãos. Sand é aí uma perdida – só lhe faltou a palavra shakespeariana – o cinismo de Otelo abafando Desdêmona – chamá-la *a whore*... (AZEVEDO, 2000, p. 664).

Ofensas pessoais sobre a escritora George Sand vinham de todos os lados. Revistas, escritores, filósofos não a pouparam, a exemplo Friedrich Nietzsche, que chamava escritora como Sand de: “[...] terrível vaca de escrever”. (NIETZSCHE apud FRIEIRO, 1941, p. 146). Nisso vê-se que numa época em que a mulher se encontrava inteiramente subjugada pela autoridade masculina, uma voz dissonante como era a de Sand, mesmo quando era ouvida, não provocaria mudanças, mas reações que faziam o possível para manchar a sua imagem e, por fim, tanto classificá-la como uma escritora menor, quanto calar a sua voz.

Na seqüência, Azevedo acredita e destaca o que afirmou o crítico Nisard, que, segundo diz, a escritora teria um egoísmo dos sentidos, bem como a metafísica da matéria como norteadores de sua escrita. Diante disso, percebe-se que Álvares de Azevedo crê que o estilo de Sand pauta-se nestes princípios. Para que ele possa explicitar melhor essa sua posição, Azevedo recorre às idéias daquele crítico, cita também outros críticos e escritores, bem como referencia obras e temas desenvolvidos por George Sand, com o objetivo de ressaltar a temática do “amor adúltero”. Todavia, como podemos observar, o desenvolvimento dessa encadeação de idéias é um embaralhar de citações de nomes e obras, que dificultam o assunto principal:

O Sr. Nisard convenceu-se mais do seu ministério. 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 traslado de idéias filosóficas – e não a diatribe a rasgar com mãos ímpias o véu de vestal das criações da poesia. Embalde a resposta da romancista a Nisard, a expressão dele é verdadeira: a síntese dos livros da autora de *Valentin* e *Leoni* é o *egoísmo dos sentidos*, a metafísica da matéria –, o amante é o rei nos livros dela, o marido se azumbra, sublimado apenas quando se sacrifica, como Jacques, aos prazeres de sua mulher com seu amante, e seja-nos lícito aqui estender mais uma

idéia do Sr. E. de Girardin, no seu livro de *Estudos dramáticos*, – aquele Jacques que veio dar o quarto desenlace ao romance dos amores cobiçosos de um estranho pela mulher casada (após Rousseau que o findara com a morte de Júlia de Woldemar, Goethe com o suicídio de Werther, Dumas com o assassinato de Adèle e a devoção de Antony – o bastardo) com a morte voluntária do marido, Aí (sic) nesses volumes o casamento é um escárnio. Que importa *Simon* finde por um casamento *nem mais nem menos que um conto de Perrault* ou de *M^{me} d'Aulnoy*, como o diz espirituosamente M^{me} Dudevant, e no *André* o pleito não vá mais pelo amor conjugal que pelo adúltero? que importa? já não é bastante ir contra o casamento, igualar-lhe o sacrossanto com o amor adúltero? (AZEVEDO, 2000, p. 664-665, grifo do autor).

Assim, como é possível notar na citação anterior, a concordância de Álvares de Azevedo em relação à autora, e às temáticas desenvolvidas por ela, vai até certo ponto. Ele questiona, embora tente entender que George Sand seja contra o matrimônio³². Todavia, para ele, colocar o “amor adúltero”³³ em seus romances já é algo diferente, para não dizer inaceitável. Nesse sentido, o poeta ainda carrega traços morais fortes, mesmo dizendo que o que Sand escreve não o deixa “arrepiaado”.

Álvares de Azevedo tenta justificar que o fim da poesia é a beleza, assim, como pontuara no prefácio em *O Conde Lopo* que “o fim da poesia é o belo” (AZEVEDO, 2002, p. 369), e, desde que o escritor não “enxurde no lodo da obscenidade”³⁴, não há motivo para temer. Por assim dizer, o poeta, mesmo sendo reacionário, busca amenizar seu conservadorismo ao afirmar que se há traços de inspiração de poemas como os “Don Juan” e

³² É interessante notar a postura de George Sand, na “carta à senhorita Leroyer de Chantepie”, frente ao casamento: “Senhorita [...] Detalhes da existência apenas se me apresentam como romances mais ou menos felizes que conduzem todos a uma conclusão geral: a sociedade deve ser reformada de cima abaixo. Parece-me que ela se dá à mais cruel desordem e entre todas as iniquidades consagradas no seu interior, a mais destacada parece-me ser as relações de homens e mulheres as quais estão estabelecidas de modo injusto e absurdo. Daí que não possa aconselhar ninguém a ingressar no casamento, sancionado pela lei civil que continua a sustentar a dependência, inferioridade e nulidade social da mulher. Passei dez anos em reflexão a respeito deste tema e, após ter me perguntado porque todos os amores neste mundo, legitimados ou não pela sociedade, eram mais ou menos infelizes, quaisquer que fossem as qualidades e virtudes das almas neste modo associadas, estou convencida da impossibilidade radical da felicidade perfeita e do amor ideal, em condições de desigualdade, inferioridade e de dependência de um sexo em relação a outro. Seja pela lei, seja por uma moralidade universalmente reconhecida, seja pela opinião ou pelo preconceito, permanece o fato de que a mulher, tendo se entregado ao homem está agrilhoadada ou na condição de réu. Agora, a senhorita me pergunta se pode ser feliz através do amor e do casamento. Não creio que a senhorita será feliz através de qualquer dos dois, disso estou convencida. Porém, se a senhorita me pergunta em que outras condições a felicidade da mulher pode ser encontrada, dir-lhe-ia que sou incapaz de despedaçar e remodelar toda a sociedade inteiramente e, bem sabendo que ela durará muito além da nossa própria breve estada neste mundo, devo colocar a felicidade das mulheres em um futuro no qual firmemente acredito, no qual deveremos voltar a melhores condições na vida humana, no seio de uma sociedade mais iluminada, na qual nossas intenções serão melhores compreendidas e nossa dignidade melhor estabelecida”. Disponível em <<http://www.velhosamigos.com.br/Coletanea/coletanea22.html>>. Acesso em 02/10/2006 às 23:40.

³³ A respeito do adultério, Azevedo também se põe contrário a ele, (ou pelo menos nos faz acreditar nisso), numa carta enviada a seu amigo Silva Nunes, de 27 de agosto de 1848, em que o escritor afirma que o poema *Parisina* “é uma das obras mais imorais de Byron, pois é uma madrastra adúltera com seu enteado que ele pinta com as cores mais românticas possíveis” (AZEVEDO, 2000, p. 808).

³⁴ Azevedo, pelo que demonstra, não é a favor da vertente erótica na literatura de autoria feminina.

“Lélia”³⁵ não há motivos para tanto alarde. Mesmo porque, “a missão do poeta é pois o apostolado da beleza” (AZEVEDO, 2002, p. 369):

Não sou contudo daqueles que se arrepiam com a desenvoltura de Sand, – Tartufo que suma virtuosamente a face nas mãos ante os tesouros da beleza. A poesia é a beleza – desde que o poeta se não enxurde no lodo da obscenidade, desde que o assunto se lhe não desflore em mãos torpes, seja embora a sua inspiração essa *metafísica da matéria* que mana de Don Juan e Lélia: – que importa? (AZEVEDO, 2000, p. 665).

Azevedo, após questionar e não se mostrar em total acordo com algumas atitudes literárias de George Sand, busca aspectos apaziguadores, que não a hostilizem, mas a valorizem enquanto escritora. Assim, o poeta brasileiro ressalta traços positivos de Sand, tais quais sua postura política e suas qualidades literárias, sem nunca entrar na discussão de que ela é uma mulher, ou questionar o valor de sua obra por esta ser produzida por alguém do sexo feminino. Antes, ele discorda das atitudes dos críticos que a espezinham, mesmo reconhecendo que ela ousou demais na escrita ao empregar o “amor adúltero” como temática. Todavia, reconhece que isso não acarreta grandes prejuízos, pois ela traz enormes qualidades na totalidade de sua obra.

Com isso, Álvares de Azevedo não entra na discussão infrutífera de combate à escritora, o que ele faz é uma análise de sua obra. Nesse processo, elege o livro *Aldo o rimador*³⁶ como sendo um dos prismas que permite ver a qualidade da escrita de Sand. Há também traços que denotam uma consonância e uma aproximação do nosso poeta com a autora de *Aldo o rimador*, afinal, Azevedo valorizou muito este tipo de literatura, na qual figuram as temáticas como o amor, a amada, a morte, a mãe, a miséria do personagem etc. Por este caminho, o poeta declara que “*Aldo* é um livrinho de poucas páginas. Para nós contudo é – senão o primor de Sand – ao menos um prisma onde se lhe iriam os raios mais belos da luz de seu gênio” (AZEVEDO, 2000, p. 665).

Álvares de Azevedo começa a análise do livro de Sand comparando-o ao livro *Chatterton*, de Alfred de Vigny, cujos trechos também são traduzidos pelo ensaísta. É interessante perceber a postura do poeta, que, a partir deste momento, elege um método crítico pautado num estudo comparado, quando nesta época o meio comum utilizado para criticar uma obra de um determinado autor seria quase que exclusivamente o recurso biográfico. Por

³⁵ É interessante observar que o livro *Lélia* tido como modelo exemplar de literatura para Azevedo, ainda carrega um traço forte de sensualismo.

³⁶ George Sand publicou a peça *Aldo le Rimeur* em 1833 na *Revue des Deux Mondes*, uma das revistas mais importantes da França na época do Romantismo.

fim, Azevedo estabelece seu juízo na comparação com Alfred de Vigny e diz que à Sand caberia o “laurel” enquanto escritora:

Aldo é, como Chatterton – um poeta que se acabrunha na miséria. Até aí a idéia de Sand se funde na de Alfredo de Vigny: – contudo, na justa entre o melodioso cantor de *Eloá*, o suavíssimo tradutor do *Otelo* [...] como dizíamos, na lide entre Vigny, melodioso ainda no sombrio e fatal de seu ideal de *Chatterton*, – e Sand ardente, a esta devia caber o laurel. O *Chatterton* que teve quarenta representações seguidas apesar de seu nenhum interesse *dramático*, aquele primor do Conde Vigny, belo no seu lúgubre lirismo ao gênero dos cantos dialogados de Jó, precioso como a Ode do poeta que morre no hino de Gilbert – é contudo uma sombra ante a riqueza bem imaginativa da criação do *Aldo*. (AZEVEDO, 2000, p. 665).

Por conseguinte, o poeta mostra de onde vem a influência de Sand: de Vigny e Byron. Naquela época era de praxe estabelecer de onde vinham determinadas características valorizadas na literatura, quais eram os predecessores, a tradição literária de determinado escritor. Em pleno século XIX, a questão da influência ou da originalidade era assunto recorrente que valorizava ou não um autor: “A cena 2ª é o monólogo de Aldo. – É a sensibilidade de Vigny a fundir-se no gosto de sensações fortes, daquela que bebera em *Lara* e *Corsário* as brilhantes idéias. Se não fosse tão longa, eu aqui traduziria toda essa cena de solidão. Darei aí algumas idéias que mais sobressaem [...]” (AZEVEDO, 2000, p. 670).

Uma das dificuldades no trabalho de análise da obra de George Sand é a ausência, aqui no Brasil, de traduções disponíveis da obra da escritora, uma vez que poucos são os volumes traduzidos para o português. O livro *Aldo o rimador*, pelo que vimos, não está entre eles e, dessa forma, os únicos trechos que há em nossa língua são aqueles que constam do artigo de Azevedo. Contudo, os trechos foram traduzidos segundo o interesse do poeta, isto é, ele elegeu as partes que acreditava serem importantes para ressaltar a obra da escritora. Nisso percebe-se, mais uma vez, os pontos de encontro entre sua obra e a de George Sand, uma vez que os trechos traduzidos mostram as temáticas mais freqüentes do Romantismo, dentre as quais está o amor, a mulher, a própria miséria dos personagens e a posição marginal do escritor.

Nesse sentido, o Romantismo não foi um movimento de alienação total com relação à sociedade, já que muitos escritores introduziam em suas obras a dificuldade que era ter dinheiro para sobreviver. Se de um lado, a miséria é um tema recorrente da obra romântica, por outro lado a falta de dinheiro presente nelas é mais que um simples recurso da poética romântica é, de certo modo, uma consciência do escritor frente à sociedade. No livro de Sand, encontram-se vários trechos que exemplificam isso:

Tenho n'alma só a dor; é preciso que dê pastio em minhas dores... Rir-te-ás

talvez! Se o alaúde molhado e solto por minhas lágrimas der o som mais fraco, dirás que todas as minhas cordas desafinam, que não sinto o meu mal!... Quando eu sinto a fome devorar-me as entranhas! a fome – a tortura dos lobos! ...

[...]

Vinde, eia, corvos ávidos de meu sangue! abutres carniceiros! Eis Aldo que falece de afã, de tédio, de miséria e opróbrio. Vinde cavar-lhe as vísceras, e saber o que há de sofrer num homem: vou ensinar-vo-lo, porque jante amanhã... ó miséria – antes, infâmia!

[...]

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! O duque de York prometeu-me sua cadeia de ouro se eu lhe fizesse versos para a amante... Sim... *Lady Mathilde* é morena, esbelta: esses versos puderam ter sido feitos para ela; tem dezoito anos – a idade de Jane – Jane! Vou vender teu retrato escrito por mim [...]. (SAND apud AZEVEDO, 2000, p. 671).

Azevedo também tratou, em poemas, do dinheiro e da própria falta dele, da miséria e da condição marginal do poeta na sociedade. A exemplo disso, em o “Editor”, há uma forte exaltação do dinheiro, pois “Quem não ama o dinheiro? [...]”, “Todos a mil e mil por ele vivem, / E alguns chegaram a morrer por ele!” (AZEVEDO, 2002, p. 207); no poema “Dinheiro” é perceptível a necessidade que ele encerra: “Sem ele não há cova – quem enterra / Assim grátis *a Deo*? O batizado / Também custa dinheiro [...]” (AZEVEDO, 2002, p. 207); em “Minha desgraça”, há a explicitação da ausência dele, visto que “Minha desgraça, não, não é ser poeta,” [...] “Não é andar de cotovelos rotos”, [...] “A minha desgraça, ó cândida donzela,” [...] “É ter para escrever todo um poema, / E não ter um vintém para a vela” (AZEVEDO, 2002, p. 209) e por fim, em “Um cadáver de poeta” temos a condição marginal do poeta: “Morreu um trovador – morreu de fome.” [...] “De que vale um poeta – um pobre louco / Que leva os dias a sonhar – insano / Amante de utopias e virtudes” (AZEVEDO, 2002, p. 141-142).

Na seqüência, o poeta destaca na obra de Sand uma das temáticas bastante trabalhada no Romantismo, a mulher enquanto amada e mãe, que também foi uma constante em sua obra. Nessa conjectura, pode-se verificar a importância da mulher na figura da mãe e da amada como recurso temático. Mesmo porque, constitui-se em visões idealizadas, tanto com a mulher amada, quanto com a figura materna, que deram forma ao arquétipo romântico da Mulher complexa em seus aspectos superiores de extrema virtude. No caso de *Aldo o rimador*, há os dois temas trabalhados em conjunto, contudo, nos fragmentos a seguir, a figura materna que é evocada:

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. 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*. (AZEVEDO, 2000, p. 672).

[...]

Ah! Minha mãe é morta? Deus pois me dá também que morra enfim? Como? morreste, minha mãe?

[...]

Sim! bem morta! fria como a pedra, inteiriçada como uma espada.

[...]

Mas por que sois já morta? Era-vos muito afã em dar cabo à miséria? Não vos tratava eu bem? Descontentava-vos eu? Pensáveis que eu poupava trabalho e cérebro? Acháveis-lo acaso maus os meus versos; as críticas de meus invejosos vos coravam tanto de ser a mãe de um tão mau rimador?... Éreis uma *literata* outrora em nossa aldeia!... Hoje apenas um pobre esqueleto de pernas nuas. Pobres pernas! velhos ossos! Inda esta noite eu vos rebuçara com meu gibão! É culpa minha se o forro esgarçou e o estofado era leve? É como a fazenda de que me fizeste, ó velha Meg! Eu era vosso filho sétimo; todos eram belos e altos, musculosos e cheios de ardor, exceto eu o mais moço. Eram robustos montanheseiros, atrevidos caçadores de corças pardas [...], todos morreram sem pensar em levar-vos ao cemitério. Só ficou-vos o pobre Aldo, o pálido filho de vossa velhice, fruto débil de vossos últimos amores. [...] E quando faltaram todos e ficastes a sós com o vosso aborto, não vos surpreendeu o ver que uma voz no fundo do cérebro lhe decorara e comentava os cantos dos nossos bardos? [...] beijastes o filho na fronte, santuário de um gênio gerado sem o saberdes [...] (SAND apud AZEVEDO, p. 673).

Sand, segundo Azevedo, até o momento havia apresentado a personagem, isto é, o poeta pobre e sua mãe que morre, na seqüência ela acrescentará o amor, a mulher amada:

Até aqui G. Sand mostrou duas coisas – o poeta e o filho – o poeta na sua luta corpo a corpo com a sociedade descaroável; o filho, na sua desesperança junto ao cadáver da velha Meg. Depois vem o amor – e Agandecca; Jane, o primeiro amor, a primeira ilusão que finda num descrer no amor da mulher, ao sentir-lhe estatuado aquele colo de anjo. (AZEVEDO, 2000, p. 674).

Assim, a mulher figura no livro da escritora de duas formas, primeiro é a mulher enquanto mãe, a segunda é a mulher enquanto amada. Com isso, podemos perceber que, mais que predileção pessoal de qualquer escritor, aquelas temáticas, cujo próprio Azevedo tratou em sua obra com uma grande obsessão, eram recorrentes na literatura romântica européia. Por esse caminho, é possível dizer que a mulher não reponta uma exigência biográfica (como ficou convencionado sobre o poeta de *Lira dos vinte anos*), mas uma visão estética sugerida pelo movimento, sendo, em certa medida, uma das posturas mais sublimes empreendida pelos escritores do Romantismo.

Ainda sobre este texto crítico, Maria Alice Faria sugere que a peça *Aldo o rimador* serviu de base para a construção do livro *Macário*. Seguindo as indicações da autora de *Astarte e a Espiral*, Maira Pandolfi reafirma que “Álvares de Azevedo teria tirado dessa peça

de Sand alguns aspectos da figura feminina que tem pontos de contato com a noiva de Penseroso, além de frases e situações que transcreveu com poucas diferenças” (PANDOLFI, 2006, p. 123).

Álvares de Azevedo, por certo, compreendeu a importância da obra de Sand no quadro da literatura universal, bem como, as qualidades que a obra dela suscitou perante o movimento romântico. Além disso, como podemos perceber no ensaio “George Sand / *Aldo o Rimador*”, Azevedo ressaltou elementos temáticos da obra da escritora francesa, dos quais havia também tratado em sua própria obra. Ou seja, é compreensível que Azevedo, mais que analisar e traduzir trechos do livro *Aldo o Rimador*, dialogou não só com a obra da autora e com a sua própria, mas também com o movimento que George Sand e ele estiveram filiados.

Por fim, num misto que ora o aproxima e ora o diferencia de outros críticos, o poeta soube analisar a obra da escritora sem, contudo, evocar e traçar sua vida estritamente pessoal. Afinal, o poeta inicia seu texto evocando as influências políticas que George Sand teve, trabalha sua obra do ponto de vista da análise comparada e, por fim, percebe o quanto à autora foi espezinhada por ser uma mulher e ousar tanto em um cenário dominado pelo sexo oposto. Embora, Azevedo reconheça que Sand ousou demais, ao retratar o amor adúltero em alguns de seus livros.

3 - As funcionalidades dos Prefácios de *Lira dos Vinte Anos*.

De início, percebe-se que prefaciар a obra literária era prática comum dos escritores do século XIX, afinal, era um hábito constante tanto no romantismo europeu como no brasileiro. De certo modo, podemos notar aí uma preocupação em estabelecer a teoria da qual o autor se aproxima, bem como um discurso de defesa de sua poética (apresentação de sua obra ao leitor). Para termos uma idéia sobre tal fato, basta olharmos o que diz William Wordsworth em seu prefácio d’*As baladas líricas*:

Diversos amigos meus anseiam pelo êxito destes poemas, por acreditarem que, se neles se realizaram realmente os pontos de vista que presidiram a sua composição, então aqui foi produzido um tipo de poesia adequado ao interesse permanente da humanidade, e significativo na qualidade e na multiplicidade de suas relações morais. Por esta razão, eles me aconselharam a anteceder-lo de uma defesa sistemática da teoria que presidiu à sua criação. Mas eu me sentia relutante em empreender esta tarefa, por saber que o leitor consideraria os meus argumentos com frieza, podendo suspeitar que eu fora influenciado basicamente por uma ânsia leviana e egoísta de *persuadi-lo* a

louvar meus poemas. E eu me sentia ainda mais indisposto a empreender a tarefa porque expor adequadamente minhas opiniões e enfatizar plenamente meus argumentos exigiria limites de espaço totalmente desproporcionais a um prefácio. (WORDSWORTH, 1987, p. 169-170).

Diante disso, há como observar nos prefácios, seja em geral, seja nos do autor aqui analisado, a preocupação dos escritores em expressarem suas opiniões por meio de argumentos que estabeleçam a teoria de sua poesia, o que se vê em Wordsworth, um dos primeiros românticos ingleses (da denominada geração *poetas do lago*), a quem a poesia é o “transbordamento espontâneo de sentimentos poderosos” do homem possuído de “uma sensibilidade orgânica habitual”, mas “meditado longa e profundamente” (WORDSWORTH, 1987, p. 172).

Nesse sentido, o prefácio não coincide primeiramente com a realidade que ele representa, pois o vocábulo, do latim *praefatio*, designa aquilo que foi feito para introduzir algo que vem depois de si. Entretanto, na área literária, o prefácio foi envolvido com outras finalidades que vão além da simples tarefa de introduzir uma obra. Sendo assim, acaba por fugir da simplicidade tradicional e chega a configurar-se como síntese da concepção da arte literária de um escritor (GIUSTI, 2003, [não paginado]). Nessa acepção, quando recorre ao prefácio, o autor, a exemplo de William Wordsworth, manifesta seu grau de consciência literária e estabelece: o conhecimento intencional depositado no material literário; o elenco de técnicas aí atuantes; seus procedimentos práticos; sua função de realização no todo ou em parte da obra; suas preocupações de apresentação de sua obra ao leitor etc.

Deste modo, percebe-se que os prefácios encerram em si várias funcionalidades, as quais são utilizadas pelos escritores quando necessárias. Diante disso, empreenderemos uma leitura dos prefácios à primeira e à segunda parte de *Lira dos Vinte Anos*, pautada em algumas das funções estabelecidas por Aristóteles em *Arte Retórica*³⁷.

Partindo daí, numa primeira função demonstrativa, o prefácio seria empregado pelo autor na explicação e razão da obra. Nesta definição, o sentido do prefácio é a elucidação dos temas, motivos e outros elementos abordados na obra pelo escritor. Por meio dessa funcionalidade, Álvares de Azevedo justifica que os seus poemas, da primeira parte de *Lira dos Vinte Anos*, “são os primeiros cantos de um pobre poeta. [...] Cantos espontâneos do coração” (AZEVEDO, 2002, p. 49). Certamente, esta função não pretende ser crítica, é mais justificativa, servindo como uma prestação de contas do autor. De acordo com essa fundamentação, o leitor é introduzido na façanha artística do poeta.

³⁷ Em *Arte Retórica* (livro III, cap. XIV) Aristóteles estabelece cinco funções para os prefácios: a demonstrativa, a sinestésica, a pertinente, a topológica e a didascálica.

Entretanto, o prefácio à primeira parte de *Lira dos Vinte Anos* ultrapassa a simples função demonstrativa. Nele, o autor sugere uma proposta que vai além da justificativa de sua obra, ou seja, ele procura alcançar primeiro a amabilidade do seu leitor ou então obter a sua benevolência, o que se dá por meio da função sinestésica. Conforme revela Álvares de Azevedo, as poesias que compõem a primeira parte do livro são pretensamente sentimentais e merecem desculpas, pois “as primeiras vozes do sabiá não têm a doçura dos seus cânticos de amor” (AZEVEDO, 2002, p. 49). Nesse percurso, o objetivo principal não seria apenas conquistar a atenção do leitor, mas visar à aproximação de leitura entre escritor e leitor, estabelecendo, assim, um campo univisual de percepção da obra. Dessa forma, o escritor demonstra não só uma presença de espírito maior, uma vivacidade, como também uma conscientização acentuada na busca da percepção do leitor em seu prefácio.

Há também no prefácio, de um modo geral, alguns aspectos que o distinguem da obra, afinal ele não pretende ser ficção ou poesia e, conseqüentemente, se acha localizado em uma posição externa a ela, o que contribui para criar uma certa autonomia frente à obra e, por conseguinte, por torná-lo dispensável a ela. Por outro lado, o prefácio que não se vincula à obra, o prefácio em si, sem o vínculo com o texto literário, é um vazio autônomo. Ele precisa, na verdade, unir-se à obra, falando dela para que tenha existência literária.

No prefácio à segunda parte de *Lira dos Vinte Anos*, o autor nos revela a sua intencionalidade e o vincula de tal maneira ao texto poético, que a gratuidade e a autonomia perdem espaço e deixam transparecer elementos que constituem a teorização da obra do escritor. Por meio desse procedimento, Álvares de Azevedo explicita em seu prefácio como serão os poemas que constituem a segunda parte de seu livro:

O que acontece? Na exaustão causada pelo sentimentalismo, a alma ainda trêmula e ressoante da febre do sangue, a alma que ama e canta, porque sua vida é amor e canto, o que pode senão fazer poema dos amores da vida real? Poema talvez novo, mas que encerra em si muita verdade e muita natureza, e que sem ser obsceno pode ser erótico sem ser monótono. Digam e creiam o que quiserem – todo o vaporoso da visão abstrata não interessa tanto como a realidade formosa da bela mulher a quem amamos. (AZEVEDO, 2002, p. 139).

Nesse sentido, podemos complementar que há nos prefácios um caráter de confiança do autor. Entretanto, o tipo de confiança apresentada, nesse caso, não é intimista e sim objetiva, pois o autor de *Lira dos Vinte Anos* estabelece valores e critérios para sua obra a partir de seus prefácios. Deste modo, eles têm se revelado como uma teorização programada da obra, transformando-se numa verdadeira teoria do conhecimento dos textos poéticos apresentados.

Ante os fatores até o momento expostos, podemos dizer que nos prefácios de *Lira dos Vinte Anos* ocorre também uma versatilidade, pois as várias funções tendem a se apresentar simultaneamente. Por esse caminho, as atuações dessas funções têm aberto espaço para várias leituras, mesmo mantendo seu limite de discurso paralelo, ou quando provoca uma integração entre texto poético e prefácio.

O prefácio também ganha um valor metapoético, uma vez que ele já é uma forma de metalinguagem do texto poético (GIUSTI, 2003, [não paginado]). Sobre isso, pode-se observar que o prefácio à segunda parte de *Lira* traça um plano do fazer poético e esclarece a concepção artística de Álvares de Azevedo. Antonio Candido (2000, v.2, p. 161), em “Álvares de Azevedo ou Ariel e Caliban”, evidencia que o poeta expôs “[...] um programa conscientemente traçado” neste prefácio, afinal “não é possível descrever com maior consciência a própria obra”. Além disso, podemos perceber que esse tipo de prefácio visa a consolidar uma idéia diferenciada dos demais, que servem como simples apresentação. Portanto, nestas propostas e funções, os prefácios funcionam como reveladores da consciência de um fazer artístico, como o divulgado, por exemplo, no prefácio de Wordsworth.

Cabe ao prefácio metapoético exercer a função mais esclarecedora e posterior ao próprio texto literário, demonstrando o alto grau de conhecimento e explícita consciência técnica e teórica do autor (GIUSTI, 2003, [não paginado]). Neste contexto, é evidente o discurso de Álvares de Azevedo, pois em seus prefácios há um posicionamento consciente quanto à proposta romântica, a qual exhibe um certo metarromantismo marcado pelo senso crítico, ou seja, um diálogo com as práticas românticas.

O prefácio, se por um lado, pode parecer um simples texto que se situa ao lado de outro texto que lhe é principal, como já assinalamos, por outro, a aparente simplicidade se converte em complexidade no momento em que ele se apresenta mais explicativo do fenômeno do qual depende, isto é, em seu caráter de metatexto. Na realidade, o prefácio metapoético vale por uma poética. É toda uma consciência de prática da escrita e não se desvincula dela, uma vez que procura realizar uma teorização no concreto, criando uma linguagem crítica da experiência da arte (GIUSTI, 2003, [não paginado]).

Com isso, podemos enxergar nos prefácios de *Lira dos Vinte Anos* a sugestão de uma consciência criadora, artística do fazer poético de Álvares de Azevedo, a qual indica e orienta uma leitura cabível aos propósitos do autor e às outras leituras possíveis, mas sempre dentro do parâmetro que a obra possa sugerir.

Assim sendo, cabe aos prefácios uma proposição que serve de apoio às investigações literárias, ou seja, o poeta sugere ao leitor e crítico uma abertura para possíveis análises, como

as que faremos no tópico seguinte deste capítulo. No entanto, devemos ter sempre em vista a posição inicial do autor, para que não ocorra uma interpretação que lhe seja equivocada, pois em muitos casos “[...] é quase impossível determinar o que alguém [isto é, o poeta] pode ter pensado ou sentido aqui e ali [...]” (ADORNO, 2003, p. 17) com precisão.

3 - Romantismo: a forma fragmento e o pensamento irônico nos prefácios de *Lira dos Vinte Anos*.

O movimento romântico, em sua amplitude, surgiu para favorecer a ruptura com o passado próximo, com o mundo ordenado pelo racionalismo clássico, permitindo, deste modo, uma transmutação de valores. Então, “[...] em contraposição ao Neoclassicismo, o Romantismo ‘é dinâmico em vez de estático, prefere a desordem à ordem, a continuidade à disjunção, o esfumado ao nítido, é mais voltado para dentro que para fora’ [...]” (VIZZIOLI, 2002, p. 137-138).

Assim sendo, o Romantismo se identifica com o dinamismo, prefere a desordem, o esfumado, a continuidade, o interior em vez do exterior. O movimento revoca tudo a novo juízo, cabe agora ao artista uma outra forma de se expressar, a fim de liquidar a convenção puramente universal, racionalista. Em busca desse novo sentimento, procura o infinito e o parcial em lugar do finito e do total. Com isso, os românticos e o próprio movimento foram mergulhados em um vigoroso estado de consciência, ou seja, o individualismo e o relativismo passaram a ser a estrutura fundamental, em contraste com o universalismo e o racionalismo.

Deste modo, poderíamos dizer que a “forma” romântica ajudou a constituir o deslocamento do universal para o individual. A partir da subjetividade, o autor pode dar forma substancial a suas pretensões poéticas, em que ele escolheria os meios que melhor expressasse suas composições literárias. Assim, podemos ver que a utilização da forma fragmento e do pensamento irônico, vem ao encontro de tais anseios, uma vez que eles demonstram certas características como o dualismo sistêmico, o parcial ao invés do total, a pretensão do infinito, que revogam a preocupação do movimento anterior, pois

[...] no classicismo, com efeito, os padrões ideais que norteiam o ato criador implicam quase sempre vitória da *ordem* e da *medida* sobre o demasiado e o aberrante [...]. No Romantismo, porém, o elemento característico se confunde não raro com o desequilíbrio corresponde, graças a uma estética baseada no movimento, no deslocar incessante dos planos. Por isso o desequilíbrio representa autenticamente o ideal romântico, que não teme a

desmedida e se inclina, no limite, para a subversão do discurso. (CANDIDO, 1978, p. 14-15, grifo do autor).

O Romantismo em sua categoria “psicológica” tende a reproduzir o sentimento como sendo o objeto de uma ação interior do sujeito, cuja condição excede a um estado afetivo que busca a intimidade, a espiritualidade e a aspiração do infinito. O movimento imbuído de uma sensibilidade se dirige para uma separação e união dos estados opostos, que em si contêm o elemento reflexivo de ilimitação, de inquietude, de insatisfação que tende a reproduzir indefinidamente um antagonismo, conferindo uma forma de visão e concepção de mundo (NUNES, 2002, p. 52). Dessa maneira, o idealismo da ‘escola de Jena’ nos ajuda a compreender esse novo sentir.

A partir desse momento, trabalharemos com a forma fragmento e o pensamento irônico nos prefácios de *Lira dos vinte anos*, com os quais estabeleceremos as devidas relações, a fim de demonstrá-los como antídotos a sistemas filosóficos totalizantes, bem como à crença de que a razão pode oferecer acesso ao conhecimento dos fenômenos, como ocorria no Classicismo. No primeiro caso, temos a forma fragmento e por último a ironia romântica, que juntos empreendem uma compreensão de parte do movimento, assim como da obra de Álvares de Azevedo, mais precisamente do *corpus* aqui estabelecido.

O fragmento romântico é “[...] ao mesmo tempo completo e isolado de um todo mais amplo [...]” (ROSEN, 2000, p. 88). Nesse sentido, como teoriza Schlegel, “um fragmento deveria ser como uma pequena obra-de-arte, completo nele mesmo, e separado do restante do universo como um ouriço-cacheiro” (SCHLEGEL apud ROSEN, 2000, p. 89). A sugestão de Schlegel é que “o ouriço-cacheiro [...] se enrola como uma bola [...]. Sua forma é bem definida, mas imprecisa em seus contornos. [...] A imagem se projeta para além de si mesma” (ROSEN, 2000, p. 89). Por assim dizer, “[...] separado do restante do universo, o fragmento sugere, no entanto, perspectivas distantes. Seu isolamento é, de fato, agressivo: ele se projeta no universo, justamente devido ao modo pelo qual dele se separa” (ROSEN, 2000, p. 89).

Assim sendo, “o fragmento romântico, imperfeito e também incompleto, foi típico de uma época [...]. Cada fragmento é ou deveria ser, uma forma acabada: o seu conteúdo é que é incompleto – ou melhor, se desenvolve posteriormente à leitura” (ROSEN, 2000, p. 91). Por esse caminho “[...] o fragmento coloca em movimento um processo em que o fim não está à vista” (ROSEN, 2000, p. 92).

Os prefácios são completos e isolados, se pensarmos em um contexto mais amplo, isto é, na totalidade material do livro *Lira dos Vinte Anos*. Mas ao mesmo tempo, eles também são incompletos e dependentes, pois precisam da obra para existir. Pensando nisso, podemos ver

que cada prefácio (ou mesmo os parágrafos, que juntos compõem parte de um todo, ou seja, o texto [prefácio]) daria a sensação de forma acabada. Nessa acepção, os prefácios à primeira ou segunda parte do livro encerram comentários, teorias poéticas, que apresentam a devida consonância com o Romantismo, já que o autor é genuinamente ingressor nesse movimento. No entanto, o seu conteúdo é incompleto, ou seja, se desenvolve posteriormente à leitura e é nisso que podemos sugerir que ele expressa o posicionamento do autor com as práticas românticas, a sua concepção de literatura, a sua consciência literária e acima de tudo a estruturação de um sistema teórico denominado de “binomia”, que esboçará o projeto literário de *Lira*.

A imagem criada pelo fragmento, que “se projeta para além de si mesma”, dá uma visão de infinitude. Ou seja, por mais que os românticos tenham suas certezas, sempre estarão pensando naquilo que podia vir a ser (o todo). Mas esse todo é impossível, inatingível para o homem romântico, como é para a própria natureza finita do homem:

O caráter mais profundo do Eu é, repetimos, a infinitude de sua atividade. [...] É infinita, compreendida no sentido de que nunca pode atingir o seu término, a sua realização última e plena. Trata-se da mais profunda aspiração do ser humano, uma aspiração incompatível com qualquer limite, condenada, poderíamos dizer, a sua própria infinitude e incapaz de realizar-se completamente nesta vida. Se o homem pudesse realizar-se, se alcançasse sua realização, atingiria, *ipso facto*, um certo grau de finitude: limitaria a sua aspiração infinita. (BORNHEIM, 2002, p. 89).

Por outro lado, podemos perceber que ao mostrar a incompletude, o não finito, o fragmento é um agente forte no combate a sistemas totalizantes, portadores de um foco central, que, por meio da razão, pretendem explicar tudo.

Nessa acepção, os prefácios (bem como a obra), além de mostrarem um trabalho consciente com relação ao movimento romântico, nos dão a oportunidade de entender a prática poética de Azevedo. Isto é, ele está filiado coerentemente ao romantismo, que, por meio do fragmento e da ironia, se insurge com o classicismo. Ao juntarmos os prefácios de *Lira dos vinte anos*, compreendemos, também, que neles funciona a ‘ironia romântica’, com a conjugação de duas práticas distintas, o que possibilita a criação de elementos antagônicos de sua produção literária e dá vulto a realização da ‘binomia’ – negar e autoparodiar a obra anterior.

Diante disso, pensando no movimento, os prefácios são fragmentos, parte de um todo, que encadeiam um processo que não chega ao fim. Para percebermos isso, é preciso ver que essa forma (fragmento) foi típica desta época (romântica), que expressa uma visão fraturada e incompleta, contrária ao movimento clássico. Nesse sentido, “[...] as palavras começam a se

expandir como se houvesse uma espécie de pressão interior [...]. Na medida em que refletimos a respeito do pensamento, as palavras individuais [...] começam a se mover em direção às margens de seus significados [...]” (ROSEN, 2000, p. 90). Por esse caminho, “é com o fragmento romântico que esse movimento expansivo adquire seu poder mais elevado, propiciando, assim, a renúncia ao foco clássico” (ROSEN, 2000, p. 90).

Assim, “[...] em lugar da beleza clássica, a arte moderna tinha de se satisfazer com o ‘interessante’. Certamente, o ‘interessante’, conceito mais dinâmico do que ‘beleza’, é, necessariamente, imperfeito, e a estética do fragmento, de Schlegel, justificou, assim, um novo e progressivo sentido de arte” (ROSEN, 2000, p. 91).

Esse novo sentido da arte seria uma deixa para um sistema dual, contraditório (paradoxal), que a ironia romântica expressa muito bem. Com isso, além de uma recusa da unidade do todo (pois ela é sempre pretendida, mas não alcançada), o romantismo expressa possibilidades de negar um conhecimento rígido e categórico, tido como a “verdade”, para uma sempre pretensa verdade.

No que concerne à ironia romântica, pode-se dizer que “[...] a duplicidade da ironia pode agir como um meio de neutralizar qualquer tendência de assumir uma posição rígida ou categórica de ‘Verdade’ por intermédio precisamente de um reconhecimento de um caráter provisório e de contingência” (HUTCHEON, 2000, p. 82), por outro lado, há a função contradiscursiva, que é a “[...] de contestar hábitos mentais e de expressão dominantes [...]” (HUTCHEON, 2000, p. 83).

Para entendermos a ironia, em sua natureza dupla, é preciso compreender que ela fornece na criação artística (romântica) a possibilidade de um dualismo que se contradiz, mas que, também, se complementa. Nisso, podemos inserir a primeira e segunda parte de *Lira*, que são diferentes, contraditórias, mas que não se excluem, uma vez que se complementam sem, entretanto, buscarem a compreensão definitiva, (permanente) do todo, do absoluto.

Aliás, é imprescindível observar a limitação do homem, pois “para Schlegel, a situação básica metafisicamente irônica do homem é que ele é um ser finito que luta para compreender uma realidade infinita, portanto incompreensível” (MUECKE, 1995, p. 39). Isso se dá porque “a natureza não é um ser, mas um tornar-se, um ‘caos infinitamente fervilhante’, um processo dialético de contínua criação e des-criação” (MUECKE, 1995, p. 39). Assim, “o homem, sendo quase a única destas formas criadas, que logo serão des-criadas, deve reconhecer que não pode adquirir qualquer poder intelectual ou experimental permanente sobre o todo” (MUECKE, 1995, p. 39).

Por outro lado, “a originalidade e a força do pensamento de Schlegel residem em seu firme entendimento da vida como um processo dialético e em sua insistência em dizer que o comportamento humano é plenamente humano somente quando existe também o dualismo dinâmico aberto” (MUECKE, 1995, p. 40). Nesse sentido, ele nega “[...] o valor de alguma coisa que não seja ao mesmo tempo ela própria e seu contrário gerado por si próprio” (MUECKE, 1995, p. 40).

Assim sendo, por um lado a produção de Azevedo demonstra-se ingênua, inspirada, imaginativa (primeira parte de *Lira*), como sugere uma das vertentes românticas e, por outro lado, ela é reflexiva, crítica, irônica, consciente (segunda parte) e segue outra vertente³⁸. No entanto, com a combinação delas surge uma terceira, que resulta numa postura crítica (explícita) da obra: “o seu próprio vir-a-ser”.

Nesse sentido,

a criação artística, argumentou Schlegel, tem duas fases contraditórias mas complementares. Na fase expansiva, o artista é ingênuo, entusiasta, inspirado, imaginativo; mas seu ardor descuidado é cego e, assim, sem liberdade. Na fase contrativa, ele é reflexivo, consciente, crítico, irônico; mas a ironia sem entusiasmo é estúpida ou afetada. Ambas as fases são, portanto, necessárias se o artista deve ser amavelmente entusiasta e imaginativamente crítico. O artista que consegue este difícil ato de equilíbrio, esta ‘alternação admiravelmente perene de entusiasmo e ironia’, produz uma obra que contém em si mesma seu próprio vir-a-ser. O artista será como Deus ou a Natureza imanente em cada elemento criado e finito, mas o leitor também terá consciência de sua presença transcendente enquanto atitude irônica frente à sua própria criação. Esta superação criativa da criatividade é a Ironia Romântica: ela ergue a arte a uma força superior, de vez que vê na arte um modo de produção que é artificial no mais alto sentido, porque plenamente consciente e arbitrário, e natural no mais alto sentido, porque a natureza é semelhantemente um processo dinâmico que cria eternamente e eternamente vai além de suas criações. (MUECKE, 1995, p. 41).

Nisso, compreendemos que

‘a ironia’, [como] diz [...] [Schlegel], ‘é a forma do paradoxo’; e ‘Paradoxo é a *conditio sine qua non* da ironia, sua alma, sua fonte, e seu princípio’. ‘A ironia é análise [na medida em que se opõe à síntese] da tese e da antítese’. ‘É igualmente fatal para a mente ter um sistema e não ter nenhum. Ela simplesmente terá de decidir combinar os dois’. (SCHLEGEL apud MUECKE, 1995, p. 40).

³⁸ *Lira dos Vinte Anos* é composta por três partes e ao trabalharmos apenas duas partes, estaríamos excluindo uma. No entanto, o livro é de publicação póstuma e o poeta havia escrito apenas dois prefácios, o que supõe que o livro deveria ter duas e não três partes. Por outro lado, podemos dizer que os poemas dessa terceira parte poderiam ser remanejados para a primeira ou a segunda parte, onde caberiam com toda certeza, como orienta Péricles Eugênio em sua edição crítica de *Poesias Completas* de Álvares de Azevedo.

Diante disso, entendemos que para se produzir uma obra como a de Azevedo é necessário combinar duas práticas poéticas: sentimental e não sentimental; elevação e rebaixamento. Caso optasse por uma, estaria excluindo a junção dos contrários, e conseqüentemente não estaria dando forma à realização de sua produção poética, que se dá justamente pela combinação de práticas distintas. Pelo exposto, podemos inferir uma consciência por parte do autor ao elaborar seu livro.

A partir desse momento, abordaremos a forma fragmento e a ironia romântica, a fim de estabelecer uma melhor visão da consciência poética de Azevedo, que ressalte um ponto de vista do crítico e do poeta em seu fazer literário. Por outro lado, não desconsideramos os valores funcionais dos prefácios, pois eles delineiam a intencionalidade do autor com sua obra. Gostaríamos, ainda, de abranger um maior entendimento da poética de Azevedo que envolva o Romantismo, bem como a atitude crítica ao estabelecer sua obra sob uma sistematização dual por ele denominada: “Binomia”.

Desse modo, abordaremos os prefácios de *Lira dos vinte anos* por meio de uma leitura que buscará vê-los como fragmentos, que separados expressam uma incompletude ou delineiam cada um dos aspectos de práticas opostas de poesia, mas que, juntos, constituem um movimento que nos dá respaldo para entendermos a poética do autor de *Macário*. Nesse sentido, dizemos que os dois prefácios de *Lira* são dois fragmentos genuínos, que acoplados constituem, promovem, o discurso irônico, e que se complementam pelos elementos contraditórios. Enfim, passemos a observar separadamente os prefácios, mas tendo uma visão do conjunto, isto é, da encadeação de tese e antítese, proposta pela ironia, bem como a sua estruturação enquanto fragmentos (ou seja, da complementação que o leitor faz depois da leitura, visto que o seu conteúdo é incompleto).

Afirmamos, então, que o primeiro prefácio de *Lira* é a parte em que ocorre a poesia exacerbada do romantismo de Álvares de Azevedo, o excesso sentimental, o tema do sono, do sonho e também da morte. A poesia dessa primeira parte contém, em sua maioria, a prática poética amorosa, e outros temas que expressam uma esfera transcendental, inatingível e de extrema elevação, em que, metaforicamente, o escritor estabeleceu o dualismo, pois, por meio dela, se constitui a primeira parte da medalha, que se complementarà com o outro prefácio e com os outros poemas.

Assim, cria-se parte de um “[...] trabalho de dois princípios opostos, elevação e rebaixamento, que figuram os processos da negação do finito [...]” (HANSEN, 1998, p. 12), da busca do todo e da pretensão da unidade. A partir da junção dos prefácios “[...] a ‘binomia’ torna indefinido o sentido total do expresso, pois as posições tendem a unificar-se,

teoricamente, apenas no infinito indizível e figurado como sublime” (HANSEN, 1998, p. 12). Nessa acepção, “a morte e o desejo de morrer, temas nucleares em Álvares de Azevedo, são bem as metáforas desse vazio inatingível; também o sono, o sonho, o desmaio, os delíquios do seu humor negro” (HANSEN, 1998, p. 12). O poeta se aproxima do princípio romântico (irônico) segundo o qual a arte deve absorver a reflexão e incorporar a contradição, o que, de certo modo, compõe a expressão máxima da *ironia romântica*, já que “a consciência romântica da forma é irônica” (HANSEN, 1998, p. 12).

O poeta, pautado nesse trabalho de combinação dos opostos, explicita que a primeira parte de *Lira dos Vinte Anos* ou os poemas que vêm em seguida são os seus primeiros cantos, ou seja, um dos elementos que compõe seu dualismo sistêmico: a binomia. Deste modo, esta primeira parte seria o início, um dos lados da medalha, uma das almas que habitam o mesmo cérebro, isto é, a parte sublime, de transcendência, de sua poesia. Por meio desse processo de criação, vemos que a ironia se torna acentuada e sugestiva. Vemos, ainda, o prenúncio das poesias seguintes, que constituem tanto a dialética sugerida pela ironia, quanto a complementação exigida por ela, conforme aponta Schlegel.

Enfim, percebemos também nas poesias da primeira parte de *Lira dos Vinte Anos* que a musa do poeta se caracteriza como saudosa, tímida, a qual sugere uma aspiração do infinito, pois este traço saudoso remonta uma certa nostalgia romântica, que expressa o conflito entre a limitação real (o finito) e a infinitude do ideal (o infinito). Nesse caso, o saudosismo seria a exigência à pretensão da unidade ou da reconquista dela, proclamado pelo infinito sempre distante e almejado pelo homem romântico, afinal, é daí que vem “[...] o sentido do infinito, do absoluto interior à alma humana condenada à sua finitude [...]” (BORNHEIN, 2002, p. 92). Assim, o primeiro prefácio e as poesias que se seguem seriam parte de um processo dialético, que tende a uma contínua criação (poesias sentimentais), de anseio à unidade sempre pretendida, mas que na seqüência é interrompida pela des-criação, sugerida pela segunda parte de *Lira* (poesias não sentimentais), transparecendo assim, a ironia romântica.

Até o presente momento, temos mencionado, além das particularidades e especificidades de *Lira dos Vinte Anos*, a filiação romântica de Álvares de Azevedo, pois ele se insere nesse movimento de tal maneira que os historiadores literários, bem como muitos críticos o têm como representante máximo desse movimento. Porém, o que desejamos inferir agora é que a obra de Azevedo abarca muitas características do movimento, embora possamos reconhecer que ela se aproxima notoriamente de algumas das vertentes do Romantismo. Nesse sentido, em nosso trabalho, temos explicitado algumas colocações da obra do poeta nas quais aparecem as poesias sentimentais (elevação) e não sentimentais (rebaixamento), o que,

se pensarmos tanto nos prefácios quanto no próprio livro *Lira*, veremos que está dentro de algumas propostas do movimento no qual ele se insere.

A partir daí, considerando algumas características (ou categorias) do Romantismo, mais precisamente a da visão romântica, notamos que em sua base, ela parte da valorização do subjetivo, em que o sentimento é o objeto da ação interior do sujeito, aflorando e tornando-se um amplo estado. Deste modo, a intimidade, a espiritualidade e a *aspiração do infinito* tornam-se parte da estética desse movimento que estabeleceu, sobretudo, uma sensibilidade dirigida pela união dos opostos (pensando na ironia romântica), fato que no classicismo não era aproveitado, pois havia uma distinção entre os diversos gêneros artísticos: “[...] a musa puramente épica dos Antigos havia somente estudado a natureza sob uma única face, repelindo sem piedade da arte quase tudo o que, no mundo submetido à sua imitação, não se referia a um certo tipo de belo” (HUGO, 2002, p. 26). Contudo, no Romantismo, e mais precisamente na obra de Álvares de Azevedo, percebemos um tratamento diversificado à musa, pois, na primeira parte de *Lira*, por exemplo, ela é inatingível, enquanto que na segunda parte ela é mulher de carne e osso³⁹.

Nesse embate, cria-se a união de práticas distintas, como requer a ironia romântica e tal qual veremos plenamente realizada, quando passamos para o segundo prefácio de *Lira*. Assim sendo, neste prefácio a expressão é totalmente oposta à do primeiro, mas complementar: “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” (AZEVEDO, 2002, p. 139).

Ao abrir o segundo prefácio de *Lira dos Vinte Anos*, logo na primeira sentença, nos deparamos com um alerta de que pisaremos em terras novas: “cuidado, leitor, ao voltar esta página!”. Nestas novas páginas, o autor antecipa: “aqui dissipa-se o mundo visionário e platônico” (AZEVEDO, 2002, p. 139), ou melhor, ao virar essa página dispersar-se-ia e dissolver-se-ia o mundo dos devaneios e idealizações. Tal afirmação, com relação ao “mundo visionário e platônico”, nos remete aos poemas da primeira parte do livro, que, por sua vez, remetem ao plano das idealizações, de elevação do espírito, em busca do sublime e do transcendente. Sendo assim, esse prefácio se contrapõe ao primeiro (mas o complementa) e

³⁹ Contudo, essa mulher é ainda inatingível, quer seja “[...] a virgem imaculada, a prostituta desprezível e a mulher quase fatal, já que estéril e misteriosa – podem ser compreendida como uma convenção que busca, sim, a irrealização do ato sexual [ou amoroso], mas objetivando, intencionalmente, tornar eternos e infinitos o desejo e o amor pela mulher, seja no sonho, na imaginação [...]” (ALVES, 1998, p. 50). No entanto, pela ótica da mulher fatal, que reúne em si “[...] todas as seduções, todos os vícios e todas as volúpias” (PRAZ, 1996, p. 196), “[...] os românticos associaram a mulher a um conceito de beleza cruel, corrupta e maldita que acabou por elevar o horror à categoria do belo [...]” (ALVES, 1998, p. 49-50).

estabelece o sistema dual, que é sugerido pela ironia romântica, possibilitando assim, a sistematização da “binomia”:

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, Bardolph, Fígaro e o Sganarello de D. João Tenório: – a pátria dos sonhos de Cervantes e Shakespeare. (AZEVEDO, 2002, p. 139).

Quando o autor anuncia o “mundo novo”, logo de início, ele dá a pista de como serão os poemas que compõem a segunda parte do livro, já que sabemos não caber mais em sua poesia aquele mundo de devaneios e idealizações. Surge aí o outro lado da moeda, que, por sua vez, também ocasiona uma autocrítica provocada pelas práticas opostas de poesia e pelas combinações de ambas. Em um momento de subversão, o autor adverte que este mundo novo é uma terra fantástica, constituída de um mundo extraordinário, onde Sancho Pança se concretiza o rei da ilha prometida por Dom Quixote. Nesta transmutação de valores, um pastor pode tornar-se governador, transgredindo, assim, as normas estabelecidas, “pois quem poderia pensar que um pastor de cabras chegaria a ser governador de ilhas?” (CERVANTES, 1998, v. 2, p. 440).

A citação do romance de Cervantes pelo poeta é bem interessante, bem como a palavra “Barataria”, que remete a um ar jocoso. Alguns capítulos de *Dom Quixote* apresentam a Ilha Barataria governada por Sancho Pança. Trata-se de uma terra onde todos os papéis sociais se apresentam invertidos ou avacalhados, em um autêntico “Carnaval”. Durante esses capítulos, o verdadeiro protagonista se torna o *pragmático* Sancho e não o *sonhador* Dom Quixote. A isso poderíamos inferir as duas partes de *Lira*, na primeira o eu lírico é sonhador, enquanto que na outra o sujeito da enunciação é mais suscetível de ações práticas.

Nessa terra, onde Sancho Pança é rei, vivem outros personagens que esclarecem o novo ar com que o poeta quer impregnar seus poemas. Primeiro, Azevedo cita Panúrgio, personagem picaresca, um boêmio, sem eira nem beira, que se vai defendendo na vida de qualquer jeito, conseguindo sair-se bem das situações mais complicadas. A segunda personagem é Sir John Falstaff, que é um fanfarrão e exagera os próprios vícios, realçando os seus aspectos humorísticos. A terceira, é Bardolph, gordo e de rosto sempre vermelho, é o companheiro mais ignorante e cômico de Falstaff. A quarta é Fígaro, que, cheio de vitalidade e senso comum, representa o novo homem burguês, livre do peso do formalismo social e da tradição, capacitado pela inteligência e senso prático a lutar contra a classe dirigente aristocrática, que, de um certo modo, ainda representava o classicismo. A quinta e última, é Sganarello, a personagem de cunho cômico.

Por meio de uma observação mais detalhada, nós podemos visualizar os traços característicos de cada personagem e arriscar o motivo de serem citados pelo prefaciador. A razão para isto estaria nas estreitezas e proximidade de cada personagem e, ainda, pela última sentença de Álvares de Azevedo (2002, p. 139), no segundo parágrafo, “– a pátria dos sonhos de Cervantes e Shakespeare” parece dar respaldo à escolha destas personagens. O território em que Cervantes e Shakespeare⁴⁰ se encontram é o do casamento entre duas práticas, até ali (Renascimento), inovadoras: a misturas dos gêneros e o uso dos contrários.

De certa maneira, os personagens se enquadrariam perfeitamente com as poesias da segunda parte de *Lira*, ou seja, de crítica perante os valores refutados pelo Romantismo, como a repulsa do mundo clássico, em que as práticas literárias ainda eram distintas e valorizava-se o universal. Sendo assim, “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 [...]” (HUGO, 2002, p. 40). Já a Cervantes, e mais diretamente à sua obra, coube a personificação do qual o Cavaleiro da Triste Figura e o escudeiro se tornassem “[...] a oposição entre o sonho e a realidade; o espírito e a matéria; o ideal e a estreiteza do comodismo burguês” (BROCA, 1998, p. 629). “O papel de Sancho Pança em relação a Dom Quixote pode ser comparado aos das paródias medievais das idéias e cultos sublimes; ao papel do bufão frente ao cerimonial sério; ao do charnage em relação à quaresma” (BAKHTIN, 1993, p. 20).

Deste modo, “quase que depois de Ariel esbarramos em Caliban” (AZEVEDO, 2002, p. 139). Ariel e Caliban são entidades mitológicas populares e representam, respectivamente, o bem e o mal, tendo Shakespeare, inclusive, os incorporado como personagens, em *A Tempestade*. Ariel é um espírito do ar, alegre e vago, que gosta de apresentar-se sob a aparência feminina e de entoar canções suaves como “[...] doces brisas que dão prazer e não fazem mal” (SHAKESPEARE, 2002, p. 77). Já Caliban, apresenta-se como a antítese de Ariel. Monstro deformado e cruel, ele é metade demônio, metade besta e cheio de baixos instintos, (“Ah, e então! Ah, tomara tivesse acontecido. Tu me impediste, mas eu poderia ter povoado esta Ilha de Calibanzinhos” (SHAKESPEARE, 2002, p. 29)), mas também de melancolia e de vagos desejos de beleza.

A partir daí, Azevedo estabelece a oposição e, ao mesmo tempo, a conjugação de suas poesias, uma pautada no transcendente (céu) e outra na vida humana (terra), representa como

⁴⁰Cervantes e Shakespeare foram rigorosamente contemporâneos e efetuaram a passagem da literatura renascentista para o barroco do século XVII. Duas das principais influências sobre os escritores românticos, eles foram considerados por Friedrich Schlegel como a única antítese possível, até o momento (1800), para a poesia clássica da antiguidade.

os dois lados da moeda. Neste momento, temos a introdução do sistema dual, estabelecido com a teorização explícita da “binomia”.

Nesse sentido, o prefaciador anuncia que é simples a razão de ser do livro: “é que a unidade deste livro funda-se numa binomia”. Ou seja, a pretensão da unidade, uma vez que ela é sugerida pela união dos opostos. Numa postura crítica e perspicaz, a autora de *O Belo e o Disforme*, Cilaine Alves, pontua essa prática azevediana:

Denominado “binomia” por seu criador, o dualismo sistêmico orienta a expressão poética ora para uma esfera transcendental e inatingível, ora para a vida humana em seus aspectos degradantes, atendendo-se sobretudo aos aspectos viciosos e vis do comportamento. A interiorização estrutural de uma postura reflexiva e crítica é, assim, a pedra de toque do sistema alvaresiano, que, ao fundamentar tanto as inversões temáticas quanto as de ordem técnica, provoca uma profunda alteração na hierarquia tradicional dos estilos de representação. (ALVES, 1998, p. 27).

Álvares de Azevedo declara que a pretensa unidade do livro, ou seja, os fundamentos da binomia são “duas almas que moram nas cavernas de um cérebro pouco mais ou menos de poeta escreveram este livro, verdadeira medalha de duas faces” (AZEVEDO, 2002, p. 139). Deste modo, as metáforas “duas almas” e “medalha de duas faces” estabelecem um correlato de sua ‘binomia’ com a ‘ironia romântica’, pois é ela que sugere esta “análise de tese e antítese”. Enfim, o dualismo que o poeta apresenta em *Lira dos Vinte Anos*, pela utilização de duas práticas poéticas, é característico de sua concepção literária, bem como do espírito do próprio movimento.

Por outro lado, Azevedo também estabelece uma “crítica viva” e demonstra nesse prefácio uma posição tanto crítica quanto reflexiva à sua nova proposta de poesia: “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” (AZEVEDO, 2002, p. 139). Com isso, ele demonstra, ainda, certa consciência, pois afirma que esse poetar não é novo (na Europa), porém menos utilizado (no Brasil).

Azevedo também deixa transparecer em seu prefácio à segunda parte de *Lira dos vinte anos* o espírito contraditório, que seria próprio do homem romântico, como aponta Schlegel. Por esse caminho, o poeta trabalha com elementos que se contradizem com os utilizados na primeira parte, por meio de paradoxos. Diante disso, o espírito de contradição revela o gosto por um estilo diferente daquele sentimental, mas que não o descarta:

Por um espírito de contradição, quando os homens se vêem inundados de páginas amorosas, preferem um conto de Boccaccio, uma caricatura de Rabelais, uma cena de Falstaff no *Henrique IV* de Shakespeare, um provérbio fantástico daquele *polisson* Alfredo de Musset, a todas as ternuras

elegíacas dessa poesia de arremedo que anda na moda [...] (AZEVEDO, 2002, p. 139).

Ainda no trabalho empreendido pela ironia, o poeta alude a sua binomia da seguinte forma: “Antes da Quaresma há o Carnaval” (AZEVEDO, 2002, p. 139). Numa reflexão mais assertiva, nós poderíamos pensar que a Quaresma é um momento que remeteria à transcendência da poesia sentimental. Já o Carnaval representa o baixo, o homem, em que poderíamos colocar a segunda parte de *Lira*. Nesta junção, o escritor estabelece o dualismo humano, que, de um lado, o próprio cristianismo se incumbiu de difundir, e, por outro, mais uma vez, podemos constatar como parte do discurso irônico.

Além disso, Álvares de Azevedo recupera a frase de Terêncio – (134-159): “sou humano; não julgo alheio a mim nada do que é humano”⁴¹ – a fim de explicitar que o poeta, sendo homem, depois de muito idealizar, acorda na terra. Nesse dualismo humano, o autor se anuncia homem, que sente a vida, que pode até idealizar, mas que possui um corpo, configurando mais uma vez as práticas distintas de poesia, representada explicitamente pela idealização (infinito) e pelo corpo (finito). Baseado neste existir, ele crê possuir uma concepção da poética, ou seja, nessa segunda parte de *Lira dos Vinte Anos*, as poesias são de outra ordem, embora complementar, já que o mesmo homem que idealiza também pode direcionar-se a outro tipo de abordagem da poesia:

Há uma crise nos séculos como nos homens. É quando a poesia cegou deslumbrada de fitar-se no misticismo, e caiu do céu sentindo exaustas as suas asas de ouro.

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 fibra e tem artérias – isto é, antes e depois de ser um ente idealista, é um ente que tem corpo. (AZEVEDO, 2002, p. 139).

Álvares de Azevedo revela que a visão vaporosa e abstrata já não basta. Na sua nova concepção (a segunda face da medalha), o melhor seria uma bela, formosa e real mulher para que pudesse amar. Sendo assim, o prefácio de Azevedo, ou melhor, os próximos poemas encerram mais essa idéia de concretude, deixando para trás o sentimentalismo piegas e a imagem da mulher perfeita:

O que acontece? Na exaustão causada pelo sentimentalismo, a alma ainda trêmula e ressoante da febre do sangue, a alma que ama e canta porque sua vida é amor e canto, o que pode senão fazer o poema dos amores da vida real? Poema talvez novo, mas que encerra em si muita verdade e muita natureza, e que sem ser obsceno pode ser erótico sem ser monótono. Digam e creiam o que quiserem. Todo o vaporoso da visão abstrata não interessa

⁴¹ Se há algo no homem que não lhe é alheio ou estranho, é antes de qualquer coisa o seu desejo de saber, de conhecer tudo o que é, ou seja, tudo que é inteligível, e, portanto, se é inteligível seria humano.

tanto como a realidade formosa da bela mulher a quem amamos. (AZEVEDO, 2002, p. 139).

A temática sentimental torna-se então esgotada nesta segunda parte do livro, uma vez que não há mais razão e motivo para o seu uso. Deste modo, o que impede de fazer um poema que cante a vida real? Um poema que mostre a realidade da mulher, assim como ela é? E neste sentido é que Azevedo aponta um discurso irônico com ele mesmo e com a poesia idealista. Assim sendo, a mesma boca que antes desferira cantos e hinos de amor, revela-se cruel e impiedosa, pois: “Nos mesmos lábios onde suspirava a monodia amorosa, vem a sátira que morde” (AZEVEDO, 2002, p. 140).

A fim de exemplificar sua nova poesia e encaixá-la na tradição ocidental, o poeta afirma que depois do sentimentalismo do jovem *Werther*, Goethe escreveu a sua obra-prima *Faust*. Byron também criou primeiramente *Parisina* e o *Giaour*, logo em seguida, criou *Cain* e o poema *Don Juan*, que ironizam os exageros de suas obras anteriores. E isso é o que melhor explicita a ironia romântica, a marca da contradição:

É assim. 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* – *Don Juan* que começa como *Cain* pelo amor, e acaba como ele pela descrença venenosa e sarcástica. (AZEVEDO, 2002, p. 140).

Assim sendo, o Romantismo traz à tona a idéia de contravenção, de subversão de valores, de estruturação de práticas distintas; princípios de mistura dos gêneros, de rejeição das regras, de recusa da imitação dos modelos, de liberdade na arte, em que se aplica e se utiliza a forma fragmento, na recusa de sistemas totalizantes. O movimento traz, ainda, a ‘ironia romântica’, possuidora de uma estética que se, de um lado, pauta na busca da unidade, do outro não chega a alcançar, pois o homem romântico é finito e como finito aspira pelo infinito; e, acima de tudo, a complementação que uma prática poética sugere a outra por meio da contradição.

Desse modo, podemos dizer que os prefácios de Azevedo, além de estar consonantes com a prática romântica, esboçam e dão forma ao seu projeto literário, por meio da “binomia”. Ou seja, Azevedo está consciente do Romantismo e de sua prática literária. Além de crítico no sentido da palavra, ele também é crítico no espírito. Os prefácios seriam tanto uma autocrítica como uma crítica à prática literária da época. Na compreensão da poética de Azevedo, percebemos claramente que os prefácios mostram uma seriedade grande por parte do autor ao teorizar sobre sua produção literária.

PARTE III

A CONSCIÊNCIA LITERÁRIA DE ÁLVARES DE AZEVEDO: UMA PROPOSTA DE LEITURA.

A crítica honesta e a apreciação dirigem-se não para o poeta mas para a poesia.

T. S. Eliot, *Ensaio de doutrina crítica*.

O romantismo fundou sua teoria do conhecimento sobre o conceito de reflexão, porque ele garantia não apenas a imediatez do conhecimento, mas também, e na mesma medida, uma particular infinitude do seu processo. O pensamento reflexivo ganhou assim, [...], graças a seu caráter inacabável, um significado especialmente sistemático que induz que ele faça de cada reflexão anterior objeto de uma nova reflexão.

Walter Benjamin, *O Conceito de Crítica de Arte no Romantismo Alemão*.

A essa primeira definição da ironia que denomina ‘subjativista’, Walter Benjamin contrapõe uma outra: a ‘ironia da forma’, um ‘momento objetivo’ na obra em que ‘a unidade da forma poética’ é anulada. Por esse segundo conceito entende-se um recurso que engendra a anulação não mais do sujeito, como na primeira concepção, mas da própria conformação artística. Adotando como figura predileta o paradoxo, a anulação da forma visa manter o caos sem destruí-la.

Cilaine Alves, *O belo e o disforme: Álvares de Azevedo e a ironia romântica*.

1 – Das idéias cristalizadas em torno da obra de Álvares de Azevedo: uma retomada da recepção crítica do poeta.

Pensar em Álvares de Azevedo e sua obra, expressos nas histórias literárias e em muitos textos críticos de estudiosos e historiadores da literatura, de renome nacional, implica pensar e associar o poeta paulista e sua produção artística às generalizações que o coloca dentro do cânone da literatura brasileira como um autor, taxativamente, ultra-romântico. Disposição esta que seria até certo ponto aceitável, se não fosse os problemas que daí provém. Mesmo porque, com o passar dos anos, desde a aparição de Azevedo em meio às belas-letras, aquele termo impôs determinadas limitações interpretativas à obra do poeta.

Por um lado, pensar em Álvares de Azevedo, como um poeta ultra-romântico, no sentido pejorativo que o vocábulo se convencionou nas histórias literárias, é, de certo modo, desmerecer desde a sua produção literária, o seu projeto de literatura, até a importância que este autor suscitou em meados do século XIX, e continua despertando recentemente. Ou seja, trabalhar e pensar a obra azevediana como é feito, nas escolas de ensino médio, nos concursos vestibulares e nas próprias universidades, sob os aspectos que ficaram estabelecidos no cânone das histórias literárias e mesmo em grande parte dos textos que compõem a recepção crítica acerca da produção artística de Azevedo, isto é, a imagem de um autor de índole mórbida, que estava sempre à procura de amores “impossíveis” etc, é, em certa proporção, dar continuidade a estes e outros argumentos que ficaram cristalizados sobre sua obra.

Por outro lado, pensar em Álvares de Azevedo e sua obra sob uma ótica adversa, cujas implicações reconheceriam que o Ultra-romantismo favoreceu determinados procedimentos críticos, utilizados não só como argumentos contestadores aos primeiros românticos, como também de crítica social e de uma literatura mais abrangente, – que possibilita o escritor dialogar criticamente com o próprio movimento romântico –, seria a maneira mais versátil de compreender algumas das características mais pertinentes, específicas e distintivas da literatura que Álvares de Azevedo pôs em prática.

Com isso, embora podemos e devemos reconhecer tais características, segundo nosso ponto de vista, como manifestas, quando olhamos atentamente a obra de Azevedo, acreditamos que ele sofreu, em determinadas circunstâncias históricas, tanto um procedimento político na recepção de sua obra, quanto alguns equívocos de leitura, sugeridos por grandes estudiosos de sua obra. Tais fatos se devem não só a própria maneira de Álvares de Azevedo conceber a sua poesia, ao trabalhar algumas propostas do Romantismo, cujas vertentes do

movimento eram direcionadas para uma produção mais cosmopolita do fazer literário, como também nessa leitura incluíram uma mistura de vida e obra. Assim como, alguns engodos, advindos da inspiração poética etc., ao levarem ao pé da letra a convenção romântica nas análises empreendidas.

Além disso, ao observarmos a recepção da obra de Azevedo, até recentemente, destoando deste percurso muitos trabalhos como o de Cilaine Alves, era consenso não só vê-lo como um autor juvenil, típico poeta do ultra-romantismo, como também encará-lo como um autor sem grandes reflexões em sua obra. Por certo, este é o principal registro sobre o poeta, e continuará, visto que, mesmo com todas as propostas de leituras empreendidas por críticos do final do século XX, e de revisão do cânone, elas ainda não envolveram uma maior preocupação que pudesse revisar e modificar determinadas leituras que ficaram cristalizadas no conjunto da recepção de obra alvaresiana. Afinal “[...] entrar para o Panteón não deixa de significar a cristalização, a morte na imortalidade da oficialização [...]” (CAIRO, 2005, p. 92).

Ademais, mesmo com alguns equívocos de leituras e de algumas das opiniões que se tornaram consenso em torno de Azevedo e de sua obra é possível fazer ainda, em linhas gerais, um levantamento das histórias literárias, a fim de mapear como se deu tanto o processo de formação do cânone, quanto à recepção desse poeta. Com esse procedimento, podemos não só esboçar a ambientação que a obra de Azevedo foi recepcionada, como também perceber a formação das primeiras histórias da literatura e as posteriores que demonstram acima de tudo uma preocupação com assuntos, por exemplo, da inserção ou não de determinados autores dentro do cânone, ou mesmo numa visão reducionista, de sua própria estruturação, mas nunca um olhar que atente para as idéias cristalizadas ao redor de um autor.

Por outro lado, é compreensível que a formação do cânone e de sua própria permanência no quadro literário brasileiro, requer um olhar pormenorizado dos procedimentos políticos que o envolveu. Afinal,

o cânone da literatura brasileira é fruto das discussões dos primeiros historiadores e críticos brasileiros que, após a independência política, em 1822, ocuparam-se com a construção de uma história do Brasil e a invenção de uma literatura que representasse a identidade da nação recém-surgida, seguindo assim as diretrizes do projeto oficial do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro, fundado em 1838, com o apoio oficial do Imperador Dom Pedro II (CAIRO, 2005, p. 95).

Empreitada esta, levada tão a sério, que, posterior àquela efervescência, Sílvio Romero, em sua *História da literatura*, de 1888, num momento não muito discernente, coloca Álvares de Azevedo como um autor brasileiro, filho desta terra, que nos capacitou definitivamente no rompimento com a exclusiva influência da literatura portuguesa. O que

fora consenso entre os primeiros escritores e críticos românticos, isto é, desvincular o Brasil culturalmente da antiga metrópole, para Sílvio Romero, em 1888, ainda era um fator relevante, visto que para ele, tal acontecimento somente se concretizou com os escritores de meados do século XIX e, sobretudo, com Álvares de Azevedo. A exemplo, basta vermos como Romero se pronuncia a respeito disto:

O tempo de Álvares de Azevedo foi, especialmente em São Paulo, uma fase de agitação, de liberalismo, de entusiasmo, de movimento de idéias e opiniões. Ali se acharam reunidos aqueles moços que levaram por diante os dois maiores fenômenos da literatura da época.

Em Azevedo melhor do que em nenhum outro distingo eu os dois sintomas: 1º é ele um produto local, indígena, filho de um meio intelectual, de uma academia brasileira; 2º arranca-nos de uma vez da influência exclusiva portuguesa.

Antes de Azevedo, os outros chefes, como Porto Alegre, Magalhães e Gonçalves Dias, tinham ido estudar na Europa. Já nem falo nos escritores coloniais, porque quase todos eles fizeram cursos no Velho Mundo (ROMERO, 2000, p 27).

Ou seja, visto que o crítico não simpatizava com a influência da literatura portuguesa e muito menos com a idéia do indianismo como sinônimo de tradição cultural e nacionalismo brasileiro, Sílvio Romero busca outros meios para dissociar a nossa literatura daquela, e ao mesmo tempo criticar a formação das letras, que aqui foram forjadas, inicialmente, pelos vieses nativista e indigenista. Com isso, Romero argumenta que a concepção de uma literatura genuinamente brasileira se daria por fatores adversos daqueles apontados pelos primeiros românticos. Nessa conjectura, o crítico acredita que o diferenciador entre as duas nações se pauta em elementos como a mestiçagem do povo brasileiro, mesmo porque,

em seu pensamento, prevalece a idéia de uma raça mestiça. Sendo os brasileiros frutos do cruzamento entre o índio, o negro e o europeu. A partir desse conceito, ele insere o “americanismo” na poesia, que seria o resultado da raça mestiça e das tradições populares, sendo os fatores étnico, sociológico e mesológico os responsáveis pela nacionalização da literatura. Portanto, em sua crítica, interessa o estudo dos fatores externos (crítica sociológica) que condicionavam a realização da obra e não os seus caracteres de estilo. Além de ser mestiço, Álvares de Azevedo estudou no Brasil, fato que significou para Sílvio Romero um avanço à nacionalização de nossa literatura, libertando-nos de vez da influência portuguesa. Este é um dos critérios nos quais Romero irá se basear para determinar o grau de superioridade de um escritor, como ele próprio afirma: ‘Tanto mais um autor ou um político tenha trabalhado para a determinação de nosso caráter nacional, quanto maior é o seu merecimento. Quem tiver sido um mero imitador português, não teve ação, foi um tipo negativo’ (PANDOLFI, 2000, p. 31-32).

Romero, se por um lado, destoa dos argumentos que viriam a se convencionar em torno de Azevedo, isto é, a imagem de um poeta antinacionalista, já que o autor de *Lira dos*

Vinte Anos não adere a um romantismo com propósitos nacionalizante; por outro lado, com um pensamento que agrega fatores como a mestiçagem, as tradições populares etc, Sílvio Romero, a todo custo, busca enquadrar o que não se enquadraria, ou melhor, por meio de uma visão generalizada, ele afirma que Álvares de Azevedo, filho de um meio intelectual brasileiro, possibilitou o rompimento da nossa literatura com a portuguesa. Entretanto, Álvares de Azevedo não renega ou exclui a importância daquela literatura em nossas letras, como podemos perceber claramente em seu estudo “Literatura e Civilização em Portugal”. Ou seja, o argumento do crítico atinge tal desproporção, que ele desconsidera alguns dos mais importantes escritores românticos nacionalista, pelo simples fato daqueles autores terem ido estudar na Europa.

No entanto, “o cânone da história da literatura brasileira construído, não muito tranqüilamente, pelos escritores românticos, permaneceu vivo ao longo dos anos, apesar das diferentes leituras e releituras, que dele fizeram os críticos das mais variadas tendências” (CAIRO, 2005, p. 92). Ou seja, mesmo que houvesse e houve, a exemplo de Sílvio Romero (crítico de tendência cientificista), uma variação de matizes sobre o nacionalismo literário no cânone brasileiro, a preocupação nacionalista, cunhada pelos primeiros românticos, continuou por um longo período como questão central na formação da tradição literária no Brasil. Afinal,

[...] [os] críticos e historiadores inspirados nas idéias românticas européias estabeleceram um cânone para a literatura brasileira formado por autores e obras mais representativos do que entendiam por brasilidade, uma idéia geral do país baseada na necessidade de expressar características nacionais, diferenciando-se assim das origens das demais literaturas européias, cujos cânones eram marcados, conforme a leitura pertinente de João Alexandre Barbosa, ‘por um forte apelo classicizante, dando como resultado uma rígida hierarquização de gêneros, raças e modelos culturais, que somente será abalada pelos movimentos multiculturais de anos recentes’ (CAIRO, 2005, p. 96).

Apesar disso, se por um lado, torna-se um fato curioso e dá origem a especulações que Álvares de Azevedo, embora não se preocupasse com as questões de ordem puramente nacionalista em sua obra, fosse agregado, posterior àquelas discussões, ao cânone da história da literatura que estava sendo esboçado. Por outro lado, conjecturamos a possibilidade que a inclusão de Azevedo no cânone se deva não só à excelente receptividade que teve entre os leitores e entre os poetas que o sucederia logo após a sua morte, como também pelos estudos críticos que sua obra suscitou ao longo dos anos, cujo marco se inicia “a partir de 1856, quando suas produções em verso e em prosa tornaram-se mais conhecidas” (PANDOLFI, 2000, p. 24). Além disso, poderíamos também conjectuar que pela versatilidade do uso do

termo literatura, empregado pelos primeiros críticos e historiadores da literatura, visto sob uma ótica abrangente que contribuiria para a formação do cânone e de uma tradição cultural brasileira, tenha cooperado para integrá-lo, de imediato, no quadro da literatura brasileira.

Embora, “a recepção de Álvares de Azevedo no século XIX refl[ita] a preocupação dos críticos em torno da nacionalidade de nossa literatura, assim como a influência das teorias naturalistas e positivistas vigente na época” (PANDOLFI, 2000, p. 34), a sua produção artística foi de grande importância para a formação da literatura brasileira. E pelo que podemos observar, recentemente, sua obra continua despertando interesse tanto em leitores, quanto em pesquisadores, o que possibilita-nos dizer que o poeta e sua obra, visto por meio de trabalhos recentes, continuam atuais.

Todavia, presente em estudos críticos de autores como Domingos Jaci Monteiro, de 1852 e 1862; Lopes de Mendonça, de 1855; Lindorf França, de 1856; Ferdinand Wolf, de 1863; Machado de Assis, de 1866; Anastácio Luís do Bonsucesso, de 1867; Emílio Zaluar, de 1868; Joaquim Norberto, de 1873 (que com sua investigação biográfica sobre Álvares de Azevedo, contribuiu para propagar algumas lendas sobre o poeta); Joaquim Nabuco, de 1875; Joaquim Manuel de Macedo, de 1876; J. A. de Freitas, de 1877; Soares Romeu JR., de 1877 e J. C. F. Pinheiro, de 1883, Álvares de Azevedo entra em definitivo para o cânone literário, mesmo com a tentativa enviesada do crítico de enquadrá-lo na lista de escritores nacionais, na *História da Literatura Brasileira*, de 1888, de Sílvio Romero.

É verdade que, com Romero, a obra de Álvares de Azevedo foi apreciada sob alguns aspectos positivos (como já assinalamos na primeira parte desta dissertação), mas em outros especulativos (como também já destacamos, mas que torna-se pertinente reiterarmos), já que o historiador ao analisar a obra do poeta paulista incorpora sugestões de ordem especulativamente pessoal do autor de *Macário*, atribuindo desde um desarranjo orgânico até uma maléfica influência dos escritores europeus como elementos determinantes de sua obra.

Por outro lado, anterior a Sílvio Romero, não houve, no conjunto de esboços iniciais das histórias literárias, um autor de grande notabilidade, cujas preocupações fosse a inclusão do autor de *Lira dos Vinte Anos* em obras desse gênero, mesmo porque, a de Romero é considerada a primeira história de nossa literatura, que, segundo Antonio Candido, se pode realizar satisfatoriamente. A não ser uma suposição especulativa que encontramos em nota de rodapé do segundo volume de *Formação da literatura brasileira*, de Antonio Candido, em que Américo Vespúcio dos Reis, filho de Sotero dos Reis, afirma que seu pai tencionava incluir o poeta paulista em seu Curso de *Literatura Portuguesa e Brasileira* (1866-1873): “no prefácio ao 5º volume, de publicação póstuma, diz seu filho Américo Vespúcio dos Reis que

[seu pai] pretendia estudar Álvares de Azevedo [...]” (CANDIDO, 2000, p. 316). O que, de certo modo, evidencia que Azevedo seria incluso em um livro que é considerado por Candido (2000, p. 315), como “o mais considerável empreendimento no gênero, antes de Sílvio Romero”.

Além disso, retomando ainda, algumas das discussões que se formou em torno do cânone literário, podemos perceber que a elaboração das histórias literárias foi um processo longo, um percurso coletivo, em que muitos autores contribuíram para enfim, com Sílvio Romero, o Brasil tivesse uma obra de peso nesse gênero (CANDIDO, 2000). Todavia, para que possamos compreender alguma dessas etapas de elaboração de uma história da literatura, é preciso inferir, que a proposição central daqueles estudiosos, se arrastou desde os primeiros esboços históricos com Januário, Pereira da Silva e Varnhagem, até Romero na “[...] idéia geral do país baseada na necessidade de expressar características nacionais, diferenciando-se assim das origens das demais literaturas européias” (CAIRO, 2005, p. 96). Em outras palavras,

na primeira metade do século XIX, observa-se, no Brasil, um americanismo marcado pelas idéias românticas européias, em resposta principalmente à lusofobia reinante na ex-colônia politicamente recém emancipada. A elite intelectual brasileira buscava como parte da construção da nação brasileira, a constituição de maior autonomia cultural.

O Romantismo europeu, na medida em que reage à universalidade da Ilustração, defendendo as especificidades nacionais, veio preencher as expectativas da elite letrada brasileira em busca de sua emancipação mental (CAIRO, 2007, p. 25).

Com isso, é compreensível que

[...] o Romantismo brasileiro tende[u], no terreno crítico, para a informação e a sistematização histórica, tentando coroar os magros bosquejos iniciais como uma vista coerente e íntegra da nossa literatura passada. A sua longa e constante aspiração foi, com efeito, elaborar uma história literária que exprimisse a imagem da inteligência nacional na seqüência do tempo – projeto quase coletivo que apenas Sílvio Romero pôde realizar satisfatoriamente, mas para o qual trabalharam gerações de críticos, eruditos e professores, reunindo textos, editando obras, pesquisando biografias, num esforço de meio século que tornou possível a sua *História da Literatura Brasileira*, no decênio de 80 (CANDIDO, 2000, v. 2., p. 310-311).

Mesmo porque,

visto de hoje, esse esforço semi-secular aparece coerente na sucessão das etapas. Primeiro, o panorama geral, o “bosquejo”, visando a traçar rapidamente o passado literário; ao lado dele, a antologia dos poucos textos disponíveis, o “florilégio”, ou “parnasos”. Em seguida, a concentração em cada autor, antes referindo rapidamente no panorama: são as biografias literárias, reunidas em “galerias”, em “panteões”. Ao lado disso, um incremento de interesse pelos textos, que se desejam mais completos; são as edições, reedições, acompanhadas geralmente de notas explicativas e

informação biográfica. Depois, a tentativa de elaborar a história, o livro documento, construído sobre os elementos citados (CANDIDO, 2000, v. 2., p. 311).

Ademais, com essa explanação de Candido, é possível perceber que para se chegar às histórias literárias houve um percurso evolutivo. Ou seja, por meio de obras, que se arrastaram desde os bosquejos, os florilégios ou parnasos, até as biografias literárias, que por sua vez culminará na estruturação e formação das histórias literárias, ou melhor, da primeira obra desse gênero. No entanto, as histórias literárias herdarão um pouco da metodologia das biografias literárias, isto é, na investigação biográfica, que se formou em torno dos escritores brasileiros, cujos resultados demonstram alguns procedimentos um pouco especulativos sobre a vida de determinados escritores, que será conduzida a outras histórias da literatura brasileira:

Além da iniciativa de elaborar um *corpus* pela publicação de textos, a tarefa imediata rumo à história literária eram as biografias, isto é, o conhecimento dos indivíduos responsáveis pelos textos, como exigia cada vez mais a nova crítica, adequada ao espírito romântico. A ela se atiraram muitos no Brasil. Com a pressa era grande e nem todos possuíam o senso da exatidão, deixaram-se ir freqüentemente ao sabor das inferências arriscadas, conclusões rápidas, e, mesmo, imaginação pura e simples (CANDIDO, 2000, v. 2., p. 312).

Quando vem a lume a *História da literatura brasileira* de Sílvio Romero, o conceito de literatura era ainda bastante abarcante, e com esse livro não será diferente, “o que nos leva a pensar nesta primeira história da literatura como uma verdadeira história da cultura e da civilização brasileira” (CAIRO, 2005, p. 96).

Um enxugamento no cânone da literatura brasileira somente ocorreria com a publicação do livro de José Veríssimo, *História da literatura*, de 1916 (CAIRO, 2005). Com essa segunda história da literatura brasileira, Veríssimo possibilitou uma redução do cânone literário, visto que para o historiador, o conceito de literatura seria mais simplificado, ou seja, uma obra literária seria apenas “o escrito com o propósito ou a intenção desta arte” (VERÍSSIMO apud CAIRO, 2005, p. 97).

Mesmo com esta preocupação de enxugamento do cânone e o olhar diferenciado do que vem a ser literatura, o que ainda se vê é uma abrangência e permanência do cânone literário, ou seja,

no processo histórico da história da literatura brasileira, durante muito tempo, percebe-se a permanência de um cânone literário marcado por um critério de cunho meramente quantitativo, cujo objetivo parece ter sido apenas afirmar a existência de uma herança literária nacional cumulativa” (CAIRO, 2005, p. 98).

Tais discussões, no entanto, somente ganharão novos direcionamentos em meados do século XX, visto que haverá uma variação no cânone literário, cujas preocupações críticas serão observar o texto literário:

A década de 50 do século XX é marcada pela idéia de *ruptura* que se revela na passagem de uma crítica topológica para uma crítica tropológica, ou seja, na mudança de método de como ler o texto literário, o que significou o encontro do leitor com a malha, o tecido do texto literário (CAIRO, 2005, p. 99).

Mas, é somente no final do século XX, que haverá uma preocupação e tentativas de rever o cânone literário, com discussões que ainda virá em torno do que vem a ser literatura, diferenciando apenas com questões mais centrais como a *literariedade* do texto, ou mesmo a valorização de ordens estéticas:

Nos anos 90, portanto, com a proximidade da passagem do século, ocorrem tentativas de revisões do cânone literário, resultantes de desconstruções de conceitos como o de *literariedade*, num passado recente, verdadeiro divisor das águas entre os discursos literários e não-literários, de valores como o estético que passa a ser visto como apenas um dentre outros (CAIRO, 2005, p. 1009).

Houve outras histórias da literatura, bem como outros textos críticos que se preocuparam em rever o cânone da literatura brasileira. Mas, de um certo modo, continuam se preocupando com questões concernente ao jogo político de inclusão de escritores que ficaram à margem do cânone tradicional e que ultimamente têm se tornado objeto de estudo. Com isso, sugere-se substituir o cânone único e oficial por um mais aberto, que possibilitaria a admissão de um maior número de autores (COUTINHO apud CAIRO, 2005).

Mesmo com todos esses rastreamentos, o que pretendemos não é provocar discussões em torno de uma revisão do cânone de forma categórica e abrangente, visto que não é a preocupação geral deste trabalho, mas apontar determinados aprimoramentos de leitura que se pode acrescentar sobre determinado escritor e, claro, ao nosso objeto de estudo: Álvares de Azevedo e sua produção literária. Mesmo porque, como já assinalamos, a historiografia literária, bem como determinadas metodologias críticas cristalizaram na obra de Álvares de Azevedo o rótulo de uma literatura oriunda, ora da inspiração romântica, da genialidade do poeta e da alienação do mundo, ora da transposição real ou irreal da experiência vivenciada.

Por esses argumentos, a produção artística do autor de *Macário* não só seria desprovida de qualquer senso crítico, mas também de uma consciência literária. Tal idéia cria-se, portanto, um distanciamento com a verdadeira concepção da poética de Azevedo que, implicando uma artificialidade, pois que remete a uma criação arquitetada, foi consolidada

pela sua capacidade reflexiva individual, cuja abrangência pressupõe a conscientização do fazer literário.

Ao recusar tais probabilidades, tanto os historiadores da literatura, quantos os críticos solidificaram uma visão sobre o autor de *Lira dos vinte anos*, que, insistentemente, continua inscrita no cânone da literatura brasileira: a de um poeta do ultra-romantismo, no sentido pejorativo da palavra. Nessa asserção, a obra azevediana não só seria marcada pela ausência de reflexão, possibilitada pela espontaneidade criadora e pela transposição de fatos pessoais, como também seria reflexo de um autor que estava voltado para si mesmo, com uma atitude pessimista e entediado diante da vida, sonhava com amores impossíveis e não se preocupava com os fatores político-sociais.

Quando observamos alguns dos muitos textos sobre a produção artística de Álvares de Azevedo, é possível compreender que, embora possam trazer grandes elucidações sobre a poética alvaresiana, eles ainda carregam muitas idéias retomadas de outros estudiosos da literatura. Com isso, há sempre a perpetuação de algumas análises sobre a obra do poeta paulista que, ao invés de renovar a abordagem metodológica, criou uma continuidade com alguns problemas de leitura. Mesmo com os ensaios de alguns estudiosos, que se propõem a examinar a obra de Azevedo por suas especificidades, buscando revogar alguns equívocos de leituras, o que ainda se vê nas histórias literárias, em textos críticos e mesmo nos livros didáticos é a propagação daquele estereótipo do autor de *Macário*.

Apesar disso, cabe ressaltar uma vez mais, que muitos críticos acrescentaram àquela visão estereotipada outros agravantes sobre a concepção da poética de Álvares de Azevedo, que estagnada, constitui a compreensão de sua obra atualmente. Em outras palavras, o autor de *Lira dos Vinte Anos* é ainda visto como um poeta romântico juvenil, que além de ter sido influenciado por Byron, não tinha uma maturidade artística. O que, de certo modo, segundo esta ótica, explicaria a sua abordagem mais abrangente do fazer literário, visto que ele não se preocupou com as questões centrais de adesão e formação da literatura no Brasil pelo nacionalismo dos primeiros românticos.

Contudo, desconsiderando os clichês que lhe impuseram, acreditamos que Azevedo foi um bom leitor, que, antes de iniciar sua produção literária, ele já sabia quais eram os norteadores dela. Pautados nesse princípio, buscamos um entendimento mais esclarecido sobre a postura e consciência dele no quadro da literatura brasileira. Por esse caminho, como já afirmamos no primeiro capítulo, a nossa hipótese de trabalho segue em direção oposta dos muitos argumentos críticos que ficaram estabelecidos na recepção crítica da obra de Álvares de Azevedo.

Nessa acepção, nos propomos a trabalhar com algumas das principais idéias que, por muito tempo, ficaram convencionadas em torno de Azevedo, sugerindo, assim, uma proposta de revisão de alguns dos argumentos que a metodologia crítica pautada no psicobiografismo tem suscitados até recentemente. Ou seja, uma das preocupações que aqui se faz presente é rever alguns dos principais equívocos de leitura que ficaram cristalizados na recepção crítica do poeta paulista.

Desse modo, é compreensível que valorizemos uma abordagem analítica a exemplo do que fizera os críticos que trabalharam a obra de Azevedo pelas suas especificidades internas, como primeira preocupação e, se possíveis, externas, como as teorias românticas e as inúmeras vertentes que ele suscitou, bem como o contexto histórico e social. O que possibilitaria a nós, um olhar diferenciado sobre o poeta e sua obra, cujos resultados, em nossa segunda parte desta dissertação, têm apontado para uma capacidade crítica e consciente na elaboração e concepção de sua produção artística.

Nesse sentido, a nossa preocupação estaria consonante com a crítica atual, cuja abordagem metodológica tem sido a de que se atente ao resgate e valorização da obra a partir do contexto atual, trazendo-a à luz com uma reinterpretação de novas tendências. E é a partir daí que se pode contribuir com uma revisão da crítica azevediana, pensada de forma a contestar juízos críticos cristalizados e clichês que se repetem.

Por um lado, ao influir nossos argumentos sobre a revisão da crítica literária, é necessário compreender que, de acordo com a Estética da Recepção, “uma obra não perde o seu poder de ação ao transpor o período em que apareceu; muitas vezes, sua importância cresce ou diminui no tempo, determinando a revisão de épocas passadas em relação à percepção suscitada por ela no presente” (ZILBERMAN, 1989, p. 113). Nesse sentido, procuramos levantar alguns pontos que auxiliem na compreensão e superação de determinada visão cristalizada da obra de Álvares de Azevedo no dias atuais.

Por outro lado, devemos compreender também que, no conjunto de concepções críticas, o valor e o sentido de uma obra podem sofrer modificações no decorrer do tempo, já que, ao registrar suas impressões de leitura, o crítico revela as marcas de seu tempo e de seu cabedal literário, influenciando, muitas vezes, na difusão do poeta e na recepção de suas obras. Desta forma, o valor da obra não deve ser considerado a partir de sua classificação dentro de um gênero ou levando-se em conta a maneira com que ela foi recebida num dado momento, mas deve-se atentar para as diferentes leituras que ela foi recebendo através dos tempos. Uma obra literária pode conter uma estrutura que está muito além do horizonte de expectativas de um leitor, ou seja, distante do sistema de normas e atitudes de um dado

período. Desse modo, pode ocorrer que tal produção seja rejeitada em um dado momento e reabilitada em outro, como se verifica, por exemplo, com a recepção da prosa de Álvares de Azevedo no século XIX e XX (PANDOLFI, 2000).

Como assinala Pandolfi, há, em determinada época, a retomada de parte da obra de um autor valorizando um tipo de produção em detrimento de outra. Nessa esteira podemos ver no capítulo “A poesia de Álvares de Azevedo”, da história literária de Luiz Roncari, *Literatura Brasileira*, de 1995, em que há uma retomada da poesia de Azevedo. Afinal, o autor faz uma seleção de alguns dos mais conhecidos poemas de Azevedo, bem como há uma listagem do que parece de melhor para Roncari da poesia do poeta paulista. Depois dessa seleção, o crítico faz um breve comentário daquelas poesias selecionadas e da própria proposta da poesia de Azevedo presente no prefácio à segunda parte de *Lira dos vinte anos*. Ou seja, podemos inferir a preferência de Roncari pelas poesias de Azevedo e pelo interesse pelo prefácio à segunda parte de *Lira*, deixando de lado a produção em prosa do escritor paulista.

Com isso, como aponta Pandolfi, houve em determinada época uma preocupação e abordagem diferenciada tanto das metodologias críticas, como também da valorização de uma parte da obra de Azevedo em detrimento da outra:

[...] os períodos de maior interesse da crítica literária pela obra de Álvares de Azevedo, no século XIX, correspondem aos primeiros anos após a publicação de suas obras até o final da década de 1880, quando se verifica, pelo número de textos encontrados, um acentuado desinteresse que vai se estender até o início da década de 1910. Esta freqüência com que o poeta foi lido e admirado, sobretudo, após 1850, pode ser observada também no número de publicações de suas Obras Completas, que entre os anos de 1855 e 1900, já contava com sete edições. Contudo, a oitava edição somente veio a lume em 1942.

Os períodos de menor interesse da crítica pelas obras do poeta situam-se entre o final do século XIX e início [...] [do] século [XX], quando as cadências melodiosas de sua poesia romântica e a atmosfera fantástica e macabra de sua prosa passam a perder o seu espaço para o verso dos parnasianos e para os romances realistas. Contudo, a partir de 1910 constata-se uma freqüência maior de estudos publicados, período em que se verifica um acentuado interesse da crítica pelo estudo da biografia, além de ser apontado por Ronald de Carvalho (1919) como um precursor dos simbolistas. Na década de 20 verifica-se um declínio na publicação de estudos sobre o poeta, que somente volta a despertar um notável interesse a partir de 1931, ano em que se comemora o centenário de seu nascimento. Além de estudos críticos que retomam a poesia e a prosa, perfazendo um total de vinte e oito títulos, são publicadas também as cartas do poeta, contribuindo, assim, para o aprimoramento dos estudos azevedianos, que tiveram um grande impulso graças ainda à polêmica que se acirrou em torno do estudo “Amor e Medo”, de Mário de Andrade, publicado em 1931.

A partir da década de 30, o interesse da crítica pelo poeta aumentou consideravelmente, surgindo na década de 40 a oitava edição de suas Obras Completas e outras edições separadas da prosa, que tiveram seus estudos retomados, sobretudo, na década de 50, quando a análise das influências

passa a despertar um grande interesse da crítica, impulsionada que foi pelas novas tendências vigentes nos estudos de Literatura Comparada. É a partir desse período também que Álvares de Azevedo passa a ser estudado sob o aspecto do humor e da ironia, e consagrando nas décadas de 80 e 90 como um poeta atual, sendo objeto de estudo de várias dissertações de mestrado. Tornam-se freqüentes as reedições de suas obras e o poeta é citado constantemente em “sites” na Internet, ao lado de poetas como Pablo Neruda, Cecília Meireles, Carlos Drummond de Andrade e outros, além da presença avultada de “sites” que apresentam antologias de seus poemas de amor, humor, morte e trechos de sua obra em prosa, sobretudo, de *Macário* (PANDOLFI, 2000, v. 1, p. 74-75).

Desse modo, é compreensível que a produção literária de Álvares de Azevedo possa ser abordada em suas várias facetas, quer seja a poesia, quer seja a prosa. De mais a mais, há também um olhar diferenciado por ambos os estudiosos da obra de Azevedo, cuja recepção crítica, que compreende mais de um século e meio de estudos sobre o autor de *Macário*, tem apontado ora na retomada da poesia ora na retomada da prosa.

Em suma, nos preocupamos neste trabalho dissertativo com a obra de Álvares de Azevedo em suas especificidades, buscando trabalhar questões de ordem que impliquem a valorização pelo que ela é, sem que para isso façamos livres associações de vida e obra, de juízos que se cristalizaram em torno de sua recepção crítica, bem como determinados argumentos que persistem no cânone literário.

A partir desse momento, nos propomos a rever alguns juízos críticos sobre a obra do autor de *Lira dos vinte anos*. Já num segundo momento, apontaremos características da produção alvaresiana (alguns poemas), em que ressalta um autor crítico e consciente do seu papel enquanto poeta. Assim, inicialmente, abordaremos uma das questões mais caras à recepção da poesia azevediana: a influência de escritores como Byron e Musset.

Contudo, antes de entrarmos no assunto, gostaríamos de voltar à possibilidade que a intertextualidade sugere quando abordamos um texto literário. Afinal, um texto revela uma radical relação de seu interior, o texto em si, com seu exterior, ou seja, outro texto. Ele determina o diálogo que retoma, que alude, isto é, se partirmos do pressuposto de Barthes, no qual, “todo texto é intertexto; outros textos estão presentes nele, em níveis variáveis, sob formas mais ou menos reconhecíveis” (BARTHES, 1974). Assim, ao nos valermos disso, o nosso intuito é observar que a relação de uma literatura com uma outra, antes de ser um empecilho, isto é, resultar a sugerida influência como objeto depreciador (negativo) de uma dada obra literária, é antes de tudo um fato enriquecedor, pois “[...] as obras literárias, como é bem sabido, não se fazem apenas de reações a estímulos internos ou externos, mas incluem, em suas elaborações, a leitura de outras obras” (BARBOSA, [199-], não paginado).

Nesse aspecto, afirmaríamos que antes de julgar a obra de Azevedo como reflexo direto da influência, seria necessário percebermos que, por meio da intertextualidade, o escritor está apto a dialogar com outras literaturas, bem como construir sua própria, sob formas mais ou menos próximas de outros textos, o que nada o prejudicaria em sua originalidade, uma vez que esta consiste em retomar o que já foi feito e transformá-lo em algo que possua características novas e, portanto, original.

Além disso, deveríamos ser comedidos ao atribuir definitivamente a influência de Byron e Musset como os sóis, o norte, da obra de Azevedo. Essa precaução, em parte, se originou nas conclusões que Maria Alice de Oliveira Faria (1973), em *Astarte e a Espiral: um confronto entre Álvares de Azevedo e Musset*, constatou entre os poetas, que há mais pontos de contatos entre a literatura de um e de outro do que influência direta. O que há, afirma a autora, são pontos em comum entre as obras, o que não determinaria uma dívida por parte de nosso poeta ao escritor francês. Mesmo porque, se recorrermos à intertextualidade é, de certo modo, compreensível e admissível a relação entre as duas literaturas.

Quanto a Byron, o próprio Machado de Assis (2000, p. 25) toca o cerne da questão: “cita-se a propósito do autor da *Lira dos vinte anos*, o nome de Lord Byron, como para indicar as predileções poéticas de Azevedo. É justo mas não basta”. Isso se deve ao fato de que naquela época não havia um estudo comparativo entre os dois poetas, mas apenas especulações sobre declarações de Azevedo em seus estudos literários, bem como os recursos temáticos e estéticos em que sua obra sugeria uma predileção ao “bardo” inglês⁴². Tal ausência se estende ainda aos dias atuais e, portanto, não há como julgar se houve uma influência tão devastadora, que impediu o poeta brasileiro de desenvolver sua individualidade criadora⁴³.

No entanto, se recorrermos a Onédia Barbosa, em seu livro *Byron no Brasil: Traduções*, de 1975, nós encontraremos uma afirmação bastante curiosa, de que Azevedo, ao traduzir trecho do poema *Parisina*, de Byron,

levado talvez pelo seu próprio *byronismo*, transfigurou o crepúsculo de Byron, tornando-o mais sombrio na tradução. [...] Álvares de Azevedo omite o adjetivo ‘clear’ e traduz ‘dark’ por ‘negro’. E apresenta-nos no final um céu ‘negro’, sudário apropriado para um dia que ‘morre’ nas nuvens, segundo a sua imagem, bem mais *byroniana* certamente que a do próprio Byron, que alude ao *declínio do dia*, e não à sua morte. (BARBOSA, 1975, p. 163, grifo da autora).

⁴² Contudo, sabemos que Azevedo sabia ler alemão e francês, e declarou abertamente que conhecia outros escritores como Shakespeare e Hoffmann, os quais também contribuíram para a formação de Azevedo. Nesse sentido, ao citar Byron como a principal influência do poeta paulista, estamos reduzindo as leituras dele.

⁴³ Tal fato contraria o próprio romantismo que acreditava na originalidade de cada autor, isto é, na sua individualidade, subjetividade e que, portanto, resultaria numa obra única, particular.

Poderíamos dizer que, se há nessa tradução traços distintos entre um e outro, na obra de Azevedo o mesmo poderia ocorrer. Assim, antes de aderirmos a qualquer juízo crítico, é necessário fazer uma leitura apropriada do texto literário, pois, como afirma Donald Schüler (1981, p. 36), “a crítica literária é uma forma de leitura literária. Cuidado básico do crítico literário deverá ser o de elaborar uma escrita-leitura adequada à escrita”.

Dessa maneira, a leitura propriamente dita de uma obra seria mais assertiva e não concorreria para disseminar equívocos que nada explicam acerca do ato criacional de um autor. Temos consciência de que, ao afirmarmos isso, estamos numa posição bem confortável no que concerne ao avanço do campo da crítica, já que aqueles críticos não poderiam ainda saber de tais questões. Nossa preocupação, contudo, se dá por conta de críticos, mais próximos de nós, que continuam a ler a obra azevediana passivamente, isto é, repetindo o que já foi dito.

Outro equívoco que devemos superar na leitura da obra de Azevedo é a especulação sobre sua vida particular, que misturada a lendas ganhou proporções míticas. O certo é que essa leitura biográfica, além de não ajudar a compreender a obra do poeta, tem concorrido para fraudar os fatos mais prováveis sobre Azevedo – que não foi anjo nem demônio (como sugere Romero), apenas teve uma vida particular que não ajuda (e não nos interessa) a explicar a concepção de sua obra. Quando se recorre a este veio, o que de fato ocorre é um pré-julgamento equivocado, e difundido por determinados críticos.

Nessa linha de crítica, foram muitos os equívocos dos críticos anteriores e pósteros a Machado de Assis (considerado por nós, mesmo ele fazendo uma leitura biográfica, como um dos melhores críticos do século XIX). No entanto, a recepção da obra de Azevedo agravou-se no século XX, com o texto “Amor e Medo” (divisor de águas na recepção da obra de Azevedo) do escritor de *Paulicéia Desvairada*, que atribuiu ao poeta uma homossexualidade, um complexo de Édipo, bem como a sugestão de um amor incestuoso com a irmã Maria Luísa. Nessa esteira, também situa-se o livro *A escola byroniana no Brasil*, de 1969, de Pires de Almeida, que contorceu de tal modo os fatos e a vida de Azevedo, que dificilmente deixaríamos de acreditar que o poeta não fosse um satânico perverso e devasso. Este livro, bem como o ensaio de Mário de Andrade, trazem idéias equivocadas, em que sobressaem mais imaginações de seus autores do que fatos verídicos.

A obra azevediana foi explorada sob todas as formas pela leitura biográfica. Em torno dessa postura crítica, formaram-se duas visões sobre o poeta: uma afirmava que Azevedo foi um rapaz puro, meigo, conhecendo as irregularidades da vida apenas pelos livros (visão adotada inicialmente por Machado de Assis); outra acreditava que o poeta era um devasso,

que viveu muitas aventuras ultra-românticas. Enquanto a primeira suposição tem como objetivo elevar o caráter do escritor, a fim de negar qualquer aproximação com sua obra, e que, portanto, a sua poética era fantasiosa, fruto da imaginação romântica, a segunda, procura deturpar o caráter do homem, para elevar a obra de Azevedo, bem como dar respaldo às afirmativas de que o autor de *A noite na taverna* e *Macário* era condizente com sua prática literária (ROMERO, 2000). No entanto, essas duas vertentes tornam-se paradoxos que, além de não esclarecer sua vida, também não colaboram para a compreensão de sua produção literária.

O poeta romântico pode ser observado em dois momentos distintos. No primeiro deles, mostra-se capaz de dar forma a sua individualidade; noutro, tornou-se vítima de sua subjetividade, levada ao extremo pelo movimento ao qual se filiara e pelos críticos psicobiográficos. Decerto, o efeito dessa valorização do eu tornou-se objeto de curiosidade para o público em geral, que tende a apreciar e a criar ao redor do escritor um certo culto à personalidade, também vista e requerida pelos críticos, responsáveis, em parte, pela recepção do autor junto ao público. Nessa visão, a obra de Azevedo deixa de ser considerada objeto artístico em si, para tornar-se expressão da personalidade do poeta. Criando assim, um personagem, que se adapta e desperta o interesse nos estudiosos e leitores, que “[...] concedem um valor absurdamente alto ao gênio pessoal, ao carisma do escritor, mas exige também uma secreta desforra, ele deve fazer o jogo – o seu jogo –, deve distorcer a sua personalidade para se adaptar ao seu gosto. Byron fazia-o quando usava uma camisa com o colarinho aberto e assegurava que os botões de jacinto estivessem emaranhados como deveria ser” (MACDONALD, 1971, p. 94).

Álvares de Azevedo, entretanto, em sua obra, zomba das mesmas atitudes românticas que adotou em muitos poemas⁴⁴. Assim, quando aqueles críticos colocam premissas fantasiosas sobre a vida do poeta, podem ter contribuído para agradar e estimular o público a ler a obra do autor. Talvez fosse essa a melhor contribuição dos críticos psicobiográficos, mesmo disseminando equívocos sobre a compreensão geral da obra.

Em terceiro lugar, apontamos, inicialmente, em Machado de Assis, e depois em outros críticos, uma opinião bastante equivocada, segundo a qual Álvares de Azevedo não teve tempo suficiente para refletir e produzir uma obra madura. Nessa acepção, os críticos sempre procuram justificar a “irregularidade” da obra de Azevedo, pela pouca idade que tinha. Desse

⁴⁴ De certo modo, não dá para equiparar Byron a Azevedo no que tange ao agrado do público, pois sua obra é de publicação póstuma. Contudo, a crítica psicobiográfica fez este papel, atribuindo certas características pessoais ao poeta.

modo, eles questionam em seus textos como seria a produção do poeta, caso ele tivesse chegado à idade adulta. Por esse caminho, esses estudiosos nos passam uma idéia de promessa ao afirmarem que ele seria um grande escritor, quando atingisse seus trinta ou mais anos de idade.

Tal equívoco, mesmo que utópico, nos leva à seguinte reflexão: mesmo se Álvares de Azevedo não tivesse morrido cedo, nada nos confirma que ele continuasse a escrever, ou mesmo que reveria sua obra, ou, ainda, que se adaptaria à vida adulta. Contudo, Paulo Franchetti, ao expor o caso de outros românticos, nos sugeriu, em seu texto sobre o poeta, uma possível resposta à indagação desses críticos. Segundo diz, “frente à limitação do público e dos meios de reprodução e preservação da cultura, o poeta que por volta de 1850 entrasse na vida adulta (e continuasse poeta) ou assumia francamente o lado obscuro e outsider – foi o caso de Varela (1841-1875); ou então se dilacerava entre ele e uma fachada respeitável e medíocre – esta a solução e nem sempre conseguida por Bernardo Guimarães” (FRANCHETTI, [199-], não paginado).

Em nossa opinião, esses autores não compreenderam que antes de ser um poeta imaturo, supostamente influenciado pela “inspiração romântica”, Azevedo já tinha maturidade para empreender um projeto literário, o que fica patente no prefácio à segunda parte de *Lira dos vinte anos*.

Além disso, antes de entrarmos no penúltimo tópico, cujo mote é a incompreensão por parte dos críticos de que Azevedo se opõe ao nacionalismo que estava sendo construído, seria interessante apontarmos os principais elementos constitutivos dessa identidade literária. Para se ter uma idéia, dentre o instinto de americanidade, a natureza não seria o único recurso para os poetas e críticos. Há aí a utilização dos costumes do povo, do clima, da posição geográfica, da religião, do selvagem e da própria mestiçagem. Entretanto, nos momentos iniciais de apreensão desses recursos, há uma dissonância mesmo entre os escritores, poetas e críticos, que ora optam por um ou outro elemento acima destacado.

Foi no Romantismo que esses escritores e críticos viram a oportunidade e o ponto de partida para enfim constituir o almejado nacionalismo. Seguindo esta mesma linha, o instinto de americanidade empreendido inicialmente por Magalhães e Porto Alegre, (que usando os mais diversos temas para expressar uma literatura brasileira), foi levado com afínco por Gonçalves Dias e mais tarde por José de Alencar.

Por outro lado, como já apontamos, havia entre os escritores e críticos a valorização de um aspecto temático em detrimento de outro que nortearia a construção do nacionalismo. A fim de ilustrar, citaremos, primeiramente, Santiago Nunes Ribeiro, que defendia em seu texto

“Da nacionalidade da literatura brasileira” a idéia de que o Brasil tinha uma literatura própria, baseada em elementos como o cenário nacional e a religião. Deste modo, ele afirma que,

[...] se um país, cuja posição geográfica e constituição geognóstica, cujas instituições, costumes e hábitos tanto diferem da sua metrópole de outrora, não deve ter sua índole especial, seu modo próprio de sentir e conceber, dimanante destas diversas causas, modificadas umas pelas outras; se, numa palavra, não deve ter caráter nacional. (RIBEIRO, 1974, p. 36).

Em contrapartida, Álvares de Azevedo se opõe a esse tipo de atitude, para enfim dizer o que era literatura nacional. Em *Macário*, o personagem homônimo ao livro pondera que “falam nos gemidos da noite no sertão, das tradições das raças perdida da floresta, nas torrentes das serras nuas, como se lá tivessem dormido ao menos uma noite, como se acordassem procurando túmulos, e perguntando como Hamleto no cemitério a cada caveira do deserto o seu passado” (AZEVEDO, 2000, p. 550). No ensaio “Literatura e Civilização em Portugal”, Azevedo declara que,

doutra feita alongar-nos-emos mais a lazer por essa questão e essa polêmica secundária que alguns poetas, e mais modernamente o Sr. Gonçalves Dias parecem ter indigitado: saber, que a nossa literatura deve ser aquilo que ele intitulou nas suas coleções poéticas – poesias americanas. Não negamos a nacionalidade desse gênero. Crie o poeta poemas índicos, como o *Thalaba* de Southey, reluze-se o bardo dos perfumes asiáticos como nas *Orientais*, Victor Hugo, na *Noiva de Abidos*, Byron, no *Lallah-Rook*, Thomas Moore; devaneie romances à européia ou à china, que por isso não perderão sua nacionalidade literária os seus poemas. Nem trazemos a pleito o mérito dessas obras. (AZEVEDO, 2000, p. 715).

Nessa acepção, podemos vislumbrar o posicionamento corajoso de Azevedo na época em que toda obra literária deveria empreender um projeto nacional.

Em “Literatura Brasileira: instinto de americanidade”, de Machado de Assis, são perceptíveis alguns traços que assemelham e resgatam a opinião de Azevedo. No texto, Machado afirma:

Não há dúvida que uma literatura, sobretudo uma literatura nascente, deve principalmente alimentar-se dos assuntos que lhe oferece a sua região; mas não estabeleçamos doutrinas tão absolutas que a empobrecam. O que se deve exigir-se do escritor antes de tudo, é certo sentimento íntimo, que o torne homem do seu tempo e do seu país, ainda quando trate de assuntos remotos no tempo e no espaço. (ASSIS, 1961, p. 135).

Embora o advento desse movimento, no Brasil, tenha coincidido com o processo de estabilização do país como nação independente, ele não se limita nem se confunde apenas com certo caráter nacionalista. Contra a tendência de tomar os preceitos de uma das vertentes literárias do início do século XIX, isto é, do indianismo, como sinônimo estrito de romantismo, pode-se objetar que, ao romper com a poética antiga – com o culto à autoridade

da tradição, com a unilateralidade do pensamento e do conhecimento, valorizando a expressão de subjetividade, em que cultiva a contradição e a negatividade – o romantismo, seja ele brasileiro, inglês, francês ou alemão, reproduziu-se ao longo do século XIX por meio de divergências, perspectivas estéticas e políticas às vezes antagônicas.

Conforme Thomas Weiskel (1994), em seu livro *O sublime romântico: estudos sobre a estrutura e psicologia da transcendência*, nada há de mais romântico do que o fascínio pela crítica, pela contradição, pela negatividade e pela perpétua revisão dos significados. Assim, o rompimento com os valores sociais e estéticos estabelecidos – entre os quais a idealização amorosa – levou Álvares de Azevedo a empreender uma oposição ao modo por que a vertente indianista do romantismo brasileiro vinha especificando a literatura brasileira.

Por último, a fim de concluir a exposição dos equívocos que aparecem na recepção crítica da obra do poeta, apontaremos aquilo que talvez seja uma das características que mais sobressai em Azevedo, em detrimento dos primeiros românticos: o universalismo. O poeta brasileiro filiou sua obra a esse procedimento estético e nunca foi bem visto pela crítica do século XIX e meados do XX por conta da seleção de sua prática romântica. Deste modo, em sua época, sempre foi questionado por não assumir um posicionamento nacionalista, que se pautava na construção de uma identidade para a literatura do jovem país. Todavia, a escolha do autor de *Lira dos vinte anos* é de fácil entendimento, afinal o Brasil não possuía uma tradição literária, e, ademais, ele não reconhecia na proposta dos primeiros românticos o caminho para uma literatura puramente brasileira. Deste modo, a sua escolha por temática universal, pautada inicialmente em modelos europeus (que não o francês), era uma dentre as várias possíveis. Afinal, a tradição que estava sendo forjada não o agradava: tanto o modo como a natureza estava sendo utilizada – um quadro a ser pintado – (ROUANET, 1991), quanto a equivalência forjada entre o homem brasileiro (o índio) e o cavaleiro da Idade Média, não tinham nenhum atrativo para o nosso poeta. Nesse sentido, a escolha por um dos vieses do romantismo não foi influenciada por sua suposta biografia, mas sim pela consciência do passado histórico próximo e da sua contemporaneidade no desenvolvimento de seu projeto literário.

Por certo, a tradição não pode ser herdada, mas obtida sob um longo trabalho. No entanto, no Brasil, podemos ver que não havia uma tradição que englobasse a literatura como expressão de seu povo (era ainda colônia). Por outro lado, o movimento romântico coincide aqui, no Brasil, com a independência política. Nesse sentido, “[...] a busca da identidade nacional na América Latina utiliza-se já de linguagem romântica, que procura, na história e na cultura, motivos para que entidades como o Brasil existam separadas das antigas metrópoles”

(RICUPERO, 2004, p. XXIII). Assim sendo, “[...] a primeira geração romântica brasileira, [...] assume atitude particularmente hostil ao passado colonial e à herança ibérica” (RICUPERO, 2004, p. XXX). E por esse caminho empreende uma jornada para construir a idéia de nação e identidade nacional. Afinal, “[...] a nação é tanto um conjunto de tradições inventadas, ou mais ainda, a invenção dessas tradições, como a crenças nelas” (RICUPERO, 2004, p. XXIII).

Contudo, “[...] a cultura européia é mais do que uma influência externa ao ocidente. Na verdade, o intelectual latino-americano se sente como partícipe na cultura européia [...] [e] [...] internaliza referências culturais européias, modificando-as. No ‘momento’ romântico, em especial, essas referências são basicamente francesas” (RICUPERO, 2004, p. XXIX) – elas provêm basicamente de Ferdinand Denis, primeiro “crítico brasileiro” –. Assim, essas referências culturais desenvolvem aqui no Brasil (no romantismo) a idéia de que “[...] as principais características da nação brasileira estariam na exuberante natureza americana, e em seu habitante original, o índio” (RICUPERO, 2004, p. XXVIII).

Com isso, chegamos ao foco central da discordância de Azevedo, que não reconhecia que a construção de uma tradição pautasse-se unicamente nas belezas naturais, bem como no selvagem. Ele não acredita que a idéia de nação e de identidade nacional se dê por essa via. Nesse caso, podemos reconhecer que o escritor “[...] tem que estar ciente de que o espírito da Europa – o espírito do seu próprio país – [...] – é um espírito mudável e que essa mutação é um desenvolvimento que não abandona *em route*, que não aposenta Shakespeare ou Homero [...]. Mas a diferença entre presente e passado consiste em o presente consciente ser uma compreensão do passado [...]” (ELIOT, 1989, p. 25-26). Desse modo, não há motivo para negar a antiga relação Brasil e Portugal. Assim, acreditamos que Azevedo está consciente de nosso passado, pois ele não nega a nação portuguesa, e nem a descarta. Antes a encara como um passado que pode render ao seu presente conhecimento suficiente para direcionar a sua e a nossa própria construção de identidade nacional, de literatura brasileira.

Ainda discutindo sobre o universalismo do poeta, é possível levantar outro aspecto que demonstre a consciência de Álvares de Azevedo no quadro literário. Esse argumento pode ser confirmado ao lembrarmos que ele não via motivo algum em não querer também para nós a literatura mãe, pois ela possui grandes nomes da literatura universal. Este é, sem dúvida, um posicionamento interessante que o poeta desenvolve em seu estudo crítico, “Literatura e civilização em Portugal”.

Neste texto, Azevedo busca as origens das literaturas e faz uma recuperação de todas as questões pertinentes na formação e especificidade das literaturas proeminentes, até chegar à

Espanha e Portugal. Na relação Portugal e Espanha, o poeta tenta levantar questões que diferenciem tais literaturas e, conseqüentemente, estabelece relações que mostram pontos não só comuns, mas também diferentes. Esse procedimento fica bem explícito se mudarmos os países e colocarmos Portugal e Brasil. Nessa suposição, Azevedo deseja reconciliar as duas nações para enfim direcionar o que poderia ser a pedra fundamental de uma e outra literatura. Ele procura se filiar a uma tradição, a qual seria sua base poética, para depois seguir o caminho naquilo que acreditava ser possível desenvolver em uma “jovem nação”. Deste modo, recusa a proposta de uma literatura que tivesse como embasamento criacional a cor local, a geografia, o clima, etc, como sendo os únicos diferenciadores de uma literatura que pudesse ser chamada de nacionalista, patriótica.

Se comparássemos Azevedo aos demais poetas românticos de sua época, diríamos que seu projeto literário é bastante instigante. Enquanto os primeiros poetas buscavam inspiração na cor local, no clima, na religião, para romper com a literatura lusa, Azevedo construía um caminho particular, sem nenhum direcionamento, como era o de Magalhães e seus amigos. Afinal, era baseado nos preceitos de Ferdinand Denis, em *Scènes de la Nature sous les Tropiques, et de influence sur la Poésie, suivies de Camões et José Índio*, de 1824 e no *Résumé de l'Histoire Littéraire du Portugal, suivi du Résumé de l'Histoire Littéraire du Brésil*, de 1826, que se encontrava o receituário para a construção da literatura brasileira. Decerto, não se pretende aqui singularizar Azevedo no que diz respeito às práticas estilísticas, tais como a ironia. Tampouco, pretende-se afirmá-lo como precursor do prosaísmo ou de um programa conscientemente traçado, pois sabemos que cada autor maneja, de forma própria e particular, os princípios gerais do período no qual se insere. Caso se desejasse levantar esta hipótese de que Álvares de Azevedo pudesse ter sido superior aos demais autores, seria necessário antes empreender um estudo comparativo com Gonçalves Dias, Fagundes Varela, Casimiro de Abreu, Castro Alves etc, o que não é pretensão deste trabalho.

Finalmente, depois de concluir a exposição desses equívocos (cristalizados) de leitura da obra de Azevedo, observaremos algumas características encontradas em sua poesia, que demonstram tanto o seu posicionamento literário como escritor consciente das práticas literárias e de sua contemporaneidade, quanto à fidelidade ao seu projeto.

Abordamos até aqui os principais “engodos” daquelas metodologias críticas, refletindo e traçando alguns argumentos que pudessem tanto revisá-los quanto nos ajudar a formar uma visão geral daqueles equívocos. A partir desse momento, passamos a esboçar uma leitura de alguns poemas do autor (levando em conta a explicitação do poeta nos prefácios de *Lira*) que são capazes de demonstrar a sua consciência poética na formação de um projeto literário.

2 - Álvares de Azevedo: o crítico e o poeta de *Lira dos Vinte Anos*.

Antes de prosseguirmos com este capítulo, seria interessante pontuar algumas questões sobre as publicações da obra Álvares de Azevedo. Com isso, dispomo-nos (em rápidas pinceladas) a observar, não só a receptividade da produção artística desse poeta, mas também acentuar outros elementos, como algumas de suas edições, relacionando ainda alguns problemas levantados pelos organizadores, de cada edição aqui citada, da obra alvaresiana.

Desde sua publicação inicial, de 1853, um ano após a morte do poeta, as poesias de Álvares de Azevedo tornaram-se bem aceitas pelo público, visto que de mil exemplares da primeira tiragem logo se esgotaram. Considerando o período, isto é, a quase inexistência de um público consumidor em meados do século XIX, uma edição com esse número evidencia o interesse dos poucos leitores, bem como esclarece a importância que o poeta despertou na época e continua a despertar, visto que sua obra sempre tem sido reeditada, mesmo com algumas lacunas de publicação das obras completas (a oitava edição, organizada por Homero Pires, é de 1942 e a nona e última edição, organizada por Alexei Bueno, é de 2000).

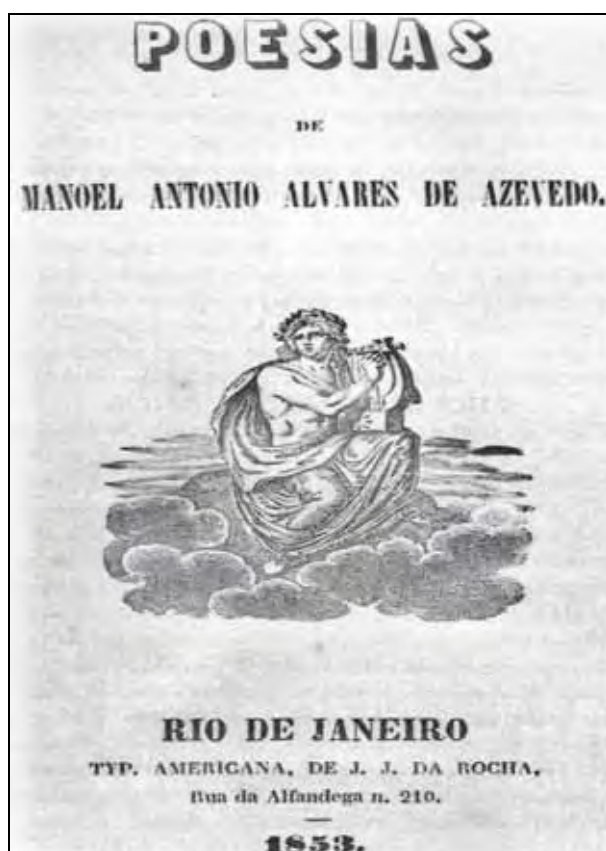


Figura 7: “Frontispício do volume primeiro das *Obras*, de M. A. Álvares de Azevedo, aos cuidados do primo do poeta, Domingos Jaci Monteiro (o segundo volume só sairia em 1855). Considerada edição príncipe, serviu a Péricles Eugênio como base para o estabelecimento do texto de sua edição crítica. Tiragem de mil exemplares logo esgotada” (SIMON, 2002, p.46). Fonte: *Poesias Completas* de Álvares de Azevedo.

Segundo José Veríssimo, quando o primeiro tomo da *Obras Poéticas* de Álvares de Azevedo, composto por *Lira dos Vinte Anos* e as *Poesias Diversas* veio a público, tornou-se uma novidade na poesia brasileira quase igual ao que foi *Suspiros Poéticos*, de Magalhães, em 1836, e os *Primeiros Cantos*, de Gonçalves Dias, em 1846 (VERÍSSIMO, 2000, p. 43).

Em 1862 saiu a segunda edição das *Obras* de Álvares de Azevedo, organizada em três volumes por Domingos Jaci Monteiro. Precedida de “um discurso biográfico” e notas pelo responsável da edição, o primo do poeta. No entanto, como aponta a organizadora das *Poesias Completas* de Álvares de Azevedo, Iumna Simon (2002, p. 194), “[...] a revisão deixa muito a desejar, pois o doutor Jaci não chegou a rever a poesia inédita (*O Poema do Frade*, a “Continuação” da *Lira dos Vinte Anos* – todos no terceiro volume”. Além disso, há também a informação de que essa edição “esgotou-se rapidamente, o que levou o editor a providenciar ainda em 1862, a 3ª, em tiragem maior” (SIMON, 2002, p. 194).

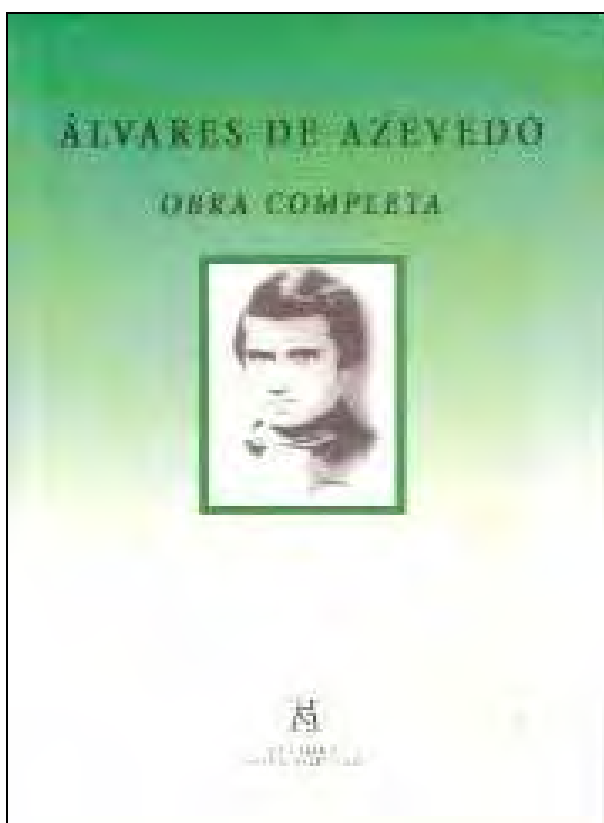


Figura 8: *Obra Completa* de Álvares de Azevedo, de 2000, organizada por Alexei Bueno. Esta publicação é toda feita em um único volume.

Em 2000 saiu o relançamento da *Obra Completa* de Álvares de Azevedo, pela editora Nova Aguilar, que desde 1942, a edição de Homero Pires, pela Companhia Editora Nacional, não havia mais sido impressa. Nesta edição, todos os escritos de Azevedo estão reunidos, aos cuidados de Alexei Bueno, precedido de introdução, cronologia do poeta e de alguns textos da

recepção crítica de Álvares de Azevedo. Segundo o organizador, “seguiu-se escrupulosamente nesta *Obra completa* o texto de edições originais, evitando-se as numerosas correções contidas, sem base fidedigna, nas edições Garnier e posteriores, exceto nos casos já mencionados de restituições evidentes” (BUENO, 2000. p. 13). Ademais, conforme explicita o organizador, nessa edição,

corrigem-se, além disso, um sem-número de erros que se perpetuavam desde as mesmas *Obras Completas* de 1942 e através das inúmeras edições que após elas se fizeram das *Poesias* do autor e da *Noite na Taverna*, os dois títulos que, mesmo na ausência de mais de meio século de uma *opera omnia*, nunca deixaram de marcar presença junto ao público, muitas vezes em edições populares de grande descuido crítico e textual [como por exemplo, na edição de *Lira dos Vinte Anos*, pela Martin Claret, em que o prefácio à segunda parte do livro foi omitido] (BUENO, 2000, p. 13).

Em 2002, saiu, pela Editora da Unicamp em parceria com a Imprensa Oficial SP, a edição crítica das *Poesias Completas* de Álvares de Azevedo. Nela, Péricles Eugênio pôde, na introdução do livro, não só evidenciar alguns erros de editoração, mas também apontar ainda algumas colocações bastante contundentes sobre a concepção da poesia de Azevedo.

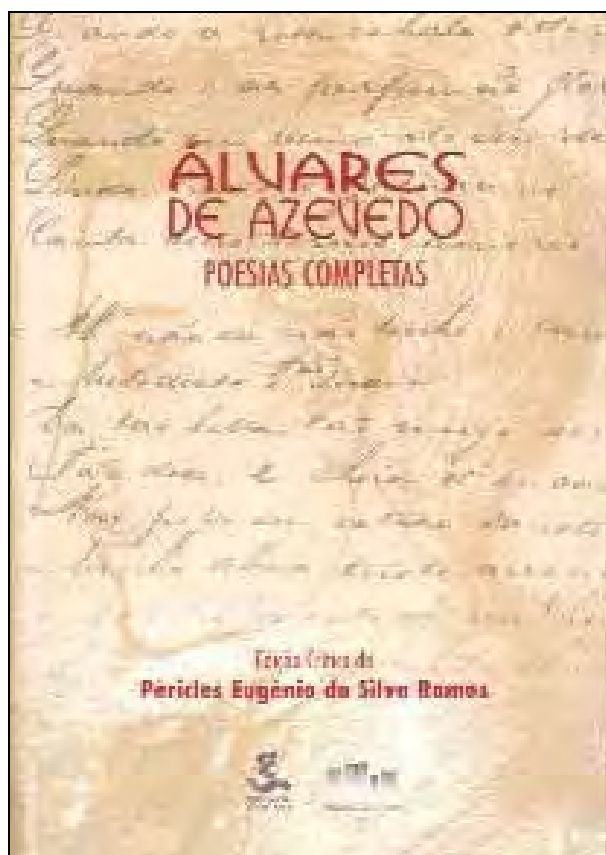


Figura 9: Capa da edição crítica de Péricles E.da Silva Ramos e organização de Iumna M. Simon das *Poesias Completas* de Álvares de Azevedo. Embora o livro tenha sido concluído em 1979, a sua publicação é de 2002.

Afirmamos, ainda, que seguimos em nosso estudo sobre *Lira dos Vinte Anos*, a publicação da edição crítica de *Poesias Completas*, de Péricles Eugênio da Silva Ramos. Nos estudos literários, por exemplo, trabalhados no segundo capítulo, utilizamos a edição organizada por Alexei Bueno. Desse modo, acreditamos que nessas edições corre-se menos perigo com os erros de edição, bem como podemos ter uma visão melhor das colocações daqueles que se empenharam para a realização e divulgação da obra de Álvares de Azevedo.



Figura 10: Folha de rosto da 2ª edição das *Poesias Completas* de Álvares de Azevedo, de 1962 (a 1ª edição é de 1957). Texto fixado e anotado por Péricles Eugênio e Frederico José da Silva Ramos. Com isso, podemos inferir que a edição crítica de Péricles Eugênio, concluída em 1979, mas publicada em 2002, seria consequência desta.

Dados os apreços sobre as publicações da obra de Álvares de Azevedo, justificamos ainda que o interesse pelas poesias de Álvares de Azevedo não se deve ao fato de seguir as sugestões empreendidas por Luiz Roncari, em sua *Literatura Brasileira*, de 1995, que tratou unicamente das poesias de Azevedo e em especial do prefácio à segunda parte de *Lira dos vinte anos*. Ou então seguir os passos da tradição crítica de valorizar somente a poesia e em especial o livro *Lira dos Vinte Anos*. O nosso interesse por esse livro, isto é, por alguns de seus poemas, (visto que já trabalhamos os prefácios no segundo capítulo) tem como finalidade ilustrar as idéias do poeta Álvares de Azevedo esboçadas nos prefácios daquele livro, bem como por meio dos poemas, salientar a pretensa consciência literária do autor de *Macário*, aqui levantada por nós.

Esboçaremos a partir de agora, alguns comentários sobre *Lira dos vinte anos*, ressaltando sua estruturação, bem como algumas observações que os prefácios desse livro sugerem, para que, na seqüência, possamos tecer algumas explanações dos poemas que selecionamos, visando assim, a nossa proposta de trabalho: a consciência de Álvares de Azevedo.

O livro *Lira dos vinte anos* estrutura-se em duas partes⁴⁵ que se “contradizem”, mas que, também se complementam: elevação e rebaixamento num verdadeiro jogo dialético, que, sistematizado pelo poeta, dará forma ao que ele chamou de “binomia”. Com isso, a concretização desses dois princípios opostos, cria a conjugação da tese e da antítese. Ou seja, por meio da “ironia romântica”, da “ironia da forma”, da reflexão, o poeta pôde dialogar com sua obra, com o Romantismo (em suas acepções gerais), seguir certas vertentes, para depois criticá-las e até mesmo negá-las, ou mesmo tornar-se o crítico de sua própria obra. Mesmo porque, “o Romantismo [...] ora articula-se em termos de sentimento (*tédio, ennui, spleen, Weltschmerz*), ora se matiza de tons intelectuais, à medida que aguça o senso das contradições [...]” (BOSI, 2002, p. 248), que absorve a reflexão, que põe-se a dialogar com outras vertentes do movimento, bem como a parodiá-las etc.

Ao aproximarmos os dois prefácios de *Lira dos Vinte Anos*, compreendemos que por meio deles o poeta expressou a sua sistematização poética dual, isto é, a conjugação de duas práticas distintas, que possibilitou nesta obra a criação de elementos antagônicos como a esfera transcendental e a representação da vida humana, em seus aspectos vis e degradantes, (ALVES, 1998) que deram o respaldo necessário, como já afirmamos, para a realização da sua “binomia”.

Com isso, no prefácio à primeira parte de *Lira dos Vinte Anos*, o poeta estabeleceu que os poemas que o sucedem “são os [seus] primeiros Cantos [...]. [...] As primeiras vozes [...]. Cantos espontâneos do coração [...]” (AZEVEDO, 2002, p. 49). Ou seja, vemos nesta primeira parte do livro determinados aspectos subjetivos, como a extrema valorização do sentimento, a busca de elementos tais como o amor, o sonho, a morte, a natureza, que lhe proporcionou a criação de um ambiente de profunda aspiração transcendental. Constitui-se assim, um dos lados de uma mesma moeda, isto é, um lado, como nos é sugerido, que se demonstra ingênuo, inspirado e imaginativo. Enfim, uma poesia que contém temáticas que

⁴⁵ Como já assinalamos no primeiro capítulo, seguimos a edição crítica de *Poesias Completas*, de Péricles Eugênio, em que os poemas da terceira parte de *Lira dos Vinte Anos*, se remanejados, são compatíveis com a primeira e segunda parte do livro.

expressam ora uma esfera inatingível, de extrema elevação e (em grande parte) de extrema beleza, ora uma esfera de devaneios, de paraísos artificiais, de morte.

Nos aspectos de práticas amorosas idealizantes em poema como “No mar”, a evocação da natureza, a imagem do sonho, a mulher inatingível e a idealização da mulher colocam limites à objetividade, à razão pura e faz com que o sentimentalismo, o sublime, a subjetividade aflore na poesia. Para que esse aspecto idealizante torne-se válido, o poeta recria um mundo artificial, em que “o imaginário precisa da noite, das marcas da ausência (o escuro, o vazio, o frio) para dar corpo ao fantasma do eu, ou criar do nada um mundo novo” (BOSI, 2002, p. 247), que exteriorize a visão do próprio eu lírico, na busca de elementos que o transcenda.

Contudo, no poema de Azevedo, a construção do discurso, na voz do eu lírico, mesmo convertendo-se em total sentimentalismo, não há a eliminação da razão, pois, ali ainda reflete-se a intencionalidade do poeta. Ou seja, na busca por elementos transcendente, cria-se um mundo construído artificialmente, em que se transforma em procedimento artístico.

O misturar de vozes, ou seja, a sequência de substituição da voz do eu lírico, para a voz do poeta, não procura aqui embaralhar as convenções literárias (ou de suas teorias), mas em certos momentos desfazer a distância que separa e refrata a voz do eu-lírico (construção artificial), ou do poeta, numa “fusão de vozes” (ALVES, 1998). Afinal, em certos momentos a voz do sujeito do enunciado se constitui, tendo como orientação a voz do poeta, para explicar a idéia de uma esfera transcendental do poeta que ali se faz presente.⁴⁶

Ademais, é perceptível que

na obra de Álvares de Azevedo, o sentimento amoroso de caráter irrealizável aparece intimamente relacionado com a transferência do ideal a uma esfera divina onde o sujeito lírico espera encontrar uma donzela que normalmente simboliza a inocência e a pureza da alma. Assim, é comum encontrar nessas poesias uma série de vocábulos que expressam a perda de sentido numa situação em que o eu lírico apenas imagina estar deitado ao lado de uma donzela que, por sua vez, dorme. Vocábulos como “sonhar”, “dormir”, “enlevo”, “desmaiar” e até mesmo “morrer” enquadram-se nessa série (ALVES, 1998, p. 84).

Para explorar melhor esta parte sentimental proposta pelo poeta em seu livro *Lira dos vinte anos* na criação de uma atmosfera propícia para a idealização, visando a uma mulher perfeita, de extrema virtude que nunca é em definitivo, mas um incessante tornar a ser, ou

⁴⁶ Essa aproximação do poeta com o eu-lírico é apenas no plano artístico, (mesmo porque eu lírico não é o poeta e vice e versa,) e não busca aproximar os temas desenvolvidos com a vida particular do poeta, do homem Álvares de Azevedo, já que como criação poética, o poema remete a uma artificialidade, uma construção artística.

seja, a impossibilidade de realização amorosa, como procedimento artístico, faz-se necessário observar o que nos articula o poema de Álvares de Azevedo:

No Mar

Les étoiles s'allument au ciel, et la brise du soir erre
doucement parmi les fleurs: rêvez, chantez et soupirez.
George Sand.

Era de noite – dormias,
Do sonho nas melodias,
Ao fresco da viração;
Embalada na falua,
Ao frio clarão da lua,
Aos ais do meu coração!

Ah! que véu de palidez
Da langue face na tez!
Como teus seios revoltos
Te palpitavam sonhando!
Como eu cismava beijando
Teus negros cabelos soltos!

Sonhavas? – eu não dormia;
A minh'alma se embebia
Em tua alma pensativa!
E tremias, bela amante,
A meus beijos, semelhante
Às folhas da sensitiva!

E que noite! que luar!
E que ardentias no mar!
E que perfumes no vento!
Que vida que se bebia
Na noite que parecia
Suspirar de sentimento!

Minha rola, ó minha flor,
Ó madressilva de amor!
Como era saudosa então!
Como pálida sorrias
E no meu peito dormias
Aos ais do meu coração!

E que noite! que luar!
Como a brisa a soluçar
Se desmaiava de amor!
Como toda evaporava
Perfumes que respirava
Nas laranjeiras em flor!

Suspiravas? que suspiro!
 Ai que ainda me deliro
 Sonhando a imagem tua
 Ao fresco da viração
 Aos ais do meu coração,
 Embalada na falua!

Como virgem que desmaia
 Dormia a onda na praia!
 Tua alma de sonhos cheia
 Era tão pura, dormente,
 Como a vaga transparente
 Sobre seu leito de areia!

Era de noite – dormias,
 Do sonho nas melodias,
 Ao fresco da viração;
 Embalada na falua
 Ao frio clarão da lua,
 Aos ais do meu coração! (AZEVEDO, 2002, p. 53-54).

Trata-se de um poema composto de nove sextilhas, com versos hexassílabos, cuja rima obedece ao esquema AABCCB, com vogais abertas e fechadas, que expressam um flutuar, um ir e vir que nos lembra o mar e a própria fluidez do sonho. Fluidez sugerida, aliás, pelas consoantes f e l. Também pelo silvar que a consoante s possibilita, nos é transmitido a sensação do zunir do vento. O que ocasiona assim, uma atmosfera propícia às divagações do eu lírico. “[...] O alvo perseguido é a porção essencialmente espiritual do indivíduo, fazendo do sentimento amoroso imaculado a via que poderá elevar a alma a um plano divino, fora do âmbito da realidade física” (ALVES, 1998, p. 85).

No poema “No mar”, o eu lírico nos coloca diante de um mundo à parte de nossa realidade. É noite, a amada dorme, com sonhos melodiosos e suaves como o vento, no qual balança e flutua, sob uma cena noturna de leves brisas frias. O sujeito lírico exclama a palidez, a visão evanescente, o sentir do rosto pálido da “intocável” donzela, e embalado pelo mundo onírico, imaginava beijar os cabelos da amada. Além disso, por meio da sinestesia, de metáforas e comparações, o eu lírico constrói uma imagem belíssima de sentimento puro (como “laranjeiras em flor”), imaculado, que nutre por sua amada. “Nesse contexto, a figura feminina ideal, a virgem, encarna a condição espiritual à qual o poeta aspira ascender” (ALVES, 1998, p. 85).

No entanto, o eu lírico afirma que estava acordado, e assim, sugere que tinha a consciência de que não é sonho, apenas que sua “alma se embebia” na alma da amada. Nessa

junção de almas e idealização, o sentimentalismo aflora. E assim, pela aspiração do amor, pela idealização; a virgem e o amor vagueiam sob a noite, a brisa, que o faz sentir o pulsar de seu coração. Com isso,

o embate entre realidade cotidiana e a idealização do infinito propicia, então, na obra de Álvares de Azevedo, a adoção do amor irrealizado como uma possibilidade de transcendência, sendo que figuras femininas tais como a donzela virgem e angelical são a personificação, nesse projeto, desse ideal (ALVES, 1998, p. 86).

Enfim, poema bem a gosto romântico evoca a bela e pálida donzela, inatingível na consumação carnal, para uma esfera transcendental. Com isso, a musa do eu lírico é saudosa, visto que tal fato sugerido por ele ocorrera num passado próximo, e faz brotar pela lembrança, uma poesia triste, envolta em nevoas, noite e brumas. Poesia, aliás, que segue a mesma linha adocicada e inatingível da poesia romântica de um Lamartine ou de Alfred de Musset.

Por outro lado, na segunda parte de *Lira dos vinte anos* (dentre os inúmeros temas, visto que não há como enumerar e desenvolver todos os assuntos que lá são tratados), Álvares de Azevedo envereda por um Romantismo irônico e sarcástico, passa agora a falar com coisas do cotidiano, a dialogar ironicamente com os grandes autores românticos, com a tradição ocidental e com a formação da nossa literatura etc. O fundamental é que a ironia levada às últimas conseqüências, também abre ao poeta um veio novo: o veio anti-romântico, ocasionado por um certo metarromantismo, lançando o germe da superação, ou melhor, de sugestão de rompimento da prática amorosa, ao ironizar a idealização da mulher e o pieguismo amoroso. Em suma, temas que não cabiam à poesia onírica e sentimental da primeira parte.

Com isso, cria-se a outra face da moeda, – como o próprio poeta sugeriu em prefácio à segunda parte de *Lira* –, na sistematização teórica de oposição e combinação da prática dual, visto que a pretensa unidade desse livro “funda-se numa binomia”. Por outro lado, reafirmamos que a parte não sentimental não invalida a sentimental, já que aquela desconstrói as temáticas desenvolvidas nessa e dá forma a uma nova estruturação poética, como procedimento crítico em sua própria obra. E assim, Álvares de Azevedo abre a segunda parte de *Lira dos vinte anos*:

Cuidado, leitor, ao voltar está página! Aqui dissipa-se o mundo visionário e platônico. [...] Demais, perdoem-me os poetas do tempo, isto aqui é um tema, senão novo, menos esgotado ao menos que o sentimentalismo tão *fashionable* desde *Werther* e *René*. [...] É quando a poesia cegou deslumbrada de fitar-se ao misticismo, e caiu do céu sentindo exausta as suas asas de oiro. [...] Todo o vaporoso da visão abstrata não interessa tanto como a realidade formosa da bela mulher a quem amamos. [...] Nos mesmos lábios

onde suspirava a monodia amorosa, vem a sátira que morde (AZEVEDO, 2002, p. 139-140).

Se de um lado, tínhamos a parte sentimental, do outro, temos a não-sentimental. Nesse embate, cria-se a conjunção de duas práticas, que se opõe, se contradizem, mas que não se excluem. Na superação da forma clássica, o poeta trabalha, de forma proporcionada pelo movimento romântico, elevação e rebaixamento, que condiz com a sistematização teórica, por ele, denominada de “Binomia”.

A caminho de uma superação amorosa e um afastamento do sentimentalismo platônico, o poeta busca na ironia e no humor a saída para tal fato: “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” (BOSI, 2002, p. 249).

Desse modo, como já assinalamos no segundo capítulo e voltamos a afirmar: o prefácio à segunda parte de *Lira dos vinte anos* apresenta e esclarece um programa, um projeto poético, como bem afirma Antonio Candido (2000, v. 2, p. 161): “não é possível descrever com maior consciência a própria obra”.

Assim sendo, nos convencemos que o poema “No mar”, aqui representando a primeira parte de *Lira*, bem como os poemas “É ela! É ela! É ela! É ela!”, “Namoro a Cavalo”, “Terza Rima”, “A Lagartixa” e “O Cônego Filipe”, representando a segunda parte de *Lira*, possam dar um panorama geral da poesia alvaresiana. Ou seja, esses poemas possibilitam-nos compreender em termos gerais, a elaboração da binomia, o recurso da ironia, a combinação de elementos estéticos contrários. E acima de tudo, opor-nos a sugestão de imaturidade poética de Álvares de Azevedo, apontada por críticos, ao pressupormos uma maturidade e consciência literária do poeta paulista. Enfim, vejamos o poema “É ela!”.

O poema “É ela! É ela! É ela! É ela!” foi estruturado em dez estrofes de quadra ou quarteto com versos decassílabos. Convém observar que, quando se trata de composição popular, a estrofe de quatro versos tem estruturas menos elaboradas, sendo permitido dois versos rimados e dois brancos, como acontece neste poema. O verso de dez sílabas é mais flexível e presta-se a maior número de combinações, consentindo deste modo maior liberdade ao poeta. Adapta-se a uma poesia mais individualizada, a uma variedade maior de tom, de temas e tem a força de conter a emissão sonora prolongada, ajustando o conteúdo como ocorre no poema.

No início do poema, o eu lírico em murmúrios anuncia (emocionado), bem a gosto romântico, que encontrou a sua amada. Assim, nos três primeiros versos tudo nos leva a crer que se trata de um poema romântico sentimental, pois o eu poético está suspirando ao ver a

eleita, a sua amada: “É ela! é ela! – murmurei tremendo, / E o eco ao longe murmurou – é ela! / Eu a vi minha fada aérea e pura –” (AZEVEDO, 2002, p.191).

Mitos são criados a fim de explicar a origem física do eco. Assim, ao recorrermos a estes mitos literários, saberíamos que num primeiro momento se trata de uma ninfa chamada Eco, que sofreu o castigo de Juno de só repetir as últimas palavras. Este castigo lhe foi infligido por falar demais e por usar de conversas enganadoras. Por outro lado, numa situação amorosa, este fato de só repetir as últimas palavras é exterior a própria Eco, que não passa de uma confidente. Assim sendo, ela é interpretada como uma mensagem simbólica, numa relação permanente com o enigma e a profecia, como uma espécie de metáfora da exegese bíblica, na qual a Eco é reveladora das verdades ocultas sob aparências enganosas (CHEVALIER, Jean et GHEERBRAN, Alain, 2000).

Na interpretação mítica e cristã, o eco, essa voz sem corpo e sem substância converte-se e intervém numa relação com o eu poético em favor de ser o seu interlocutor, no caso em específico na voz do eu lírico. Deste modo, ela é uma entidade mítica que pode propagar o som repetindo a outrem e, mais especificamente, esta mesma voz sem corpo pré-anuncia a fada revelando a verdade oculta sob aparência enganosa, que ela não é outra coisa a não ser a lavadeira, uma mulher de formas comum, uma mulher de carne osso.

A fada opera as mais extraordinárias transformações e, num instante, satisfaz ou decepciona os mais ambiciosos desejos, já que a própria fada simboliza os poderes paranormais do espírito ou as capacidades mágicas da imaginação. No caso específico malogra o receptor romântico quando o eu lírico pronuncia o vocábulo lavadeira. Talvez por isso ela represente a capacidade que o homem possui para construir, na imaginação, os projetos que não pôde realizar.

Com a cristianização a fada deixou de ser compreendida com essa qualidade, e os compiladores reunindo textos fizeram da fada a figura da mulher enamorada. Nisso, a lavadeira é levada a categoria de mulher amada, por quem o eu lírico insinua e sugere cair de amores.

Segundo a vertente dos estudos literários contemporâneos, o poema “É ela! É ela! É ela! É ela!”, que compõe a segunda parte de *Lira dos Vinte Anos*, realiza uma crítica ao gênero lírico amoroso e à temática do amor inatingível. Também traz o prosaísmo como característica principal e, em certa dose, o realismo, entendido aqui como contraponto à criação mais imaginativa ou fantasiosa e não como portador dos preceitos da escola literária seguinte.

Vê-se que este é um poema construído em torno de versos da boa expressão lírica romântica, casada com os de intenção humorística, ou seja, toma como matéria os fatos pequenos da vida diária, para contrastá-los com as mais altas aspirações e idealizações românticas. Entre versos românticos e jocosos, constrói-se a dialética do poema, isto é, Álvares de Azevedo produz um poema embasado numa crítica reflexiva, que, ao contrastar com os arquétipos românticos, cria uma oposição a tais preceitos de sua época, optando assim em favor do anti-romantismo, sem, contudo, romper com o movimento.

Um dos elementos que contribui para isso é a amada, a eleita dos murmúrios do eu lírico, que não passa de uma lavadeira. Na espera de uma mulher de beleza frágil, sendo esta uma das possíveis características que os românticos em geral buscavam, nos deparamos com uma mulher simples, de formas comuns, o que contradiz o arquétipo da mulher ideal. Nesse sentido, o culto à Virgem é substituído pelo culto a uma mulher terrena e, portanto, alcançável.

Dessa forma, ao colocar uma mulher comum como musa poética, o eu lírico se aproxima dela, uma vez que agora temos uma mulher que pode ser “tocada”, alcançada. Mas ainda assim, não há uma preocupação do eu lírico em “possuir” a sua eleita e, muito menos, cobri-la de ridículos, como quer Antonio Candido, e muitos outros críticos depois dele, ao concluir que ela, por ser de classe baixa, pudesse ser acessível sexualmente. Antes o poeta propõe uma postura reflexiva, a de criticar o modelo romântico, que elege uma frágil donzela possuidora de valores de uma Mulher complexa em seus aspectos superiores de extrema virtude:

É ela! É ela! É ela! É ela

É ela! é ela! – murmurei tremendo,
E o eco ao longe murmurou – é ela!
Eu a vi – minha fada aérea e pura –
A minha lavadeira na janela!

Dessas águas-furtadas onde eu moro
Eu a vejo estendendo no telhado
Os vestidos de chita, as saias brancas;
Eu a vejo e suspiro enamorado!

Esta noite eu ousei mais atrevido
Nas telhas que estalavam nos meus passos
Ir espiar seu venturoso sono,
Vê-la mais bela de Morfeu nos braços!

Como dormia! que profundo sono!...

Tinha na mão o ferro do engomado...
 Como roncava maviosa e pura!...
 Quase caí na rua desmaiado!

Afastei a janela, entrei medroso:
 Palpitava-lhe o seio adormecido...
 Fui beijá-la... roubei do seio dela
 Um bilhete que estava ali metido...

Oh! de certo... (pensei) é doce página
 Onde a alma derramou gentis amores;
 São versos dela... que amanhã de certo
 Ela me enviará cheios de flores...

Tremi de febre! Venturosa folha!
 Quem pousasse contigo neste seio!
 Como Otelo beijando a sua esposa,
 Eu beijei-a a tremer de devaneio...

É ela! é ela! – repeti tremendo;
 Mas cantou nesse instante uma coruja...
 Abri cioso a página secreta....
 Oh! meu Deus! era um rol de roupa suja!

Mas se Werther morreu por ver Carlota
 Dando pão com manteiga às criancinhas,
 Se achou-a assim mais bela, – eu mais te adoro
 Sonhando-te a lavar as camisinhas!

É ela! é ela! meu amor, minh'alma,
 A Laura, a Beatriz que o céu revela...
 É ela! é ela! – murmurei tremendo,
 E o eco ao longe suspirou é ela! – (AZEVEDO, 2002, p. 191).⁴⁷

Nota-se que o eu lírico cria ao mesmo tempo um ruído e um efeito de estranhamento, fazendo com que despertemos da sonolência produzida pelos murmúrios, ecos, repetições e ritmo melódico e declamatório da poesia romântica. Tudo isso, graças ao efeito cômico resultante do contraste entre a dicção inicial do poema supostamente idealista e a figura da lavadeira. Agora se suspira não mais por uma donzela pálida, de cabelos, pele, mãos, dentes, olhos finos e de traços aristocráticos, mas por uma serviçal, cujos traços mais característicos são as mãos estragadas pelo sabão. (RONCARI, 1995, p. 422).

⁴⁷ Com essa poesia termina a 'segunda parte' de *Lira dos Vinte Anos* nas edições até Homero Pires. A partir da quarta edição, a continuação passou a denominar-se terceira parte, por obra e graça de Joaquim Norberto. Homero Pires dela retirou as poesias compatíveis com a segunda parte, e nela as incluiu. Sua escolha, contudo, tem cabimento, pois está de acordo com o prefácio de Álvares de Azevedo. Péricles Eugênio a segue em sua edição crítica da obra do poeta.

Todavia, o eu lírico encontra um jeito de tentar amenizar a “verdade”, buscando na tradição ocidental imagens consagradas, para a elevação sublime de sua musa. Assim, o eu lírico deixa novamente a “realidade” e volta a sonhar, a elevar a sua lavadeira ao plano das duas figuras femininas mais características do amor sublime, a Laura, de Petrarca, e a Beatriz, de Dante, uns dos mais puros arquétipos de mulheres. Entretanto, estes arquétipos soam jocosos quando nos lembramos de que “ela”, a escolhida do eu lírico é uma lavadeira.

Por fim, como já observamos no plano da composição, há o casamento de duas práticas poéticas distintas num mesmo poema, constituindo assim, um fato novo na poesia brasileira. Lembremo-nos de como elas apareciam separadas e tinham características muito diferentes em Gregório de Matos: a poesia lírica e a satírica. Com Álvares de Azevedo, isso muda. O mesmo contraste que encontramos no plano do assunto – o choque do ideal com o real –, encontramos também no da composição – o do verso lírico com o verso cômico –, o que produz um dos melhores efeitos humorísticos de nossa poesia.

Em seguida, abordaremos o poema “Namoro a Cavalo”, a fim de ressaltar algumas características impostas ao texto, que esclareçam o desenvolvimento do projeto literário do poeta. Além de dizer que esse poema não só é uma composição realmente impressionante, pela liberdade inventiva com que são narrados os fatos, com destaque para a linguagem coloquial, pretendemos também mostrar que ele expressa humor e sátira no tema romântico do namoro eqüestre:

Namoro a cavalo

Eu moro em Catumbi. Mas a desgraça
Que rege minha vida malfadada
Pôs lá no fim da rua do Catete
A minha Dulcinéia namorada.

Alugo (três mil réis) por uma tarde
Um cavalo de trote (que esparrela!)
Só para erguer meus olhos suspirando
A minha namorada na janela....

Todo o meu ordenado vai-se em flores
E em lindas folhas de papel bordado
Onde eu escrevo trêmulo, amoroso
Algum verso bonito.... mas furtado.

Morro pela menina, junto dela
Nem ousa suspirar de acanhamento....
Se ela quisesse eu acabava a história
Como toda a Comédia – em casamento.

Ontem tinha chovido.... que desgraça!
 Eu ia a trote inglês ardendo em chama,
 Mas lá vai senão quando uma carroça
 Minhas roupas tafuis encheu de lama....

Eu não desanimei. Se Dom Quixote
 No Rocinante erguendo a larga espada
 Nunca voltou de medo, eu, mais valente
 Fui mesmo sujo ver a namorada....

Mas eis que no passar pelo sobrado
 Onde habita nas lojas minha bela
 Por ver-me tão lodoso ela irritada
 Bateu-me sobre as ventas a janela...

O cavalo ignorante de namoros
 Entre dentes tomou a bofetada,
 Arrepia-se, pula, e dá-me um tombo
 Com pernas para o ar, sobre a calçada....

Dei ao diabo os namoros. Escovado
 Meu chapéu que sofrera no pagode
 Dei de pernas corrido e cabisbaixo
 E berrando de raiva como um bode.

Circunstância agravante. A calça inglesa
 Rasgou-se no cair de meio a meio,
 O sangue pelas ventas me corria
 Em paga do amoroso devaneio!... (AZEVEDO, 2002, p. 204).

Pensando na tensão entre real e ideal, veremos que “um discurso não vem ao mundo numa inocente solicitude, mas constrói-se através de um já-dito em relação ao qual toma posição” (MAINGUENEAU, 1976). Por outro lado, o riso romântico, ao contrário da sátira antiga, expressa uma individualidade constituída pela autoria e a intenção de refletir, não de condenar, sobre situações e costumes de seu tempo.

Na tentativa de realizar uma reflexão sobre as práticas literárias da época, o poeta especifica o alvo do riso, referindo-o não ao mundo em geral, mas estritamente à subjetividade, a um eu lírico típico, conforme se constitui a *persona* satírica, que não põe freios em sua livre expressão dos sentimentos e não pondera a respeito da adequada condição para a conquista amorosa, causando assim um malogro a esse amor. Assim, o riso apto a limitar a expressão desenfreada do *páthos* deixa, ao final, de ser bufo ou jocoso, para se tornar sério, ou melhor, irônico e reflexivo a um só tempo, constituindo, nesse caso, um posicionamento por parte do poeta frente à prática romântica sentimental.

No poema, também é possível perceber que Azevedo tinha um conhecimento da forma. O exemplo está na repetição de consoantes oclusivas T, Q, P, que marca claramente o caminhar do cavalo, como nos versos cinco e seis: “Alugo (*três mil réis*) *por uma tarde / Um cavalo de trote (que esparrela!)*”.

Além disso, é interessante rever também a intencionalidade por parte do poeta no que se refere à intertextualidade do poema *Namoro a Cavalo* com o livro *Dom Quixote de La Mancha*. A questão da busca do amor e de sua não realização que, de certo modo, condiz com a busca inalcançável e inatingível, como proposta estética, que os românticos tão bem expuseram em sua obra. Dom Quixote não o alcança nunca, assim como o eu lírico que não alcança a concretização do amor, pois é sempre um vir a ser. Contribuem para esse fato vários impedimentos: primeiro a carroça como contra tempo, segundo a queda do cavalo, terceiro a roupa suja e quarto a aparência do eu lírico. Entretanto o eu poético não desanima e segue até o final (não feliz), assim como dom Quixote.

Não apenas os objetivos do Cavaleiro Andante são vagos ou irrealizáveis, mas também os acontecimentos são de condição incerta. Ele sempre espera um progresso como resultado de suas loucas aventuras, mas no final de cada uma delas, Dom Quixote se encontra no mesmo lugar, decepcionado e às vezes muito ferido, física e moralmente. Mas, mesmo quando antecipa vagamente seu fracasso, ele decide prosseguir suas aventuras. O mesmo se dá com o eu lírico em “Namoro a Cavalo”, no sentido de não desistir (até o desfecho da história), mesmo com todos os contratempos com que ele se depara.

Ao afirmar ter uma namorada chamada Dulcinéia, o eu lírico opta por uma subversão do discurso amoroso. Essa subversão ocorre quando comparamos o sujeito do enunciado com Dom Quixote, o exemplo fiel de carnavalização do discurso. No entanto, a inversão de valores aumenta quando o eu lírico afirma nem respirar perto de sua Dulcinéia de tanto acanhamento. Porém, segundo o eu poético tudo terminaria com o casamento, que a seu ver não passa de uma comédia. Traço este que marca bem o sinal da carnavalização e realça o discurso anti-romântico do eu lírico.

Outros modelos de poesias trabalhadas sob um espírito crítico são os poemas: “Terza Rima”, “A Lagartixa” e “O Cônego Filipe”, que propõem a fusão de práticas poéticas distintas. O poema “Terza Rima” escrito em pleno Romantismo de um Gonçalves Dias, usa objetos do cotidiano, como o cigarro, o cachimbo e o charuto, a fim de estabelecer uma oposição aos elementos idealistas. Nessa acepção, o poema expressa uma concretude e um prosaísmo num período em que, para a literatura, tudo era fluido, esfumaçado.

Além disso, o eu lírico em “Terza Rima” parece mais interessado em proclamar um estado de espírito mais realista, isto é, opor-se ao fantasioso, ou até mesmo mascarar-lo, já que usa elementos contraditórios à visão romântica.

Na primeira estrofe o eu poético anuncia de modo interessante e até ao avesso o que é Belo. Acostumados a usar as figuras da mulher e do amor como sublime, o eu lírico diz somente ser belo um cigarro aceso, um cachimbo e um charuto:

Terza Rima

É belo de entre a cinza ver ardendo
Nas mãos do fumador um bom cigarro,
Sentir o fumo em névoas recendendo,

Do cachimbo alemão no louro barro
Ver a chama vermelha estremecendo
E até... perdoem... respirar-lhe o sarro!

Porém o que há de mais doce nesta vida,
O que das mágoas desvanece o luto
E dá som a uma alma empobrecida,
Palavra d'honra, és tu, ó meu charuto! (AZEVEDO, 2002, p. 241).

Em “Terza Rima”, a união dos contrários se dá pela justaposição do fumo com o estado de espírito, o que promove uma pretensa unificação, na aproximação do fumo com o tédio romântico. Nessa combinação cria-se uma imagem que “aproxima ou conjuga realidades opostas, indiferentes ou distanciadas entre si” (PAZ, 1976, p. 38), gerando uma versatilidade que define e combina os elementos antitéticos. Contudo, “a realidade poética da imagem não é de aspirar a verdade. O poema não diz o que é e sim o que poderia ser” (PAZ, 1976, p. 38). A imagem se ajusta aos processos que, num primeiro momento, conjugam a realidade, neste poema a imagem do fumo. O tédio é outra realidade, desse choque surge a imagem, isto é, uma nova verdade, um novo ânimo de vida, a qual o eu lírico diz ser o charuto o desvanecedor de suas magoas.

O poema “Terza Rima” realmente surpreende pelo prosaísmo precursor. Nas palavras de Antonio Candido (p. 161, v. 2), Álvares de Azevedo “foi o primeiro, quase o único antes do Modernismo, a dar categoria poética ao prosaísmo quotidiano, à roupa suja, ao cachimbo sarrento [...]”.

No poema “A Lagartixa”, encontramos uma falsa declaração de amor e pseudo-idealização da mulher amada realizada pela *persona* satírica. Nele, ainda percebemos que a aproximação entre o estado amoroso do eu lírico, diante de sua amada, e a preguiça da

lagartixa, posta ao sol, implica o efeito do tédio gerado pela figura feminina, que também é rebaixada por sua equiparação a mulheres de um harém. Há, portanto, uma negação do amor ideal, criando ao mesmo tempo uma contradição e uma superação da prática sentimental pautada na “ironia romântica”:

A lagartixa

A lagartixa ao sol ardente vive
E fazendo verão o corpo espicha:
O clarão de teus olhos me dá vida,
Tu és o sol eu sou a lagartixa.

Amo-te como o vinho e como o sono,
Tu és meu copo e amoroso leito...
Mas teu néctar de amor jamais se esgota,
Travesseiro não há como teu peito.

Posso agora viver: para coroas
Não preciso no prado colher flores;
Engrinaldo melhor a minha fronte
Nas rosas mais gentis de teus amores.

Vale todo um harém a minha bela,
Em fazer-me ditoso ela capricha:
Vivo ao sol de seus olhos namorados,
Como ao sol de verão a lagartixa. (AZEVEDO, 2002, p. 235).⁴⁸

Este poema apresenta muita particularidade, tanto em sua estrutura, quanto em sua temática. Em sua estrutura, o poema é composto por quatro estrofes de quarteto, com versos decassílabos. No que se refere à temática, o eu lírico apresenta um poema com (sugestões de) atitudes românticas, mas provido de um ar joco-sério, em que ressalta o tédio gerado pelo sentimentalismo puro e inatingível.

O eu poético, por meio de uma atitude irônica, esclarece os papéis deles no poema, acrescentando ainda, que ele não consegue viver sem a amada, pois dela depende sua sobrevivência. A amada, ironicamente, é comparada ao vinho e ao sono. Ela é para o eu lírico o copo, por onde ele bebe o vinho (amada) e dela se embriaga (sugerindo o tédio que a figura feminina representa neste poema). Ela também é um néctar, ou seja, néctar do amor, elixir da existência do eu lírico, que nunca acaba. Na quarta estrofe e mais precisamente no verso um, a mulher é comparada a um harém. Esta especificação dá um valor mais carnal para a bela do

⁴⁸ Este é o quarto poema da série intitulada “Spleen e Charutos”.

eu lírico, criando um rebaixamento, em detrimentos das formas elevadas e extrema sublimação que a mulher sugere na prática sentimental do movimento.

Numa visão superficial, o poema apresenta-se como romântico sentimental. Ou seja, entre comparações e idealizações, o poema tem uma “máscara” extremamente romântica, que é espalhado por todo seu corpo, porém, entre exageros e ais de amor há muito mais coisas que nos causa o riso, do que o próprio lirismo que o eu poético parece oferecer.

No poema há também a metáfora animal, que é a metamorfose do eu lírico em lagartixa, bicho feio e asqueroso. Esta metáfora é dada pela transferência de imagens animais para a esfera humana, em que muitas vezes adquirem significações humorísticas, irônicas, pejorativas e grotescas, como é o caso desse poema.

Em síntese, os elementos românticos neste poema são centrados numa consciência interessante pelo poeta. O romantismo esfumaçado e fantasioso perde lugar para um amor de “troças consciente”. Em outras palavras, este quarto poema, da série “Spleen e Charuto”, está voltado mais para o último vocábulo, isto é, o objeto charuto, que é ressaltado em detrimento do estado de espírito melancólico. Esta série tem certa particularidade, o nome é bastante original e de certa forma galhofeiro, uma vez que aproxima um estado de espírito e um objeto concreto e prosaico.

No poema “O Cônego Filipe”, o sujeito da enunciação mente quando diz que irá compor um poema heróico em honra de uma personagem cômica. Com isso, podemos perceber que o poema não se detém, predominantemente, nas ações de seu falso herói, não se constituindo, assim, nos moldes do gênero a que se propõe, mas antes como uma paródia do estilo heróico. Temos, pois, uma reflexão do eu lírico, que nega, por meio da paródia, a parte séria da poesia romântica:

O Cônego Filipe

O cônego Filipe! Ó nome eterno!
Cinzas ilustres que da terra escura
Fazeis rir nos ciprestes as corujas!
Porque tão pobre lira o céu doou-me
Que não consinta meu inglório gênio
Em vasto e heróico poema decantar-te?
Voltemos ao assunto. A minha musa
Como um falado Imperador Romano
Distrai-se às vezes apanhando moscas.
Por estradas mais longas ando sempre.
Com o cônego ilustre me pareço,
Quando ele já sentia vir o sono,
Para poupar caminho até a vela,

Sobre a vela atirava a carapuça.
Então no escuro, em camisola branca
Ia apalpando procurar na sala –
Para o queijo flamengo da careca
Dos defluxos guardar – o negro saco.

À ordem, Musa! Canta agora como
O poeta Ali-Moon no harém entrando
Como um poeta que enamora a lua,
Ou que beija uma estátua de alabastro.
Suando de calor... de sol e amores...
Cantava no alaúde enamorado,
E como ele saiu-se do namoro.
Assunto bem moral, digno de prêmio,
E interessante como um catecismo;
Que tem ares até de ladainha!

Quem não sonhou a terra do Levante?
As noites do Oriente, o mar, as brisas,
Toda aquela suave natureza
Que amorosa suspira e encanta os olhos?

Principio no harém. Não é tão novo.
Mas esta vida é sempre deleitosa,
As almas d’homem ao harém se voltam –
Ser um dia sultão quem não deseja?

Quem não quisera das sombrias folhas
Nas horas do calor, junto do lago
As odaliscas espreitar no banho
E mais bela a sultana entre as formosas?

Mas ah! O plágio nem perdão merece!
Digam – pega ladrão! – Confesso o crime,
Não é Ovídio só que imito e sonho,
Quando pinta Acteon fitando os olhos
Nas formas nuas de Diana virgem!
Não! embora eu aqui não fale em ninfas,
Essa idéia é do cônego Filipe! (AZEVEDO, 2002, p. 240).

Por outro lado, a ironia como estética do Romantismo favoreceu a prática literária de Azevedo. Ou seja, no Brasil, Álvares de Azevedo pôde usar desse recurso para produzir boa parte de seus poemas de maneira mais inovadora. Numa visão mais particularizada, nós poderíamos ver o uso da ironia pelo autor de *Macário* como uma adesão consciente contra o próprio exagero dos românticos. O que constituiria um certo metarromantismo com a parte mais sentimental do movimento.

Álvares de Azevedo utiliza a ironia na segunda parte da *Lira dos Vinte Anos*, para combater, entre outros aspectos, o sentimentalismo romântico da primeira parte deste livro, o que chega a sugerir um rompimento com a parte sentimental. O seu próprio livro *Lira dos Vinte Anos* é um exemplo; os poemas da segunda parte, onde são utilizados os recursos da ironia, “desconstroem”, em paródias genuínas, a primeira parte do livro.

Nas produções poéticas de Álvares de Azevedo, há o *realismo humorístico*, que utiliza o recurso do prosaísmo para se aproximar de coisas mais palpáveis, e entendido como contraponto à criação mais imaginosa ou fantasiosa.

Um dos aspectos interessantes no uso da ironia por Álvares de Azevedo está no poema “O cônego Filipe”. Neste poema, o poeta usa uma figura histórica para compor a temática: o cônego Filipe Pinto da Cunha e Sousa, que tinha fama de não ser muito inteligente. No poema de Álvares de Azevedo podemos visualizar explicitamente a simplicidade e a pobreza de espírito do cônego, o que nos escritos da época é confirmado em anedotas maliciosíssimas sobre o religioso.

Nas recordações da infância, Machado de Assis confessou a José Veríssimo que fora ao morro do Livramento porque soubera que ia ser destruída a casinha onde nascera. A casinha ficava na mesma chácara onde viveu o Cônego Filipe,

figura popular, a quem se atribuía uma pobreza de espírito verdadeiramente franciscana, sobre quem corriam anedotas maliciosas. Entre outras contava-se a de um pintor que impingira ao bom do padre um quadro representando o banho da casta Suzana, no qual lhe afirmara havê-lo pintado também, mas por detrás de uma árvore, para poder ver sem ser visto (MIGUEL-PEREIRA, 1939, p. 22-23).

Comentando o tal episódio, Machado de Assis escreveu no Diário do Rio de Janeiro: “Nas minhas reminiscências de infância, tenho ainda viva a idéia de ter visto quase diariamente a tela, a que alude a anedota do cônego e do pintor; lá estava a árvore, atrás da qual o cônego figurava estar escondido para não ser visto de Suzana” (MACHADO apud MIGUEL-PEREIRA, 1939, p. 22-23).

Lúcia Miguel-Pereira, no texto citado, ainda afirma a simpatia e o respeito que Machado de Assis tinha pelo Cônego, dando uma explicação não muito satisfatória, mas que parece ser a mais plausível:

Há de ter sido, esse cônego Filipe, uma boa alma, ingênua e pura, cuja lembrança vivia na velha casa onde morara. E brincando sob as árvores do seu terreiro, entrando-lhe na casa cheia de objetos seus, o pequeno Machado de Assis aprendera a respeitá-lo, sentira-se ligado a ele pelos laços que, no Brasil de outr’ora, uniam os senhores aos agregados (MIGUEL-PEREIRA, 1939, p. 24).

Fica difícil explicar como um jornalista liberal, agressivamente anticlerical, falasse com evidente simpatia desse padre, alvo de constantes alusões desagradáveis, tentando reabilitar-lhe a memória.

Nas mãos de um amigo de infância, Machado de Assis afirma ter visto o testamento do cônego: “É um manuscrito venerável e legendário... O cônego, a quem se atribui tanta simplicidade, escreveu um testamento sério, grave, cheio de lucidez e de razão”. (MACHADO apud MIGUEL-PEREIRA, 1939, p. 24).

No poema “O cônego Filipe”, Álvares de Azevedo cita a pobreza de espírito do cônego. Nele, o poeta usa a ironia para sugerir as atitudes do religioso que revelava sua capacidade intelectual.

Na primeira estrofe, o eu lírico evoca o cônego como sendo um nome eterno, e a ele se refere como cinzas ilustres e acrescenta que o próprio nome já faz rir as corujas. A palavra ilustre mostra a ironia ao referir que o religioso é insigne, em virtude de seus méritos pessoais, uma vez que não é falado da simplicidade e pouca inteligência. Em contigüidade a isso, o eu lírico mais uma vez troça com o cônego ao dizer que a sua lira é pobre, e afirma não ser digno de cantar as proezas do religioso.

O eu poético usa na primeira estrofe a digressão para apresentar o cônego e, ao mesmo tempo, explicitar a simplicidade do pobre cônego. Quando o eu poético termina a primeira estrofe, logo ele pede desculpas pela digressão, pois o assunto é outro, ou seja, cantar o cônego em poema heróico e não falar de si mesmo.

Na segunda estrofe, o eu lírico satiriza o cônego ao narrar episódio um tanto quanto simplório, entrando na figura histórica e prolongando o estereótipo do cônego ser desprovido de inteligência. Tal afirmação nos é legitimada, quando o padre tem sono, primeiro apaga a vela e no escuro caminha até a sala.

O eu lírico, ainda na segunda estrofe, utiliza a construção de imagens para explanar a ação do cônego. Nessa estrofe, diferente da primeira em que faz a apresentação do personagem, o eu lírico começa a traçar seu plano poético; ele compara a musa do poema a um famoso imperador romano que não faz outra coisa a não ser apanhar moscas, demonstrando o ócio de ambos. Além disso, o eu lírico diz aprofundar e ser mais ousado nas suas ações que o próprio religioso, porém ele diz parecer muito com o cônego Filipe.

Como determinação imperativa de superior para um inferior, o eu poético ordena que “sua musa” cante como o poeta “Ali-Moon”, ou como um poeta estritamente romântico. A impressão que temos é a de que a musa parece ser às avessas. Na segunda estrofe, ela apanha mosca, ou seja, não faz nada. Estabelecendo assim, certas conveniências da amada, da eleita,

pura e virgem donzela. O eu lírico parece trocar mais uma vez do sentimentalismo e do convencionalismo impostos pela própria escola romântica. Nos dois últimos versos, o eu lírico cita as palavras catecismo e ladainha, vocábulos de esfera religiosa, que nos fazem envolver a figura do cônego. E assim, remete-nos a impressão do padre, como se ele tivesse dito os absurdos ao eu poético, o que em tese o último verso do poema parece confirmar: “Essa idéia é do cônego”.

A quarta estrofe questiona a inspiração e o ato de criação poética romântica; o eu lírico pergunta quem não caiu em tentação e fora buscar, numa terra misteriosa, o modelo ideal para a sua poesia.

Na quinta estrofe, o eu lírico afirma que tudo começa no harém, lugar ideal e desejado por muitos homens. No entanto, o homem no poema citado é o padre, o que dá uma idéia de um certo anticlericalismo. Destarte, o harém remete-nos à origem dos sonhos e desejo – desejo bem carnal, mas sem consumação. O eu poético contesta que a origem no “harém” não é nova e afirma ser a vida sempre deleitosa, ou seja, a vida já é o maior grau de prazer levado ao seu extremo. Entretanto, as almas dos homens sempre voltam ao harém, lugar idealizado, de prazer e riqueza, onde ser sultão significa ter poder e muitas mulheres. O eu lírico pergunta: quem nunca quis ser um dia Sultão? Novamente aparece a ironia, quando o eu poético reconhece a condição de um cônego, que por voto de castidade, não pode ter acesso aos prazeres da carne. No entanto, pensar ou ver não seria proibido, mas sabemos que isso também é pecado, segundo a Igreja Católica.

O eu lírico na quinta estrofe mostra uma imagem interessante ao apontar uma pessoa a observar todo um harém. Este episódio remete-nos à figura histórica do cônego Filipe e à anedota sobre o quadro em que se figurava o padre atrás da árvore para ver a casta Suzana sem ser visto. O eu poético de certa forma apresenta um sarcasmo ao aproximar esses dois episódios.

Na última estrofe, o eu lírico revela ser um crime plagiar e confessa ser um ladrão, pois ele diz cometer o crime do plágio. No entanto, o seu crime não é só plagiar Ovídio, ou sonhar sê-lo quando descreve Acteon olhando as belas curvas da virgem Diana, mas o próprio cônego.

Álvares de Azevedo construiu bem o poema “O cônego Filipe” utilizando a ironia romântica. Além de criar um poema narrativo de um certo realismo humorístico, ele usa bem o recurso irônico com a figura do religioso a fim de expressar de certa forma prosaica a sua atitude em aspectos inovadores, ou seja, o uso da paródia em gêneros consagrados como o heróico. Com isso, a proposta inicial do sujeito da enunciação é falsa ao dizer que irá compor

um poema heróico de um personagem cômico como o cônego Filipe; antes ele cria uma paródia deste estilo. Assim, este poema demonstra uma ironia reflexiva com o próprio estilo em questão. Com isso, é possível supor que o poeta arquiteta e constrói um poema por meio de um procedimento crítico.

A concluir, no poema “O cônego Filipe”, acreditamos que o poeta está ciente de sua proposta de elaboração do fazer poético. Mesmo porque, em *Lira dos Vinte Anos*, precisamente no segundo prefácio, Álvares de Azevedo expõe que adotaria uma postura diferente – sendo a dialética parte dela –, e anuncia: “vamos entrar num mundo novo, terra fantástica, verdadeira Ilha Baratária de D. Quixote, onde Sancho Pança é rei [...]” (AZEVEDO, 2002, p. 139). Em suma, nesses poemas da segunda parte, o poeta vai mais longe, ultrapassa o sentimentalismo romântico, esboça uma ironia inclusa nessa obra, que exclui o pieguismo amoroso, a exaltação da mulher e parodia o gênero heróico como podemos ver no poema “O cônego Filipe”.

Ao término dessas explanações, observamos que Azevedo, ao introduzir a ironia romântica, trabalha bem a contradição e a negação da poesia idealista. Assim, pode-se perceber que sua teoria, antagônica, da prática poética, estabelecida sob o nome de “binomia”, compreende, em maior totalidade, um distanciamento da teoria dos contrastes proposta por Hugo em seu prefácio a *Cromwell*. Vê-se, então, que o poeta consegue empreender um procedimento crítico a sua obra, isto é, a binomia, que não é assunto do texto do poeta francês.

Assim, se a teoria de Victor Hugo prega a fusão de práticas distintas, o sublime e o grotesco, porque então haveria de Azevedo não afirmar sua escolha? Se há de um lado lirismo e do outro a desconstrução desse mesmo lirismo, é porque o poeta não opta em fundir as práticas literárias, como fizera Hugo, mas combiná-las, unindo apenas na pretensão da unidade do livro.

Além disso, Azevedo afirma categoricamente em seu prefácio que “depois dos poemas épicos Homero escreveu o poema irônico. Goethe depois de *Werther* criou *Faust*. Depois de *Parisina* e o *Giaour* de Byron vem o *Cain* pelo amor, e acaba como ele pela descrença venenosa e sarcástica” (Azevedo, 2002, p. 140). Deste modo, supõe-se que não há uma declaração formal de adesão à teoria hugoana, de tensão e fusão das práticas distintas de gêneros num só momento, num só lugar. Antes, há sim uma aproximação no desenvolvimento de gêneros diferentes que não eram praticadas no Classicismo, que Hugo defenderá com veemência em sua contemporaneidade, ou seja, uma nova proposta que será desenvolvida no

novo movimento. Desse modo, o que há são pontos de contatos nesses aspectos entre nosso escritor e o francês.

A nossa opção em deixar escolher um novo caminho a outros já explorados se deve também não ao fato de Azevedo sugerir-se adepto da teoria hugoana, mas buscar uma observação teórica que melhor explicita a criação crítica de sua obra, a elaboração em bases antitéticas, dialéticas do fazer poético.

Ou seja, o prefácio de Hugo por si não é suficiente para explicar todos os fatores complexos que envolvem a binomia, tampouco o privilégio que os românticos concederam ao pensamento crítico, reflexivo e auto-reflexivo, à revisão da tradição e à autoparódia. No entanto, para nos aproximarmos mais de um possível entendimento da binomia instituída por Azevedo como processo gerador de sua poética, tomamos alguns conceitos de Schlegel, de quem melhor se poderia dizer ter sido o iniciador do movimento romântico.

Para Friedrich Schlegel, a capacidade romântica de criar mundos perfeitos e eternos pode ser revista e destruída pelo mesmo espírito que a criou. Desse ponto de vista, vemos que a oposição dialética defendida por ele se pauta no dinâmico e mutável, em que a poesia do ideal é negada pela ‘ironia romântica’. Essa conceituação paradoxal da criação artística teria, por assim dizer, duas fases contraditórias, embora entre si elas fossem complementares, uma vez que o escritor teria, ao mesmo tempo, uma “energia criativa e uma des-criativa, uma inventiva entusiasta, irrefletida, e uma inquietação irônica, autoconsciente” (SCHLEGEL apud MUECKE, 1995, p. 40).

No plano da idealização poética, o amor torna-se um sentimento único, perfeito e infinito, e a mulher perde seus atributos carnavais e transforma-se numa divindade. Nesse imaginário artístico, o artista romântico foi levado a idealizar esta visão extremada da mulher e do amor. Nesse mesmo contexto, entretanto, aparecem elementos capazes de destruir esse idealismo, veiculados discursivamente pela “ironia romântica”. É por meio dessa dialética, que se tornou possível estruturar a tensão entre o ideal e o real, criando assim, um distanciamento crítico do poeta na função de seu papel e da própria arte na sociedade.

Nessa acepção, a dualidade que fundamenta o estético na obra de Álvares de Azevedo, recusa, num primeiro momento, as convenções poéticas que regiam o ato criacional. Noutro momento, chega a legitimar a criação poética dele, unificando-a em um projeto literário próprio. Isso se dá quando o escritor, num processo de formação poética, elabora e dá sentido a uma maneira idealista, que logo em seguida é fonte de riso, assumida pela “ironia romântica”. Assim, se em dado momento estabelece uma legitimação dessa poesia, noutro, ele a negará, constituindo, nesse embate, a postulação dos princípios estéticos antagônicos.

Por fim, nos questionamos se Azevedo refletiu sobre a construção de sua obra, pautado no antagonismo afirmação e negação. Uma questão que nos fica é se ele concebeu *Lira dos vinte anos*, *Macário* e seus textos críticos, por meio de uma consciência literária, enquanto escritor romântico, que demonstraria uma capacidade de instituir seu próprio projeto literário? Acreditamos que sim, pois de acordo com o movimento ao qual é filiado, o escritor vai elaborando e definindo uma consciência no que respeita à idéia romântica, segundo a qual o próprio poeta deve ter uma teoria em sua obra. Por este caminho, o autor estabelece sua própria teoria de concepção da arte, bem como esta obra (*Lira dos vinte anos*) torna-se o espaço, o centro de sua poética (BENJAMIN, 2002).

PALAVRAS FINAIS.

Desde o início desta dissertação, cujas considerações finais a partir de agora serão esboçadas, sabíamos que o objeto de nosso estudo não era novo, isto é, ao abordar o poeta Álvares de Azevedo e parte de sua obra, tínhamos a convicção de que não seria fácil, bem como teríamos um longo caminho a percorrer. Primeiro, por se tratar de um autor canônico e segundo, por haver mais de um século de estudos críticos sobre sua produção artística. Todavia, afirmamos que se por um lado o objeto de pesquisa não é novo, por outro lado buscamos nele inserir o nosso olhar do século XXI. Ou seja, o que procuramos dispor foi observar o poeta e sua obra, com um olhar mais recente, sem, contudo, incidir em uma verdade única, ou ainda sugerir a nossa visão sobre o autor de *Macário* como verdade absoluta (mesmo porque, nenhuma é inabalável e tudo [nessa pós-modernidade] tem passado por um certo relativismo).

Sabíamos também ser necessário questionar antigas discussões que, ainda, perduram no quadro crítico sobre o autor de *Noite na Taverna*, bem como sugerir questões mais abertas sobre Azevedo como, por exemplo, a consciência do poeta no ato criacional, ou a maturidade poética dele, ou ainda, a sua capacidade crítica de arquitetar um projeto literário próprio. Deste modo, não nos preocupamos em debater pontos mais abrangentes, isto é, mexer com a literatura em geral, com o cânone literário (sugerindo ou propondo uma profunda revisão) etc., mas pontuar o nosso objeto de estudo com um olhar que remexa velhas e sugeridas verdades sobre Álvares de Azevedo. É nisso que acreditamos consistir os três capítulos desta dissertação de mestrado.

Com isso, se de um lado, podemos e devemos reconhecer algumas sugeridas verdades, como por exemplo, que, o poeta canônico, Álvares de Azevedo, com sua poesia, pontuada em muitos trabalhos de críticas e imortalizada nas histórias literárias, como sentimental, desenvolveu temas macabros, como a morte, a vontade de morrer ou mesmo a certeza de um fim próximo, ou figuras como o diabo etc. Por outro lado, temos não só um autor vivo, que tem suscitado novos estudos sobre temáticas e elementos estéticos que têm sido valorizados, mas também um poeta que dialoga com sua produção artística, com o movimento romântico, com sua contemporaneidade, que desperta a atenção para, como já assinalamos, um lado inovador, como a “ironia romântica”, o humor, que o habilitou tanto na elaboração de um

projeto literário peculiar, quanto num posicionamento bastante consciente na projeção de uma literatura brasileira em desenvolvimento.

Desse modo, se há na segunda parte de *Lira dos vinte anos* uma poesia não sentimental e consciente, a vemos como contraponto da outra parte sentimental e ingênua, reforçando assim o aspecto crítico na elaboração deste livro. Com isso, esse lado “da medalha” seria uma das faces, que contradizem, mas conjugam com a outra face o conhecimento de Álvares de Azevedo das práticas literárias do movimento romântico, e do próprio conhecimento de sua obra. É a combinação de tese e antítese na formação e concretização de um sistema dual, de um sistema teórico, denominado pelo autor de “binomia”, que o capacitou no desenvolvimento de uma literatura mais abrangente, mais cosmopolita do fazer artístico. Evidenciando assim, uma obra que contrasta com as dos primeiros escritores românticos brasileiros.

De mais a mais, em seus estudos literários, Azevedo discutiu sobre os mais variados pontos, incluindo, não só questões mais abarcantes sobre o movimento romântico europeu e brasileiro, como também assuntos acerca dos elementos temáticos e estéticos dos autores da literatura ocidental, além de explicitar a formação das literaturas já edificadas de outras nações e dialogar com a formação de nossas próprias letras.

Em suma, após todas as colocações sobre o poeta paulista e sua obra no decorrer dos capítulos desta dissertação, de todas as nossas sugestões e suposições de sua consciência poética, julgamos que os prefácios de *Lira dos Vinte Anos*, em especial o prefácio à segunda parte deste livro, e os Estudos Literários, com suas tomadas de posições e argumentações sobre a literatura ocidental, seus autores e do próprio movimento Romântico, são capazes de explicitar o fazer artístico de Álvares de Azevedo. Ou seja, depois de todos esses fatores, cremos que realmente o autor de *Macário*, embora jovem, foi apto em estatuir e desenvolver um projeto literário, cujos elementos, pautado em sua “binomia”, estipularam e deram rédeas a uma literatura, que se de início contrastou com os demais de seu tempo, na seqüência foi eficaz na estruturação de uma composição de poética própria em nossa Literatura Brasileira. Enfim, por esses procedimentos e tantos outros, acreditamos que Álvares de Azevedo foi consciente em seu fazer literário.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ADORNO, Theodor W. A forma ensaio. In: _____. *Notas de literatura I*. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34. 2003.

ALCIDES, Sérgio. Uma capital ultra-romântica. *Revista Nossa História*, ano 1, nº 3, janeiro de 2004.

ALVES, Cilaine. *O Belo e o Disforme: Álvares de Azevedo e a ironia romântica*. São Paulo: Edusp, 1998.

_____. Palpites dissonantes de brasileirismo em *Literatura e Civilização em Portugal. Literatura e Autoritarismo*. Universidade Federal de Santa Maria, n. 4, dezembro de 2001.

ANDRADE, Mário de. Amor e Medo. In: _____. *Aspectos da literatura brasileira*. 4ª ed. São Paulo: Martins; Brasília: INL, 1972, p. 199-229.

ARISTÓTELES. *Arte retórica – arte poética*. São Paulo: Difel. 1964.

ASSIS, Machado de. *Lira dos vinte anos: poesias de Álvares de Azevedo*. In: AZEVEDO, Álvares de. *Obra Completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2000.

_____. Literatura Brasileira: instinto de americanidade. In: _____. *Crítica Literária*. São Paulo: Editora Mérito, 1961.

_____. O Ideal do crítico. In: _____. *Crítica Literária*. São Paulo: Editora Mérito, 1961.

AZEVEDO, Álvares de. *Obra Completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2000.

_____. *Poesias Completas*. (Edição crítica de Péricles Eugênio da Silva Ramos; organização de Iumna Maria Simon). Campinas: Editora da Unicamp; São Paulo: Imprensa oficial do Estado, 2002.

AZEVEDO, Vicente de Paulo Vicente de. Álvares de Azevedo. In: _____. *A Vida Amorosa dos Poetas Românticos*. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado, 1971.

_____. *Álvares de Azevedo: dados para sua biografia*. São Paulo: Revista dos Tribunais, 1931.

_____. *Álvares de Azevedo desvendado*. São Paulo: Martins; Brasília: INL, 1977.

BAKHTIN, Mikhail Mikhailovitch. *A Cultura Popular da Idade Média e no renascimento: o contexto de François Rabelais*; tradução de Yara Frateschi Vieira. São Paulo: HUCITEC; Brasília: Editora da Universidade de Brasília, 1993.

BARBOSA, João Alexandre. A paixão crítica. *Boletim Bibliográfico-Biblioteca Mário de Andrade*, São Paulo, vol. 44, nº ¼, [entre 1995 e 2003], p. 44.

_____. Apresentação. In: CAIRO, Luiz Roberto. *O salto por cima da própria sombra: O discurso crítico Araripe Júnior: uma leitura*. São Paulo: Annablume, 1996.

_____. Reflexão sobre o método. [s.i: s.n.], [199-].

BARBOSA, O. C. C. *Byron no Brasil: Traduções*. São Paulo: Ática, 1975.

BARTHES, Roland. Crítica e Verdade. In: _____. *Crítica e Verdade*. São Paulo: Perspectiva S. A., 1970.

_____. Verbetexte. *Encyclopaedia Universalis*, 1974.

BENJAMIN, Walter. O conceito de crítica de arte no romantismo alemão. São Paulo: Iluminuras, 2002.

BORNHEIM, Gerd. Filosofia do Romantismo. In: GUINSBURG, J. (org.). *O Romantismo*. São Paulo: Perspectiva, 2002.

BOSI, Alfredo. Imagens do Romantismo no Brasil. In: GUINSBURG, J. (org.). *O Romantismo*. São Paulo: Perspectiva, 2002.

BROCA, Brito. *Cervantes e Dom Quixote*. In: CERVANTES, Miguel de. *Dom Quixote*. Rio de Janeiro: Ediouro; São Paulo: Publifolha, 1998. v. 2.

BYRON, George Gordon. *The Poetical Works of Lord Byron*. London: Oxford University Press, 1959.

CAIRO, Luiz Roberto. *O salto por cima da própria sombra: O discurso crítico Araripe Júnior: uma leitura*. São Paulo: Annablume, 1996.

_____. Notas sobre o cânone da história da Literatura Brasileira na virada do século. In: OLIVEIRA, Ana Maria Domingues de; CAIRO, Luiz Roberto (Org.). *Estudos de literatura comparada*. Assis: FCL - Assis - UNESP - Publicações, 2005.

_____. Breve considerações sobre o instinto de americanidade da crítica literária romântica brasileira. In: OLIVEIRA, Ana Maria Domingues de; CAIRO, Luiz Roberto (Orgs.). *Américas: ensaios sobre memória e representação literária*. Assis: FCL - Assis - UNESP - Publicações, 2007.

CAMILO, Vagner. *Risos entre Pares: Poesia e Humor Românticos*. São Paulo: EDUSP: FAPESP, 1997.

CANDIDO, Antonio. *Formação da literatura brasileira*. Belo Horizonte: Editora Itatiaia, 2000b, v. 2.

_____. Álvares de Azevedo, ou Ariel ou Caliban. In: _____. *Formação da Literatura Brasileira*. Belo Horizonte: Editora Itatiaia Ltda, 2000.

_____. Da vingança. In: _____. *Tese e antítese: ensaios*. São Paulo: Ed. Nacional, 1978.

_____. A literatura na evolução de uma comunidade. In: _____. *Literatura e sociedade*. São Paulo: T. A. Queiroz; Publifolha, 2000 a.

CERVANTES, Miguel de. *Dom Quixote*. Rio de Janeiro: Ediouro; São Paulo: Publifolha, 1998. v. 2.

CHEVALIER, Jean et GHEERBRAN, Alain. *Dicionário de Símbolos: (mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números)*; coordenação Carlos Sussekind, tradução Vera da Costa e Silva. 15. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2000.

CUNHA, Fausto. Álvares de Azevedo ou a contradição criadora. In: _____. *O Romantismo no Brasil: de Castro Alves a Sousândrade*. Rio de Janeiro: Paz e terra, 1971.

CURY, Maria Zilda Ferreira. Acervos: gênese de uma nova crítica. In: MIRANDA, Wander Melo (org). *A trama do arquivo*. Belo Horizonte: UFMG, 1995.

ECO, Umberto. *Pós-escrito a O Nome da Rosa*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.

ELIOT, T. S. A Tradição e o Talento Individual. In: _____. *Ensaaios*. São Paulo: Art Editora, 1989.

_____. *On Poetry and Poets*. London: Faber and Faber Limited, 1957.

FARIA, Maria Alice de Oliveira. *Astarte e a Espiral: um confronto entre Álvares de Azevedo e Musset*. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado, 1973.

FERREIRA, João. A análise imanente no estudo do texto literário. 2001. Disponível em: <<http://www.usinadeletras.com.br/exibelotexto.phtml?cod=4126&cat=Atigos&vinda=s>> Acesso em 5 de dezembro de 2006.

FRANCHETTI, Paulo. Sem título. [S.I: s.n.], [199-]. Disponível em: <<http://www.unicamp.br/~franchet/praaazev.htm>> . Acesso em: 20 jun. 2004.

FRIEIRO, Eduardo. *A Ilusão Literária*. Belo Horizonte: Paulo Bluhm, 1941.

GINZBURG, Jaime. História e melancolia em *Literatura e Civilização em Portugal. Estudos portugueses e africanos*, Campinas, 1º./2º. Semestre 1999, nº. 33/34. p. 22-27.

GIUSTI, César. Teoria e prática dos prefácios – um estudo sobre *Tutaméia*. 2003. Disponível em: <<http://vbookstore.uol.com.br/ensaios/prefacios.shtml>>. Acesso em 25 de out. de 2004.

GOMES, Ângela de Castro. Escrita de si escrita da história: a título de prólogo. In: _____. *Escrita de si, escrita da história*. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2004, p. 7-23.

HANSEN, João Adolfo. Forma romântica e psicologismo crítico. In: ALVES, Cilaine. *O Belo e o Disforme: Álvares de Azevedo e a ironia romântica*. São Paulo: Edusp; Fapesp, 1998.

HUGO, Victor. *Do grotesco e do sublime*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2002.

HUTCHEON, Linda. *Teoria e política da ironia*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2000.

LEAL, Flávio. Nos rastros do rastreador: Antonio Candido. Sobre a crítica literária brasileira. [S.I: s.n.], [entre 2000 e 2007]. Disponível em:

<<http://www.ucm.es/info/especulo/numero30/cribrasi.html>>. Acesso em: 28 abr. 2007.

LEOPARDI, Giacomo. *Zibaldone*. [S.I: s.n.], [entre 2000 e 2006]. Disponível em: <http://www.valsesiascuole.it/crosior/1_intertestualita/leopardi_inettitudine.htm>. Acesso em: 25 out. 2006.

MACDONALD, Dwigth. Massicultura e Medicultura. In: ECO, Umberto et al. *A indústria cultural*. Lisboa: Meridiano, 1971.

MAINGUENEAU, D. *Introduction aux Méthodes de L'Analyse du Discours*. Paris: Hachette, 1976.

MERQUIOR, José Guilherme. O Romantismo. In: _____. *De Anchieta a Euclides: Breve História da Literatura Brasileira*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1977.

MIGUEL-PEREIRA, Lúcia. *Machado de Assis*. São Paulo: Companhia Editorial Nacional, 1939.

MOISÉS, Carlos Felipe. Imagens Arquetípicas. In: _____. *Poesia e Realidade: Ensaio acerca de Poesia Brasileira e Portuguesa*. São Paulo: Cultrix, 1977.

MONTEIRO, Jaci. Álvares de Azevedo. In: AZEVEDO, Álvares de. *Obra Completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2000.

MORAES, Carlos Dante de. Álvares de Azevedo e o romantismo. In: _____. *Três Fases da Poesia*. Rio de Janeiro: Departamento de Imprensa Nacional, 1960.

MUECKE, Colin Douglas. *Ironia e irônico*. São Paulo: Perspectiva, 1995.

NEGRÃO. Maria José da Trindade. Apresentação. In: AZEVEDO, Álvares de. *Poesia*. Rio de Janeiro: Agir Editora, 1960.

NUNES, Benedito. A visão romântica. In: GUINSBURG, J. (org.). *O Romantismo*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2002.

PANDOLFI, Maira Angélica. *Leituras e releituras românticas: José de Espronceda e Álvares de Azevedo*. Assis-SP: Faculdade de Ciências e Letras. Tese de doutorado, UNESP, 2006.

_____. *A recepção crítica de Manuel Antonio Álvares de Azevedo (1852-1999)*. Assis-SP: Faculdade de Ciências e Letras. Dissertação de mestrado, UNESP, 2000. vol. 1e2.

PAZ, Octavio. *Signos em rotação*. São Paulo: Perspectiva, 1976.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. *Texto, crítica, escritura*. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

_____. *A falência da crítica; um caso limite: Lautréamont*. São Paulo: Editora Perspectiva. 1973.

RAMOS, Péricles Eugênio da Silva. Introdução. In: BYRON, George Gordon. *Poesias de Lorde Byron*. São Paulo: Art Editora, 1989.

_____. Introdução. In: AZEVEDO, Álvares de Azevedo. *Poesias Completas*. São Paulo: Saraiva, 1962.

RIBEIRO, Santiago Nunes. Da nacionalidade da literatura brasileira In: COUTINHO, Afrânio. *Caminhos do pensamento crítico*. Rio de Janeiro: Americana, 1974.

RICUPERO, Bernardo. *O Romantismo e a idéia de nação no Brasil (1830-1870)*. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

ROCHA, Hildon. Álvares de Azevedo e Castro Alves: afinidades e antinomias. *Suplemento Cultural d'OESP*, São Paulo, 1979, ano 3, n. 138, 24 jun., p. 3-4.

ROMERO, Silvio. Álvares de Azevedo. In: AZEVEDO, Álvares de. *Obra Completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2000, p. 26-43.

RONCARI, L. A poesia de Álvares de Azevedo. In: _____. *Literatura Brasileira: dos primeiros cronistas aos últimos românticos*. São Paulo: Edusp, 1995.

ROSEN, Charles. *A geração romântica*. São Paulo: Edusp, 2000.

ROUANET, Maria Helena. Pátria amada. Pátrio poder. In: _____. *Eternamente em berço esplêndido: a função de uma literatura nacional*. São Paulo: Siciliano, 1991.

SAND, George. Carta à senhorita Leroyer de Chantepie. [S.I: s.n.], [entre 1990 e 2006]
Disponível em <<http://www.velhosamigos.com.br/Coletânea/coletanea22.html>> acessado em 02/10/2006 às 23h40.

SANTOS, Wellington de Almeida. Álvares de Azevedo e a Ironia Romântica. In: AZEVEDO, Álvares de. *Obra Completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2000.

SANTOS, Sueli de Paula. *Educadores sociais, adolescentes em situação de rua e políticas públicas: a construção do sentido e do significado a partir da dialética inclusão/exclusão*. São Paulo: Pontifícia Universidade Católica de São Paulo. Dissertação de Mestrado, PUC/SP, 2004.

SCHLEGEL, Friedrich. *O dialeto dos fragmentos*. São Paulo: Iluminuras, 1997.

SCHÜLER, Donald. *Crítica literária em nossos dias e literatura marginal*. Porto Alegre: Editora da universidade, UFRGS, 1981.

SCHWARZ, Roberto. O psicologismo na poética de Mário de Andrade. In: _____. *A sereia e o desconfiado*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1981.

SHAKESPEARE, William. *A Tempestade*. Trad. Beatriz Viégas-Faria. Porto Alegre: L&PM, 2002.

SUZUKI, Márcio. *O gênio romântico*. São Paulo: Iluminuras, 1998.

TEIXEIRA, Ivan. Reedição de um clássico da crítica literária. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 5 de agosto de 1984.

VERÍSSIMO, José. Álvares de Azevedo. In: AZEVEDO, Álvares de. *Obra Completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2000, p. 43-46.

VIZZIOLI, Paulo. O Sentimento e a Razão nas Poéticas e na Poesia do Romantismo. In: GUINSBURG, J. (org.). *O Romantismo*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2002.

VOLOBUEF, Karin. *Frestas e arestas. A prosa de ficção do Romantismo na Alemanha e no Brasil*. São Paulo: Editora UNESP, 1999.

WEISKEL, Thomas. *O sublime romântico: estudos sobre a estrutura e psicologia da transcendência*. Rio de Janeiro: Imago, 1994.

WORDSWORTH, William. Prefácio às *Baladas Líricas*. In: LOBO, Luiza. *Teorias Poéticas do Romantismo*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1987.

ZILBERMAN, Regina. *Estética da recepção e História da Literatura*. São Paulo: Ática, 1989.

ANEXO

ANEXO A – Texto de Paulo Franchetti.

Não entendeu de forma diferente a questão outro dos nossos maiores poetas românticos, Álvares de Azevedo (1831-1852). Num texto intitulado “Literatura e cultura em Portugal” (sic) assevera que, pelo menos até Gonzaga, não há porque dividir em duas a literatura vernácula, ao que acrescenta:

E demais, ignoro eu que lucro houvera – se ganha a demanda – em não querermos derramar nossa mão cheia de jóias 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!

Polemizando com os contemporâneos, Álvares de Azevedo ataca de frente as teses do maior teórico do nacionalismo literário, o chileno Santiago Nunes Ribeiro (?-1847), que nas páginas da Minerva Brasiliense (1843) defendera ardidamente a existência de uma literatura brasileira. Não aceitando a postulação de que a nacionalidade se confunda com escolhas vocabulares e temáticas, dá ênfase, por outro lado ao papel fundamental da língua literária:

[...] a nosso muito humilde parecer, sem língua à parte não há literatura à parte. E (releve-se-nos dizê-lo em digressão) achamo-la por isso, senão ridícula, de mesquinha pequenez essa lembrança do Sr. Santiago Nunes Ribeiro, já dantes apresentada pelo coletor das preciosidades poéticas do primeiro Parnaso Brasileiro [Januário da Cunha Barbosa (1780-1846)]

[...]

Doutra feita alongar-nos-emos mais a lazer por essa questão, e essa polêmica secundária que alguns poetas e mais modernamente o Sr. Gonçalves Dias parecem ter indigitado: a saber, que a nossa literatura deve ser aquilo que ele intitulou em suas coleções poéticas -- poesias americanas. Crie o poeta poemas índicos, como o Thalaba de Southey, reluze-se o bardo dos perfumes asiáticos como nas Orientais, Victor Hugo, na Noiva de Abidos, Byron, no Lallah-Rook, Tomas Moore; devaneie romances à européia ou à china, que por isso não perderão sua nacionalidade literária os seus poemas.

Azevedo admite, portanto, a existência da nacionalidade literária, só não acredita que ela se reduza à temática. A julgar pela ênfase que dá à diferenciação lingüística na definição do nacional, podemos supor que em sua concepção a brasilidade esteja intimamente vinculada a uma forma específica de utilizar o idioma. Azevedo, porém, não desenvolveu essa questão, preferindo apenas marcar claramente sua recusa aos esquematismos das definições sumárias e apaixonadas da nacionalidade em literatura. Definições essas que, em seu tempo e depois, não só a reduziam freqüentemente ao nível do temático e do vocabular, mas ainda a transformavam em critério de valoração estética.(5)

A passagem de Gonçalves Dias para Álvares de Azevedo representa a conclusão do movimento em direção ao internacionalismo. Leitor extremamente voraz, Azevedo abriu-se a

todas as influências, que nem sempre teve tempo para depurar e solidificar. Vários de seus textos – principalmente os poemas longos, que não quis ou não pôde talvez rever para publicação – ficam prejudicados pelo uso excessivo de referências literárias e lugares comuns do ultra-romantismo. O mesmo se dá com sua crítica literária. Preenhe de sugestões, é todavia desordenada e cansativa pelo excesso de citações e propensão generalizante.

Por esse lado internacional, Azevedo é identificado nas histórias literárias como nosso representante máximo do byronismo, que consistiu aqui num gosto acentuado pelo cinismo, pelo pessimismo e pela ironia, e num apego às descrições mórbidas e funerárias, à imagética diabólica e a uma mistura de tedium vitae com lubricidade desenfreada.

Foi principalmente por esse aspecto que a obra de Álvares de Azevedo obteve, em meados do século passado, enorme ascendência sobre os jovens poetas. Eis como José Veríssimo avaliou essa característica da poesia de Azevedo e a influência que entre nós exerceu:

[...] as razões por que Álvares de Azevedo foi, [...] e porventura continua a ser, em certos círculos literários, o poeta preferido dentre os do seu tempo, não abonam grandemente o bom-gosto e o senso crítico de seus admiradores. Álvares de Azevedo foi por eles principalmente admirado, primeiro pela existência factícia que se fez de poeta boêmio, desesperado, desiludido, descrente, diabólico [...] e depois pela tradução mais ou menos disfarçada que em prosa e verso deu dos sentimentos extravagantes e extraordinários desses heróis do romantismo. [...] Isso durou mais que o razoável, e a nossa boemia poética, que perdeu tanto talento e tanto caráter, deriva por muito deste gosto por essa parte da obra de Álvares de Azevedo. [...] Parte somenos, aliás, que certamente não merece o apreço, e sobretudo a estima, que lhe deram [...] (In: Estudos de literatura Brasileira)

O julgamento, embora excessivamente severo, aponta para o alvo certo: a persistência de um tipo de leitura e de uma imagem de Álvares de Azevedo que obscurece a sua mais importante, original e até hoje atualíssima contribuição à nossa poesia: o humor melancólico, a irreverência e o coloquialismo presentes, por exemplo, nas suas *Idéias Íntimas*:

III.

Reina a desordem pela sala antiga,
Desce a teia de aranha as bambinelas
û estante pulvurenta. A roupa, os livros
Sobre as cadeiras poucas se confundem.
Marca a folha do Faust um colarinho
E Alfredo de Musset encobre às vezes
De Guerreiro ou Valasco um texto obscuro.
Como outrora do mundo os elementos
Pela treva jogando cambalhotas,
Meu quarto, mundo em caos, espera um Fiat!
[...]

Se, do ponto de vista do byronismo, a transição de Gonçalves Dias para Álvares de Azevedo significa a passagem para o tom mais cosmopolita do nosso romantismo, do ponto de vista temático e lingüístico essa transição representa a conquista definitiva da poeticidade do coloquial, do tema quotidiano e prosaico para a poesia brasileira. Como bem observa Antonio Candido, Álvares de Azevedo “foi o primeiro, quase o único antes do Modernismo, a dar categoria poética ao prosaísmo quotidiano, à roupa suja, ao cachimbo sarrento; não só por exigência da personalidade contraditória, mas como execução de um programa conscientemente traçado”. Programa esse que está expresso no prefácio à segunda parte da *Lira dos vinte anos*:

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 [...] Quase que depois de Ariel esbarramos com 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.

A essa binomia programática deve-se não só a autoparódia recorrente na segunda parte da *Lira*, mas também as melhores páginas de prosa de Álvares de Azevedo, que são as do *Macário*. É ainda a essa dupla direção do espírito que devemos algumas das mais curiosas páginas de sua crítica literária, como aquela em que censura Mendes Leal pela excessiva idealização da mulher – que precisamente caracteriza tantos dos próprios poemas; ou uma outra em que critica o abuso de mortualha na cena teatral contemporânea – de que também se valia sem muita moderação.

Nesse momento, é preciso chamar a atenção para o fato de que Álvares de Azevedo, ao compor os poemas irreverentes da “Segunda Parte” da *Lira*, não estava isolado dos contemporâneos. Pelo contrário, estava integrado a uma tendência que, principalmente em São Paulo, produziu ao longo do tempo um conjunto de textos realmente impressionante pela liberdade inventiva. Desses poemas é bom exemplo o “Namoro a cavalo”, em que, além do humor e da sátira ao tema romântico do namoro equestre, merece destaque a extrema coloquialidade da linguagem:

Eu moro em Catumbi. Mas a desgraça
Que rege minha vida malfadada
Pôs lá no fim da rua do Catete
A minha Dulcinéia namorada.

Alugo (três mil réis) por uma tarde
Um cavalo de trote (que esparrela!)
Só para erguer meus olhos suspirando

A minha namorada na janela...
[...]

Mas lá vai senão quando uma carroça
Minhas roupas tafuis encheu de lama...
[...]

Mas eis que no passar pelo sobrado
Onde habita nas lojas minha bela
Por ver-me tão lodoso ela irritada
Bateu-me sobre as ventas a janela...

O cavalo ignorante de namoros
Entre dentes tomou a bofetada,
Arripia-se, pula, e dá-me um tombo
Com pernas para o ar, sobre a calçada...

Dei ao diabo os namoros. Escovado
Meu chapéu que sofrera no pagode
Dei de pernas corrido e cabisbaixo
E berrando de raiva como um bode.
[...]

As características que já mencionamos, e mais o gosto pelo grotesco que aponta na última estrofe transcrita, vão se encontrar na produção de alguns contemporâneos e amigos de Álvares de Azevedo: José Bonifácio de Andrada e Silva, Bernardo Guimarães e Aureliano Lessa.

José Bonifácio (1827-1886) não tem sido muito valorizado pela historiografia brasileira, mas merece atenção não só como poeta satírico – e é, nesse gênero, dos melhores que já tivemos – mas também por ter um ou outro poema em que a ironia e o coloquialismo conseguem bons resultados. Estão nesse caso, “Meu Testamento” e “Um Pé”, onde paga bem-humorado tributo ao grande fetiche do nosso romantismo. O melhor momento de sua poesia é o poemeto satírico O Barão e seu cavalo, cuja invocação é a que segue:

Ó cágados gentis da Macedônia!
Ó Caxias, marquês da Patagônia!
Salmões do Sena, tépidos aromas
Do rio Tietê, bestas de Roma!
Ilha das Cobras, flor do Guanabara,
Tachos de furrundum, débil taquara!
Frutas de Cambuí, várzea do Carmo,
Espingardas de pau que eu só desarmo!
Ó sol! Ó sol! cabeça de palito,
Brasa acesa nas costas de um mosquito!
Delicado nariz, meu relicário,
Prenda, prenda gentil do secretário...

A esse tipo de composição, praticada entre estudantes da Faculdade de Direito de São Paulo, dava-se o nome de “bestialógico”. A tradição parece vir de longe, pois Varnhagen, no seu *Florilégio da poesia brasileira* (1850), transcreve peças semelhantes de autoria de Joaquim José da Silva – “O Sapateiro Silva” (fins do séc. XVIII).(6)

O mestre incontestado do “bestialógico” poético foi Bernardo Guimarães (1825-1884), romancista mediano e poeta pior, que se destaca, entretanto, como satírico e cultor do nonsense:

Mote Estrabótico

Das costelas de Sansão
 Fez Ferrabrás um ponteiro
 Só para coser um cueiro
 Do filho de Salomão
 Glosa
 Gema embora a humanidade,
 Caíam coriscos e raios,
 Chovam chouriços e paíes
 Das asas da tempestade,
 – Triunfa sempre a verdade,
 Com quatro tochas na mão.
 O mesmo Napoleão,
 Empunhando um raio aceso,
 Suportar não pode o peso
 Das costelas de Sansão.
 Nos tempos da Moura-Torta,
 Viu-se um sapo de espadim,
 Que perguntava em latim
 A casa da Mosca-Morta.
 Andava, de porta em porta,
 Dizendo, muito lampeiro,
 Que, pra matar um carneiro,
 Em vez de pegar no mastro,
 Do nariz de Zoroastro
 Fez Ferrabrás um ponteiro.
 Diz a folha de Marselha
 Que a imperatriz da Mourama,
 Ao levantar-se da cama,
 Tinha quebrado uma orelha,
 Ficando manca a parelha.
 É isto mui corriqueiro
 Numa terra, onde um guerreiro,
 Se tem medo de patrulhas,
 Gasta trinta-mil agulhas,
 Só para coser um cueiro.
 Quando Horácio foi à China
 Vender sardinhas de Nantes,

Viu trezentos estudantes
 Reunidos numa tina.
 Mas sua pior mofina,
 Que mais causou-lhe aflição,
 Foi ver de rojo no chão
 Noé virando cambotas
 E Moisés calçando as botas
 Do filho de Salomão.(7)

Poemas como esse – e são nessa época em volume muito considerável – colocam-nos frente a um problema interessante, que é o evidente desnível entre eles e aqueles que compõem a parte “séria” da poesia do autor, pois apenas Álvares de Azevedo é igualmente grande nos dois lados da sua *Lira*. A obra de Bernardo Guimarães é exemplar da situação média do grupo, porque excetuados os poemas cômicos, satíricos e fesceninos, nada há mais ali que se aproveite.

Uma explicação plausível para o melhor nível de realização poética presente em poemas desse tipo está em que eram produzidos e consumidos em uma situação muito específica: a vida boêmia, a emulação diária de poetas que se conheciam e conviviam estreitamente no cotidiano da pequena cidade acadêmica de meados do século passado. A boêmia proporcionava ao poeta um público cuja resposta, além de imediata, era intelectualmente respeitada – coisa bastante diferente, mesmo em nossas condições, do que acontecia com o mercado de textos literários destinados ao “grande” público, cujo julgamento passava também e talvez principalmente pelos valores morais e políticos. Nas pequenas sociedades estudantis, a boêmia simultaneamente propiciava uma suspensão do juízo moral sobre os textos destinados a circulação interna e estimulava um certo inconformismo político, nem sempre compatível com as funções que o bacharel deveria poder assumir em breve na sociedade. Uma curiosa consequência desse estado de coisas é que devemos a esse meio boêmio a única produção literária do período romântico que não prevê explícita ou implicitamente um público majoritariamente feminino – isto é, na época e em nossas condições, intelectualmente limitado e moralmente conservador.

Poucos anos após a estréia de Magalhães, esses poetas representam um terceiro momento de nosso romantismo, pois embora tributários diretos de Gonçalves Dias quanto a vários aspectos, já vivenciam o ambiente cultural de forma muito diferente. Na época de Azevedo, nossos mais prestigiosos literatos não são mais barões do Império, perfeitamente integrados à sociedade, sem crises de identificação política. Pelo contrário, a poesia dessa geração nos fala eloqüentemente de um tema que permaneceria sempre desconhecido dos liderados por Magalhães e mesmo de Gonçalves Dias: a inadaptação do homem de letras ao

sufocante ambiente intelectual do Brasil oitocentista. Frente à limitação do público e dos meios de reprodução e preservação da cultura, o poeta que por volta de 1850 entrasse na vida adulta (e continuasse poeta) ou assumia francamente o lado obscuro e outsider – foi o caso de Varela (1841-1875); ou então se dilacerava entre ele e uma fachada respeitável e medíocre – esta a solução almejada e nem sempre conseguida por Bernardo Guimarães (1825-1884). Aos demais a opção não chegou a colocar-se, por não sobreviveram à adolescência. Álvares de Azevedo e Casimiro de Abreu morreram com 21 anos e Castro Alves, algum tempo depois, não passaria dos 24.

No Brasil do Segundo Império, fazer versos era atividade típica da juventude estudantil, que freqüentemente se despidia da vida acadêmica e boêmia com a publicação de um livro de poemas que não teria continuação pelo burocrata ou pelo político. Disso decorre que na maior parte de nossa boa poesia romântica os temas da época se ressentiam de uma visada exclusivamente juvenil. Disso decorre também a persistente identificação, entre nós, de poesia e juventude, que vai muito além do período romântico em que se firmou. Apenas como exemplo, observemos que um historiador do porte de José Veríssimo (1857-1916), contemporâneo de escritores que cresceram com a maturidade, como Machado de Assis e Olavo Bilac, pôde dizer a propósito de Gonçalves Dias: “Se ele devia, vivendo, esterilizar-se como Magalhães e Porto-Alegre, melhor foi, porventura, que morresse também prematuramente. A sua obra basta à sua glória e à da nossa poesia” (In: Estudos..., cit., p.22).

Aparentemente sucumbindo à idéia romântica e algo mórbida de que a morte prematura do homem de letras redundava em benefício de sua obra, Veríssimo está aqui apontando na verdade para a dificuldade de conciliar a criatividade relativamente irresponsável da adolescência com as obrigações da vida adulta no Brasil de meados do século.

Entre nós, essa poesia juvenil teve duas acabadas expressões, em níveis diferentes de realização estética: Álvares de Azevedo e Casimiro de Abreu. A obra de ambos é atravessada por uma obsessiva tematização do amor adolescente, que foi objeto de uma análise magistral de Mario de Andrade sob o título muito adequado de “Amor e medo”.

No caso de Álvares de Azevedo, o movimento central da vivência amorosa é a rígida divisão entre os domínios do afeto espiritual e do desejo carnal. Toda a sua obra se articula em função desses pólos, que são sentidos como antagônicos. Disso provém uma enorme tensão, que se manifesta basicamente de duas formas. Nos poemas dedicados às virgens idealizadas e incorpóreas, todo o esforço do discurso lírico é exorcismar a emergência do

corpóreo, sublimá-lo. Entre muitos exemplos possíveis está o belo poema intitulado “Sonhando”, que abre com os topos da ninfa perseguida pelo amante:

Na praia deserta que a lua branqueia,
 Que mimo! que rosa, que filha de Deus!
 Tão pálida – ao vê-la meu ser devaneia,
 Sufoco nos lábios os hálitos meus!
 Não corras na areia,
 Não corras assim!
 Donzela, onde vais?
 Tem pena de mim!
 [...]

No momento seguinte, a mulher é descrita por meio de imagens extremamente eróticas:

A praia é tão longa! e a onda bravia
 As roupas de gaza te molha de escuma,
 [...]
 A brisa teus negros cabelos soltou,
 O orvalho da face te esfria o suor;
 Teus seios palpitam -- a brisa os roçou,
 Beijou-os, suspira, desmaia de amor!
 Teu pé tropeçou...
 Não corras assim!
 Donzela, onde vais?
 Tem pena de mim!

Alcançada pelo namorado, no entanto, a mulher dá lugar a um ser quase incorpóreo: ela se deita na areia e é levada pelas ondas, transformando-se em imagem diáfana a vagar sobre as águas:

E a imagem da virgem nas águas do mar
 Brilhava tão branca no límpido véu!
 Nem mais transparente luzia o luar
 No ambiente sem nuvens da noite do céu!
 Nas águas do mar
 Não durmas assim!
 Não morras, donzela,
 Espera por mim!

Por outro lado, o sexo, sentido sempre como violentação da pureza espiritual, como mácula, é associado à contravenção e ao crime – incesto, estupro e prostituição são as suas formas – e vivido de forma extremamente culpada e dolorosa. É o movimento que surge quando a sublimação não obtém sucesso:

Oh! não maldigam o mancebo exausto
 Que nas orgias gastou o peito insano,
 Que foi ao lupanar pedir um leito

Onde a sede febril lhe adormecesse!
 Não podia dormir! nas longas noites
 Pediu ao vício os beijos de veneno:
 E amou a saturnal, o vinho, o jogo
 E a convulsão nos seios da perda!
 Misérrimo! não creu!... Não o maldigam,
 Se uma sina fatal o arrebatava:
 Se na torrente das paixões dormindo
 Foi naufragar nas solidões do crime.
 [...]

Tão forte é essa polarização em Álvares de Azevedo, que passa a vigorar como um verdadeiro princípio estético: existem não só determinadas imagens recorrentemente associadas a cada um desses domínios, como também um tom característico assumido ao tratar de cada um deles. Uma consequência importante é que, quando o poeta tenta fugir às rígidas prescrições que se traçou e combinar os dois universos afetivos em um mesmo texto, o resultado é a fragmentação e a falta de sentido estrutural, como no longo e caótico *O Poema do Frade*. No Macário o recurso de centrar dramaticamente cada um desses movimentos espirituais em uma personagem garante a manutenção de um mínimo de estrutura – um mínimo, porque, como já se observou, a peça é, “no conjunto e como estrutura, sem pé nem cabeça”. Em “O Poema do Frade”, não dispondo desse último recurso para expor o conflito e manter separadas as esferas do amor espiritual e do sexual, emergem a cada passo as imagens aterrorizantes da mutilação e do castigo: Ugolino devorando os filhos, os brancos seios de uma defunta a gerarem violetas, cadáveres e covas apodrecidas, etc.

Podemos agora entrever uma das bases sobre as quais se apóiam os textos pornográficos e cheios de nonsense produzidos pela geração de que Álvares de Azevedo foi o maior expoente. Eles provêm em parte da tentativa de manter separados e regidos por princípios autônomos dois mundos tidos por antagônicos. Assim, de um lado temos a produção socialmente aceitável: os poemas áulicos, inócuos e patrióticos de Bernardo Guimarães e José Bonifácio – a que correspondem, na obra de Azevedo, os versos em que se tematiza a pureza do amor fraterno e virginal, de que todo o pecado é afastado pela morte iminente de um dos amantes. De outro, a produção para circulação mais restrita ou marginal: o “bestialógico” e a sátira pornográfica – a que corresponde, em Azevedo, o ambiente esfumaçado em que ocorrem os incestos, os estupros e os assassinatos da sua *Noite na Taverna*. Essa separação drástica entre o íntimo e o coletivo, o pessoal e o público, o reservado e o oficial, o maldito e o sagrado marca profundamente não só a *Lira dos Vinte Anos*, mas toda a poesia dos companheiros de Azevedo. São poucos os textos que, nesse

momento, conseguem o equilíbrio entre os dois pólos sobre os quais se articula a prática poética dessa geração. Neles, porém, atingimos os níveis mais altos de realização estética. Os melhores exemplos são “Spleen e charutos” e “Idéias íntimas”, ambos de Álvares de Azevedo. Tal estado de coisas tenderá a desaparecer na obra de Castro Alves, para quem são igualmente hiperbólicos e luxuriantes tanto o clamor dos escravos e as evocações paisagísticas, quanto o desejo e os suspiros pela mulher amada. Os poetas surgidos no fim da primeira metade do século, porém, viviam em uma sociedade que não era ainda a do poeta baiano. A grande questão de como harmonizar a convivência dos grandes ideais românticos de liberdade e igualdade com uma sociedade escravocrata e duramente repressiva não estava resolvida. A solução viria com a retórica antiescravista de alguns anos depois, que daria um novo alento à nossa propensão para a oratória vazia e altissonante.

Mas se em Álvares de Azevedo e seus companheiros encontramos esse mundo cheio de contrastes e de cores escuras e em Castro Alves, as cores brilhantes e fortes – entre esses dois extremos localiza-se uma poesia que prima pelos meio-tons, pela pintura galante do cotidiano brasileiro.

Notas:

5 - Compreensíveis nos primeiros românticos, essas simplificações tiveram grande fortuna entre nós. Para que se tenha uma idéia da força da corrente contra a qual tão corajosamente se colocava Álvares de Azevedo em nome da manutenção de uma perspectiva literária mais universalizante, basta considerar que, ainda em nossos dias, um ardoroso historiador da “tradição afortunada” do nativismo literário, Afrânio Coutinho, simplesmente exclui essas reflexões de Azevedo do panorama que pretendeu dar dessa questão em um de seus livros, transcrevendo do texto em que foram feitas apenas a parte que trata de Bocage; sem nenhum interesse, aliás, no que se refere à sua contribuição à polêmica nacionalista. Cf. A. Coutinho (org.). *Caminhos do pensamento crítico* (2 vol.). Rio de Janeiro/Brasília, Pallas S.A./INL, 1980, 1355 pp.

6 - A propósito da tradição do nonsense entre os acadêmicos de São Paulo e sua possível vinculação com a poesia do Sapateiro Silva foram preciosas as indicações do Prof. Antonio Candido, em conferência pronunciada em 1989 na Universidade Estadual de Campinas.

7 - Guimarães, Bernardo Joaquim da Silva. *Poesias completas*. Rio de Janeiro: Instituto Nacional do Livro/Ministério da Educação e cultura, 1959, p. 422-4.