UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS

FACULDADE DE LETRAS

ANDRÉA SIRIHAL WERKEMA

MACÁRIO, OU DO DRAMA ROMÂNTICO EM ÁLVARES DE AZEVEDO.

Belo Horizonte
Faculdade de Letras da UFMG
2007

Livros Grátis

http://www.livrosgratis.com.br

Milhares de livros grátis para download.

Andréa Sirihal Werkema

MACÁRIO, OU DO DRAMA ROMÂNTICO EM ÁLVARES DE AZEVEDO

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal de Minas Gerais, como parte dos requisitos para a obtenção do grau de Doutor em Letras: Estudos Literários.

Área de Concentração: Literatura Brasileira.

Orientadora: Prof[a]. Dr[a]. Leda Maria Martins.
Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG).

Belo Horizonte
Faculdade de Letras da UFMG
2007

Tese intitulada **Macário*, ou do drama romântico em Álvares de Azevedo***, de autoria da doutoranda **Andréa Sirihal Werkema**, examinada pela banca constituída pelos seguintes professores:

_____

Prof[a]. Dr[a]. Leda Maria Martins FALE/UFMG – Orientadora

_____

Prof[a]. Dr[a]. Karin Volobuef – UNESP/Araraquara

_____

Prof. Dr. João Roberto Gomes de Faria – USP

_____

Prof[a]. Dr[a]. Maria Cecília Bruzzi Boechat – FALE/UFMG

_____

Prof. Dr. Georg Otte – FALE/UFMG

_____

Prof[a]. Dr[a]. Ana Maria Clark Peres
Coordenadora do Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários da UFMG

Belo Horizonte, novembro de 2007.

AGRADECIMENTOS

Agradeço em primeiro lugar e especialmente à professora Leda Maria Martins, orientadora no sentido próprio da palavra, exemplo de força e persistência que espero um dia poder seguir. A sua confiança, a capacidade de ouvir e a clareza para demarcar os limites daquilo que cabe em uma tese foram fundamentais para que eu pudesse começar e terminar este trabalho.

Aos caros professores Sérgio Alves Peixoto e Maria Cecília Bruzzi Boechat agradeço os inúmeros empréstimos bibliográficos, as conversas sempre tão ricas sobre o universo romântico e os anos valiosos de convivência.

Aos professores Ruth Silviano Brandão e Georg Otte o meu agradecimento pela disponibilidade em escutar algumas das hipóteses aqui aventadas e pelas sugestões esclarecedoras e gentis.

A todos os professores da Faculdade de Letras da UFMG que de alguma maneira contribuíram para a minha formação e para a escrita desta tese. À professora Melânia Silva de Aguiar, pelo exemplo de dedicação ao estudo da literatura brasileira; ao professor José Américo de Miranda Barros, por empréstimo e sugestão de bibliografia fundamental.

Ao amigo Leonardo Francisco Soares, pela ajuda em tantos e diferentes momentos e pela convivência que se faz mesmo à distância.

À querida Juliana Araújo Silva, pela revisão da tese e pela amizade cheia de alegria. À Déborah Benevides Dutra, que sempre esteve "por perto", pela ajuda de última hora.

A todos os colegas, alunos e amigos com quem conversei sobre a tese ao longo desses anos, e que tiveram paciência e generosidade para ouvir e comentar.

Aos funcionários da Faculdade de Letras da UFMG, minha casa por tanto tempo, e em especial aos funcionários da Pós-Graduação em Estudos Literários, por sua eficiência a toda prova.

À Munira, por tudo que me foi dado.

Ao Rogério, por tudo que há de bom em minha vida.

No Romantismo, o caráter literário de todo o apriorismo em face da realidade torna-se consciente: o eu, destacado da transcendência, reconhece em si a fonte de todo o dever-ser e – como conseqüência necessária – reconhece-se como o único material digno de sua realização. A vida faz-se criação literária, mas com isso o homem torna-se ao mesmo tempo o escritor de sua própria vida e o observador dessa vida como uma obra de arte criada. Essa dualidade só pode ser configurada liricamente. Tão logo ela seja inserida numa totalidade coerente, revela-se a certeza do malogro: o Romantismo torna-se cético, decepcionado e cruel em relação a si mesmo e ao mundo; o romance do sentimento de vida romântico é o da criação literária desiludida.

(Georg Lukács – *A teoria do romance*)

RESUMO

Esta tese propõe uma leitura do drama *Macário*, de Álvares de Azevedo, como exemplar de um gênero problemático no quadro das formas literárias do Romantismo brasileiro. Para isso buscamos traçar um rápido panorama teórico de correntes críticas e experimentais do movimento romântico, localizando no drama romântico problemático uma das formas do questionamento do Romantismo frente aos gêneros literários clássicos, ou já estabelecidos pelo cânone. A leitura de *Macário* seria a base para uma reflexão acerca dos caminhos propostos pelo Romantismo brasileiro, e das escolhas de Álvares de Azevedo a partir da encruzilhada entre um nacionalismo literário quase obrigatório e uma preocupação com a sondagem estética, como formas viáveis de estabelecer uma autonomia cultural entre nós.

ABSTRACT

The present thesis proposes reading the drama *Macário*, from Álvares de Azevedo, as an example of a problematical dramatic genre among the literary forms in Brazilian Romanticism. In order to do that, we draw a theoretical survey of the critical and experimental tendencies in the Romantic Movement, characterizing the problematical romantic drama as one of the ways in which Romanticism put the classical or canonical literary genres into question. The extensive reading of *Macário* would be the basis for a consideration about the alternatives and the choices of Álvares de Azevedo between an almost compulsory literary nationalism and proper aesthetical investigation, as viable means to establish cultural autonomy in Brazil.

SUMÁRIO

Introdução 8

Capítulo I: Um Romantismo de vanguarda. 17

I. 1. Romantismo? 18

I. 2. A forma do Eu. 26

I. 3. Drama romântico. 47

I. 4. Ainda o drama romântico: gênero problemático. 61

Capítulo II: *Macário*, de Álvares de Azevedo. 66

II. 1. Um drama ideal. 67

II. 2. "Eis o drama." 85

a. Da auto-exposição: Primeiro Episódio. 89

b. Do debate: Segundo Episódio. 106

c. De um diálogo possível: Os dois episódios. 133

II. 3. Uma lição exemplar: *Noite na taverna*. 148

II. 4. Pela continuação do diálogo: "Boêmios". 165

Capítulo III: Outros romantismos no Brasil? 176

III. 1. Álvares de Azevedo e a questão da literatura nacional. 177

III. 2. O gênero problemático no Romantismo brasileiro. 206

Conclusão 222

Referências bibliográficas 228

INTRODUÇÃO

Mas, se uma das primeiras condições de uma leitura analítica consiste em não apreciar o passado segundo o mero padrão valorativo atual, i.e., em não praticar uma apreciação anacrônica, somos então obrigados a construir uma "fusão de horizontes", o que é impossível se não tentamos reconstruir, embora sem a esperança de pleno êxito, as expectativas a que respondiam as obras do passado. Mas não é então o entusiasmo romântico que nos separa destes poetas? (Luiz Costa Lima)

Manuel Antônio Álvares de Azevedo nasceu na cidade de São Paulo, em setembro de 1831, e morreu pouco mais de vinte anos depois, em abril de 1852, no Rio de Janeiro. Aí crescera e começara seus estudos, mudando-se para São Paulo novamente em 1848, para estudar na Academia de Direito. Nos seus últimos cinco anos de vida, passados, portanto, em grande parte no ambiente universitário paulista, escreveu a sua obra literária e crítica, praticamente toda de publicação póstuma (com exceção de alguns discursos acadêmicos e fúnebres)[1].

Trata-se de obra que, concebida e escrita em tão pouco tempo, surpreende pela vastidão e abrangência, indo da poesia lírica à poesia satírica, da prosa ficcional ao ensaio crítico, passando por formas dramáticas e pelos gêneros mistos dos poemas narrativos. Além do mais, é patente nos escritos azevedianos uma meticulosa organização interna a partir de uma visão própria da literatura, que orienta a sua produção e dá a ela uma complexidade que se destaca na cena romântica nacional. Dentro do contexto da experimentação romântica, compreende-se logo o programa azevediano de visitar e discutir os gêneros literários; por outro lado, a efetiva realização de um tal programa não cessa de nos espantar, pois o poeta mal teve tempo de passar das leituras formadoras à concepção de um plano estético, daí à escrita, e a uma elaboração maior de seus escritos. O conjunto da obra é obviamente irregular, com momentos melhores e piores – mas em tudo transparece uma claríssima vontade autoral, que distribui por seus escritos temas, procedimentos literários e traços recorrentes que indicam um projeto particular de literatura crítica, no melhor estilo de um Romantismo auto-reflexivo. E o que temos, afinal, como matéria de leitura e análise, é a obra assim como ela nos chegou: a oscilação romântica entre a irregularidade planejada e a efetiva falta de compromisso com os retoques e emendas da boa escrita apenas acrescenta

[1] As primeiras edições da obra de Álvares de Azevedo apareceram em 1853 (primeiro volume das *Obras*) e 1855 (segundo volume). O drama *Macário*, objeto de estudo desta tese, foi publicado pela primeira vez no volume de 1855.

interesse a uma obra tão claramente dirigida por uma visão peculiar do alcance e dos limites da literatura no Brasil oitocentista.

A leitura contemporânea da obra de Álvares de Azevedo, como aliás de todos os autores românticos, requer um movimento de recuperação que nem sempre se apresenta fácil. É preciso, muitas vezes, ler sob uma espessa camada de retórica romântica, que hoje se nos afigura de mau gosto, exagerada e repetitiva nos seus chavões extremistas: beleza demais ou monstruosidade, pureza ou conspurcação, amor ou morte, excesso de sentimentos, autocomplacência autoral e uma dicção exaltada que incomoda os ouvidos do leitor atual[2].

A simples aceitação da existência de um código poético específico, as chamadas convenções literárias de cada época, deveria tornar mais justa a leitura do texto romântico, leitura que não seja necessariamente partidária, mas sim uma "leitura compreensiva"[3], capaz de contextualizar o texto lido e extrair dele os inúmeros pontos de interesse para uma análise literária. Faz-se importante ressaltar aqui tal questão, já que o exagero retórico romântico foi muitas vezes confundido com acriticidade, com um ultra-sentimentalismo avesso à reflexão sobre as formas da representação literária. O que pretendemos na presente tese é exatamente apontar para os traços críticos que ressaltam a todo o instante na obra do ultra-romântico brasileiro Álvares de Azevedo[4].

---

[2] "É que a poesia de Álvares de Azevedo aparece como *kitsch*, quando se considera o modo como constitui o destinatário. Ele implica o apagamento do uso dos padrões estilísticos byronianos que o tempo transformou em chavões hoje lidos como inépcia poética. Se é possível falar em inépcia, contudo, ela não deriva propriamente da poesia de Álvares de Azevedo e dos seus condicionamentos históricos no seu tempo. Antes de tudo, a inépcia poética dessa arte é resultado de práticas de leitura pós-vanguardistas que a determinam como tal (...)". HANSEN, 1998, p. 20.

[3] A expressão foi usada por Antonio Candido na sua introdução a uma antologia da poesia de Álvares de Azevedo. CANDIDO, 1994, p. 11.

[4] Conferir, por exemplo, o juízo estereotipado de Domingos Jaci Monteiro, primo e amigo do poeta: "Defeitos tem-nos ele por certo, mas inteiramente provenientes da sofreguidão com que escrevia, do pouco tempo que teve para limar e polir o que lhe saíra da fronte escaldada – nessas noites de delírio e de vigílias. Há somente a natureza, somente o lampejo fulgurante do gênio; aquilo que a arte podia fazer, o que competia à reflexão – não lhe deu tempo a voz do arcanjo do extermínio." Citado em AZEVEDO, 2000, p. 23.

O exagero emocional e os contrastes acentuados na obra de Azevedo não são fruto de uma expressão imediata (no sentido de não mediada) dos sentimentos ou das idiossincrasias do autor (o que aliás nos parece impossível em qualquer obra de arte): o seu uso retórico de clichês românticos obedece a um projeto literário coerente e sistemático. Sua obra é dirigida e organizada pela figura da antítese, definida nos termos do autor pela tão conhecida "binomia", como está expresso no Prefácio à Segunda Parte da *Lira dos vinte anos*[5]. A passagem de uma teoria binômica a uma prática efetiva da convivência dos opostos, na obra de Azevedo, é um dos procedimentos mais interessantes da literatura brasileira. É fundamental para a presente tese o entendimento da práxis azevediana como execução de um projeto de Romantismo, levado às últimas conseqüências pelo autor. Dentro de um tal projeto, observaremos de perto o drama problemático *Macário*, que se afigura como *locus* privilegiado (enquanto texto e pretexto) para a discussão dos contornos do Romantismo brasileiro dentro do painel de um grande movimento romântico universal.

Se possível, gostaríamos de ler *Macário* em um duplo movimento crítico: enquanto representante problemático de uma certa experimentação formal, ou de gênero literário, própria de correntes universais do Romantismo; e enquanto texto problemático dentro do contexto do Romantismo brasileiro, tanto em sua inserção no quadro das formas aí praticadas, quanto em sua inclusão em um movimento literário marcado pela demanda de representação de um ideal da recente nacionalidade. O Romantismo brasileiro abrigaria em si, portanto, outros projetos de literatura, não necessariamente ligados a uma afirmação da autonomia da nação que se formava, para além do literário (tal questão, por mais que apareça aqui um pouco simplificada, é central na obra de

[5] Conferir AZEVEDO, 2002, p. 139: "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." O estudo sistemático da binomia azevediana como código poético lucidamente aceito e posto em prática está em ALVES, 1998.

Álvares de Azevedo, e por ele discutida tanto em seus ensaios críticos quanto em textos literários, como em *Macário*, por exemplo). A presença de um projeto romântico que privilegia o questionamento das formas literárias aponta para a reflexividade e criticidade típicas de um certo Romantismo, cujo acentuado caráter metalingüístico torna o seu objetivo antes de tudo o da reflexão sobre si mesmo – suas formas, suas repercussões na história literária. No que contribuiria um Romantismo, no contexto brasileiro, que recusa para si o engajamento extraliterário? Tal questão, como veremos, está no cerne do drama *Macário*, que não apenas a discute como encena a sua discussão. Nós, no entanto, não oferecemos aqui uma resposta categórica a esta pergunta; levantamos, isso sim, uma série de outras questões, como forma de estender o debate iniciado pelo próprio Álvares de Azevedo.

A tese está marcada por um tom definitivamente ensaístico, ressonância talvez da fecunda inexatidão romântica. Os três capítulos que se seguem, textos relativamente autônomos entre si, apresentam mais hipóteses do que conclusões, enfileirando uma série de perguntas e fornecendo algumas respostas, em uma trajetória um tanto ou quanto digressiva e inconclusa. Através de repetições freqüentes e de perceptíveis ausências, tentamos oferecer a um eventual leitor, na passagem de um capítulo a outro, de um item a outro, a possibilidade de contrastar os conteúdos aí expostos, localizando tanto aquilo que ecoa entre eles, quanto as incongruências que exprimem o excesso de ambigüidades encontrados no meio do caminho. Que isso não sirva de desculpa para as muitas lacunas do trabalho: essa foi apenas a maneira que nos pareceu mais adequada para falar de formas que não admitem fechamento. Sofremos assim, é forçoso admitir, de um mal romântico: nosso texto procura aceitar a reversibilidade de tudo o que diz.

O primeiro capítulo da tese apresenta um rápido panorama do Romantismo em sua faceta irônica, crítica e experimentalista, a partir do Primeiro Romantismo alemão, que se caracterizaria pela preocupação com as formas literárias como maneira de questionar, na história da literatura, os seus gêneros há muito aceitos sem discussão, ditos portanto clássicos. Este questionamento estaria embasado por toda uma concepção da obra de arte como subordinada ao seu criador, cuja vontade é instância ilimitável, que se utiliza da obra de arte como meio, ou tentativa, de comunicação com um Ideal também inalcançável (estamos em meio às discussões da filosofia idealista). O recurso à ironia romântica é índice seguro da reflexão acerca dos limites da obra de arte – o procedimento de quase autodestruição da obra explicita nas formas defeituosas e incompletas a relação de contingência entre a letra e o Ideal. Logo, as amarras formais dos gêneros literários passariam a ser não só alvo de um ataque sistemático por parte dos autores românticos, como motivo para uma discussão sobre os mesmos gêneros. Apresentam-se no Capítulo I os gêneros românticos experimentais, como o fragmento e o romance românticos, para centrarmos finalmente nossa atenção no drama romântico. O gênero dramático, como problematizado pelo Romantismo, levanta ainda uma série de questões, encontrando na relação difícil entre teatro e literatura, dramático e lírico, um outro pretexto para a experimentação incessante que marca certas vertentes do Romantismo. Interessa-nos, sobretudo, a caracterização de um tipo de drama romântico a que chamamos problemático, não-encenável, fragmentário ao extremo, encarnação mais radical de uma vontade que estilhaça os gêneros tradicionais, rompendo ao mesmo tempo com as mais conhecidas convenções teatrais.

O Capítulo II da tese busca ler, em primeiro lugar, o drama *Macário*, acompanhando, na medida do possível, o texto de forma literal. Em segundo lugar, e concomitantemente, recheia-se a nossa leitura com observações próprias e de outros

críticos sobre o texto do drama, analogias com outros textos e sugestões acerca do lugar que *Macário* ocupa na obra de Álvares de Azevedo e na literatura romântica brasileira. Investigamos até que ponto *Macário* pode ser entendido como exemplar privilegiado do gênero problemático que tentamos caracterizar no capítulo anterior, nascido dentro do Romantismo brasileiro e questionador das balizas que norteavam o mesmo movimento. Tomamos imenso cuidado para não instrumentalizar o texto apenas – que o drama fale por si, apresentando-se ao eventual leitor da tese como o texto interessante que é, para além de qualquer teoria romântica que o conforme. Para isso reivindicamos a leitura conjunta dos dois episódios que compõem o drama, à luz de seu prefácio, "Puff", de forma a ver no conjunto as claras marcas da vontade autoral, em seu uso da ironia romântica como arma para desestabilizar não apenas a forma dramática, como também uma imagem canonizada de Romantismo brasileiro em meados do século XIX. A riqueza do texto de *Macário* não cessa de nos surpreender, apresentando-se por vezes como verdadeira trama de referências intertextuais – dialogismo –, representação da subjetividade romântica, questionamento filosófico da realidade e dos costumes, e, o que aqui nos interessa principalmente, vontade de experimentar, de ousar, em relação às formas aceitas tanto no âmbito teatral quanto no literário. Complementamos nossa leitura de *Macário* com o exame do importante estudo de Antonio Candido, "A educação pela noite", que sugere a existência de uma ligação do drama com as narrativas em prosa de *Noite na taverna*, o que nos interessa de perto por ampliar a compreensão da experimentação formal entre as obras de Álvares de Azevedo. Nos estendemos enfim a um exame de outro texto azevediano, o poema "Boêmios", por sua afinidade evidente com o universo dramático habitado por *Macário*.

O Capítulo III procura continuar a inserção de *Macário* no Romantismo brasileiro, ressaltando para isso a representação que se faz no drama do embate entre um

marcado universalismo e o nacionalismo literário vigente em nosso meio romântico, visto aí de forma crítica e cética. É central na obra de Álvares de Azevedo a tensão entre o universal e o particular, entre o uso da cor local como matéria de criação literária e a inserção em uma tradição literária supranacional e atemporal, índices de uma reflexão continuada acerca da literatura, da modernidade, e da posição ocupada pelo Brasil no cenário da cultura oitocentista. Assumindo-se como antinacionalista no âmbito literário, Azevedo tem a oportunidade de repensar os limites da criação de um gênero novo na literatura romântica brasileira; a recusa a toda e qualquer interferência extraliterária em sua obra desloca o seu centro de interesse para a procura de uma forma problemática, nova, que pudesse exprimir, em sua incompletude, o momento cultural conflitante vivido pelo poeta romântico Álvares de Azevedo.

A obra de Álvares de Azevedo, já o dissemos, visita várias das convenções românticas – e as discute incessantemente. Escreveu poesia amorosa de matriz idealizante, assim como poesia de alta voltagem erótica, fruto da interdição do desejo advinda da separação dolorosa entre corpo e espírito. Sua poesia contempla também o humor, a sátira, como manifestação fundamental de sua modernidade crítica. Passou pela prosa terrível e sombria de *Noite na taverna* e pelo drama de acentos existenciais que é *Macário*. Visitou ainda os poemas dramáticos e narrativos à maneira byroniana, verdadeira febre romântica, enfatizando sua ligação com sua época literária e com uma visão específica de mundo. Dentre a sua obra vasta, muitos dos textos acabaram por ficar datados, e de leitura difícil em nossa época – outros devem sua legibilidade à extrema originalidade com que o autor adaptou fórmulas e procedimentos literários compartilhados pelo universo romântico, criando uma dicção poética própria. É no paradoxo romântico entre a fundação de uma tradição e a reivindicação pela originalidade que encontramos o ponto alto da obra de Álvares de Azevedo.

A presente tese é um encerramento momentâneo de uma longa convivência com o texto azevediano: deve, por coerência, permanecer inconclusa. No entanto, se pudermos enunciar aqui com clareza o que primeiro pretendíamos com a sua escrita, não restariam dúvidas: a tese é um convite, para que voltemos sempre à leitura da obra de Álvares de Azevedo, com olhos e disposição românticos.

(O texto de *Macário* citado nesta tese é o da seguinte edição: AZEVEDO, Álvares de. *Obra completa*. Org. de Alexei Bueno. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2000. Daí saíram também todas as citações de textos em prosa de Álvares de Azevedo. Segundo o organizador desta edição, foram consultadas, no estabelecimento do texto, as edições originais da obra de Azevedo, além da de Homero Pires, de 1942, considerada por muitos ainda a mais abalizada das publicações da obra completa do poeta. Demos preferência à edição de 2000 pela atualização ortográfica aí feita, o que facilita a leitura das passagens citadas. No entanto, quando encontramos trechos em que a pontuação ou mesmo a grafia tenham nos parecido equivocadas (note-se que a escrita expressiva de Álvares de Azevedo traz inúmeros problemas ortográficos), recorremos também à edição de 1942, tomando a liberdade, quando fosse o caso, de fazer algumas correções no texto citado. Já as citações de trechos da poesia de Álvares de Azevedo foram todas retiradas de: AZEVEDO, Álvares de. *Poesias completas*. Edição crítica de Péricles Eugênio da Silva Ramos. Org. de Iumna Maria Simon. Campinas: Ed. da Unicamp; São Paulo: Imprensa Oficial do Estado, 2002.)

CAPÍTULO I: UM ROMANTISMO DE VANGUARDA

Seria inútil, portanto, tentar enfeixar numa definição formal, num conjunto de normas bem delimitadas, o que foi sobretudo necessidade de expansão, quebra de barreiras morais e estéticas, questionamento da arte, da sociedade e do homem. (...) Ao passarmos das certezas clássicas às incertezas românticas não podemos evitar a impressão de que é a nossa própria história que começa. (Décio de Almeida Prado)

I. 1. Romantismo?

> *Cansados de examinar e refletir, deparando sempre com frases vazias de sentido e profissões de fé incompreensíveis, chegamos a crer que a palavra Romantismo era apenas uma palavra; considerávamo-la bonita e parecia-nos lamentável que não significasse nada.* (Alfred de Musset)

O movimento literário chamado Romantismo propõe aos historiadores e críticos da literatura vários problemas de ordem classificatória, já que uma de suas características marcantes foi a resistência aos rótulos, por definição categorias gerais capazes de anular a individualidade de manifestações diferenciadas. A classificação das múltiplas facetas românticas, onde quer que se manifestem, obriga o historiador a diferenciar fases e correntes internas do Romantismo em suas várias nacionalidades, que, integradas em um grande sistema, compõem, imperfeitamente, o vasto painel da literatura romântica ocidental. A conceituação precisa do movimento se torna, portanto, o primeiro grande dilema do estudioso que se debruça sobre tamanha multiplicidade de manifestações culturais[6]. Do Romantismo filosófico alemão ao furor revolucionário francês, passando pelo lirismo dos poetas ingleses, estende-se um painel cujos pontos de ligação nem sempre estão claros; além do mais, em cada uma de suas nacionalidades, o movimento romântico reuniu artistas em diversos grupos e gerações, correspondentes à ênfase nos diferentes aspectos caracterizadores do movimento.

Tomando como exemplo a Alemanha, primeira pátria do Romantismo, verificamos que as tentativas de delimitação histórica do movimento foram responsáveis por equívocos não desfeitos completamente até nossos dias. A geração do *Sturm und Drang* (Tempestade e Ímpeto), pré-românticos que pregavam o eventual irracionalismo e a

[6] "Segundo Paul Valéry, seria necessário ter perdido todo espírito de rigor para querer definir o Romantismo. E, à falta de uma definição que abrace, no contorno de uma frase, a riqueza de motivos e de temas do movimento, é comum recorrer ao simples elenco destes, ocultando no mosaico da análise a impotência da síntese." BOSI, 1994, p. 91.

irrupção descontrolada do sentimento como componentes válidos da expressão artística (elementos opostos ao posterior Romantismo de Jena), veio a ser identificada com a própria essência do Romantismo alemão entre os outros países europeus e, por conseqüência, entre os países das Américas[7]. Seus dois autores mais conhecidos, Goethe e Schiller, tornaram-se, com o passar dos anos, representantes do Classicismo alemão (o chamado "Classicismo de Weimar"), contrariando suas posturas e obras de juventude numa procura por padrões greco-latinos de beleza e equilíbrio. Contemporâneo aos últimos anos deste momento classicista forma-se o grupo de autores românticos que lançaria as bases do movimento em sua faceta reflexiva e irônica, e é aí que vamos encontrar as figuras dos irmãos Schlegel, de Novalis, Tieck, Schelling etc. A força nacionalista, revolucionária e anti-iluminista do *Sturm und Drang*, porém, impressionara vivamente os outros povos da Europa, que viram aí um exemplo a ser seguido em suas respectivas literaturas. Obras como o romance *Os sofrimentos do jovem Werther*, de Goethe, ou o drama *Os salteadores*, de Schiller, jamais, desde então, deixaram de ser associados ao espírito do Romantismo, e foram legítimos precursores dos vários heróis malditos e do sentimentalismo exacerbado que marcaram certa poesia romântica inglesa e francesa, por exemplo. É claro que as bases de uma nova mentalidade literária lançada pelos jovens geniais do pré-Romantismo alemão influíram no Romantismo posterior. Mas suas características mais facilmente reconhecíveis opunham-se ao ideal perseguido pelos poetas-filósofos do Romantismo de Jena. O culto às forças telúricas da mãe-pátria e seu conseqüente apelo às zonas mais obscuras da mente humana tendem a ser abandonados por

[7] O movimento *Sturm und Drang*, que se estendeu, aproximadamente, de 1770 a 1785, foi nomeado a partir do título de uma peça de F. M. Klinger, de 1776. Seus principais autores, além de Goethe e Schiller, são Hamann, Herder e Lenz. Uma das maiores divulgadoras da literatura alemã na França e demais países europeus, Madame de Staël, foi também responsável pela associação entre *Sturm und Drang* e Romantismo, mesmo tendo convivido com os irmãos Schlegel. Staël inaugurou a série de escritos que distinguiam a literatura do sul, de índole classicista, da literatura do norte, marcada pela fantasia romântica, voltada para o passado medieval, cultora do sentimento exacerbado e portadora de certo pessimismo, mal do século ou dor do mundo (*Weltschmerz*). Conferir ROSENFELD, 1969, p.145 a 150.

uma postura analítica e altamente reflexiva frente às atividades do âmbito estético[8]. Além do mais, o Romantismo na Alemanha não se esgota com o grupo de Jena: várias correntes coexistem no mesmo espaço literário, e, inclusive, sobrevivem à produção crítica dos Schlegel e companhia. Outros rumos serão tomados pelos posteriores românticos alemães até o esgotamento da escola e sua diluição entre os epígonos[9].

Mesmo em um Romantismo de surgimento tardio e de origens tão mediadas como o brasileiro, verifica-se a tendência à desagregação interna, com o precário agrupamento de nossos autores nas famosas gerações românticas, motivado tanto por questões temporais quanto pelas possíveis características comuns aos autores e obras agrupados. Torna-se interessante averiguar, entretanto, como até mesmo em cada indivíduo-autor podemos diferenciar fases e ênfases diversas ao longo de sua obra: Gonçalves Dias, por exemplo, expoente de nossos nacionalismo e indianismo poéticos, pagou reconhecido tributo ao drama romântico de matriz histórica e amorosa, desconectado de questões propriamente brasileiras (*Beatriz Cenci, Patkull, Leonor de Mendonça*, *Boabdil*); esmerou-se além disso na poesia de cunho subjetivo e confessional, sem nunca deixar de lado, porém, uma dicção poética de pendores clássicos, e chegou a traduzir uma peça da fase classicista de Schiller, mostrando sua ligação com a literatura alemã[10]. A difícil convivência entre os lances da sua conturbada biografia e os seus comportamentos literários (aparentemente) desconexos apenas confirma sua legítima caracterização como um autor romântico.

---

[8] "O romantismo alemão propriamente dito assemelha-se em certos traços bem mais aos desenvolvimentos posteriores da literatura européia, ligados a Baudelaire, ao simbolismo e à *décadence* literária do *fin du siècle*." ROSENFELD, 1969, p. 148.

[9] Tal excurso à literatura alemã não é gratuito, claro, já que é lá que se inaugura o Romantismo em sua faceta que mais nos interessa nesta tese (não vai aí qualquer julgamento valorativo, mas sim estratégico, como se verá). A esse respeito, vale como leitura informativa de alta qualidade o já citado texto de ROSENFELD, 1969, p. 145 a 168. Já o nosso breve comentário sobre o Romantismo no Brasil apenas adianta os temas que serão tratados nos capítulos II e III da presente tese.

[10] Gonçalves Dias era fluente no idioma alemão, leitor de Goethe e Schiller, tendo traduzido o drama (ou poema dramático) deste último, *A noiva de Messina*. Conferir DIAS, 1979, p. 363 a 469.

Também a situação de colônia cultural (apesar da recente independência política) em que se encontrava o Brasil na primeira metade do século XIX marcou profundamente as feições do movimento romântico que aí começava, dando-lhe o caráter nacionalista, sempre em busca do elemento autóctone que distinguisse e autonomizasse o país face ao domínio cultural português, que permanecia em grande parte intocado devido ao uso da língua comum e da recorrência às mesmas matrizes textuais. Dentro de uma tal preocupação, e também em oposição a ela (caso de Álvares de Azevedo, "estranho" anti-nacionalista no âmbito da literatura), surgirão as diferentes gerações de poetas românticos brasileiros, ora voltadas para o bem nacional, ora imersas em perquirições subjetivas, o que também constituía uma novidade em nossa literatura. Nosso Romantismo é, portanto, um movimento de descobertas, de libertação e/ou de troca de modelos e de afirmação de um novo caráter, e isso não só no ambiente literário. O que, paradoxalmente, só será possível com a assimilação de elementos dos romantismos europeus, principalmente o francês, no exato momento em que a França passa a substituir Portugal como nossa possível metrópole cultural. Seria o caso de se pensar no influxo determinante que uma troca consciente de referências exerce sobre o processo de autonomização de uma cultura que se inaugura: a escolha de uma metrópole em detrimento de outra mais clara e politicamente imposta tem conseqüências precisas para a formação de uma literatura marcadamente nacional e nacionalista no Brasil, no momento em que os anseios românticos pediam um voltar-se sobre si mesmo, tanto no âmbito da nação quanto no espaço íntimo do sujeito.

Já o Romantismo alemão configurou-se enquanto reflexão sobre a literatura à luz de toda uma tradição filosófica estabelecida. A marca propriamente nacionalista pertence ao movimento *Sturm und Drang*; aos românticos importa estabelecer a crítica literária como função interna e imprescindível à obra, importa fundar uma nova postura que enfatize a importância da vivência subjetiva no processo artístico. Outros são ainda

seus fundamentos políticos, pois, filhos da Revolução Francesa, se vêem logo ameaçados pelos exércitos de Napoleão. Aí reside, e não podemos deixar de notá-lo, o cerne das diferenças entre os romantismos europeus e os seus prolongamentos nas Américas. Se, como no caso brasileiro, o movimento romântico liga-se à própria formação da identidade nacional, ou seja, reveste-se de um caráter inaugural em termos de cultura, em países europeus o Romantismo propõe uma reflexão sobre culturas já estabelecidas (mesmo que não sejam ainda em estados nacionais, como no caso da Alemanha e da Itália), que se reorganizam e se reafirmam ao sofrerem o amplo questionamento político-social que precede o movimento romântico.

A Europa passa, ao longo de todo o século XVIII, por transformações econômicas irreversíveis, muda-se toda uma ordem social e a burguesia torna-se centro de anseios artísticos que se misturam a uma necessidade de libertação de modelos tradicionais de beleza e expressão. Por outro lado, a urgência monetária do capitalismo alija da sociedade pragmática o artista que cria fora de suas necessidades de consumo; o movimento romântico responderá a isso criando toda uma mitologia em torno do "gênio"[11], retornará a um passado idílico, no qual os ideais eram aparentemente desinteressados, e negará com todas as forças um presente que não admite sua existência. Tal anseio idealista encontrará outra saída no brado revolucionário do Romantismo profético, que lutará pela mudança do momento presente ao sonhar com um futuro melhor, reafirmando, assim, a tendência utópica do movimento. A relação do Romantismo com o momento presente será desde sempre problemática: o fim do mecenato e as dificuldades práticas que o artista enfrenta para sobreviver em meio a uma nova sociedade tornarão o escapismo estratégia

[11] O "gênio", na acepção romântica, é herdeiro direto do gênio pré-romântico. De fato, Goethe, autor surgido no contexto do *Sturm und Drang*, será sempre a imagem do gênio vivo para os autores do Romantismo. Gênio é aquele que, basicamente, prescinde das amarras estabelecidas nos âmbitos histórico e social da arte; o gênio sobrepõe-se à obra, impondo às possíveis regras que cercearam a criatividade a verdade maior de sua auto-expressão.

obrigatória em uma arte altamente subjetiva[12]. Nascido de e falando para o meio burguês, o Romantismo encontrará seus grandes momentos no conflito instaurado por seus criadores entre a ordem social vigente e o arbítrio do sujeito, instância ilimitável.

Tanto na Europa quanto nas Américas, esse movimento de vastas proporções adaptou-se às circunstâncias locais, respondendo às necessidades encontradas dentro do espírito de cada povo; o Romantismo seria, em suma, movimento artístico multifacetado e altamente flexível, e é nessas características que reside sua modernidade, já que, ao invés de obedecer a padrões estabelecidos, procura dialogar com as questões mais urgentes encontradas em seu percurso por diferentes nacionalidades, criando trânsito ininterrupto entre configuração social e expressão artística. No âmbito que aqui nos importa, o da literatura, as manifestações românticas revestem-se de um caráter muitas vezes vanguardista e experimental, ao antecipar conceitos como o de obra autônoma, criar novos gêneros literários a partir de uma sistemática desobediência aos padrões clássicos, instituir a liberdade autoral frente às convenções textuais. Esse "vanguardismo" romântico contraria a caracterização mais banal e difundida do movimento, cuja literatura seria apenas lacrimosa, ultra-sentimentalista e aparentemente acrítica. Tal acusação encontrou respaldo na preferência contemporânea por uma literatura de ênfase construtivista, e não mais expressivista. Na verdade, toda a revisão do movimento romântico acontecida ao longo do século XX focalizou, de preferência, seus aspectos críticos e experimentais – e operou então um escamoteio generalizado de seu anseio pela expressão da subjetividade autoral, aspecto que convive de forma estranha, à primeira vista, com um labor reflexivo insistente. Lembremos que é exatamente na multiplicidade e maleabilidade do movimento romântico que se encontram os germes de uma literatura nova – o Romantismo, assim

[12] Conferir NUNES, 1993, p. 55: "a literatura, ao mesmo tempo que denuncia a insatisfação com o real, passa a oferecer, contra ele, o abrigo do ideal decepcionado, que se constitui em refúgio, e que transforma o refúgio em sucedâneo de aspirações insatisfeitas."

como o momento atual, que chamamos às vezes (e ainda) de pós-moderno, não aceita facilmente uma caracterização fechada.

Por outro lado, se o Romantismo passou por extensas reavaliações positivas no século XX, no caso do Brasil e demais romantismos ditos tardios[13] continua a valer a acusação de mera acriticidade, o que nos serve de mote para reabrir mais uma vez a discussão sobre a construção de uma literatura moderna nas chamadas periferias culturais. Tenhamos em vista que as manifestações do Romantismo tardio são sempre campo fértil para o estudo do movimento, pois constituíram-se também enquanto sumário, revisão e reatualização das manifestações românticas que mereceram o rótulo de "originais".

Sendo impossível, devido à grandeza do projeto, um exame de todas as diferenciadas manifestações românticas, observaremos mais de perto o já citado movimento alemão, em sua fase conhecida como Primeiro Romantismo (*Frühromantik*)[14], em que foram lançadas as bases do pensamento irônico e auto-reflexivo característico da vertente crítica do movimento romântico (como já dissemos, a escolha deste momento romântico é estratégica para a leitura do objeto da presente tese). Como é notória a proximidade entre filosofia e crítica literária no pensamento dos autores românticos alemães, uma rápida vista d'olhos em suas concepções filosóficas ajudará a fundamentar

[13] Os prosseguimentos do Romantismo pelo século XIX adentro, mesmo no âmbito europeu, já costumam ser caracterizados como tardios (em sentido pejorativo), quanto mais se afastam do ideário crítico "original" do movimento. Mas aplica-se o termo principalmente às ex-colônias americanas, entre elas o Brasil. Veja-se a esse respeito o que diz PAZ, 1984, p. 110: "O romantismo foi tardio na Espanha e na América Espanhola, mas o problema não é meramente cronológico." Ou, na p. 113, "O romantismo hispano-americano foi ainda mais pobre que o espanhol: reflexo de um reflexo." No nosso ponto de vista, porém, Romantismo é exatamente o grande painel contraditório e duradouro que engloba as várias manifestações do movimento em locais diversos, com ênfase em aspectos muitas vezes divergentes. O termo tardio deve perder, portanto, seus aspectos negativos e identificar um certo tipo de Romantismo, com características próprias, dentre as várias possibilidades textuais do movimento.

[14] Os primeiro-românticos alemães começam sua produção crítica por volta de 1796, com os irmãos August Wilhelm e Friedrich Schlegel (e suas respectivas companheiras, Karoline e Dorothea), aos quais se juntariam o poeta e romancista Novalis, o dramaturgo e romancista Tieck e os filósofos Schleiermacher e Schelling; seus encontros se deram, principalmente, na cidade universitária de Jena. A atividade conjunta dos autores citados encerrou-se por volta de 1801, com a morte de Novalis e a dispersão dos integrantes do grupo. Outros autores, porém, continuariam o Romantismo na Alemanha, como Jean Paul, Hoffmann, Arnim, Brentano, Eichendorff, Kleist, Chamisso, entre vários outros. Conferir VOLOBUEF, 1999, p. 35 a 40.

teoricamente os principais conceitos trabalhados pela crítica do e ao Romantismo, além de, é claro, facilitar a compreensão dos rumos tomados por correntes posteriores do movimento.

Em momento posterior deste mesmo capítulo, tentaremos retraçar o percurso de expansão das formas de um Romantismo crítico-experimental, assinalando as passagens diretas ou as metamorfoses conceituais que nos interessam, tendo em vista que almejamos chegar ao Romantismo brasileiro. Este será aqui entendido como mais uma entre as múltiplas manifestações românticas[15]. Como já foi dito, não podemos perder de vista a capacidade de adaptação da visão de mundo romântica, que teria ultrapassado fronteiras e barreiras lingüísticas, constituindo não só um movimento estético, mas também uma crise cultural e humana de que somos legítimos herdeiros.

[15] Já no âmbito do movimento em terras brasileiras, interessa-nos sobretudo averiguar como as formas do Romantismo irônico e crítico assumirão um papel de voz dissonante em meio à obrigatoriedade de uma literatura comprometida com o nascente nacionalismo. Dessa maneira, tanto as correntes positivas, em seu afã brasileirista, quanto as correntes negativas, desiludidas e com tendência ao universalismo, seriam autênticas expressões românticas entre nós. Tais questões serão trabalhadas nos Capítulos II e III da presente tese.

I. 2. A forma do Eu.

> *O indivíduo interessa apenas, por isso tudo o que é clássico não é individual.* (Novalis)
>
> *Ironia é clara consciência da eterna agilidade, do caos completo e infinito.* (Friedrich Schlegel)

O Romantismo, portanto, caracterizar-se-ia pela diversidade entre seus autores e a multiplicidade de suas manifestações. Sendo ainda necessária, porém, uma conceituação estética do movimento para fins didáticos e instrumentais, insistimos na semelhança flagrante, seja de dicção, seja nos temas ou procedimentos formais, entre várias das obras ditas românticas (reivindicando aqui também certo espaço para o âmbito do indefinido). Propõe-se então uma mudança de ponto de vista. Isto porque nos parece que tais semelhanças não se encontrariam apenas na superfície mesma do texto, em seu conteúdo mais palpável, estando, muitas vezes, nos princípios estéticos e existenciais seguidos pelo autor por trás da obra (já usamos o termo "visão de mundo" romântica), que nela se traduzem por princípios formais, mecanismos verticais que expressam, nem sempre de forma tão óbvia, a reflexão do sujeito durante o processo de criação de sua obra. Isso explicaria em grande parte a dificuldade de uma caracterização mais clara do conjunto da literatura romântica, já que a criatividade individual sobrepõe-se à norma, o anseio pela originalidade acaba por fazer submergir o elenco dos valores universais[16].

O que nos traz de imediato a esta característica vital do Romantismo: o deslocamento do centro de interesse da obra para o autor e o ato criativo. A obra é, assim, extensão, ou melhor, expressão da subjetividade autoral. Não se deve, como se verá em seguida, cair no equívoco do biografismo; expressão da subjetividade autoral, no contexto romântico de Jena, refere-se a uma tentativa de traduzir, para o domínio das questões

[16] "O poeta romântico não deve desaparecer por trás de sua obra como o clássico; deve também estar nela com toda a sua singularidade pessoal, e o leitor deve seguir-lhe o rasto através da poesia, deve sentir o adejar do seu espírito como tal." HARTMANN, 1983, p. 208.

estéticas, as estruturas do sujeito transcendental, no sentido kantiano, e não do sujeito empírico e psicológico. Para Kant, a tarefa da filosofia é fornecer uma descrição disso que ele chama de "estruturas transcendentais do sujeito". Sempre que percebemos um objeto, ou emitimos um juízo, ou imaginamos algo, ou idealizamos, nós o fazemos com o auxílio de estruturas prévias da subjetividade, que são supra-históricas e supra-individuais.[17] O eu romântico, em suas implicações mais radicais, é responsável não só por seu universo íntimo quanto por todo o mundo sensível, ou exterior. Devemos caminhar, então, necessariamente, ao encontro da filosofia idealista de Fichte, filósofo pós-kantiano que influenciou de maneira decisiva os românticos alemães.

Procurando uma alternativa para a oposição entre mundo sensível e mundo inteligível que não fora resolvida por Kant, Fichte propõe um deslocamento do problema para dentro da subjetividade, abolindo assim um dos termos do dualismo kantiano, ou seja, subordinando o mundo da natureza ao mundo da espiritualidade. Fichte determina para tal um princípio criador e autocriador, responsável por todas as manifestações da realidade:

> Uma ação que tudo condiciona e que não conhece condicionamento, algo de absolutamente originário e absolutamente universal. Esse primeiro princípio metafísico, ação efetiva, original e universal, Fichte o chama de Eu, entendido como autoconsciência pura. Não se trata do eu particular de uma pessoa determinada, de um eu empírico, mas de um princípio supra-individual, um Eu puro, aquilo que o homem traz em si de divino e absoluto (...)[18]

Após colocar-se a si próprio, o Eu fichteano coloca, como obstáculos a serem transpostos por sua liberdade incondicionada, o Não-Eu, ou seja, o mundo sensível ou dos fenômenos: "A esfera do Não-Eu é derivada da do Eu e todo dualismo é superado

---

[17] Conferir KANT, 1980, p. 85 a 88.

[18] BORNHEIM, 1993, p. 86. Conferir também FICHTE, 1973, p. 42: "Assim, havias talvez acolhido no conceito do eu uma multiplicidade de traços que eu não havia acolhido nele, por exemplo: o conceito de tua individualidade, porque também esta é indicada com aquele signo verbal. De tudo isto estás doravante dispensado; somente aquilo que é instituído pelo mero retorno de teu pensar a ti mesmo é o eu de que falo aqui. (...) O eu somente é instituído pelo retorno do pensar sobre si mesmo, digo eu; e, ao dizer isto, falo exclusivamente daquele que pode ser instituído pelo mero pensar; aquilo que, quando penso assim, aparece imediatamente em minha consciência e que, quando tu pensas assim, aparece imediatamente em tua consciência; em suma, falo somente do conceito do eu. Aqui não se trata ainda, de modo nenhum, de um ser do eu fora do conceito (...)".

pela consideração do Não-Eu como mero produto do Eu puro."[19] Tudo o que existe provém do Eu, de sua "atividade criadora", ou "imaginação produtora"[20], que condiciona e determina a natureza enquanto sua criação. A esfera dos objetos não tem existência fora da subjetividade – para alcançar a natureza, o homem deve pensar-se a si próprio; nesse movimento, o Eu inaugura o mundo[21]. Não existe, desse modo, nada que esteja fora do âmbito unitário do Eu – o que torna bastante fácil entender a atração exercida pela doutrina de Fichte sobre os românticos alemães, fascinados pela idéia de unidade, alavanca de um movimento incessante em busca da superação das antinomias modernas, expressa na sonhada integração harmoniosa entre homem e natureza (integração esta que apenas esconderia o insolúvel conflito entre um real limitado e um ideal infinito – cerne do espírito romântico).

A busca por um sistema filosófico que fundamentasse o pensamento estético desenvolvido pelos integrantes do chamado grupo de Jena levou-os a adotar a filosofia de Fichte de maneira um tanto pessoal, isto é, recortando os aspectos que lhes pareciam mais interessantes e adaptando-os às suas necessidades. Desse modo, o deslocamento de toda oposição matéria/espírito para dentro da subjetividade caiu como uma luva para autores preocupados com a finitude humana e a infinitude da arte.

> O poeta (da mesma forma que o filósofo) reconhece no Não-Eu (isto é, no mundo) a estrutura da própria intimidade – pois tudo é espírito para o idealismo radical de Fichte. Ao poeta o

[19] BORNHEIM, 1993, p. 87. Conferir também NUNES, 1993, p. 57: "o Eu é a ação originária (*Tathandlung*), que precede o sistema das representações do espírito, e de que o mundo, com a sua aparência de realidade independente, constitui o pólo opositivo (não-Eu)."

[20] "Esta atividade do Eu em e consigo mesmo, produzindo-se, concomitantemente, como finito e infinito, é a força da imaginação", segundo Fichte. BORNHEIM, 1993, p. 88.

[21] Veja-se o fragmento de Novalis, no qual se traduz a sua visão do sistema fichteano, acrescida da preocupação romântica com a reflexão: "Retornar para dentro de si significa, para nós, abstrair do mundo exterior. Para os espíritos a vida terrestre significa, analogicamente, uma consideração interior, um entrar dentro de si, um atuar imanente. Assim a vida terrestre origina-se de uma reflexão originária, um primitivo entrar-dentro-de-si, concentrar-se em si mesmo, que é tão livre quanto nossa reflexão. Inversamente, a vida espiritual neste mundo origina-se de um irromper daquela reflexão primitiva. O espírito volta a desdobrar-se, volta a sair de si mesmo, volta a suspender em parte aquela reflexão, e nesse momento diz pela primeira vez eu. Vê-se aqui quão relativo é o sair e entrar. O que chamamos entrar é propriamente sair, uma retomada da figura inicial." NOVALIS, 1988, p. 60 e 62.

> mundo torna-se transparente. A realidade não somente se revela a ele mas passa a ser, na sua verdade profunda, projeção e criação mágicas da imaginação transcendental do gênio (...)[22]

Friedrich Schlegel adaptou rapidamente os sistemas fichteanos para os domínios estéticos, reconhecendo na filosofia apenas um alcance moral abstrato, incapaz de concretizar, como a obra artística, um verdadeiro caminho entre o sensível e o ideal. A obra de arte encena uma possível unidade entre esses dois mundos, pois é, antes de tudo, idealização – matéria animada pelo espírito, em analogia com seu criador. O artista, para Schlegel, é quem carrega dentro de si os mundos que deve unir através de sua arte, e é ao mesmo tempo o grande mediador entre o finito e o infinito. Cabe ao artista aproximar-se o mais possível da liberdade absoluta, grande meta de todo homem: "O artista genial é quem melhor realiza o absoluto que traz em si e melhor comunica-o aos outros."[23] Através da reflexão continuada e da prática artística, o gênio superior chega a uma síntese entre as diversas atividades do intelecto, como a moral e a religião, a filosofia e a arte; perpassa por todo esse pensamento, ainda, a necessidade de isolar um elemento único nas manifestações da subjetividade. O absoluto, a totalidade, a harmonia, a integração são ideais sonhados pelos românticos, que, portanto, vêem com bons olhos o alojamento do sensível e do espiritual em um mesmo âmbito – a consciência humana.

A arte, em qualquer de suas formas, está subordinada ao domínio de seu criador, que a precede na busca de uma ponte entre o real e o ideal – o criador é sacerdote na medida em que propicia a passagem entre dois mundos. Mesmo parecendo paradoxal, deve-se observar que a obra já existe, dentro do Eu, em sua Forma ideal, absoluta. A forma-de-exposição[24] da arte (ou seja, a arte em sua concretude) vem a ser, portanto, inferior à Forma preexistente, alojada desde sempre no Eu. O artista é o único capaz de

[22] ROSENFELD, 1969, p. 162.
[23] BORNHEIM, 1993, p. 93.
[24] Conceito benjaminiano: "Para clarificar definitivamente esta relação, devemos introduzir um duplo conceito de 'forma'. A forma determinada da obra singular, que se poderia designar como a forma-de-exposição, torna-se a vítima da destruição irônica. Sobre ela, no entanto, a ironia rasga um céu da forma eterna, a Idéia das formas (...)" BENJAMIN, 1999, p. 92 e 93.

levantar por instantes a cortina que separa a Forma absoluta, a Idéia das formas, da forma-de-exposição que conhecemos como obra de arte, num procedimento que voltaremos a discutir mais adiante. Importa-nos, nesse momento, ressaltar o enorme poder dado ao autor pelas teorias românticas, tornando-o o centro de qualquer discussão sobre as características do Romantismo. Assim, não se estaria procedendo de maneira coerente com o movimento se abandonássemos a figura exagerada do gênio criador em nossas perquirições sobre os traços definidores da alma romântica; pelo contrário, é na individualidade, ou melhor, na subjetividade autoral que vamos encontrar a essência do Romantismo.

Se, repetimos, o grande Eu do Romantismo é criador da natureza, que só faz sentido quando olhada de dentro para fora, a noção tradicional de imitação da natureza pela arte sofre modificações importantes no período romântico: ela é substituída pela noção mais adequada de expressão. Ao embate entre mímesis e expressão, que se acentua durante o Romantismo, podemos acrescentar a noção de arte enquanto produção, via atividade reflexionante, noção tão cara aos nossos dias. É claro que a obra de arte auto-reflexiva, irônica e crítica se configura como produto – o que não exclui de sua natureza a expressão da subjetividade criadora. Ao contrário, de acordo com o melhor espírito romântico, a trajetória de construção da obra de arte é análoga à construção das estruturas reflexivas do Eu. Em sua análise crítico-histórica da literatura mundial, os autores românticos vão privilegiar os momentos em que a imaginação pareceu se sobrepor à criação racional, regulada por normas exteriores à subjetividade autoral (vide a revalorização operada pelos românticos das literaturas medieval e barroca, em suas vertentes fantasiosas e/ou extravagantes). Do interior do artista deve proceder a estrutura da obra; estrutura, é claro, orgânica, por analogia com a faculdade imaginativa de seu criador. Tal faculdade não exclui, de modo algum, a presença da razão, que se torna instrumento indispensável na

estruturação das formas. Mas cabe à imaginação determinar os conteúdos e sua expressão, em movimento semelhante ao crescimento orgânico do sentimento e da natureza.

O poeta genuíno não necessita sair de si (e talvez não mais o consiga), olhar para fora, se quiser captar a essência da natureza em sua poesia; ao contrário, ele deve voltar-se para dentro, como já prefigurava Rousseau: "Deixei, pois, de lado a razão, e consultei a natureza, isto é, o sentimento interior, que dirige a minha crença, independentemente da razão."[25] Schiller já havia apontado para a impossibilidade de contato entre a obra de arte moderna e a natureza; a contemplação do mundo exterior provoca no poeta romântico o entusiasmo e o conseqüente movimento irreprimível de suas faculdades de pensamento – a representação da natureza cede lugar à expressão do que se pensou sobre ela – "Involuntariamente, a fantasia se antecipa à intuição, o pensamento à sensação, e fecham-se olhos e ouvidos para se imergir contemplativamente em si."[26]

O movimento mimético do poeta clássico, que observava a natureza exterior e a transcrevia em sua obra, choca-se no Romantismo contra a ênfase na expressão de uma vivência interior. O centro de interesse reside dentro do autor, não fora, em sua obra ou na recepção da mesma, pois é no autor que vamos encontrar as fontes da poesia, seu princípio central – não há razão para a existência do poético se ele não exprime seu criador: "Nesta auto-absorção, o poeta esquece-se não apenas do mundo exterior, mas de seu efetivo ou possível público; de maneira que a poesia, ao cessar de ser mimética, quase cessa de ser pragmática."[27] Paradoxalmente, é nesta submissão da obra a seu criador, ao quase anular a necessidade de um público, que a obra romântica se tornará autônoma. O solipsismo romântico tenderá a considerar o percurso da obra "completo" ao término de sua produção (enquanto expressão). Por outro lado, e dentro de seu espírito contraditório, o autor do

[25] Citado por BORNHEIM, 1993, p. 80.
[26] SCHILLER, 1991, p. 72.
[27] "In this self-absorption, the poet becomes oblivious not only to the external world, but to his actual or possible audience; so that poetry, in ceasing to be mimetic, almost ceases to be pragmatic." ABRAMS, 1971, p. 89 (nossa tradução).

Romantismo reflexivo não procura, nunca, uma identificação do público com sua obra, pelo contrário, busca provocar estranhamento no leitor, que, se persistir na leitura, acabará também por tornar-se elemento reflexivo e constitutivo da obra, assim como o autor crítico. Essas duas instâncias (autor e leitor) devem ser equivalentes no trato com a obra autônoma, que é letra representativa da Idéia. Segundo Novalis: "O verdadeiro leitor tem de ser o autor amplificado. É a instância superior, que recebe a causa já preliminarmente elaborada da instância inferior", ou "Somente mostro que entendi um escritor quando sou capaz de agir dentro de seu espírito, quando sou capaz de, sem estreitar sua individualidade, traduzi-lo e alterá-lo multiplamente."[28] O contato com a obra autônoma, portanto, aproxima radicalmente "leitor" e "crítico", em movimento análogo àquele que acontece na subjetividade do "autor".

Em sua procura pela pura expressão, a poesia romântica irá se avizinhar da música enquanto forma próxima do Ideal; de fato, na música não há palavras, que equivalem a limites para a representação do espírito, instância essencialmente ilimitada. A música representava, dentro do quadro das artes enquanto imitação, o ponto fraco da teoria mimética[29], sendo considerada, desde sempre, a mais expressiva das artes. O abandono da analogia entre poesia e pintura, tradicional nas teorias miméticas da arte, em favor da analogia entre música e poesia, só vem corroborar a preferência por teorias expressivistas entre os autores românticos. A música, assim como a poesia, expressa através de um meio; mas, enquanto as palavras carregam consigo o peso do significado e da convenção – elas referem-se a objetos –, as notas musicais pautam-se pela índole abstrata e auto-referencializada. A poesia, para muitos artistas do Romantismo, deveria aspirar a ser música, livre dos limites pragmáticos da linguagem humana, indefinida, não articulada. O

[28] NOVALIS, 1988, p. 103 e 55.
[29] Conferir ABRAMS, 1971, p. 92. Acompanhamos aqui o capítulo de M. H. Abrams, "The development of the expressive theory of poetry and art", em *The Mirror and the Lamp*, texto obrigatório para a discussão da oposição mímesis/expressão no Romantismo.

desafio da poesia romântica seria exatamente quebrar a referência externa das palavras, os seus sentidos convencionados, e dar-lhes um novo significado, que traduzisse uma nova sensação, única, pois expressão de uma subjetividade também única (dessa forma, caminhamos, na verdade, para a autonomia da poesia, ou para um conceito de poesia pura – musical). O Romantismo aproximava-se, então, de um anseio pela sonhada palavra original, primeva, dos nossos antepassados, pois na pré-história da linguagem humana não havia lugar ainda para qualquer coisa que não a expressão imediata das emoções de uma subjetividade em formação.

Preferível aos limites da palavra é também, por vezes, o silêncio, que adquire na arte romântica uma posição interessante; é na tranqüilidade e na solidão que o gênio sente-se à vontade para expressar sua interioridade, e escrever sua subjetividade revisitada: "A poesia é emoção recolhida na tranqüilidade", dirá o grande poeta romântico que foi Wordsworth[30]. O silêncio como forma negativa de expressão artística liga-se à categoria do sublime, objetivo romântico a ser alcançado na arte (em oposição ao belo: o sublime não é necessariamente harmônico). De fato, o sublime é entrevisto pelos românticos como o irrepresentável, o indizível[31]. A arte que mais se lhe aproxima é a música, que contém em si tanto a melodia expressiva quanto as pausas silenciosas. A palavra, constituinte mínima da poesia, é também limite, peso, contrário ao alçamento até o sublime – como aliás toda e qualquer forma concreta da arte: "(...) a arte se afigura ao espírito romântico uma limitação da expressão, de toda a inexprimível grandeza que o artista pressente no mundo e nele próprio; é um termo secundário relativamente ao drama do artista, que tenta em vão encontrar a forma."[32]

---

[30] Citado em VIZZIOLI, 1993, p. 143.
[31] Assim o expressou o poeta romântico Keats : "Heard melodies are sweet, but/those unheard are sweeter (...)".
[32] CANDIDO, 1993, p. 22.

Arte verdadeira é aquela que exprime o drama emocional vivenciado pelo artista – que é, em suma, um correlato dessa emoção dentro de uma forma. Arte romântica é arte sentimental, termo resgatado por Friedrich Schlegel para significar exatamente as obras relacionadas aos sentimentos experimentados e traduzidos pelo poeta. Schlegel parte, é claro, do significado schilleriano de sentimental. Para Schiller, a arte antiga era ingênua na medida em que não se descolava da natureza e nela estava imersa; a arte moderna é sentimental, fragmentária, pois reflete uma consciência que assiste dolorosamente à sua separação da natureza, à qual não consegue retornar. Esse baldado esforço pela busca de uma comunhão entre sentimentos e natureza é outro nome que damos à atividade reflexiva do poeta dito sentimental: "Este reflete sobre a impressão que os objetos lhe causam e tão-somente nessa reflexão funda-se a comoção a que ele próprio é transportado e nos transporta."[33] Dessa forma, Schiller já deixara claro que a expressão dos sentimentos na obra dita sentimental só pode se dar através da reflexão demorada, do raciocínio que permite concretizar a comoção na obra, ou seja, "o poeta não nos comunica propriamente suas sensações, mas seus pensamentos sobre elas."[34] Schlegel junta à noção do sentimental schilleriano uma instância confessional e volta a resgatar o termo de sua acepção mais difundida: "Esqueça por um momento o significado corriqueiro e pejorativo da palavra sentimental (...)"[35]. Um livro é sentimental-romântico na medida em que contém aspectos do mundo íntimo de quem o escreveu, sem o que não despertará o mínimo interesse, vindo a se constituir em mero exercício de estilo. Os traços propriamente confessionais da obra romântica são expressos através da auto-reflexividade, espécie de crítica interna à obra, pela qual o autor desvela sua natureza cindida, provocando, de forma paralela, o mesmo movimento reflexivo em quem o acompanha por suas divagações pessoais. Para F. Schlegel, deste modo, as obras românticas tornam-se atemporais, podendo ser encontradas

[33] SCHILLER, 1991, p. 64.
[34] SCHILLER, 1991, p. 73.
[35] SCHLEGEL, 1994, p. 65.

em diferentes épocas da literatura. Shakespeare, é claro, teria sido o primeiro grande gênio do Romantismo, assim como Cervantes, Petrarca, Calderón e outros grandes autores sentimentais, no sentido schlegeliano, pois deixaram em suas obras, claramente, os traços de suas personalidades, a despeito dos gêneros literários em que se exercitaram. A reflexividade em uma obra literária pode ser reconhecida não só pelo uso dos recursos metalingüísticos em geral, mas também pelo questionamento dos padrões literários que deveriam ser seguidos naquele texto, e que dão lugar a uma preocupação maior com a expressão; cria-se assim um choque salutar entre forma e conteúdo.

Da mesma maneira, a chamada obra interessante, para Friedrich Schlegel, significa aquela que traz as marcas da reflexão subjetiva, ao contrário da arte antiga, produzida em um contexto no qual não se privilegiava a própria noção de sujeito. Não podemos perder de vista a relativa novidade então representada pelo sujeito, enquanto categoria moderna, criada em oposição ao mundo, à comunidade à qual ele pertence. A categoria de sujeito surge no início da era moderna, com a filosofia cartesiana, para responder à sua demanda de emancipação frente a duas instâncias que lhe são exteriores: a natureza e a sociedade, na figura da tradição. Os românticos retomam via Kant a discussão em torno da categoria de sujeito e a traduzem para o debate propriamente estético e literário. Também nos termos de Novalis, interessante/individual se opõe a clássico/coletivo: "Interessante é aquilo que me põe em movimento (...). O clássico não me perturba (...)" e "O indivíduo interessa apenas, por isso tudo o que é clássico não é individual."[36] Entenda-se aí também que a separação schilleriana entre poeta sentimental-romântico e natureza engloba o distanciamento consciente – reflexivo – do mesmo em relação à sua comunidade, o que não acontecia com o poeta ingênuo, que estava desde sempre inserido na coletividade.

[36] NOVALIS, 1988, p. 64 e 66.

O termo romântico é assumido, portanto, pelo grupo de Jena, como um modo de escrever e entender o mundo que atravessa necessariamente a subjetividade humana. Não se trata de uma escola limitada a uma época ou grupo específicos; em certo sentido, toda arte verdadeira, segundo F. Schlegel, isto é, capaz de se desprender das amarras do gênero e da forma em busca de um Ideal interiorizado, seria romântica.

> A poesia romântica é uma poesia universal progressiva. Sua determinação não é apenas a de reunificar todos os gêneros separados da poesia e estabelecer um contato da poesia com a filosofia e a retórica. Ela também quer, e deve, fundir às vezes, às vezes misturar, poesia e prosa, genialidade e crítica, poesia artística e poesia natural, tornar a poesia sociável e viva, fazer poéticas a vida e a sociedade (...)[37]

O famoso fragmento de Schlegel, pequena bíblia do Romantismo alemão, deixa clara a necessidade de uma poesia (no sentido geral de poética) livre de limites formais: ela deve estar em evolução constante, em movimento progressivo, não podendo, portanto, prender-se a estruturas rígidas – que dificultariam a convivência almejada dos diferentes gêneros literários e áreas do conhecimento. O grau de universalidade da poesia romântica atesta o tamanho de sua liberdade: ela está além de si mesma, enquanto gênero apenas literário. Ela seria, antes de tudo, a tão almejada ponte entre o real e o ideal:

> Ela abrange tudo em que está o poético, desde os maiores sistemas da arte – que em si contém vários outros – até o suspiro, o beijo que a criança poetante exala em canção singela.

Enquanto analogia do universal, a poesia romântica procura estabelecer seus traços formadores, que não podem ser outros senão os do desenvolvimento, do crescimento, da evolução sem possibilidade de fim. Progressiva e invasiva, ela não permite um exame a partir das ferramentas tradicionais:

> Outros gêneros poéticos já estão prontos, podem ser completamente dissecados. O gênero da poesia romântica ainda está em evolução – esta, aliás, é sua verdadeira essência, estar sempre em eterno desenvolvimento, nunca acabado. Nenhuma teoria o esgota, e apenas uma crítica divinatória estaria autorizada a ousar uma caracterização de seu ideal.

---

[37] Esta citação e as quatro seguintes são partes do fragmento 116 da *Athenäum*. SCHLEGEL, 1994, p. 99 e 101.

Estamos diante de uma noção de obra aberta, que não admite formas nem leituras fechadas, que determinem sua verdadeira essência. Esta encontra-se, de fato, em sua indeterminação de gênero, que foi substituído pela expressão da subjetividade autoral, ferramenta capaz de derrubar qualquer amarra formal por sua força dinâmica. No entanto, o que seria a obra aberta para a mente romântica? Parece-nos, e é o que tentamos demonstrar neste trabalho, uma obra lacunar, que permita a entrada do leitor, para aí dentro exercer uma atividade crítica ao tentar completá-la, corrigi-la de suas falhas aparentes. Leitor e crítico, como já observado, assumem a responsabilidade por uma crítica divinatória, que fala sobre a obra de dentro da obra. Mas, nesse esforço "classicista" do leitor-crítico, estariam em jogo diferentes subjetividades: a sua, causadora de lacunas outras, talvez, e a subjetividade imperativa do autor, determinante de toda a imperfeição da obra. Lendo a obra aberta do Romantismo, estaremos sempre nos deparando com os traços deixados pelo autor para reafirmar sua presença na obra, que é tentativa de auto-expressão:

> (...) no entanto, ainda não existe uma forma feita de modo que se possa expressar completamente o espírito do autor: por isso, muitos artistas que queriam escrever um romance acabaram, por acaso, descrevendo a si mesmos.

A beleza do fragmento schlegeliano consiste em dizer e contradizer suas próprias formulações com a conclusão de que não há forma para o sentimental: um romance, enquanto livro romântico, volta-se, como um espelho (meio da reflexão), para o íntimo do autor, tentando captar, em sua imperfeição de forma acabada, algo que está sempre se modificando e resiste à limitação. Não há, portanto, gênero romântico, o que seria uma contradição em termos: há aproximações a gêneros mais ou menos capazes de conter reflexos vagos do espírito autoral. O grande gênero da poesia romântica permanece, e deve permanecer, livre de uma caracterização acabada, pois:

> Só ele é infinito, só ele é livre, e reconhece, como sua lei primeira, que o arbítrio do poeta não estará sujeito a nenhuma lei. A poesia romântica é o único gênero que é, mais do que um gênero, como que a própria arte poética: pois num certo sentido toda poesia é, ou deveria ser, romântica.

Chegamos a uma noção de Romantismo que abrangeria toda a literatura engajada em traduzir o íntimo de seu autor, e, em termos absolutos, toda a verdadeira literatura. Romântico é tudo aquilo capaz de ver mais longe do que permite a forma escolhida, já que esta é uma contingência do próprio ato de criar – "Toda forma particular é contingente em relação à forma-primeira."[38] Romântica é toda a obra que se permite a autocrítica, que se contradiz e se distancia de si mesma para lançar um olhar analítico sobre suas imperfeições, mas não corrigi-las; elas permanecem como parte integrante de um eu que tenta se escrever. Romantismo, é claro, é ironia.

O conceito, ou melhor, a noção (por permitir a imprecisão de sentido aqui necessária) de ironia romântica estende-se por toda realização estética auto-reflexiva, crítica, aberta em sua forma e conteúdo; para muitos críticos do Romantismo, ironia romântica não seria apenas a ironia usada no período romântico, e sim uma forma não retórica, supratextual de ironia[39]. Esta não seria simples figura ou recurso de linguagem, e sim uma postura quase existencial, ligada, é claro, à visão de mundo do autor romântico. Sua forma prática, em termos de obras escritas, é reconhecida por vários recursos utilizados de maneira a lembrar, recorrentemente, a presença do autor: recursos a narradores pouco convencionais, longas digressões teóricas em meio a textos literários, mistura ilimitada de gêneros e categorias da literatura, uso de formas inacabadas e defeituosas. Por trás de todo texto irônico, texto aberto, é claro, transparece a presença do Eu romântico, irradiador de toda experiência sensível, resistente a qualquer limite formal. O texto irônico é etapa importante na busca pelo texto ideal, ele aponta para a possível unidade entre os mundos criados pelo Eu, e é autolimitação consciente, habita o campo da ambigüidade:

---

[38] SUZUKI, 1997, p. 18.
[39] Conferir BOURGEOIS, 1994, p. 58 e 59.

> A ironia é, antes de tudo, uma faculdade filosófica que permite realizar uma síntese entre o ideal e o real, compreendidos em um mesmo movimento. Ela é, pois, ao mesmo tempo, o sério e o não-sério; une a natureza e a arte, o instinto e o desígnio. Ela é, assim, uma afirmação e não uma negação; ela reivindica total liberdade do artista e do homem.[40]

Ou ainda segundo Friedrich Schlegel: "Em todo bom poema é preciso que tudo seja intenção e tudo instinto. Por isso ele se torna ideal."[41]

Aproximando-nos novamente do conceito benjaminiano de forma-de-exposição, formulado pelo filósofo para caracterizar o duplo movimento da forma na teoria romântica de Friedrich Schlegel, percebemos claramente a função da ironia romântica dentro de uma obra. Benjamin reconhecerá dois tipos de ironia romântica: a ironia da matéria e a ironia da forma. A primeira consistiria em atitude autoral externa ao texto, de índole subjetivista, pois consiste no alçamento do poeta sobre "a materialidade da obra na medida em que a despreza."[42] Tal ironia refere-se à consciência clara do autor sobre as limitações da matéria com que trabalha, e acontece na medida em que possa trabalhá-la ludicamente. Já a ironia da forma circunscreve-se objetivamente à obra de arte. É o princípio de "destruição da ilusão" da forma, que, atacada e questionada, resiste aproximando-se cada vez mais da Forma absoluta, ou seja, a ironia da forma avizinha-se da crítica na medida em que reflete, de maneira destruidora, sobre a obra limitada, tentando assimilá-la ao absoluto.

> Esta forma de ironia provém do espírito da arte, não da vontade do poeta. É evidente que ela, assim como a crítica, só pode ser exposta na reflexão. Reflexiva é também a ironização da matéria, que, não obstante, repousa numa reflexão subjetiva, jocosa, do autor. A ironia da matéria aniquila esta; ela é negativa e subjetiva; em contrapartida, a da forma é positiva e objetiva.[43]

---

[40] BOURGEOIS, 1994, p. 60.
[41] Fragmento L 23. SCHLEGEL, 1994, p. 83.
[42] BENJAMIN, 1999, p. 90.
[43] BENJAMIN, 1999, p. 92. Diferentemente de Hegel, que via na ironia romântica apenas a expressão de uma subjetividade ressentida, Benjamin aponta para o lado formal da ironia romântica, que estabelece uma dialética salutar dentro da obra e a insere problematicamente na tradição. Conferir também HEGEL, 1999, p. 81 a 85.

Enquanto recursos reflexivos, ironia e crítica tornam-se quase equivalentes, pois forçam no autor e no leitor o questionamento das estruturas formadoras da obra, estruturas que contêm, dentro de si mesmas, os germes da ironia romântica. Esta pode ser chamada de crítica interna à obra, com a qual nasce e contra a qual se volta em um movimento que assegura à obra sua permanência. Uma obra irônica, portanto, na qual conviveriam as duas formas de ironia, existe enquanto forma-de-exposição de uma Idéia das formas. Desde a contingência e a limitação, a ironia faz caminhar a obra até o vislumbre de seu Ideal. Deste modo, a ironia não é destruidora da obra, pelo contrário, atesta sua "existência indestrutível" ao colocá-la sob a perspectiva da Forma eterna: "A ironização da forma-de-exposição é semelhante à tempestade que levanta a cortina diante da ordem transcendental da arte, descobrindo-a, juntamente com a existência imediata da obra nela, como um mistério."[44]

As reflexões de Walter Benjamin sobre a ironia romântica ajudam-nos a colocar alguns problemas interessantes suscitados pela leitura de textos românticos. À primeira vista, tendemos a associar ironia romântica a um recurso meramente negativo, desestabilizador de qualquer certeza textual, o que não estaria incorreto, se pensarmos essa destruição como uma forma de assegurar a perenidade da obra. A ironia que caracteriza a postura do autor romântico encontra seu correlato na ironia que perpassa a obra, aniquilando seus elementos ilusionistas como forma de torná-los mais evidentes, e cada vez mais vivos. É claro que qualquer estrutura formal, em suas manifestações de estilo ou gêneros literários, torna-se alvo da ironia também formal. Em termos propriamente textuais, a obra romântica irônica seria antes autoparódica que paródica, já que instaura dentro de si mesma o questionamento e a quase destruição da forma em que se aloja:

> A paródia simples é irônica apenas no sentido retórico da palavra, porque ela utiliza a forma que contesta e da qual quer zombar. A ironia romântica determina uma relação mais complexa: a obra faz paródia de si mesma, utilizando uma forma "séria" – romance, conto ou

[44] BENJAMIN, 1999, p. 93.

> teatro – cujo valor ela põe em dúvida, sublinhando seu caráter arbitrário, mas que considera ao mesmo tempo como a única possível. Daí provém a tentação constante dos românticos à autodestruição da obra por um movimento sutil que conduz, não à página branca, mas a um máximo de tenuidade, o qual atingem apenas alguns espíritos particularmente ágeis.[45]

Além do mais, sobre tais amarras da forma paira a ironia autoral, ou da matéria, instância capaz e desejosa de destruir os limites impostos à expressão de sua subjetividade: "(...) a ironia romântica nasce a partir de uma revolta da subjetividade contra o mundo que a limita."[46]

Caímos, deste modo, no âmbito propriamente literário de tal discussão, ao lembrarmos a insistência com que os textos do Romantismo quebram as tradicionais barreiras normativas da arte dita clássica. Um texto romântico, ou sentimental, ou irônico, em suma, caracteriza-se por um questionamento de vários dos conceitos fundamentais da literatura. Além da preferência por uma teoria expressivista da arte em lugar da teoria imitativa, suscitou grande controvérsia na época estudada o abandono dos tradicionais gêneros literários, que foram desrespeitados ou substituídos por formas novas, que se aproximavam um pouco mais dos ideais românticos: "Em sua rigorosa pureza, todos os gêneros poéticos clássicos são agora ridículos."[47]

Voltemos, assim, ao pensamento de Friedrich Schlegel e seu grupo de Jena, pois foi uma das maiores preocupações destes teóricos encontrar um gênero que respondesse aos impulsos da arte romântica. Tal tema, é claro, já foi exposto com a citação do famoso fragmento 116 de Schlegel, publicado na revista *Athenäum*, no qual se fala abertamente da necessidade de uma forma outra, que consiga abarcar os diversos campos do conhecimento que habitam o interior da poesia romântica universal e progressiva. A indagação sobre um gênero romântico se dá, portanto, dentro de um fragmento, forma que

---

[45] BOURGEOIS, 1994, p. 80 e 81.
[46] BOURGEOIS, 1994, p. 70.
[47] Fragmento L 60. SCHLEGEL, 1997, p. 30. No nosso ponto de vista, e de acordo com o que foi exposto até agora nesta tese, uma reflexão crítica sobre o Romantismo tende a ser uma reflexão crítica sobre as formas, ou, em outros termos, sobre os gêneros da literatura.

parece estar a meio caminho entre o acabado e o incompleto. O fragmento, enquanto gênero, não é criação dos primeiro-românticos, que o tomaram emprestado dos moralistas ingleses e franceses dos séculos XVII e XVIII[48]. No contexto romântico alemão a escolha pelo fragmento assume aspecto interessante, pois é também uma oposição à tradição aí já bem estabelecida de um filosofar sistemático (veja-se como exemplo o edifício kantiano). O fragmento ou aforismo, nas mãos românticas, perde sua função prática e moral, volta-se ironicamente contra seu próprio gênero (em movimento radical de autoparódia) e torna-se bastante enigmático, por vezes quase ilegível. Ele assume, no pensamento de Schlegel, de seu irmão August Wilhelm, de Novalis e de Schleiermacher, entre outros, uma posição central: é um meio perfeito para o envolvimento amoroso entre a filosofia e a literatura, *interregno* onde se movia o pensamento desses autores românticos. É, além disso, o modo mais óbvio de expor a incompletude da forma contingente:

> Se o absoluto não pode ser representado em si mesmo, o ponto de enlace entre o absoluto e o finito é o quase-representável, podendo-se evocá-lo apenas à medida que se apresente como parcial e provisório, mero indicador de uma presença, continuamente em processo de montagem e desmontagem.[49]

O uso do fragmento como forma-de-exposição do pensamento romântico deve-se, é claro, a uma escolha bastante objetiva – veicula-se um conteúdo através de uma forma problemática, que não é capaz de conter seus anseios pelo infinito; por isso tal forma mimetiza o inacabado e sugere que há mais por ser dito. Fica-nos sempre a impressão de algo por trás dos fragmentos, o que nos leva a lê-los em conjunto, procurando em uns ressonâncias de outros:

> (...) um fragmento não subsiste sozinho. Trata-se de um animal gregário, que só atinge o objetivo visado graças à ressonância do conjunto. Cada fragmento precisa repetir, complementar, contradizer e pontuar todos os outros que o acompanham nesta sintaxe sem controle, alimentando a dinâmica de reação em cadeia.[50]

---

[48] Conferir LACOUE-LABARTHE et NANCY, 1978, p. 58.
[49] STIRNIMANN, 1994, p. 17.
[50] STIRNIMANN, 1994, p. 17.

Ao mesmo tempo, salta-nos aos olhos uma certa individualidade de cada fragmento, como parte autônoma de um conjunto maior que o contém e atualiza; nas palavras do próprio F. Schlegel: "É preciso que um fragmento seja como uma pequena obra de arte, inteiramente isolado do mundo circundante e completo em si mesmo, como um ouriço."[51]

É patente, desse modo, a essência ambivalente do fragmento enquanto forma, que se coloca e se nega no mesmo movimento. O que nos traz de novo para o âmbito da ironia romântica, recurso autoral e textual evidente na criação de um fragmento: forma auto-reflexiva, paradoxal, lúcida enquanto fraturada, consciente de sua finitude mas acenando para o infinito. O fragmento alude, em sua incompletude, à cultura helênica, ideal romântico de arte caracterizada pela harmonia entre forma e conteúdo, arte ingênua, na classificação de Schiller. Por outro lado, carrega em sua fronte a marca da fratura moderna, ou sentimental, de uma arte que não encontra mais unidade entre seus temas e as formas já existentes: "Muitas obras dos antigos acabaram como fragmentos. Muitas obras dos modernos já nascem assim."[52] Sua natureza é, assim, autoparódica e reflexiva, pequeno espelho quebrado da vivência intelectual que o pensou; criatura híbrida, matéria de pura sugestão. Em seu movimento irregular, o fragmento traduz antes os passos de uma consciência pensante, de uma memória lacunar, do que as certezas da forma acabada: "tomando o fragmento como gênero literário autônomo, arriscamo-nos a neutralizar seu impacto expressivo. Que um fragmento persista sendo o que sempre foi: vestígio de uma forma não-realizada."[53] Em sua tentativa de evitar a concretude da letra e de negar o presente seria o fragmento um não-gênero?

Em sua busca pela forma ideal, a mentalidade cindida do poeta romântico

[51] Fragmento A 206. SCHLEGEL, 1994, p. 103.
[52] Fragmento A 24. SCHLEGEL,1994, p. 93. Conferir também SCHILLER, 1991.
[53] STIRNIMANN, 1994, p. 18. Sobre este assunto conferir também SUZUKI, 1997, p. 11 a 18; e LIMA, 1993, p. 200 a 210.

cria seus monstros, suas aberrações formais, imprescindíveis, no entanto, como etapas no caminho para a auto-expressão: "Do ponto de vista romântico, mesmo os gêneros bastardos, excêntricos e monstruosos têm seu valor, enquanto matéria-prima e exercícios preliminares da universalidade, se – ao menos – neles houver alguma coisa, se ao menos forem originais." [54] Assim, ao lado das perquirições fragmentárias, será tentado o alojamento da literatura universal e progressiva em outras formas já existentes (romantizadas, claro está, modificadas pela visão romântica).

O romance é tematizado enquanto possível gênero romântico na *Conversa sobre a Poesia*, em que Friedrich Schlegel, parodiando suas discussões "sinfilosóficas"[55], colocará em cena o grupo de Jena para discutir, entre outras coisas, a literatura européia antiga e moderna, a obra do mestre Goethe e o romance romântico. Em sua exposição ("Carta sobre o romance"), Schlegel vê no romance sentimental a possibilidade de inserir a subjetividade autoral na forma-de-exposição; como já foi dito, para Schlegel sentimental é toda obra em que predomina o "sentimento espiritual, não o que provém dos sentidos."[56] Tal definição estende o conceito de sentimental por outras eras da literatura além da contemporânea a Schlegel, que ressalva: nem toda obra moderna é romântica (sentimental). Em compensação, continua, é nos "velhos modernos", como Shakespeare, que Schlegel encontra o "âmago da fantasia romântica"; para lá caminha toda a boa literatura moderna, que se queira "clássica" entre os românticos[57]. O romance é romântico na medida em que aceita a permanente analogia com a "autobiografia", redefinida por Friedrich Schlegel como reflexo de uma consciência gigantesca, fantasia ilimitável. Logo não faz mais sentido

[54] Fragmento A 139. SCHLEGEL, 1994, p. 101.
[55] "Sinfilosofia": expressão cunhada pelos amigos de Jena para o filosofar em conjunto, situação representada na *Conversa sobre a Poesia*, de F. Schlegel. Conferir SCHLEGEL, 1994, p. 29 a 80.
[56] SCHLEGEL, 1994, p. 65.
[57] Conferir o seguinte trecho da "Carta sobre o romance": "(...) começou com você afirmando que os romances de Friedrich Richter (Jean Paul) não seriam romances mas um colorido pastiche de espirituosidade doentia (...) obteríamos, quando muito, confissões. A individualidade do homem seria visível demais, e que individualidade ainda por cima! (...) Quanto ao colorido pastiche, posso admiti-lo, mas o defendo e me atrevo a afirmar que tais farsas e confissões são ainda as únicas produções românticas de nossa época pouco romântica." SCHLEGEL, 1994, p. 61 e 62.

separar as verdadeiras criações sentimentais entre clássicas e românticas – Dante, Shakespeare e Goethe têm em comum a modernidade e a universalidade de suas obras, que se reatualizam incessantemente. São obras individuais dentro de suas épocas, porque respondem aos impulsos de criadores geniais, indivíduos geniais.

O romântico, portanto, não deve ser confundido com um gênero ou estilo literário, sendo antes um elemento formador de toda a poesia – que, não nos esqueçamos, é ou deveria ser romântica –, poesia que também não deve ser confundida com um gênero específico. Esta indefinição de gênero passa por analogia para o romance, que, segundo o autor, deve afirmar sua independência na literatura moderna: "(...) detesto o romance, na medida em que ele se pretenda um gênero específico."[58] Enquanto forma indefinida, o romance vem a ser o protótipo do livro romântico, composição concreta em relação com uma ordem superior e absoluta. Nele se misturam canções, narrativas históricas, formas poéticas, diálogos dramáticos: "(...) entre o drama e o romance há tão pouco lugar para uma oposição que, pelo contrário, o drama tratado e tomado tão profunda e historicamente como o faz Shakespeare, por exemplo, é o verdadeiro fundamento do romance."[59] O romance romântico é arabesco sentimental, volutas confessionais do sujeito que joga consigo mesmo em uma forma ampla e elástica. Super-inclusivo, ele admite o grotesco e a extravagância, requer as misturas formais e prevê o devaneio ensaístico enquanto marca de anti-ilusionismo radical. Por isso é romântico, que em sua equivalência ao termo sentimental significa presença autoral, "autoconfissão mais ou menos encoberta do autor, o produto de sua experiência, a quintessência de sua singularidade."[60] Tudo isso temperado com o visível humor autoral, que brinca, numa aparência displicente, com suas disposições e veleidades. O romance romântico torna-se, assim, pátria da ironia, que dá o tom de seu anti-ilusionismo e o transforma em local privilegiado para o exercício da reflexão. O

[58] SCHLEGEL, 1994, p. 67.
[59] SCHLEGEL, 1994, p. 67.
[60] SCHLEGEL, 1994, p. 69.

romance é, antes de tudo, um grande diálogo do autor consigo mesmo, com o que voltamos ao primado do subjetivo e da autocrítica na arte romântica. Apenas as "histórias verdadeiras" interessam enquanto assunto para a poesia, pois são pretextos para criar no leitor a equivalente "disposição romântica"[61], isto é, o estado irônico e reflexivo (que fora precedido no tempo pelo estado irônico e reflexivo do autor). A amplitude do conteúdo romântico continua a pedir cada vez mais espaço; deste modo, o romance nunca chega a se configurar enquanto gênero romântico, e sim enquanto elemento, meio, no qual poderia habitar a síntese universal e progressiva necessária à expressão da individualidade[62].

Se "o Romantismo pode ser esquematicamente caracterizado como uma trajetória que toma por ponto de partida a forma primordial, se desenvolve por múltiplas formas particulares e busca novamente, pela combinação destas, a unidade da forma"[63], resta-nos, ao acompanharmos tal trajetória, visitar outra forma que sofreu "deformações" ao ser romantizada: o drama. Com esse último exame de um gênero problemático, nos aproximamos um pouco mais das questões práticas envolvidas na tentativa de fazer conviver em um mesmo texto o gênio romântico e a contingência da forma.

---

[61] SCHLEGEL, 1994, p. 69. Conferir ainda, na mesma edição, o fragmento L 26 de Schlegel: "Os romances são os diálogos socráticos de nosso tempo. Nesta forma liberal, a sabedoria de vida refugiou-se da sabedoria escolar." p. 83. Cabe ao romance, na literatura romântica, preservar um espaço para a aprendizagem, via ironia, de conteúdos históricos verdadeiros, os únicos vitais para a formação da criticidade no sujeito. Conferir também, em LIMA, 1993, p. 210 a 212, a associação aí feita entre romance e ironia, fragmento e *Witz* (chiste, espirituosidade, agudeza).

[62] Conferir SUZUKI, 1997, p. 17.

[63] SUZUKI, 1997, p. 17.

I. 3. Drama romântico.

> *Afirma-se que há muita violação do gosto nas tragédias inglesas e alemãs. As francesas são somente uma única grande violação. Pois o que pode ser mais contra o gosto que escrever e representar inteiramente fora da natureza?* (August Wilhelm Schlegel)
>
> *Destruamos as teorias, as poéticas e os sistemas.* (Victor Hugo)

É no gênero dramático que se dá com maior força o embate entre românticos e clássicos, já que esse ocupava lugar central no Classicismo, "como o seu gênero mais precioso, aquele em que os modernos haviam alcançado ou mesmo se avantajado aos gregos (...)"[64]. Fazia-se como que ponto de honra para o poeta romântico o exercitar-se no drama, de forma a estabelecer aí suas próprias regras, saídas de sua visão pessoal do teatro, e, portanto, desafiadoras da tradição clássica, que entendia o drama como uma técnica imitada dos mestres. "Todos, poetas, romancistas, podiam escrever para o teatro, e o fizeram com prodigalidade, usando a imaginação para alargar os limites materialmente estreitos do palco, ainda que sob o risco de escreverem peças irrepresentáveis, irredutíveis à cena."[65] Os problemas suscitados pela representação cênica de um texto passam, automaticamente, para segundo plano, já que o que interessa é a expressão do sentimento, do temperamento autoral. Contra a objetividade e a exterioridade inerentes ao teatro (em que falam os personagens), choca-se o subjetivismo introspectivo do texto romântico (em que, de um modo ou de outro, fala sempre o autor)[66]. Chegamos, novamente, a uma substituição da noção de gênero, enquanto forma necessária à existência mesma do texto, por algo que deve poder conter todas as manifestações da inquietude interior do "gênio". Chegamos ao drama romântico, em que devem conviver o realismo cênico e o lirismo subjetivo, o lance dramático e o questionamento filosófico do mundo.

---

[64] PRADO, 1993, p. 213.
[65] PRADO, 1993, p. 241.
[66] Conferir VAN TIEGHEM, 1948, p. 442. O autor chega a falar de uma "incompatibilidade essencial entre teatro e romantismo".

Historicamente localizado, portanto, no centro da querela entre o mundo clássico (devemos pensar aqui na rígida divisão entre tragédia e comédia, com suas unidades e tons adequados) e a nova visão romântica, o drama romântico tem suas bases conceituais na mesma procura por um gênero novo que determinou as discussões e experimentalismos com o fragmento e o romance. Para os românticos alemães, inclusive, no gênero dramático seria ainda mais fácil explicitar os recursos reflexivos da ironia, como atestava o teatro de Tieck (um dos integrantes do grupo de Jena), que convidava o espectador a participar da ação juntamente com os atores e o autor, apagando as diferenças entre palco e platéia, quebrando o princípio teatral da ilusão[67]. "A forma dramática deixa-se ironizar em maior medida do que as demais e de modo mais marcante, porque ela abarca em maior medida a força ilusória e, deste modo, pode suportar a ironia em maior escala sem se dissolver por completo"[68], diz Walter Benjamin em seu já citado texto, enfatizando a força do gênero dramático. Exatamente por possuir uma codificação tão sólida, o drama suporta os maiores abusos e desmandos do autor romântico, que o deforma de acordo com suas necessidades de expressão. O anti-ilusionismo, ferramenta da ironia romântica, quando aplicado ao texto dramático, não se arrisca jamais a destruí-lo; ao contrário, torna-o texto crítico ao desvelar os "limites da obra visível", ou forma-de-exposição, "além dos quais abre-se o âmbito da obra invisível, da Idéia da arte."[69]

O teatro difere do romance, segundo Friedrich Schlegel, pelo modo de exposição: destina-se a uma platéia, enquanto o romance destina-se à leitura, mas ambos devem ser românticos em sua relação com uma ordem superior, espiritual, que paira acima da norma da letra – "com a qual ele (o romance) freqüentemente não se deve importar"[70]. Assim também o drama deve desconhecer as regras impositivas dos gêneros para se apegar à verdade histórica, isto é, à disposição do sujeito, como o fez o mestre dos românticos, Shakespeare.

[67] Conferir BOURGEOIS, p. 70.
[68] BENJAMIN, 1999, p. 91.
[69] BENJAMIN, 1999, p. 93.
[70] SCHLEGEL, 1994, p. 67.

Em seus dramas, o dramaturgo elisabetano teria desconhecido as hierarquias do teatro clássico para privilegiar enredos fantasiosos, caóticos, cheios de vida e humor, verdadeiras representações de sua época e do temperamento do autor. É sempre bom ter em mente o quanto há de "equívoco" histórico na apreciação romântica de Shakespeare, considerado por esses autores uma encarnação do gênio, criador original e revolucionário em sua independência dos rígidos padrões clássicos da tragédia e da comédia. Por certo que o teatro elisabetano não desconhecia totalmente a tradição, digamos, aristotélica, do gênero dramático, mas sua índole é outra, e outras são as regras e normas de seu teatro[71], em grande parte ainda preso a uma visão de mundo medieval, cristã e fantasiosa. Na verdade, o teatro de Shakespeare, se lido dentro da tradição elisabetana, não tem a menor preocupação com a originalidade, seja formal ou de temas. Estes também, como se sabe, não se originavam nunca do gênio shakespeareano, e eram antes colhidos pelo bardo dentre as crônicas históricas e as coleções populares das mais belas narrativas da época. O olhar retrospectivo dos românticos leu no texto shakespeareano, portanto, aquilo que lhes interessava de perto, deixando de lado uma inserção historiográfica mais acurada desse teatro que foi corrente paralela, e não oposta, ao teatro francês de índole classicista (que também, diga-se de passagem, lera equivocadamente a teoria dramática aristotélica). Contudo, importa-nos apontar aqui o destaque que o Romantismo vai conceder às grandes figuras da vertente "sentimental" da literatura ocidental, resgatando como valores equivalentes ao domínio do gênero literário em si a capacidade imaginativa, o colorido da fantasia desenfreada e a mistura de estilos dos autores do Século de Ouro espanhol, dos elisabetanos, de um Tasso ou Boccaccio, entre outros.

[71] Costuma-se dizer que a principal regra do teatro elisabetano é o princípio do sucesso no palco, ou seja, aquilo que funcionava bem aos olhos do público passava a ser norma teatral. O gosto pela mistura de gêneros, por exemplo, adviria da necessidade de tornar atraente uma tragédia pesada, via interpolações jocosas, ou de dar seriedade a uma comédia pela discussão dos grandes temas humanos. Por outro lado, a herança clássica do teatro elisabetano é essencialmente latina, via Sêneca e Plauto, entre outros, o que já filtrara o possível aristotelismo do teatro renascentista na Inglaterra. Conferir HELIODORA, 1998, p. 35.

O procedimento de F. Schlegel, por conseguinte, ao aproximar o romance e o drama, busca ressaltar o que ambos deveriam ter em comum: "o drama tratado e tomado tão profunda e historicamente como o faz Shakespeare, por exemplo, é o verdadeiro fundamento do romance" – ou seja, o enredo confessional, verdadeiro ou histórico; o que, obviamente, sobrepõe-se ao gênero literário, pois – "entre o drama e o romance há tão pouco lugar para uma oposição (...)"[72]. De maneira paradoxal, ao desprezá-lo, Schlegel aponta ainda para o gênero literário – tendo sempre em vista a importância do drama enquanto forma a ser "ganha" na batalha contra os clássicos.

August Wilhelm Schlegel, o irmão mais velho de Friedrich, desenvolverá, também a partir da obra de Shakespeare, uma caracterização do drama moderno em oposição às velhas fórmulas clássicas. Para dar conta do teatro shakespeareano, e combater a acusação clássica de sua aparente desordem e amorfia, August Schlegel distinguirá entre forma mecânica e forma orgânica (as comparações com a biologia têm longa tradição na teoria literária alemã – não devemos esquecer que o gênio cria de maneira análoga à natureza). A forma mecânica é imposta de fora para dentro, a partir das poéticas e manuais normativos do cânone clássico. A forma orgânica nasce de si mesma, "ela vem de dentro e se define simultaneamente com o pleno desenvolvimento do germe."[73] Ela ignora, portanto, os pilares teatrais das unidades e da separação dos gêneros, e é nesse sentido que se deve aceitar um novo conceito de poesia, de teatro, de drama, pois há evolução tanto na natureza quanto na arte. Esta última responde ainda às transformações históricas, que incluem a mudança do gosto, dos temas, dos valores estéticos:

> Daí que seja tão incorreto quão enganoso impor velhos nomes a novas castas de poesia. Os termos comédia e tragédia não são aplicáveis à maior parte do drama moderno; há que chamá-lo simplesmente romântico. O poeta clássico separava rigorosamente os elementos dissimilares,

[72] SCHLEGEL, 1994, p. 67.
[73] August Wilhelm Schlegel citado por CARLSON, 1997, p. 174.

> enquanto o romântico se deleita nas misturas e contradições. O poeta clássico buscava a ordem eterna; o romântico busca o caos secreto no âmago do universo do qual surgem novas formas.[74]

Esse novo conceito de beleza funda-se não na observância do texto "bem-feito", em seu uso de matrizes pré-estabelecidas, mas antes procura em si mesmo o reflexo de um plano talvez superior: busca a unidade entre obra e autor, entre a obra e o plano da Idéia das formas. Isso, segundo August Schlegel, através da convivência de elementos dissonantes e realidades opostas, criando um teatro da imaginação, poético e livre de imposições exteriores (como a cenografia exagerada, a mudança repetida de cenários, a imposição de um único tom próprio ao gênero representado, entre outras)[75].

Ainda outro grande admirador de Shakespeare (e leitor das teorias alemãs), Victor Hugo será responsável pelo texto fundamental para a compreensão do drama romântico: o famoso "Prefácio", escrito pelo poeta em 1827 para sua peça *Cromwell*. Como figura mais dinâmica do Romantismo francês[76], Hugo introduzirá em seu país o pensamento propriamente crítico do movimento, o que pode ser percebido no "Prefácio" pelo uso de termos e conceitos devedores das discussões do grupo de Jena, tais como a harmonia dos contrários, a especificidade de um gênero romântico, a presença do grotesco na arte moderna[77]. Através de Hugo, as preocupações do Romantismo crítico se espalham por toda a Europa, sofrendo, é claro, adaptações de acordo com a mentalidade encontrada em cada país no qual se desenvolveu a escola. O próprio Hugo tornará menos abstrata a subjetividade alemã, conformando-a ao pragmatismo da mentalidade francesa: sua percepção de ironia

---

[74] CARLSON, 1997, p. 174 e 175.
[75] Conferir UBERSFELD, 1993, p. 39 a 46.
[76] Victor Hugo estava, literalmente, no centro da luta entre teatro clássico e teatro romântico, como atesta a batalha travada em torno de sua peça *Hernani*. A França representava, para o resto da Europa, a guardiã da literatura dramática clássica, pátria de Corneille e Racine, e lá tornou-se pública a investida romântica ao teatro: "Daí o aparente paradoxo histórico: o Romantismo teatral, engendrado fora da França, e contra ela, será e apresentar-se-á ao mundo ocidental como um fenômeno predominantemente francês." PRADO, 1993, p. 213.
[77] Assim o percebeu Wolfgang Kayser em seu estudo sobre o grotesco na literatura romântica. KAYSER, 2003, p. 59. O uso de termos schlegelianos (caos, eterna agilidade, fragmentário) no "Prefácio" de *Cromwell* foi também apontado por FRIEDRICH, 1978, p. 32 a 34.

romântica, por exemplo, será simplificada na convivência de elementos opostos dentro de uma mesma obra.

O "Prefácio" inicia o percurso que aqui nos interessa com a procura de uma poética própria aos tempos modernos, ou românticos (classificação que Hugo aceita de má vontade, pois resiste a um rótulo para sua época), que vem a ser a poética do drama. O drama agrupa, dentro de si, sob a forma de obra de arte, todos os elementos constitutivos do homem e de sua época. Ele é produto de uma civilização cristã, por isso baseia-se num sistema dual, de coexistência de contrários: espírito e corpo, luz e sombra, sublime e grotesco. Só assim o drama pode aspirar a ser verdade, em consonância com o ideal romântico de arte reflexiva, e não apenas arte-reflexo:

> A poesia nascida do cristianismo, a poesia de nosso tempo é, pois, o drama; o caráter do drama é o real; o real resulta da combinação bem natural de dois tipos, o sublime e o grotesco, que se cruzam no drama, como se cruzam na vida e na criação. Porque a verdadeira poesia, a poesia completa, está na harmonia dos contrários. Depois, é tempo de dizê-lo em voz alta, e é aqui sobretudo que as exceções confirmariam a regra, tudo o que está na natureza está na arte.[78]

Como forma capaz de abarcar toda a gama de tonalidades do real, o drama aspira a ser totalidade, isto é, obra universal, ou "poesia completa"[79]. Contém em si, além de todas as manifestações da subjetividade humana, a ode e a epopéia, "uma e outra, em desenvolvimento"[80] – vem a ser poesia progressiva. É multiforme, nunca se fixa e exprime-se pelo paradoxo. Em relação aos gêneros clássicos, o drama não quer apenas minar a segurança da tragédia e estabelecer a superioridade da comédia: propõe-se como terceiro gênero, sintético e superior, pois ciente de que se aproxima mais da verdade pela via da convivência entre sublime e grotesco. Para Hugo, muitas vezes o grotesco se apresenta meramente como o feio, oposto, em sua multiplicidade de formas, à unidade do belo. Unidade, harmonia e equilíbrio que geram monotonia só quebrada pela presença lúcida do elemento dissonante. De

[78] HUGO, 1988, p. 42.
[79] HUGO, 1988, p. 39.
[80] HUGO, 1988, p. 39.

fato, para o poeta francês, o belo (sublime) e o feio (grotesco) parecem trocar de lugares na hierarquia artística; mas, num exame mais acurado, percebe-se que grotesco é, além do feio, uma postura de criticidade, um efeito anti-ilusionista dentro da obra. Desestabilizador, atua por contraste, criando o efeito de luz e sombra tão caro ao imaginário romântico. É um fragmento de algo maior, por isso defeituoso, oposto à totalidade da beleza: "O que chamamos o feio (...) é um pormenor de um grande conjunto que nos escapa, e que se harmoniza, não com o homem, mas com toda a criação. É por isso que ele nos apresenta, sem cessar, aspectos novos, mas incompletos."[81] O sublime permanece como objetivo supremo, mas difícil de ser alcançado, pois sua natureza é a da quase impossibilidade, e aqui o grotesco, com seu tom desafinado, ajuda a suportar o silêncio imposto pelo sublime. Se não é possível contemplar o Ideal, pode-se vislumbrá-lo; o drama, em sua mobilidade de gênero aberto, franqueia uma janela para a ordem superior à letra que o constitui – ordem que, em última instância, encontra-se alojada dentro do próprio Eu.

Um Eu que, simplificado por Hugo na figura humana empírica, constitui-se de elementos díspares, muitas vezes opostos, que se traduzem nas obras por ele criadas. Não saímos, portanto, da esfera romântica subjetivista, que subordina a imitação à expressão. A insistência de Hugo na natureza e no real revela-se, enfim, como um voltar-se para si mesmo; o poeta deve escutar o seu gênio antes de tudo e nele encontrar as regras e as formas para a expressão artística. Por isso a realidade da arte não se confunde com a realidade da natureza, já que são inerentes à arte "formas, meios de execução, todo um material para pôr em movimento. Para o gênio, são instrumentos; para a mediocridade, ferramentas."[82] É próprio do drama concentrar e exagerar a natureza, como uma lente de aumento, e não apenas refleti-la, como um espelho. E tal concentração, é claro, põe em evidência tanto a beleza quanto os defeitos daquilo que serve de tema ao drama – determinando-o, assim, enquanto forma

[81] HUGO, 1988, p. 33.
[82] HUGO, 1988, p. 60 e 61.

problemática, fruto antes de reflexão excessiva do que da tentativa fiel de representação da natureza: "Só então o drama é arte."[83]

Como decorrência do que foi exposto acima, o drama romântico não pode respeitar as sagradas unidades do teatro clássico (o ataque de Hugo se dirige principalmente à regra das unidades de Boileau, expressas em sua *Arte Poética*, de 1674, que Hugo classifica de "código pseudo-aristotélico"), pois estas se chocam contra a liberdade criativa e contra a própria verossimilhança. Hugo salvaguarda apenas a unidade de ação (a unidade de ação, aliás, fora sempre aceita pelos teóricos alemães), a que ele chama "unidade de conjunto", admitindo aí inclusive uma série de ações secundárias em torno do eixo principal, à maneira de Shakespeare – de forma que não se confundam unidade e simplicidade de ação. As unidades de tempo e local parecem-lhe completamente absurdas, pois não resistem a uma comparação com o real: "O que há de estranho, é que os rotineiros pretendem apoiar sua regra das duas unidades na verossimilhança, ao passo que é precisamente o real que a mata."[84] Já em termos de linguagem, Hugo prefere o drama em verso, e defende este aparente conservadorismo como única forma de proteger a arte do comum, que se insinuava então com os primeiros traços do Realismo abominado por Hugo, já que esta escola pregava o oposto de sua estética do exagero, do particular e característico.

Em seu longo "Prefácio", Hugo continua parte das discussões do Romantismo crítico, mas parece recuar frente a algumas ousadias aventadas pelo grupo de Jena. A ironia romântica, tratada indiretamente no "Prefácio", sofre certa simplificação, mas tem como legítima sucessora a convivência entre grotesco e sublime na mesma obra. Já as teorias do fragmento e da incompletude só ganham ressonância no texto hugoano se pensadas em relação ao palco teatral. Explicamos: Victor Hugo era, além de poeta e romancista, um homem ligado ao teatro, conhecedor de suas peculiaridades e limitações. Ao afirmar que seu

[83] HUGO, 1988, p. 61.
[84] HUGO, 1988, p. 46 e 47.

Cromwell não aspirava subir ao palco, devido à sua extensão, o que lhe aumentara a liberdade criadora, Hugo dava voz (talvez sem o perceber) a uma das manifestações mais radicais do desafio lançado pelos românticos à teoria dos gêneros literários: a desvinculação entre drama e teatro:

> É por isso que, desesperando por não ser jamais encenado, ele se entregou livre e dócil às fantasias da composição, ao prazer de desenrolá-la em mais amplas dobras, aos desenvolvimentos que seu assunto comportava, e que, se acabarem por distanciar seu drama do teatro, têm pelo menos a vantagem de torná-lo quase completo sob o aspecto histórico.[85]

Em momento anterior do "Prefácio", Hugo já tinha colocado em questão as dificuldades materiais e cênicas de um teatro que apresentasse várias mudanças de cenário, cobrisse longos espaços de tempo e deixasse ao espectador lacunas para serem preenchidas. "Dificuldades da arte", tais obstáculos seriam apenas provas a serem vencidas pelo gênio – "Cabe ao gênio resolvê-los, não às *poéticas* evitá-los."[86] O drama necessitaria, portanto, não só da criatividade de um autor genial, que deixaria suas marcas indeléveis em texto tão problemático, mas convidaria além do mais o possível espectador a uma participação ativa na compreensão daquela forma nova – em analogia ao "teatro da mente" shakespeareano. Hugo, e junto a ele toda uma geração de poetas românticos fascinados por Shakespeare, talvez não tenha percebido claramente, por falta de informações históricas sobre o palco elisabetano, que a absoluta liberdade da cena nua, sem o uso de cenários pesados e enormes telões pintados, permitia ao teatro shakespeareano inúmeras mudanças de local e a fragmentação das cenas sem que se comprometesse a sua encenabilidade. O teatro de Shakespeare fora sempre escrito para o palco, não cogitava sequer a possibilidade de um teatro para a leitura. Daí outro fértil "equívoco" na recepção shakespeareana pelos românticos.

Já em sua forma mais radical, o drama romântico seria um gênero naturalmente fragmentado, pois quebrava a unidade entre texto e encenação que constituíra, de modo geral,

---

[85] HUGO, 1988, p. 81.
[86] HUGO, 1988, p. 50.

a essência do fenômeno teatral. É importante notar o desenvolvimento do drama romântico não encenável na França e em outros países europeus (e daí para as Américas etc.) – a perda do estatuto teatral acabou por transformar muitos dos inúmeros dramas românticos problemáticos em textos de vanguarda, que só tiveram suas primeiras encenações no século XX. O melhor exemplo talvez seja o de Alfred de Musset, que reuniu suas peças então irrepresentáveis sob o título de *Spectacle dans un fauteuil*, indicando sua destinação à leitura, e não à encenação[87]. Também não se deve perder de vista a tradição realista de encenação já vigente no Romantismo, o que subordinava o texto dramático às peculiaridades de um palco tradicional, à italiana[88]. Decorre daí a impossibilidade de representação de vários dos dramas românticos, que não respeitavam os limites ainda estreitos da encenação oitocentista. Esse novo gênero seria assim um desestabilizador de uma longa tradição ocidental, uma aberração, produto subjetivo, não pragmático: obra autônoma em sua falência teatral, romântica em sua incompletude.

Ao sumariar, simplificar ou até contrariar parte das discussões críticas já travadas pelos romantismos iniciais (além do alemão, pode-se pensar em certos aspectos do movimento inglês), Victor Hugo traduz em termos práticos alguns dos principais problemas teóricos implicados no choque entre as formas e a subjetividade. Sua inclinação teatral (inclinação não só pessoal, mas também nacional) casou-se admiravelmente com a demanda romântica por uma forma nova, elástica, capaz de acompanhar a criação desenfreada de seus autores. Dentro do gênero dramático, Hugo intuiu uma maneira de, ao mesmo tempo, afrontar o mundo clássico e instaurar a modernidade textual do Romantismo. A importância de seu

[87] Conferir VAN TIEGHEM, 1948, p. 446.

[88] Conhecido até hoje como o palco mais "tradicional", o palco à italiana, em oposição ao elisabetano ou ao teatro da antiguidade clássica, caracteriza-se pela absoluta distância entre platéia e atores. Enquanto caixa fechada, com uma hipotética quarta parede, por onde podem espiar os espectadores, tal palco permite a entrada de cenários pelas laterais e pela parte superior. É um teatro da artificialidade, da técnica de iluminação e da cenografia pesada, por isso restritivo. Os palcos contemporâneos, mesmo quando ainda presos ao modelo italiano, inovaram o suficiente para que tais restrições diminuíssem drasticamente. Conferir MAGALDI, 1994, p. 47 a 49.

"Prefácio" é, além do mais, sobretudo estratégica, por configurar-se como fonte em que beberam todos os romantismos chamados tardios.

Não é de se surpreender, portanto, que as possibilidades anti-clássicas do drama tenham fascinado tantos autores românticos, já que constituíam um meio excelente para "desfazer poéticas" e pregar "a liberdade da arte contra o despotismo dos sistemas, dos códigos e das regras."[89] No bojo desta dupla revolução dramática – contra as normas impostas pelas tradicionais "artes poéticas", legisladoras do bom gosto clássico, e contra os limites materiais do palco, que seguia imposições literárias e administrativas, além de se sujeitar ao gosto acomodado do público – a literatura romântica recorreu ainda a uma outra forma, que aproximava ainda mais claramente o drama do lírico e até mesmo do épico: o poema dramático[90].

Desde as primeiras décadas do século XIX, Byron utilizara a forma em textos que foram lidos universalmente, como *Manfred* e *Don Juan*. Longuíssimos, permeados de reflexões filosóficas e monólogos, os poemas dramáticos deixam de lado qualquer aspiração teatral, mesmo quando usam como elementos estruturais cenas e atos, ou ainda marcações de entradas e saídas de personagens e rubricas cênicas. Trata-se de texto sempre destinado à leitura. De fato, o gênero é chamado às vezes de romance metrificado, ou drama em versos, o que demonstra com clareza a dificuldade de classificação de um gênero misto. O enredo perde terreno para a efusão lírica e confessional; as unidades dramáticas nem sequer são lembradas, já que a liberdade de imaginação predomina sobre distâncias geográficas ou temporais; em suma, como atestam os poemas de Byron, o texto torna-se um longo devanear da consciência autoral, que, livre de qualquer imposição externa à sua subjetividade, se compraz em apresentar opiniões morais, exprimir suas preocupações com o futuro ou desfilar sua profunda dor de viver. Mesmo os personagens do poema dramático são apenas pretextos para a

[89] HUGO, 1988, p. 73.
[90] Conferir VAN TIEGHEM, 1948, p. 446 a 451.

exposição das opiniões autorais, são máscaras, encarnações de seu pensamento[91]. A excentricidade de tal forma torna-a hoje quase ilegível, pois totalmente subordinada a seu criador, que desconhece, além dos limites de sua subjetividade não-pragmática, a existência de virtuais leitores (que existiram no entanto aos montes, atestando a penetração da forma problemática dentre o público "romântico" – o que prova, ainda, que há de fato uma "disposição romântica" para a leitura, como dizia Friedrich Schlegel). Mesmo no âmbito, portanto, da subjetividade total (já aqui, muitas vezes, traduzida para a psicologia), vamos encontrar a preocupação em atualizar gêneros estranhos ao cânone clássico, como fez ainda Byron ao chamar os seus *Childe Harold's Pilgrimage* e *Beppo* de "poemas miscelânea", forma que admitiria a alternância estilística necessária à exposição do ânimo mutante do autor, em que se misturam o sublime poético e o grotesco da sátira:

> O gênio é Cain-Manfred-Don Juan, tipo em que convergem um diabo da negação, um titã do ideal e um peregrino das sensações. A mescla estilística figura as variações do seu ânimo proteiforme e visionário, dividindo-as entre o sublime do ideal inefável e o grotesco da sua experiência filtrada pelas formas finitíssimas da mercadoria.[92]

Enquanto expressão de um gênero com tendências ao gigantismo, tais poemas são apenas o outro lado da forma incompleta, fragmentária, defeituosa. É mais uma das formas problemáticas (como o fragmento, o romance, o drama) em que a imaginação romântica tentou alojar suas indagações formais, seu anseio pela auto-expressão e mesmo sua necessidade de atualizar antigas formas esquecidas para afrontar outras velhas formas então canonizadas e aceitas sem questionamento. Persiste no poema dramático do Romantismo o anseio pela harmonia entre homem e natureza, pela unidade redentora entre subjetivo e formal.

Enfim, antes de Byron, e antes de boa parte dos dramas românticos não encenáveis, encontra-se o *Fausto*, de Goethe, que a muitos inspirou na forma e no conteúdo[93].

---

[91] Conferir VAN TIEGHEM, 1948, p. 447. Outros nomes que são lembrados por esse autor em relação ao poema dramático romântico são os de Hölderlin, Oehlenschläger, Musset, Shelley.
[92] HANSEN, 1998, p. 13.
[93] De fato, e isso será averiguado no Capítulo II deste trabalho, mesmo um texto tão distante (local e temporalmente) do *Fausto* como *Macário*, de Álvares de Azevedo, deve a ele muito de seus personagens

Mesmo não sendo considerado pela historiografia literária alemã um texto romântico, o longo poema dramático de Goethe merece ser citado pela influência decisiva que exerceu sobre a mentalidade romântica (e sobre toda a literatura posterior). Escrito durante um período de cerca de sessenta anos[94], o que lhe concede, literalmente, o nome de obra em movimento, o *Fausto* caracteriza-se pela flexibilidade de suas cenas e diálogos, pelo uso alternado do verso e da prosa, pela mistura de estilos e registros, que vão desde o baixo calão até a canção lírica, pela enormidade de seu enredo, pelo contraste entre seus personagens – a personalidade satânica de Mefistófeles tinge todo o poema de um grotesco criador de incertezas, que não corroem apenas a alma do sábio Fausto, mas também estilhaçam formalmente o texto. A natureza do *Fausto* é a do hibridismo sem limites. O texto volta-se sobre si mesmo e se contradiz sem cessar, é clássico quando quer, e logo romântico, patético ou lírico; e daí passa ao descalabro da sátira e da autoparódia. Cumpre como que programaticamente a exigência primeiro-romântica de uma obra pensada para ser irregular e sempre inacabada (logo mais verdadeira), como nas palavras de Friedrich Schlegel:

> Em muitas obras vastas, particularmente as históricas, que são sempre cativantes e bem escritas nos detalhes, sente-se não obstante uma desagradável monotonia no todo. Para evitar isso, colorido, tom e mesmo estilo teriam de variar e ser manifestamente distintos nas diferentes grandes massas do todo; por esse meio a obra não se tornaria apenas mais diversificada, mas também mais sistemática. É evidente que uma tal variação regular não pode ser obra do acaso, que aqui o artista tem de saber bem determinadamente o que quer para o poder fazer; mas também é evidente que é apressado chamar de arte à poesia ou à prosa antes que cheguem a construir completamente suas obras. Não se deve temer que por isso o gênio se torne supérfluo, uma vez que, do conhecimento mais intuitivo e da clara visão do que deve ser produzido, o salto até aquilo que é perfeito e acabado permanecerá sempre infinito.[95]

Pensado de maneira a revisitar e questionar todas as discussões e estilos literários contemporâneos à sua longa gestação, fora do *Sturm und Drang*, fora do

---

e da situação focalizada; além do mais, a total liberdade formal e a ironia constitutiva do texto goethiano podem ter servido como exemplo para os questionamentos estruturais que, no drama azevediano, inspiraram o presente trabalho.

[94] Goethe começou a escrita do *Fausto* no contexto do *Sturm und Drang*, continuou trabalhando no texto ao longo de sua fase classicista, e chegou aos anos de velhice ainda ocupado com o seu poema total; o *Fausto* está sendo tomado aqui como um todo, uma reunião de suas versões e episódios. Conferir CAMPOS, 1981, p. 71.

[95] Fragmento A 432. SCHLEGEL, 1997, p. 138 e 139.

Romantismo e mesmo do Classicismo goethiano, a todas estas escolas o *Fausto* deve seu quinhão e a todas ultrapassa. Por isso, ao encerrarmos aqui este breve passeio pela problemática da forma e da criticidade românticas, chegamos enfim àquele poema que seria, paradoxalmente, o ápice da poesia universal progressiva (e, portanto, romântica), como a pensaram os críticos de Jena. Pois o *Fausto* seria exatamente isto: um grande romance, ou drama, gênero inclusivo, aglutinador, extravagante e monstruoso, colagem de fragmentos – obra aberta, obra sem fim, obra sentimental. Criado pelo poeta que encarnava, para todos os românticos, o "gênio" moderno, *Fausto* foi sempre o exemplo para os poetas que tentaram, com os olhos abertos por sua ironia, alcançar uma unidade e uma harmonia há muito perdidas: nostalgia da obra perfeita, expressa em sua forma antípoda[96].

[96] "Ela (a ironia formal) representa a tentativa paradoxal de construir as conformações através da demolição: na obra mesma demonstrar sua ligação com a Idéia." BENJAMIN, 1999, p. 93.

I. 4. Ainda o drama romântico: gênero problemático.

> *Quanto ao nome, chamem-no drama, comédia, dialogismo: – não importa. Não o fiz para o teatro (...).* (Álvares de Azevedo)

A poesia lírica, desde sempre definida pela subjetividade, aparece em um dos pólos do conflito entre a necessidade (aqui entendida como as estruturas concretas que formatam a obra, de fora para dentro) e a liberdade (princípio criativo da obra, de dentro para fora) que configuram o ato criador. No outro pólo estaria a epopéia clássica, poesia integrada ao seu ambiente e portanto ingênua, nas palavras de Schiller, gênero em que o sujeito autoral sai de cena e o texto responde ao apelo imediato da arte enquanto representação da natureza. No centro, e enquanto síntese da necessidade e da liberdade criativas, encontra-se o drama, em sua acepção geral de texto teatral. No gênero dramático a mímesis alcançaria sua forma superior, já que filtrada por instâncias subjetivas próprias à exposição dos sentimentos dos personagens – representação da ação, e não da natureza, na famosa expressão de Aristóteles sobre a tragédia[97]. Em tal gênero encontraríamos, portanto, a possibilidade de um equilíbrio entre o narrativo e o lírico, e avançaríamos alguns passos no caminho que vai da mímesis à expressão.

Mas, para uma definição particular e instrumental do gênero dramático romântico, que nos permita trabalhar no próximo capítulo com um texto específico (*Macário*, de Álvares de Azevedo), buscamos uma diferenciação ainda, talvez, mais radical do drama romântico problemático: caminhamos em direção à perda de todo e qualquer equilíbrio, à perversão mesma do gênero dramático em suas prerrogativas básicas. Ou seja, ao invés de uma eqüidistância e singularidade em relação aos gêneros lírico e narrativo, dentro da forma dramática, falamos de um texto que mimetiza o drama, mas que engloba tanto a liberdade criativa mais própria do lírico quanto os deslocamentos ilimitados de espaço e tempo típicos

[97] ARISTÓTELES, HORÁCIO et LONGINO, 1995, p. 24 e 25.

da narrativa, de maneira a afrontar a ilusão dramática. Ultra-subjetivo, o gênero do drama romântico que aqui nos interessa propõe questões interessantes ao preferir alojar em uma estrutura originariamente rígida os desmandos subjetivos do autor. O marcado embate entre forma e conteúdo cria um gênero paradoxal, que, se busca de maneira incessante libertar-se das amarras estruturais, acaba por realçá-las, fazendo do drama romântico outra forma questionadora das categorias tradicionais de gênero literário.

O desenvolvimento de uma teoria da ironia romântica vinha fundamentar uma arte que não admitia fechamento, vinha implodir sistemas e códigos há muito estabelecidos: "Em sua rigorosa pureza, todos os gêneros clássicos são agora ridículos"[98], ou "Do ponto de vista romântico, mesmo os gêneros bastardos, excêntricos e monstruosos têm seu valor, enquanto matéria-prima e exercícios preliminares da universalidade, se – ao menos – neles houver alguma coisa, se ao menos forem originais."[99] As normas universais são trocadas pela originalidade; o valor literário, que já fora o da semelhança aos modelos, transfere-se para a esfera do individual, da diferença; a subjetividade prepondera sobre os dados objetivos da obra de arte. É claro que isso repercute de forma intensa no âmbito do teatro, que, além da rigidez de seus gêneros clássicos, traz em si uma objetividade inerente ao próprio espetáculo, no qual tudo deve ser exteriorizado, todas as indicações de sentido devem ser claras e precisas. Já um texto dramático de matriz romântica tende para a exposição da subjetividade autoral, que se imiscui, através de recursos auto-reflexivos, na objetividade necessária a qualquer encenação teatral. Abrindo espaço para a expressão direta do temperamento autoral, em seu afã de desafiar a tradição clássica, o Romantismo acaba por enfraquecer também a carpintaria teatral, baseada em convenções tácitas há muito estabelecidas e utilizadas, e promove a perda do pacto existente entre o público e o espetáculo teatral. O subjetivismo lírico exagerado, portanto, com seu fluxo reflexivo incessante, sua tendência à digressão e sua aparente

[98] Fragmento L 60. SCHLEGEL, 1997, p. 30.
[99] Fragmento A 139. SCHLEGEL, 1994, p. 101.

submissão ao acaso, incide necessariamente sobre as marcações e rubricas cênicas do drama, pois faz pender a balança mais para o monólogo do que para o diálogo, mais para os gêneros lírico e narrativo do que para o dramático[100]. A ação cai para um mínimo, substituída pela tentativa de expressão da consciência autoral, pelo devaneio da imaginação.

A tradição realista de encenação vigente à época do Romantismo, já o dissemos, ao subordinar o texto da performance teatral ao texto literário, dificultava ainda mais a representação de vários dos dramas românticos, que não respeitavam os limites estreitos da encenação oitocentista, nem as possibilidades materiais dos palcos à italiana de então[101]. A presença do devaneio, do fantasioso, as inúmeras mudanças de cenário e os grandes períodos de tempo abarcados (ou a imprecisão cronológica), a fragmentação exagerada do texto, a sua inadequação aos padrões teatrais mais comuns, tudo caracteriza o que chamaríamos aqui de drama romântico problemático, em sua forma mais ousada de teatro de papel, texto dramático não passível de ser encenado em sua época. Obviamente a encenação atual destas peças não enfrenta mais esse tipo de problema – pois os palcos atuais não reconhecem mais limites tão estreitos e impositivos, e mesmo a concepção cênica contemporânea prescinde da presença literal do texto dramático. Podemos inclusive situar em algum ponto da longa transformação do teatro no ocidente a contribuição romântica, vanguarda à sua época.

Não incluiríamos aqui o drama romântico histórico do tipo de Alexandre Dumas, ou mesmo de Victor Hugo, tecnicamente adaptado à encenação oitocentista, e sim o drama romântico fragmentário de um Musset ou um Büchner[102], ou o *Fausto* de Goethe (no caso destes dois últimos textos, sairíamos inclusive dos limites tradicionais de datação do movimento romântico), entre tantos outros. Neste tipo de gênero dramático, como aqui o

[100] Conferir VELTRUSKI, 1988, p. 164 e 165.
[101] Outro problema era vencer os hábitos arraigados de um público acostumado a ver os mesmos gêneros repetidos infinitamente. Conferir VAN TIEGHEM, 1948, p. 446.
[102] Conferir PRADO, 1993, p. 180 a 182.

entendemos, há uma clara ênfase no texto escrito, literário, em detrimento das marcas propriamente técnicas, concernentes ao teatro enquanto realização cênica; trata-se muitas vezes de drama escrito contra a cena, e não para ela[103]. Sobre todos os exemplos do drama romântico problemático paira a grande sombra de Shakespeare, entendido anacronicamente como mestre da irregularidade, criador de cenas estilhaçadas que desconhecem o senso de medida clássico e classicista. O drama shakespeareano, filtrado pelo olhar romântico, fascina ao misturar natureza e sobrenatural e relativizar tudo com o tempero do grotesco. Assim o entenderam tantos autores românticos em suas aventuras pelo âmbito do dramático, criando um gênero híbrido que espelha, além de uma conjuntura historicamente explicável, as distorções do próprio temperamento autoral.

É nesse grupo que se inclui o drama *Macário*, de Álvares de Azevedo, texto que passaremos a analisar no próximo capítulo, tendo em vista tudo aquilo que foi discutido até agora. Adiante-se que os elementos fantasiosos e oníricos, presentes em *Macário*, acabam por afastá-lo ainda mais do drama romântico de matriz histórica, inserindo-o em meio aos textos altamente subjetivos que desconhecem a própria representação da natureza como reguladora de uma forma sensata ou previsível. *Macário* cumpre à risca o projeto dramático romântico, em sua faceta questionadora, ao submeter a estrutura do drama aos caprichos e exageros da subjetividade autoral.

Entre a literatura e o teatro, o Romantismo, com seu espírito reformador, foi responsável pela criação de um gênero impraticável. Este é o gênero que aqui nos interessa: se deve o seu arcabouço ao drama, volta-se contra o teatro enquanto realização cênica e o coloca assim em discussão; aloja em si o subjetivismo lírico e visita com freqüência a narrativa como forma de escapar aos limites de um palco virtual. O drama romântico problemático seria, dessa maneira, não apenas uma forma heterodoxa do teatro de texto, como também, e antes de

[103] Conferir UBERSFELD, 1993, p. 156.

tudo, mais um entre os gêneros experimentais trabalhados no Romantismo, como o fragmento, o romance romântico e os longos poemas dramáticos ou narrativos. Por trás de todos os dramas românticos não encenados e não-encenáveis, permanece um Ideal nunca atingido, mas expresso pelos autores na forma defeituosa, marcada pela subjetividade, decorrente de uma constatação da incompletude, mas, paradoxalmente, idealizada enquanto possibilidade.

CAPÍTULO II: *MACÁRIO*, DE ÁLVARES DE AZEVEDO

Foi-me insana tarefa o decifrá-las
As mal escritas linhas. – Parecia
Que se esmerara por fazer difícil
Sua leitura o autor. – Algumas vezes
Substituí versos meus a linhas dele
Que eu não soubera traduzir. – Contudo,
Por querê-lo não fiz – e a muitas outras
Embora achasse mal torneado o verso
E solto o estilo em liberdade extrema,
Não quis levar-lhes minha mão profana
Dos sonhos dele às expressões selvagens
De inspiração febril.
(Álvares de Azevedo – *O conde Lopo*)

II. 1. Um drama ideal.

> *A imaginação se incumbe deste trabalho, e desde esse instante está criada a obra artística ou literária: – edifício ou sinfonia; estátua ou pintura; romance, ode, drama ou poema; boa ou má; perfeita ou imperfeita –, o fato é que ela existe. Seja embora feia e falta de proporções, será como uma criatura imperfeita, como um aborto monstruoso, como uma anomalia; mas existirá sempre.*
> *Há, porém, entre a obra delineada e a obra já feita, um vasto abismo que os críticos não podem ver, e que os mesmos autores dificilmente podem sondar: há entre elas a distância que vai do ar a um sólido, do espírito à matéria.* (Gonçalves Dias)
>
> *De inspiração tremendamente livresca, a menor sugestão punha Azevedo em estado criador.* (Fausto Cunha)

Podemos apontar, em certos aspectos da obra de Álvares de Azevedo, além de um já notório e bem legível diálogo com Hugo, Byron ou mesmo Goethe, entre muitos outros, uma comunhão plausível de idéias e de posturas críticas com os autores do chamado Romantismo reflexivo do grupo de Jena, como Friedrich Schlegel e Novalis. Estaria tal comunhão ligada antes a um "espírito de época" compartilhado do que a um caso de leitura direta[104]? Seria interessante pensar, talvez, na noção de "visão de mundo" romântica, ou nos caminhos percorridos na formação de um temperamento estilístico coletivo[105]. Se ressalta na obra de Álvares de Azevedo o uso de concepções estéticas kantianas e/ou schillerianas[106], lembremos que foram as mesmas que formaram uma base de discussão filosófica para o grupo dos primeiro-românticos alemães, e para todo o Romantismo posterior. O pensamento crítico de Álvares de Azevedo segue portanto uma

[104] Entre as centenas de citações de nomes de autores e de obras feitas por Álvares de Azevedo ao longo de seus escritos, são poucas e circunstanciais as referências aos integrantes do grupo romântico de Jena. Em seu *Literatura e civilização em Portugal*, por exemplo, aparecem os nomes dos irmãos Schlegel enquanto tradutores da poesia indiana (p. 711) e uma referência a comentário de August Wilhelm Schlegel sobre Garcilaso (p. 717); aparece ainda o nome de Novalis como o escritor do "poema" de "Henrique de Ofterdingen" (p. 722). Em seu esboço de romance, *O livro de Fra Gondicário*, o próprio Azevedo afirmara ser a ele necessário recorrer a traduções para ler os autores alemães: "Se soubesse o Alemão, eu não resistira ao desejo de dar uma tradução dessa soberana invocação de – *Faust*. Fazê-la pelo molde de um pálido reflexo de uma tradução francesa – fora um sacrilégio..." p. 629. Todas as referências foram retiradas de AZEVEDO, 2000.

[105] Conferir o texto de NUNES, 1993, p. 51 a 74: "A visão romântica".

[106] Conferir ALVES, 1998, p. 132 a 136. Segundo a autora, a binomia, ou código dual, base da obra azevediana, seria uma atualização do livre jogo entre instâncias opostas (razão e imaginação, natureza sensível e espiritual), como concebido por Schiller.

trajetória coerente e semelhante, como era de se esperar, à de muitos outros criadores e pensadores do Romantismo, onde quer que estes estivessem. Na verdade, certos anseios românticos universais, expressos na escolha de um temário comum, estendem-se aos procedimentos formais que embalam cenários, situações e sentimentos romanticamente trabalhados.

A análise imanente, empreendida a partir de agora, de *Macário*, de Álvares de Azevedo, revela em tal obra clara afinidade de pensamento com o Romantismo crítico e vanguardista, seja na preferência temática, seja na vontade de experimentação formal. Uma análise imanente de *Macário* não significa, aqui, a exclusão da anotação de leituras – interessa-nos muito o uso criativo feito por Álvares de Azevedo do material que a tradição romântica (aí englobando-se tudo aquilo que fora "romantizado") lhe disponibilizava. Tentaremos sempre ler de dentro para fora o texto azevediano, em conformidade com o romântico movimento de criação centrado no Eu-autoral. A inserção de Álvares de Azevedo no vasto painel do Romantismo faz-se a partir de seu trabalho com as grandes indagações que ele herdara dos mestres românticos, às quais tentou sempre responder de forma inovadora e convincente – no belo paradoxo romântico que se dá entre o trabalho com a tradição e a criação original[107].

Tudo isso adquire sentido ao confrontarmo-nos com um texto crítico programático e explicativo como o prefácio ou prólogo "Puff"[108], escrito por Álvares de Azevedo para o seu texto dramático, *Macário*. Se o drama em si já é portador de vários problemas de ordem classificatória – o que discutiremos com mais vagar nos próximos itens deste capítulo –, implodindo suas marcações deliberadamente, no intuito de fazer

[107] Já a inserção, por vezes problemática, de Álvares de Azevedo no painel do Romantismo brasileiro se fará ao longo da leitura de *Macário*, e será mais longamente questionada no terceiro capítulo desta tese.
[108] AZEVEDO, 2000, p. 507 a 509. Prólogo ou prefácio? Não está clara a intenção do autor: usamos de preferência o termo prefácio, devido ao caráter teórico e explicativo de "Puff", que flerta com definições formais para um "protótipo" dramático azevediano. Por outro lado, o prólogo está tradicionalmente relacionado ao texto dramático, e, se entendermos "Puff" como um personagem, ele seria uma espécie não ortodoxa de prólogo ao drama que se segue. Deixamos a questão em aberto, de acordo com o gênero indefinido praticado no drama *Macário* como um todo; mas a ela voltaremos quando necessário.

valer a campanha romântica contra as delimitações dos gêneros literários, que dizer do texto que deveria explicar os passos dados pelo autor na criação de uma tal obra? Azevedo parece estar bem consciente dos problemas levantados pelo novo gênero ao desvincular, aparentemente, suas idéias sobre teatro do drama que então apresenta: "São duas palavras estas, mas estas duas palavras têm um fim: é declarar que o meu tipo, a minha teoria, a minha utopia dramática, não é esse drama que aí vai."[109] Estamos pisando em terreno romântico; portanto, todo cuidado é pouco na aceitação das afirmativas autorais – se o autor antepôs um prefácio sobre um drama ideal ("utopia dramática") a um texto dramático efetivo, não podemos desvincular tão rapidamente a teoria da prática. Obra-prima da contradição romântica, o prefácio de *Macário* se faz mais pelas negativas do que propriamente pela definição clara de um ideário do drama azevediano.

Podemos ler em "Puff" o uso simultâneo das noções de autocrítica e de ironia romântica, ambas procedimentos que atuam como propulsores do movimento estrutural típico da obra romântica auto-reflexiva, ou seja, o oscilar incessante entre a autodestruição e a afirmação de sua autonomia[110]. Pois, ao negar a *Macário* o estatuto de texto acabado, e criar sobre ele a sombra de uma obra ideal, inatingível, Azevedo insere duplamente o seu drama nos debates do Romantismo crítico, e ainda dá-se ao luxo de discutir a impossibilidade da obra utópica em um prefácio teórico: "É uma grande idéia que talvez nunca realize."[111] "Puff" é clara indicação da dialética entre a forma-de-exposição e a Idéia das formas – e enquanto parte constitutiva do drama, acaba criando para *Macário*, entre a ficção e o escrito teórico, uma autonomia textual impensável dentro do quadro canônico de formas ou gêneros literários.

A partir do próprio título, "Puff" é um texto que parece destinado a confundir (se possível) um pouco mais as coisas: "O Prólogo do *Macário* intitula-se Puff.

[109] AZEVEDO, 2000, p. 509.
[110] Conferir BENJAMIN, 1999, p. 91 a 93.
[111] AZEVEDO, 2000, p. 507.

Começa aqui o reino da fantasia que irá imperar na peça."[112] Se é um prólogo, funciona na verdade como um prefácio; tem nome de personagem shakespeareano (o próprio Azevedo criou um personagem chamado Puff em seu poema dramático "Boêmios"[113]); traduz-se do inglês por sopro ou baforada (veja-se o quanto é pertinente ao universo azevediano[114]); inclui uma longa lista de autores (uns aceitos como modelos e outros não[115]), e inicia-se por um adiamento da questão a ser tratada: "Criei para mim algumas idéias teóricas sobre o drama. Algum dia, se houver tempo e vagar, talvez as escreva e dê a lume."[116] Enquanto isso, o autor arrola uma série de características do que seria o seu ambicioso "protótipo" dramático: "alguma coisa entre o teatro inglês, o teatro espanhol e o teatro grego" – "alguma coisa como Goethe sonhou" – "estudá-lo-ia talvez em Schiller"[117].

Se aqui fala o autor, na sua escolha consciente de modelos, soa estranha a tentativa de "ficcionalizar" o prefácio com um título de personagem – ou seria essa mais uma das formas dialéticas da filiação? Pois, como já dissemos, o prefácio "Puff" habita um terreno nebuloso entre a teoria e a ficção, um universo radicalmente literário, cujos personagens, por assim dizer, são os autores e livros freqüentados por Álvares de Azevedo: ao lermos "Puff", caminhamos em meio a possibilidades textuais. "Puff" toma corpo, e em sua disformidade irônica, aponta-nos com clareza o nível radical de experimentação a que

---

[112] PRADO, 1996, p. 126. O texto aqui citado, "Um drama fantástico: Álvares de Azevedo", do crítico Décio de Almeida Prado, acompanhará toda a nossa presente leitura de *Macário*.

[113] É pertinente lembrar que o poema "Boêmios", que se encontra na Segunda Parte da *Lira dos vinte anos*, tem como subtítulo "Ato de uma comédia não escrita", e abriga em sua estrutura, além de um Prólogo teatral, uma parte dialogada e a leitura de um poema narrativo. AZEVEDO, 2002, p. 160 a 182. Conferir também PRADO, 1996, p. 126 e 127 e GOMES, 2000, p. 251 e 252, que retraçam a provável matriz shakespeareana do nome Puff. Ao poema "Boêmios" retornaremos no item 4 deste mesmo capítulo.

[114] O gosto pelas imagens da fumaça – névoa artificial – provinda de charutos, cigarros ou cachimbos constitui um dos *tópos* favoritos da obra de Álvares de Azevedo, e parece sugerir uma preferência pela indistinção, ou certa frouxidão intelectual melancólica (o que está expresso também no lânguido ato de fumar). Para além do *spleen* romântico, porém, "Puff" parece indicar em seu próprio nome a indefinição de seus objetivos, ou quiçá a fingida indefinição dos mesmos objetivos.

[115] Os autores citados em "Puff" que pudemos reconhecer, seja pelo nome ou pelas obras, são: Shakespeare, Marlowe, Otway, Calderón de la Barca, Lope de Vega, Ésquilo, Eurípides, Goethe, Schiller, Werner, Oehlenschläger, Kotzebue, Victor Hugo, Dumas, Ducis, Vigny, Swift, Milton, Dante Alighieri, Racine, Byron, Hoffmann, Musset.

[116] AZEVEDO, 2000, p. 507.

[117] AZEVEDO, 2000, p. 507.

podia chegar o poeta romântico, principalmente quando livre da obrigatoriedade da forma acabada. No ambiente tênue da tentativa, Álvares de Azevedo sai-se bastante bem, não há limites para a exposição desse temperamento ultra-romântico e contraditório, que passa com velocidade espantosa das afirmativas à dúvida. O modelo de "Puff" é ainda o grande drama de Shakespeare, "colosso", nas palavras de Azevedo, que aglutinaria o grotesco e o sublime com a facilidade própria do gênio: "E digam-me: que é o disforme? há aí um anão ou um gigante?"[118] E o que é o drama? Entre a forma e a disformia, Azevedo tateia em busca do drama ideal, anunciando a oscilação entre o clássico e o romântico como inerente ao trabalho poético.

Na constituição de sua biblioteca virtual, Álvares de Azevedo é extremamente escrupuloso ao separar de seus autores modelares os autores cujos dramas devem ser evitados, na perspectiva de alguém que procura um protótipo dramático: "É um tipo talvez novo, que não se parece com o misticismo do teatro de Werner, ou as tragédias teogônicas de Oehlenschläger e ainda menos com o de Kotzebue ou o de Victor Hugo e Dumas."[119] Alijando autores cujos dramas estavam em voga na cena européia e também na brasileira da época (como Werner e Kotzebue), Azevedo junta a eles, de forma rápida e sem grandes explicações, "os dois pilares do teatro romântico francês"[120], Hugo e Dumas. Delineia-se, através de tal banimento, um dos traços conceituais do drama para Álvares de Azevedo: se a admiração pelos dois autores é inegável em sua obra poética e narrativa, já na constituição formal do drama eles devem ser evitados – marca de uma subjetividade autoral extremamente lírica, que se ressente do pragmatismo cênico dos dois mestres franceses, grandes conhecedores da engenharia teatral, criadores de peripécias e lances espetaculares. A teatralidade efetiva do drama desses autores parece de alguma forma escapar ao modelo dramático esboçado por Azevedo; poder-se-ia inclusive aventar a

[118] AZEVEDO, 2000, p. 507.
[119] AZEVEDO, 2000, p. 507.
[120] PRADO, 1996, p. 128.

efetiva incapacidade de Azevedo de encadear as peripécias necessárias ao desenvolvimento do drama[121]. Poder-se-ia, por outro lado, apontar nessa des-filiação a vontade clara de se alinhar com um certo Romantismo, ou projeto romântico, que vislumbrava no drama não-encenável a possibilidade de um choque salutar com uma tradição teatral regulada pelo senso da medida cênica. O teatro de Álvares de Azevedo, portanto, a se levar em conta o que é dito em seu prefácio "Puff", parece cada vez mais fadado à condição de "utopia dramática", na sua preferência pela "paixão", "imaginação", "simplicidade", em detrimento das questões propriamente práticas envolvidas no funcionamento de um texto no palco.

Não deixa de ser interessante observar que o banimento de Victor Hugo do cânone teatral é contrabalançado por sua presença maciça na escrita do próprio prefácio "Puff", que muito deve ao famoso "Prefácio de *Cromwell*", no qual o autor francês programaticamente organizara toda uma estética de fusão dos opostos, "do grotesco e do sublime", como marca da literatura moderna, diga-se romântica. Algumas passagens de "Puff" repetem mesmo o prefácio hugoano (como nas referências às obras de Milton e de Dante[122]); há que se lembrar também que a teoria exposta por Hugo em seu prefácio não correspondeu exatamente à sua prática teatral (e que seu drama *Cromwell* não foi aceito para a encenação na época). Álvares de Azevedo assumiu conscientemente, portanto, as contradições entre teoria e prática expressas por Victor Hugo; aceitou também sua teoria da fusão dos contrários, e aproveitou para banir Hugo de seu cânone teatral. Veja-se que Azevedo levava a contradição ao pé da letra: há que se negar os modelos para melhor aplicá-los. Uma teoria do drama romântico como expressa por Hugo interessava muito a

[121] Segundo PRADO, 1996, p. 128, desagradariam ainda a Azevedo as semelhanças entre os dramas de Hugo e Dumas e os melodramas populares, "cheios de truques de enredo, que infestavam os palcos brasileiros. O escritor nacional, pelo que se depreende, preferia, ao romantismo francês, recente e triunfante, as suas raízes históricas, plantadas na Inglaterra, Espanha e Alemanha. Antes o verdor, a ingenuidade cênica, que os malabarismos da carpintaria teatral, de que seriam réus Dumas e Victor Hugo."

[122] Conferir AZEVEDO, 2000, p. 507 e 508 e HUGO, 1988, p. 40 e 41.

uma mentalidade que trabalhava por oposições, como a de Azevedo; já uma prática teatral que busca resolver as contradições formais para o bem maior da encenação seria, talvez, pragmática demais para a idealidade do projeto azevediano.

Das contradições aceitas, a mais flagrante é ainda o descarte da função teatral de *Macário*: "Quanto ao nome, chamem-no drama, comédia, dialogismo: – não importa. Não o fiz para o teatro (...)"[123]. A natureza de *Macário*, adiantamos, assim como a do prefácio que o antecede e supostamente o apresenta, é por vezes a da digressão, da expansão lírica ou da discussão enfadonha de temas e autores do Romantismo: teatro de papel, texto para leitura. Entre os possíveis gêneros listados pelo próprio Azevedo, abandonemos logo a comédia na busca de uma nova definição para o drama – sobra-nos o dialogismo, aqui utilizado pelo autor, talvez, para indicar a estrutura dialogada de *Macário*. Mas será só isso, ou poderíamos ver no dialogismo[124] uma chave para a compreensão do projeto dramático de Azevedo?

Dialogismo nos faz lembrar o termo usado por Álvares de Azevedo em *Lira dos vinte anos*, a binomia, princípio explicador da coexistência, no mesmo livro, de uma parte lírica, sentimentalista e melancólica ("Ariel") e outra parte satírica e mordaz ("Caliban"): "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."[125] A convivência de opostos é uma das mais claras e conhecidas características da obra de Álvares de Azevedo, que leva esse pressuposto romântico à sua quase exaustão. À maneira de Friedrich Schlegel e de Victor Hugo, o satírico ou cômico atua em sua obra como corretivo ao monótono da beleza idealizada:

---

[123] AZEVEDO, 2000, p. 509.
[124] O termo "dialogismo", como usado por Álvares de Azevedo em "Puff", e com o qual jogaremos aqui de forma livre e arbitrária, não tem evidentemente o significado dado a ele tantos anos depois por Bakhtin; por outro lado, existem muitas afinidades possíveis entre os vários "dialogismos", nos seus sentidos de diálogo, intertextualidade, inserção na tradição, forma-de-exposição da obra, entre outros.
[125] AZEVEDO, 2002, p. 139.

"Nos mesmos lábios onde suspirava a monodia amorosa, vem a sátira que morde"[126], diz o poeta no seu "Prefácio" à Segunda Parte da *Lira dos vinte anos*, alertando o leitor para a brusca mudança de tom que se seguirá ao voltar da página. Tal mudança de tom está prevista na obra romântica, assim como sua contrapartida formal – a tensão entre os contrários, colocados no mesmo ambiente textual, é criadora do aspecto propriamente irônico da obra, pois acarreta uma grande liberdade estrutural, reatualizada sempre pelo movimento conflitante de um texto dissonante, de frágil harmonia. A binomia azevediana inscreve a *Lira dos vinte anos* no rol das obras românticas que se problematizam, por mais que a separação rígida em duas partes pareça enfraquecer a efetiva convivência dos opostos[127]. Seria o caso porventura de se pensar a leitura da *Lira* sempre pela superposição das duas partes, ou, ainda, pressupor no livro um estágio vacilante na experimentação formal acontecida nas "cavernas de um cérebro pouco mais ou menos de poeta". Já o dialogismo avança um passo e marca a fronte de *Macário* com o sinal indelével do questionamento, pois o diálogo formal e temático entre os elementos contrastantes neste texto aponta para o mover-se inesgotável da dialética.

Dialogismo estabeleceria diálogo, sim, visível no eterno embate entre bem e mal dentro da alma humana, tema dos dois episódios de *Macário*; episódios que entre si estabelecem um outro fascinante diálogo estrutural, entre a abertura e o fechamento. Dialogismo encontrado também na relação entre *Macário* e sua possível tradição dramática, além do interessante diálogo negativo entre prefácio e peça[128]. Dessa forma, o texto-

---

[126] AZEVEDO, 2002, p. 140.

[127] Para uma discussão exaustiva da binomia azevediana, leia-se ALVES, 1998. Como essa é uma questão fundamental na compreensão da obra de Álvares de Azevedo, retornaremos a ela sempre que oportuno.

[128] Daí podermos observar, mesmo correndo o risco de incorrer em certo anacronismo, a pertinência aqui do conceito de dialogismo bakhtiniano, em sua vertente intertextual, de dupla inserção de um determinado texto em sua época e em seu lugar de enunciação (cronótopo), e de seu inevitável diálogo com outros textos e mesmo com o extraliterário. Tal dialogismo é visível não só na tensão entre o texto e seu ambiente, mas também no interior do texto, em seu movimento de definição e de indefinição em relação aos gêneros tradicionais da literatura: "The chronotope in literature has an intrinsic *generic* significance. It can be even said that it is precisely the chronotope that defines genre and generic distinctions (…)". BAKHTIN, 1994, p. 84 e 85.

personagem "Puff" seria indicador da tradição em que se insere o drama azevediano, isso tanto na superfície dos nomes citados, quanto na verticalidade de um uso criativo e digressivo dos textos-modelos, partindo de certas fontes para negá-las, e até excluí-las do cânone aí estabelecido. Em certo sentido, ao estabelecer um ideal dramático no corpo de seu "Puff", Álvares de Azevedo expulsa *Macário* dessa terra utópica – nega o texto concreto, realça o Ideal; mas permanece o paradoxo da obra em si.

Mas, para marcar em definitivo "Puff" com o selo da contradição, Álvares de Azevedo vai ainda mais longe, levando seu protótipo de drama romântico aos confins do Romantismo, na busca pela apreensão de uma síntese superior, universalizante, entre clássico e romântico: "Esse é o paradoxo que Álvares de Azevedo, morrendo tão moço, legou ao teatro. Escreveu um prólogo meio clássico, pelo menos sensível às qualidades clássicas, para uma peça que é a mais puramente romântica entre todas do teatro brasileiro."[129] Não custa lembrar que clássico e romântico, no âmbito que aqui nos interessa, referem-se basicamente a duas concepções artísticas que se opõem, já que o movimento romântico, em fins do século XVIII, fez-se contra o ideário estético iluminista que tentava sumariar desde noções greco-latinas até os diversos Renascimentos e Classicismos artísticos por que passaram os países do ocidente. É o movimento romântico, portanto, a primeira verdadeira ruptura consciente com os ditames estéticos do chamado mundo clássico[130].

Nesse painel tão vasto, é necessário direcionar o ataque romântico ao "teatro clássico" para o centro do Classicismo seiscentista francês e para seus dois grandes autores trágicos, Corneille e Racine. A tragédia regular praticada e regulamentada pelos clássicos franceses tornou-se o anti-paradigma para os românticos alemães e ingleses, que primeiro se bateram por uma arte que desconhecesse o autoritarismo formal expresso nos tratados e

[129] PRADO, 1996, p. 129.
[130] Para uma caracterização ampla da oposição entre clássico e romântico, conferir ROSENFELD et GUINSBURG, 1993, p. 261 a 274.

artes poéticas. Em poucas décadas estendeu-se o debate para a própria França, e daí ganhou o mundo, sob o manto da famosa polaridade entre Shakespeare e Racine, discutida por tantos autores do Romantismo[131]. Se tal polaridade extrapolou o meio teatral e mesmo literário, e veio a se configurar em efetivas e diversas visões de mundo, importa-nos aqui apenas ressaltar a possibilidade que se desenhou então da convivência de dois padrões estéticos opostos e complementares: o da obra criada em consonância com as regras clássicas, e que pode ser julgada boa ou ruim a partir das mesmas regras; e o padrão romântico que sobrepõe à obra o autor, a subjetividade que resiste a qualquer limitação, e não pode ser julgada por regras exteriores a si mesma.

Tendo isso em vista, torna-se ainda mais interessante observar como Azevedo lança mão, nos quatro últimos parágrafos de seu prefácio "Puff", de uma célebre impostura romântica, a oscilação entre estados criativos opostos, o consciente e o febril. De forma engenhosa, ele busca no cerne do Classicismo francês o seu grande modelo, inatingível, dada a sua constituição romântica:

> Mas se eu imaginasse primeiro a minha idéia, se a não escrevesse como um sonâmbulo, ou como falava a Pitonisa convulsa agitando-se na trípode, se pudesse, antes de fazer meu quadro, traçar as linhas no painel, fá-lo-ia regular como um templo grego ou como a Atália, arquétipa de Racine.[132]

A regularidade almejada opõe-se à escrita efetiva de *Macário*, o drama aí apresentado:

> Esse é apenas como tudo que até hoje tenho esboçado, como um romance que escrevi numa noite de insônia – como um poema que cismei numa semana de febre – uma aberração dos princípios da ciência, uma exceção às minhas regras mais íntimas e sistemáticas. Esse drama é apenas uma inspiração confusa – rápida – que realizei à pressa como um pintor febril e trêmulo.[133]

---

[131] O mais conhecido texto é o de Stendhal, chamado justamente *Racine e Shakespeare*. A partir da pergunta: "Para escrever tragédias que possam interessar o público em 1823, é necessário seguir os processos de Racine ou os de Shakespeare?", o autor aponta as características do teatro shakespeareano que aproximam o autor elisabetano do momento (então) atual, ou romântico. Conferir STENDHAL, 1996, p. 85 a 110.

[132] AZEVEDO, 2000, p. 508.

[133] AZEVEDO, 2000, p. 509.

A afetação de um processo criativo descontrolado, de uma obra nascida à revelia dos "princípios da ciência", não chega a apagar nosso espanto frente à própria existência de tais princípios, e, ainda mais, das "regras mais íntimas e sistemáticas" do autor. Os dois trechos citados são bastante esclarecedores da visão de Álvares de Azevedo sobre as formas literárias e seu processo de concepção. Na verdade, a obra seria fruto imediato – expressão – da maneira como foi concebida, se assim quisermos crer. A forma pensada, conscientemente planejada e rascunhada, cujas linhas são traçadas no painel antes de sua execução final, apresentará traços regulares – "templo grego", tragédia clássica, arquétipo de beleza. Já o jorro convulso da imaginação doentia produz uma "aberração", uma "exceção". Interessante notar que é aí que Azevedo aloja os gêneros problemáticos, difíceis de definir sistematicamente: *Macário* seria como um "romance" escrito pelo insone ou como um "poema" cismado pelo febril. "Inspiração confusa", "rápida", realizada "à pressa", todo um folclore sobre a expressão descontrolada dos impulsos criativos pretende justificar a forma imperfeita, a irregularidade do drama romântico então prefaciado.

A disciplina do trabalho artesanal por trás da obra clássica apaga de preferência qualquer traço da subjetividade autoral; a forma fechada, perfeita converte-se no arquétipo em si, concreto – não há espaço para uma Idéia das formas imponderável. Já a imagem da "Pitonisa convulsa" não deixa dúvidas: por sua boca fala o deus – a imperfeição da obra é apenas a clara indicação de uma outra esfera superior na qual encontraremos sua forma perfeita e verdadeira. O arquétipo romântico reside alhures: "Assim, o valor da obra passa a residir em algo que não está nela objetiva e formalmente, e sim subjetivamente no seu autor – a sinceridade. Em outras palavras, o elemento de avaliação estética não é estético."[134] Sinceridade seria liberdade criativa, superação da

[134] ROSENFELD et GUINSBURG, 1993, p. 267.

necessidade formal que é, no fim das contas, contingência. Mas o anseio romântico pela dita sinceridade na expressão é tamanho, que necessita muitas vezes tomar o disfarce da "inspiração confusa", do desvario febril e sonâmbulo – o surto emocional não reconhece jamais as contingências do bom senso. Em uma outra imagem forte e de sabor expressionista, Azevedo contrasta paixão e forma, e reivindica, via Shakespeare, a predominância da primeira, força capaz de romper as amarras do gênero:

> Se eu imaginasse o Otelo, seria com todo o seu esgar, seu desvario selvagem, com aquela forma irregular que revela a paixão do sangue. É que as nódoas de sangue quando caem no chão não têm forma geométrica. As agonias da paixão, do desespero e do ciúme ardente quando coam num sangue tropical não se derretem em alexandrinos, não se modulam nas falas banais dessa poesia de convenção que se chama – conveniências dramáticas.[135]

A figura essencialmente não-clássica de Otelo personifica aqui a irregularidade da paixão, torrente que suplanta "alexandrinos" e "convenção". De maneira bastante convincente, Azevedo retoma a necessidade de uma identificação entre forma e conteúdo, o formato ageométrico é possivelmente mais verdadeiro e mais condizente com a exigência da expressão. Nos ares rarefeitos do idealismo romântico, a forma poética não poderia ser limite (apesar de sê-lo sempre), nem mero veículo para a expressão de um conteúdo; mas um tal paradoxo só pode ser resolvido no artifício retórico da inspiração: "Produzindo a forma como incompletude, o poeta também produz a ficção retórica da falta de retórica do que é dito, compondo-a como estrutura a ser recebida como ausência de estrutura."[136] A afetação de maior liberdade criativa, ou de sinceridade, impõe-se em detrimento das "conveniências dramáticas", aqui os limites da letra.

Mas não esperemos do poeta sinceridade para além da criação literária: fez sempre parte da alma romântica a negação da postura existencial pela obra e vice-versa. A própria escrita de "Puff" já é indício de uma reflexão sobre a matéria trabalhada, para não falar da relação complexa que se estabelece entre *Macário* e seu prefácio. É importante

[135] AZEVEDO, 2000, p. 508.
[136] HANSEN, 1998, p. 15.

notar, em primeiro lugar, a clara percepção, por parte de Azevedo, de que há estados criativos diversos, e que ambos concorrem no processo de elaboração da obra; em segundo lugar, apesar do aparente desejo por um modo quiçá mais soberano e racional de criação, *Macário* é o texto efetivo que aí se apresenta: "Vago como uma aspiração espontânea, incerto como um sonho; como isso o dou, tenham-no por isso."[137] Retomando rapidamente a discussão sobre a convivência de processos reflexivos e processos expressivistas no Romantismo, poderíamos dizer que *Macário* inscreve-se na própria encruzilhada desse dialogismo que busca um caminho entre a liberdade e a necessidade – assim como está expresso em seu prefácio, "Puff"[138].

Em meio a tamanha oscilação entre estados criativos, é difícil saber se a impostura de Azevedo está antes na alegada ausência de regras sistemáticas ou na tentativa de filiação de um Romantismo tão extravagante às linhas clássicas e bem proporcionadas do teatro de Racine. Em Álvares de Azevedo, mestre da contradição, não se trata de, parodiando Stendhal, escolher entre Racine ou Shakespeare. Escolhe-se Shakespeare e Racine. Mas isso não chegaria a ser tão surpreendente, se prestássemos ainda mais atenção ao movimento dialógico que constitui a escolha dos parâmetros para a "utopia dramática" em "Puff". Voltemos um pouco atrás, para observar de perto tais parâmetros:

> O meu protótipo seria alguma coisa entre o teatro inglês, o teatro espanhol e o teatro grego – a força das paixões ardentes de Shakespeare, de Marlowe e Otway, a imaginação de Calderón de la Barca e Lope de Vega, e a simplicidade de Ésquilo e Eurípides – alguma coisa como Goethe sonhou, e cujos elementos eu iria estudar numa parte dos dramas dele – em *Goetz de Berlichingen*, *Clavijo*, *Egmont*, no episódio da Margarida de *Faust* – e a outra na simplicidade ática de sua *Iphigenia*. Estudá-lo-ia talvez em Schiller, nos dois dramas do *Wallenstein*, nos *Salteadores*, no *D. Carlos*: estudá-lo-ia ainda na *Noiva de Messina* com seus coros, com sua tendência à regularidade.[139]

---

[137] AZEVEDO, 2000, p. 509.

[138] Tal questão liga-se diretamente àquela já discutida por CUNHA, 1971, em seu "Álvares de Azevedo ou a contradição criadora" (p. 113 a 117), que identifica no poeta brasileiro, sob a influência da rebeldia de Musset, uma prática poética do desregramento formal que não condiz com a sobriedade que advoga em seus textos críticos. Estaríamos diante de outra interessante "mentira" romântica, já que Álvares de Azevedo parece ter uma inclinação mental para a forma, malgrado a obrigatoriedade romântica da disformia planejada. Outra das formas da independência literária em Azevedo, segundo ainda CUNHA, p. 117: "Sua personalidade como que se bipartia: metade permanecia fiel à matriz Byron-Musset e metade proclamava sua autonomia crítica. Isto é: metade o acadêmico romântico e metade Álvares de Azevedo."

[139] AZEVEDO, 2000, p. 507.

Começando, como sempre, por Shakespeare, Azevedo reivindica para seu protótipo dramático "a força das paixões" do teatro inglês (aí representado também por um autor do período da Restauração, Otway, além dos dois amados autores elisabetanos), indicando assim uma alternativa à separação rígida entre os tons adequados para a comédia e para a tragédia, como nas misturas estilísticas praticadas pelo teatro inglês dos séculos XVI e XVII. A "imaginação" dos autores dramáticos do Século de Ouro espanhol, com sua capacidade de fazer conviver comédia, sonho, aventura e incertezas cristãs, seu maneirismo formal expresso nos contrastes entre claro e escuro, aponta para a visão dualista que o Romantismo reassumirá com gosto. Contrabalançando a predominância da paixão e da imaginação, Ésquilo e Eurípides acrescentam ao protótipo dramático azevediano a "simplicidade" arquitetônica do teatro grego clássico. Começa aí a passagem do irregular para o regular, e a busca de uma síntese entre clássico e romântico – algo "como Goethe sonhou". De fato, nas peças do autor alemão citadas a seguir por Azevedo, acompanhamos o percurso goethiano desde seu rebelde e fragmentado *Goetz von Berlichingen*, escrito na juventude do autor sob a influência direta de Shakespeare, até sua "ática" *Ifigênia em Táuris*, tentativa de retorno a um passado de simplicidade e beleza há muito perdidas. Tal percurso se repete nas obras listadas de Schiller, pois Azevedo sugere o estudo do protótipo dramático tanto na revolucionária *Os salteadores*, marco do pré-Romantismo alemão, quanto na tragédia classicista *A noiva de Messina*, experimentação schilleriana que buscava unir a forma clássica ao assunto moderno – "coros" trágicos e cristianismo[140]. As outras peças nomeadas também mostram claramente que Azevedo percebera na obra dos dois autores alemães uma reflexão sobre as possibilidades do drama moderno, pois são todas tentativas variadas, com maior ou menor sucesso, de reatualizar o

[140] *A noiva de Messina* é a peça de Schiller traduzida para o português por Gonçalves Dias, outra evidência das ambigüidades classicistas de nossos românticos. Conferir DIAS, 1979, p. 363 a 469.

gênero dramático frente às preocupações de uma nova era[141]. Parece-nos cabível afirmar que o autor brasileiro almejava inserir-se em tal círculo de reflexão, buscando um "protótipo", "um tipo talvez novo", discutido em suas "idéias teóricas sobre o drama"[142].

Observe-se aí, por fim, as marcas da distinção schilleriana entre as obras ingênuas e sentimentais: o poeta moderno pode, sim, criar uma tragédia clássica, mas o fará a partir da reflexão, do estudo, da cultura adquirida com o passar dos séculos. Em outras palavras, se o poeta sentimental pode escrever poesia ingênua, pois tais distinções não seriam temporais e sim referentes a dois modos de criação[143], essa poesia ingênua moderna será sempre e ainda sentimental, pois fruto da reflexão. O ensaio de Schiller deixara claro que o anseio romântico pelo clássico não significava uma volta ao passado: a obra clássica antiga representava para os modernos autores do Romantismo sentimental a justeza do Ideal. Não deve ser trazida do passado e restabelecida no presente, mas deve nortear o trabalho futuro do poeta em busca de formas novas, questionadoras e vivas.

Assim o teria entendido Álvares de Azevedo, em seus rápidos comentários sobre uma possível nova forma dramática, e seria interessante acompanhar os frutos de sua reflexão no âmbito da literatura romântica nacional, que tanto se preocupou com a possibilidade de equiparar a cultura brasileira às inovações européias – e que muitas vezes acabou por discutir questões alheias aos textos literários em si, em seu afã nacionalista. Mas, se uma morte prematura impediu a continuação do desenvolvimento de um debate que prometia tanto interesse, restaram-nos indiscutivelmente as indicações de uma reflexão progressiva sobre o drama romântico e suas possibilidades e limitações formais.

Além do mais, a passagem de "Puff" que explicita os parâmetros do

[141] Para uma apresentação de algumas das questões envolvidas no desenvolvimento dos respectivos projetos dramáticos de Goethe e de Schiller, conferir, entre outros, STUART, 1960, p. 471 a 484.
[142] AZEVEDO, 2000, p. 507.
[143] Conferir a seguinte nota de Schiller ao seu ensaio *Poesia ingênua e sentimental*: "Talvez não seja supérfluo lembrar que, se aqui os poetas modernos são opostos aos antigos, a diferença não deve ser entendida apenas como diferença de época, mas também como diferença de maneira. Também nos tempos modernos temos poesias ingênuas em todas as classes, embora não mais de espécie inteiramente pura (...)". SCHILLER, 1991, p. 61.

"protótipo" do drama azevediano reflete diretamente outra passagem de Álvares de Azevedo, em sua "Carta sobre a atualidade do teatro entre nós"[144]. Ao aconselhar o estudo e a tradução de grandes nomes do teatro (para a sua eventual apresentação nos palcos brasileiros), Azevedo ressalta exatamente a importância dessa etapa preliminar no processo laborioso de criação de peças nacionais de qualidade: "(...) os que tiverem estudado o teatro grego, o teatro francês, o teatro inglês e o teatro alemão, depois desse estudo atento e consciencioso, poderão talvez nos dar noites mais literárias, mais cheias de emoções do que aquelas em que assistimos: aos melodramas caricatos (...)"[145]. Se, de acordo com o que é dito em "Puff", *Macário* não seria ainda o fruto dessa síntese almejada, seria no entanto uma tentativa bastante interessante de atualizar a discussão sobre o gênero dramático na escassa cena brasileira de meados do XIX:

> (...) tais premissas contribuem também para trazer à tona indícios de um gênero dramático próprio, desenvolvido por Álvares de Azevedo no interior de sua obra, esclarecendo, com isso, sua posição diante da discussão da época sobre qual gênero adotar nos palcos brasileiros, se o modelo neoclássico, o drama burguês, o melodrama, ou ainda outra espécie nova.[146]

Esta "espécie nova", o drama romântico, teatro literário, assumiu na tentativa dramática de Azevedo ares tão modernos, que acabou desbordando dos limites formais do debate sobre o teatro nacional. *Macário* apresenta, na verdade, uma discussão intrinsecamente romântica, a grande discussão sobre a hierarquia dos gêneros, formas e registros artísticos. Depreende-se de seu prefácio, "Puff", que o avançadíssimo debate romântico aí exposto propõe uma suspensão do aspecto prático, teatral, pressuposto na criação dramática, em favor de uma experimentação literária que pudesse futuramente alterar as próprias condições envolvidas em tal prática teatral. O anseio de síntese que percorre o Romantismo traduz-se, nesse aspecto, em um movimento próprio da vanguarda: a busca do novo à revelia de sua praticabilidade.

---

[144] AZEVEDO, 2000, p. 745 a 747.
[145] AZEVEDO, 2000, p. 746 e 747.
[146] ALVES, 1996, p. 64.

Anunciando um teatro de papel, desvinculado de sua contrapartida cênica, "Puff" não deixa de ser, em si mesmo, a encenação mental de uma procura, a procura por uma filiação a um credo romântico universal:

> Não o fiz para o teatro: é um filho pálido dessas fantasias que se apoderam do crânio e inspiram a *Tempestade* a Shakespeare, *Beppo* e o IX Canto de *D. Juan* a Byron; que fazem escrever *Annunziata* e *O canto de Antônia* a quem é Hoffmann ou *Fantasio* ao poeta de *Namouna*.[147]

Mas, ao antepor a tais mestres da fantasia romântica um mestre da regularidade clássica, Álvares de Azevedo parece, por fim, ultrapassar a todos eles na configuração de um Romantismo para além do possível: uma síntese, configurada na convivência simultânea, em "Puff", de vários autores, de épocas diversas, com seus sinais valorativos invertidos, com suas obras deslocadas dentro de uma esperada hierarquia – daí a "Atália, arquétipa de Racine", daí a expulsão de Hugo e Dumas. Nada mais nada menos do que aquilo que se espera de um texto irônico: leitura negativa (e portanto digressiva, criativa, original) de uma possível tradição romântica. Para além dos delírios de um jovem autor embriagado pelo "ópio da leitura"[148], o prefácio "Puff" afirma-se como um texto autoconsciente, que funda sua tradição para negá-la, e instaurar assim, no Romantismo brasileiro, sem o apelo circunstancial a um projeto nacionalista extra-texto, uma das formas mais lúcidas da diferença – a contradição intertextual.

E que não nos escape: o diálogo estabelecido por *Macário* com a sua tradição, diálogo personificado por seu duplo textual, "Puff", não só adianta a reflexão do autor sobre o alcance de seus meios e formas, mas paralela e efetivamente nos prepara para o texto que passaremos a ler, apesar de seu aparente jogo de rejeição e reconhecimento de paternidade ("não é esse drama que aí vai" – "como isso o dou, tenham-no por isso"). O

---

[147] AZEVEDO, 2000, p. 509. É interessante notar que os textos aí citados por Azevedo são, de diferentes maneiras, todos marcados pelo tom fantasioso e/ou jocoso (de implicações anti-ilusionistas), criando uma pequena tradição à qual parece querer juntar-se *Macário*.

[148] Expressão usada por GOMES, 2000, p. 249, que se refere à importância que o "mundo dos livros" tem na elaboração da obra azevediana.

"drama", "comédia", "dialogismo", "romance" ou "poema" *Macário* levará às últimas conseqüências um projeto romântico vanguardista, que o próprio Álvares de Azevedo já intuíra talvez como insustentável[149].

[149] A título de curiosidade, note-se que Álvares de Azevedo utiliza quatro vezes a palavra *talvez* na apresentação de seu "protótipo" ou "utopia dramática" em "Puff"– "talvez as escreva"; "estudá-lo-ia talvez em Schiller"; "é um tipo talvez novo"; "é uma grande idéia que talvez nunca realize" –, dando mostras não só de indecisão quanto à sua forma efetiva, mas também consciência da enormidade de um tal projeto. Para tal impressão concorre também o uso de vários verbos no futuro do pretérito. Conferir AZEVEDO, 2000, p. 507.

II. 2. "Eis o drama."

> *Nesta linha, porém, o triunfo se encontra no extravagante* Macário*, mistura de teatro, narração dialogada e diário íntimo; no conjunto, e como estrutura, sem pé nem cabeça (...).* (Antonio Candido)
>
> *Não cometamos a injustiça de julgar* Macário *pelos padrões teatrais, condenando-o porque não observa as regras dramáticas.* (Sábato Magaldi)

"Vago como uma aspiração espontânea, incerto como um sonho; como isso o dou, tenham-no por isso."[150] Assim Álvares de Azevedo apresenta, ao final do prefácio "Puff", o drama que se segue, *Macário*. "Vago" e "incerto", "aspiração espontânea" e "sonho" são termos que continuam definindo o texto pela indefinição, se assim pudermos dizer. Somos obrigados a aceitar a contradição inerentemente romântica: depois de discutir e apresentar as possibilidades de construção de um certo tipo de drama romântico utópico, Álvares de Azevedo nega a *Macário* qualquer intencionalidade e o coloca no âmbito impreciso do delírio, do impulso incontrolado. Mas tal postura seria realmente contraditória, ou, pelo contrário, estratégia coerente com um projeto de drama ideal, já que utopia prevê irrealização? Pois a letra, a forma contingente, é sempre redutora; daí ser melancólico o contato do artista romântico com sua obra, já que é também admissão da perda. A obra, enquanto um recorte temporal, instaura para o artista a história, localiza o tempo presente. O que distinguiria a obra romântica seria a sua virtual improbabilidade – por mais que tenhamos milhares de obras românticas escritas e publicadas, algo em sua estrutura encena sempre o anseio por outra forma, por vir-a-ser-outra-coisa (na relação problemática do Romantismo com o tempo presente, tal anseio assume o nome de saudade, ou nostalgia). Na célebre diferenciação feita por August Wilhelm Schlegel entre arte clássica e arte romântica, isso aparece nos termos da não conclusão:

> O ideal grego (...) era a concórdia e o equilíbrio perfeitos de todas as forças; a harmonia

[150] AZEVEDO, 2000, p. 509.

> natural. Os novos, porém, adquiriram a consciência da fragmentação interna que torna impossível este ideal; por isso a sua poesia aspira a reconciliar os dois mundos em que nos sentimos divididos, o espiritual e o sensível, fundindo-os de um modo indissolúvel (...). Na arte e poesia gregas manifesta-se a unidade original e inconsciente de forma e conteúdo; na nova, procura-se a interpenetração mais íntima de ambos, enquanto ao mesmo tempo permanecem opostos. Aquela soluciona a sua tarefa, chegando à perfeição; esta, só pela aproximação pode satisfazer o seu anseio do infinito (...)[151]

A aproximação, que se apresenta contrária à perfeição da obra clássica, traz à mente o arremedo imperfeito da obra ideal, a tentativa, o projeto inconcluso, vistos aqui em termos positivos, como possibilidade de texto em movimento, aberto, que pede a participação ativa de um leitor para pôr em funcionamento a máquina irônica que sustenta a obra romântica. A ironia é também um dos antídotos contra a melancolia da perda, pois não permite um ancorar-se no presente, e subverte a relação da obra com sua tradição. Álvares de Azevedo, ao criar o diálogo ambíguo entre o prefácio "Puff" e o texto efetivo de *Macário*, parece usar conscientemente de suas prerrogativas enquanto subjetividade romântica, todo-poderosa, que cria obstáculos e barreiras para sua atuação. Na superação das barreiras formais cria-se a ironia como movimento infinito:

> Na literatura, a ironia – longe de ser apenas recurso retórico – torna-se assim atitude fundamental. Criando a obra-de-arte, o autor a objetiva, distanciando-se dela e do próprio eu empenhado no ato da criação; em novo ato criativo introduz dentro da obra este mesmo ato de distanciamento, e assim sucessivamente. O resultado não será decerto uma bela obra clássica, mas em compensação será sem dúvida "interessante" (nova categoria estética introduzida por F. Schlegel). A obra será "aberta", experimental, e incluirá na sua estrutura o próprio processo de sua criação.[152]

De fato, *Macário* pareceria ainda mais desconcertante, se não fosse lido de acordo com o projeto romântico que o torna possível e ao mesmo tempo decreta sua insustentabilidade. Podemos ler *Macário* como obra "interessante", pois saltam aos olhos as marcas da reflexão autoral sobre um processo criativo, tanto no prefácio "Puff" quanto no arcabouço do drama. Enquanto estrutura formal, *Macário* apresenta os problemas típicos de um drama romântico não-encenável, escrito para a leitura. Já sua temática é

[151] Citado por ROSENFELD, 1969, p. 158 e 159.
[152] ROSENFELD, 1969, p. 162.

claramente uma contrapartida conteudística da dissolução de limites formais: o ambiente soturno, as perquirições subjetivas, a proximidade entre o bem e o mal, tudo se desenrola em um estado difuso e nebuloso próprio da condição onírica: "A desordenada inspiração do poeta precisava de liberdade, para expandir-se. E nada melhor do que um sonho, que rompe sem cerimônias as fronteiras cênicas e desconsidera as limitações do espaço."[153] Juntam-se em *Macário,* de forma bem-sucedida, o estereótipo romântico da criação sem peias, ao sabor do delírio noturno, e o produto da reflexão autoral em um texto que parece deliberadamente desconhecer os contornos esperados em uma obra dramática.

Torna-se fundamental, portanto, para um conhecimento do texto de *Macário*, a leitura dessas duas instâncias conjuntamente – as velhas e conhecidas categorias de forma e conteúdo (por mais que nos interessemos nessa tese principalmente pelos aspectos formais do texto). Nada é certo em *Macário*, e isso se espelha na abertura radical de um texto que começa por um prefácio ficcionalizado, divide-se em dois episódios complementares e contrastantes, e parece simplesmente não terminar. Comecemos portanto a adentrar o universo de *Macário* retomando o seu enredo e procurando caracterizar seus personagens e seus principais aspectos formais – ao mesmo tempo em que assinalamos aquilo que no texto, em meio à sua apenas aparente espontaneidade, parece fruto das considerações do autor acerca de um gênero dramático romântico e problemático. Não é nosso objetivo, no entanto, tentar resolver os problemas levantados pelo texto de Álvares de Azevedo, nem isso nos parece necessário – pelo contrário. Que fale por si o texto do drama, com suas dissonâncias e seus nós desatados, que o constituem e o tornam tão interessante.

O drama apresenta dois episódios: "*Macário* divide-se em duas partes, relativamente autônomas, chamadas, talvez por isso, episódios, não atos."[154] O termo

[153] MAGALDI, 1962, p. 111.
[154] PRADO, 1996, p. 129.

"episódio" pode, em *Macário*, referir-se a um não muito preciso encadeamento temporal entre as duas partes do drama. Apesar de parecer ocorrer num momento anterior, o Primeiro Episódio não nos prepara para o Segundo Episódio, e as suas ligações são mais sutis do que as de uma peça escrita e planejada em atos progressivos e complementares. Por outro lado, "episódios" também podem ser os eventos acessórios, laterais, ligados à trama principal na peça de teatro, à maneira das cenas múltiplas em Shakespeare. O uso do termo por Álvares de Azevedo acentuaria ainda mais a sua aversão a qualquer tipo de centralização formal, pois *Macário* seria constituído por dois episódios que não se ligam a um acontecimento ou enredo central. A relativa autonomia dos episódios permite o jogo dialógico entre os mesmos, pois eles se distanciam e se aproximam de acordo com o olhar subjetivo que lançamos, na qualidade de leitores, ao movimento de reconstrução que o texto parece pedir a todo instante.

Os dois episódios de *Macário*, por sua vez, dividem-se em cenas, as quais não são numeradas e sim apenas indicadas pela mudança dos cenários ou dos personagens então presentes. Os cenários são sempre um tanto ou quanto neutros, dependendo bastante da imaginação do leitor para que tomem corpo nesse teatro mental ("Numa estalagem da estrada"; "Num caminho"; "Ao luar"; "Na Itália"; "Macário e Satã"; "Numa sala"), com quase nenhuma indicação de objetos de cena, que são introduzidos mais pelo diálogo do que pelas rubricas (apesar de algumas rubricas que misturam indicações de objetos e também de ação, como: "Satã montado num burro preto; Macário na garupa"; "Junto de uma janela está uma mesa"; "Mais longe sentado num rochedo à beira do rio está Penseroso cismando"). A estrutura frouxa das cenas liga-se diretamente ao estado onírico que lentamente toma conta do texto; há perfeita reciprocidade entre o clima noturno, a falta de uma marcação clara do tempo e a passagem aparentemente casual de uma cena à outra. Os dois episódios, no entanto, diferenciam-se bastante no tratamento que dão à progressão

temporal e a um fechamento do entrecho apresentado. Far-se-á necessária, portanto, uma caracterização em separado de cada episódio antes de voltarmos a lê-los em conjunto, de acordo com a teoria da ironia romântica e do gênero problemático que aqui nos interessa.

a. Da auto-exposição: Primeiro Episódio.

O Primeiro Episódio de *Macário* abre-se com a chegada do estudante homônimo[155] a uma hospedaria de beira de estrada (a cena se chama: "Numa estalagem da estrada"), na qual pretende jantar e pernoitar, pois caiu a noite em meio a sua viagem. A noite predominará neste episódio, sendo que apenas a última das cinco cenas se passa durante o dia (sendo cena rápida e de fechamento do episódio). A primeira cena é a mais longa do episódio e nela são expostos os caracteres básicos dos dois personagens principais do episódio. Macário, como saberemos logo a seguir, é um estudante que viaja em direção a uma cidade não nomeada, na qual irá estudar e viver. Depois de um curto diálogo cômico-grotesco entre Macário e a Mulher da venda, que lhe traz a ceia, surge sem avisos o Desconhecido, que se junta a Macário enquanto este janta. O Desconhecido mostra logo que é figura singular ao tirar do bolso uma garrafa de vinho, satisfazendo um desejo de Macário, que se negara a beber a aguardente da estalagem. Macário recorda-se de ter, por duas vezes, encontrado o Desconhecido na estrada, e este diz ter visto Macário ainda uma terceira vez, no alto da serra, olhando a paisagem do precipício "com um ar perfeitamente

[155] O nome de Macário teria sido retirado de uma peça vista por Álvares de Azevedo no Rio de Janeiro, com João Caetano no papel principal, como conta o próprio Azevedo em sua "Carta sobre a atualidade do teatro entre nós". AZEVEDO, 2000, p. 746. Segundo ainda PRADO, 1996, p. 125, o modelo de João Caetano para o papel de Roberto Macário seria o ator francês Fréderick Lemaitre, que teria criado em cena um personagem de criminoso ao mesmo tempo cômico, sinistro e elegante. É interessante também notar o significado do nome Macário: do grego, abençoado.

romântico". "Sois poeta?" [156], pergunta o Desconhecido, ao que Macário responde negativamente (e um pouco afoito demais em sua negativa), inaugurando no diálogo a sua tendência ao anti-Romantismo, marca do jovem estudante que posa de experiente e descrido. Ficará progressivamente claro o tom irônico com que o Desconhecido leva o jovem Macário a expor suas opiniões acerca da vida, do amor, da poesia, em uma conversa na qual não há muita discordância, e sim um jogo sedutor de perguntas e respostas – vejam-se as questões sutilmente colocadas pelo Desconhecido: "E a poesia?"; "E amaste muito?"; "Duvidas pois?"[157] –, que extraem de Macário o delinear de seu perfil moral e existencial.

O Desconhecido logo realiza mais um de seus truques ao oferecer a Macário um cachimbo (pois o burro de Macário fugira com sua mala e pertences), "invenção nova", que já vem com fumo, outra vez satisfazendo um dos desejos do estudante, que carrega como hábitos os clichês românticos do vinho, do fumo e do ceticismo, entre outros. O Desconhecido se esquiva ainda da pergunta de Macário sobre seu nome, e este assim se apresenta: "Pois eu sou um estudante. Vadio ou estudioso, talentoso ou estúpido, pouco importa. Duas palavras só: amo o fumo e odeio o Direito Romano. Amo as mulheres e odeio o romantismo."[158] Em seguida Macário expõe sua falta de fé na poesia enquanto mercadoria vulgar ("moeda de cobre", "vintém azinhavrado"[159]), e no verdadeiro amor entre homens e mulheres, que se distinguiria do amor carnal por sua idealidade, e por sua eventual impossibilidade sobre a terra. Nenhum valor positivo resiste ao exame cínico do moço de vinte anos Macário: "Duvido sempre. Descreio às vezes. Parece-me que este mundo é um logro. O amor, a glória, a virgindade, tudo é uma ilusão."[160] Discute-se longamente o jogo entre aparência e essência, encarnado aqui na oposição da prostituta à

[156] AZEVEDO, 2000, p. 513.
[157] AZEVEDO, 2000, p. 516, 518 e 520.
[158] AZEVEDO, 2000, p. 516.
[159] AZEVEDO, 2000, p. 516.
[160] AZEVEDO, 2000, p. 520.

mulher pura, ou virgem: "Tens razão: a virgindade d'alma pode existir numa prostituta, e não existir numa virgem de corpo. – Há flores sem perfume, e perfume sem flores."[161] A negatividade do diálogo atinge o seu auge na despedida entre os personagens: Macário diz querer dormir e pergunta novamente o nome do companheiro. Este propõe que apertem as mãos e façam um juramento:

> O DESCONHECIDO: Aperta minha mão. Quero ver se tremes nesse aperto ouvindo meu nome.
> MACÁRIO: Juro-te que não, ainda que fosses...
> O DESCONHECIDO: Aperta minha mão. Até sempre: na vida e na morte!
> MACÁRIO: Até sempre, na vida e na morte!
> O DESCONHECIDO: E o teu nome?
> MACÁRIO: Macário. Se não fosse enjeitado, dir-te-ia o nome de meu pai e o de minha mãe. Era de certo alguma libertina. Meu pai, pelo que penso, era padre ou fidalgo.
> O DESCONHECIDO: Eu sou o diabo. Boa noite, Macário.
> MACÁRIO: Boa noite, Satã. (*Deita-se. O desconhecido sai.*) O diabo! uma boa fortuna! Há dez anos que eu ando para encontrar esse patife! Desta vez agarrei-o pela cauda! A maior desgraça deste mundo é ser Fausto sem Mefistófeles... Olá, Satã!
> SATÃ: Macário...
> MACÁRIO: Quando partimos?[162]

Neste momento, ao chamar por Satã e propor que partam, Macário admite de uma vez por todas a entrada no reino sem limites do sonho, e inicia, agora literal e fisicamente, a viagem para dentro de si que já começara com a longa exposição de sua subjetividade expressa nos diálogos desta primeira cena. Torna-se claro o porquê da atitude preceptoral do Desconhecido, já que interessaria sempre a Satã o conhecimento e a eventual posse da alma humana – e a descrença, o negativismo e o desespero são atributos daqueles que procuram e se deixam seduzir pelo diabo. A referência a Fausto e Mefistófeles indica o arquétipo de um tal encontro, entre aquele que quer saber ou experimentar mais, e o outro que exige algo em troca do conhecimento dado. Se não há em *Macário* um pacto explícito (que implique numa troca), fica sugerido que o estudante assentiu em viver sob o domínio de Satã "sempre, na vida e na morte". O que Macário quer de Satã também não é tão claro, mas nos parece que a linha condutora de todo o drama é

[161] AZEVEDO, 2000, p. 520 e 521.
[162] AZEVEDO, 2000, p. 522.

esse aprendizado às avessas das misérias da existência e do autoconhecimento, mesmo que às custas do sacrifício de sonhos e idealismos de juventude[163].

O encontro de Macário e Satã não é fortuito: o estudante diz ter passado metade de sua existência (!) à procura do diabo, e não demonstra qualquer surpresa por tê-lo finalmente encontrado. Além de evidente truque para efeito teatral, tal naturalidade demonstra em Macário essa "vontade de morte" – mal do século – típica do Romantismo desiludido (reveja-se a cena em que Satã observa Macário sentado romanticamente à beira do abismo). Além do mais, Satã é o "Príncipe do Paradoxo"[164], figura que encarna a ironia aniquiladora de tudo o que parece estável e ordenado; é o anunciador do grotesco, que desestabiliza a harmonia do belo – é a grande sombra que se estende por tudo o que é humano, duplo negativo que expõe aquilo que não se quer ver, representação de um dos lados da cisão que se dá na subjetividade. Começa desta maneira, em *Macário*, a representação fragmentada do sujeito-protagonista (que no Segundo Episódio ganhará outras implicações com a entrada de Penseroso), e tal fragmentação do Eu se espalha por todo o texto, desestruturando crenças, desconectando diálogos e ameaçando o próprio gênero do drama.

A segunda cena ("Num caminho") tem indicação precisa de movimento: "Satã montado num burro preto; Macário na garupa."[165] Na viagem atemporal em meio às montanhas, Satã continua sua doutrina de descrenças, apresentando de forma cômica e sarcástica a cidade próxima, para a qual se dirigem. Tal seria "a invenção literária da cidade de São Paulo"[166], na expressão de Antonio Candido, criação ficcional e humorística de

[163] Tal tema é central no estudo de Antonio Candido sobre a prosa de Álvares de Azevedo, "A educação pela noite", texto importantíssimo para a presente tese, e que será retomado com freqüência. Conferir CANDIDO, 1989, p. 10 a 22.
[164] Assim chama Fausto a Mefistófeles, conferir GOETHE, 2001, p. 115. É interessante lembrar que Álvares de Azevedo listara, em "Puff", toda uma série de precursores "diabólicos", autores que teriam o diabo como personagem de suas obras, ou que teriam assumido uma *persona* satânica, como Marlowe, Milton, Goethe, Hoffmann e Byron.
[165] AZEVEDO, 2000, p. 523.
[166] CANDIDO, 1989, p. 12.

Álvares de Azevedo sobre a imagem prosaica da então pequena cidade universitária. Apesar de não ser nunca nomeada por Satã (e apesar dos personagens não chegarem efetivamente a entrar aí, neste Episódio), a descrição tanto física quanto moral da cidade remete a uma São Paulo dos estudantes românticos entediados: "Demais, essa terra é devassa como uma cidade, insípida como uma vila, e pobre como uma aldeia. Se não estás reduzido a dar-te ao pagode, a suicidar-te de *spleen*, ou a alumiar-te a rolo, não entres lá. É a monotonia do tédio."[167] Tal cidade "diabólica" tem nome de santo, e a descrição de seus habitantes dá a Satã a oportunidade de continuar o debate sobre aparências e comportamentos:

> SATÃ: Mulheres, padres, soldados e estudantes. As mulheres são mulheres, os padres são soldados, os soldados são padres, e os estudantes são estudantes: para falar mais claro: as mulheres são lascivas, os padres dissolutos, os soldados ébrios, os estudantes vadios. Isto salvo honrosas exceções, por exemplo, de amanhã em diante, tu.
> (...)
> MACÁRIO: Que boa terra! É o Paraíso de Mafoma!
> SATÃ: Mas as moças poucas vezes têm bons dentes. (...) Um médico que ali viveu e morreu deixou escrito numa obra inédita, que para sua desgraça o mundo não há de ler, que a virgindade era uma ilusão. E contudo, não há em parte alguma mulheres que tenham sido mais vezes virgens que ali.
> (...)
> SATÃ: (...) Aquelas mulheres são repulsivas. O rosto é macio, os olhos lânguidos, o seio morno... Mas o corpo é imundo. Tem uma lepra que ocultam num sorriso. Bufarinheiras de infâmia dão em troca do gozo o veneno da sífilis. Antes amar uma lazarenta![168]

O veneno oculto sob "a mantilha acetinada" é bem visível para Satã, que enxerga sempre o lado sombrio dos seres humanos. Sua misoginia e maledicência enfatizam a inversão de todos os padrões aceitos de beleza e moral, no jogo romântico dualista que vê o mal no bem e o bem no mal, o grotesco na beleza e a verdade no grotesco – assim o diabo adverte Macário contra tais mulheres ditas infames, armadilhas para um jovem de vinte anos, ao invés de aconselhar a sua companhia, caminho aparentemente mais rápido para a perdição da alma. Satã parece destinar seu jovem discípulo a um outro tipo de perdição, o do excesso contemplativo, o da melancolia. Mas trocando os papéis,

[167] AZEVEDO, 2000, p. 524.
[168] AZEVEDO, 2000, p. 524, 525 e 526.

Macário censura em Satã sua ironia exagerada, e nele reconhece o "espírito da negatividade" mefistofélico[169]: "És o diabo em pessoa. Para ti nada há de bom. Pelo que vejo, na criação só há uma perfeição, a tua. Tudo o mais nada vale para ti. Substância da soberba, ris de tudo o mais embuçado no teu desdém."[170] Satã anuncia o isolamento daquele que muito reflete – daquele que ri de tudo –, anuncia o tédio, precursor do desespero e da morte, cujas sombras vão tomando conta do drama, nesse mergulho para o interior de si mesmo em que se arrisca Macário.

Torna-se cada vez mais evidente no decorrer do drama que Álvares de Azevedo conjuga as possibilidades cênicas de um diálogo com Satã à tentação de encarnar em um personagem bastante atraente as várias formas do ceticismo ou do cinismo românticos, palavras de ordem entre a escola byroniana paulista[171]. Ao entrar em cena, a figura do satanismo personificado carrega, na mistura de negativismo, humor negro e desrespeito aos valores estabelecidos que a caracteriza, a responsabilidade de ecoar a voz desiludida do estudante Macário, que pode ser visto sem problemas como uma representação interessante, em suas oscilações, do ultra-romântico brasileiro nos meados do século XIX[172]. Daí não podermos falar de discordância entre os dois protagonistas do Primeiro Episódio – ambos se fazem conjuntamente antagonistas de uma moral ou de uma expectativa de Romantismo que não condizem com os seus interesses. Esse tema logo será desenvolvido mais longamente por Azevedo; mas importa desde já destacar a importância

---

[169] Dessa maneira Mefistófeles se apresenta a Fausto: "O espírito que sempre diz não." GOETHE, 2001, p. 37.

[170] AZEVEDO, 2000, p. 526.

[171] ALVES, 1998, já apontara: "Precisamente por direcionar a iniciação de Macário para a vertente melancólica do romantismo, pode-se compreender Satã como um resultado da personificação, no drama, do movimento byroniano." p. 118. Conferir também o estudo de BARBOZA, 1975, sobre a presença de Byron e do byronismo no Brasil, principalmente da p. 15 a 27.

[172] Podemos caracterizar o ultra-Romantismo pelo exagero de certas tendências românticas, como a melancolia e o desespero permanentes, o excesso emocional, o desejo pela morte e a percepção de uma dor universal que recobre todo o presente, levando ao escapismo temporal e espacial e à introspecção. No Brasil o ultra-Romantismo é representado, tradicionalmente, pela segunda geração romântica, a de Álvares de Azevedo, Junqueira Freire, Fagundes Varela, entre outros. Conferir, por exemplo, CANDIDO, 1993, p. 133 a 137.

estratégica da descrença para a inserção de *Macário* no quadro do Romantismo brasileiro. Mesmo a representação inaugural da São Paulo anti-romântica teria um papel interessante nesse reconhecimento negativo dos arredores literários nacionais. A cidade, nunca nomeada, seria imagem do desconsolo e da insatisfação de Álvares de Azevedo com as alternativas românticas disponíveis no repertório brasileiro. As dúvidas de Macário, reforçadas pelo niilismo de Satã, são fundamentais para a leitura do drama enquanto veículo da relação polêmica entre Álvares de Azevedo e o Romantismo brasileiro oficial – nacionalista, indianista ou crente no futuro brilhante da nação –, relação mais claramente enunciada no Segundo Episódio de *Macário*.

A segunda cena termina com a chegada dos dois à casa de Satã, na entrada da cidade, em frente ao cemitério – aí eles vão cear e descansar da viagem. A terceira cena ("Ao luar") continua a dissecação da alma de Macário. A indicação de objetos de cena – "Junto de uma janela está uma mesa" – nos convida a imaginar o estudante sentado a olhar a noite enluarada. Satã lhe estranha o ar "pensativo e sombrio", e Macário retorque: "E tu és mesmo Satã?"[173] Duvidando mesmo do diabo, Macário aprofunda-se, por um lado, em sua descrença, mas, por outro lado, tenta ainda apegar-se às aparências, pois cada vez mais se fazem esfumaçadas as diferenças entre realidade e sonho, entre recordação e pressentimento, entre vida e texto. Tudo é reversível. Este Satã azevediano, primo de Mefistófeles, apresenta-se bem vestido, e tem "os olhos tão azuis como uma alemã" – um diabo literário: "Decerto que querias ver-me nu e ébrio como Calibã, envolto no tradicional cheiro de enxofre! Sangue de Baco! Sou o diabo em pessoa! (...) Queres que te jure pela Virgem Maria?"[174] Seguem-se novas loas ao vinho e ao fumo, verdadeiras obsessões

[173] AZEVEDO, 2000, p. 527.
[174] AZEVEDO, 2000, p. 527. Lembre-se que Mefisto se apresenta sempre fantasiado, seja de estudante medieval, seja de cavaleiro espanhol, ou até mesmo sob os trajes do sábio professor Fausto. É dele também a observação de que a civilização moderna tirara do diabo os seus atributos mais conhecidos, como os chifres e o rabo; mas ele faz ainda questão dos pés de cabra, apesar de escondê-los sob falsas panturrilhas. Conferir GOETHE, 2001, p. 67. Além do mais, o ambíguo Satã azevediano, com suas

azevedianas, que acentuam aqui o ilusório ("– o vinho faz do poeta um príncipe e do príncipe um poeta.") e o transitório ("Tu o sabes – a glória é fumaça."[175]). São colocadas em discussão a impossibilidade de conhecer ao outro, a falta de sentido da filosofia humana, a inutilidade de se procurar um sentido para a existência. A discussão toma rumos literários, e vários personagens e autores (D. Juan, Hamlet, Faust, Romeu, Julieta, Antony, Goethe, entre outros[176]) são questionados em suas fracassadas tentativas de chegar à verdade ou à compreensão da vida.

De novo vida e texto aparecem juntos, confundidos, criando uma moldura sombria para a história então relatada por Macário, ponto importante no diálogo da primeira parte: Macário estivera uma noite com uma prostituta, "magra e lívida", cuja "alcova era imunda"[177]. Ali deitara-se com ela, mais por tédio do que por desejo. No dia seguinte voltara e a encontrara morta, pronta para ser amortalhada. A história – que antes parece um pesadelo – interessa vivamente a Satã, que se desdobra em aventar hipóteses acerca do sentido de tal acontecimento: "Quem sabe se naquele pântano não encontrarias talvez a chave de oiro dos prazeres que deliram?"[178] Além do mais o diabo se compraz em imaginar que tal mulher pudesse ter morrido nos braços do estudante, e introduz novamente o tema da inversão entre aparência e essência, imprimindo acentos cada vez mais soturnos à história de Macário:

> SATÃ: Se ali ficasses mais alguma hora, talvez ela te morresse nos braços. Aquela agonia, o beijo daquela moribunda talvez te regenerasse. Da morte nasce muitas vezes a vida. Dizem que se a rabeca de Paganini dava sons tão humanos, tão melodiosos, é que ele fizera passar a alma de sua mãe, de sua velha mãe moribunda, pelas cordas e pela caverna de seu instrumento. Sentes frio, que te embuças assim no teu capote?

"calças à inglesa", remete à figura demoníaca de Lord Byron, o grande herói maldito do Romantismo: " (...) foi Byron que levou à perfeição o tipo do rebelde, descendente distante do Satanás de Milton." PRAZ, 1996, p. 78.

[175] AZEVEDO, 2000, p. 527.

[176] "O universo em que se move Álvares de Azevedo nunca vai além do literário. As pessoas que o habitam são poetas, romancistas, historiadores, filósofos." PRADO, 1996, p. 130. Acrescente-se ainda a facilidade com que Azevedo fazia conviver autores e personagens em seus textos, dando a todos eles o estatuto de "idéias encarnadas".

[177] AZEVEDO, 2000, p. 529.

[178] AZEVEDO, 2000, p. 530.

> MACÁRIO: Satã, fecha aquela janela. O ar da noite me faz mal. O luar me gela. Demais, senti nas folhagens ao longe um estremecer. Que som abafado é aquele ao longe? Dir-se-ia o arranco de um velho que estrebucha. [179]

A imagem da prostituta morta, que poderia talvez ter salvo Macário de seu desespero, resume e encarna as discussões sobre pureza e idealidade, de um lado, e a realidade mais chã, de outro. Satã sutilmente sugere a reversão da ordem estabelecida – "Da morte nasce muitas vezes a vida" – e introduz um elemento assustador na imagem do violino do compositor Paganini. A voz da mãe moribunda acorda em Macário um pressentimento obscuro, que ele relaciona à noite e ao luar. Estamos em plena noite assombrada. Macário se assusta a contragosto: "Sim. É a meia noite. A hora amaldiçoada, a hora que faz medo às beatas, e que acorda o ceticismo."[180] Satã propõe que caminhem até o cemitério, e, se Macário quiser, o diabo o fará adormecer profundamente e sonhar sonhos reveladores e terríveis. Macário aceita, coerente com sua busca radical e arriscada de autoconhecimento. Esse é o fecho da cena, em pleno momento de Satã: "– Vamos. A lua parou no céu. Tudo dorme. É a hora dos mistérios. Deus dorme no seio da criação como Loth no regaço incestuoso de sua filha. Só vela Satã."[181]

A passagem para a quarta cena se dá sem a sua precisa nomeação. Temos apenas a indicação de personagens e objetos em cena: "Satã, com a mão sobre o estômago de Macário, que está deitado sobre um túmulo."[182] Mas tal passagem é dramaticamente perfeita: entre uma cena e outra Macário sonha os pesadelos da morte, entre mortos no cemitério. A mão de Satã, sobre o estômago de Macário (e não sobre sua cabeça, como seria de se esperar em quem induz ao sonho), especifica o domínio opressivo do diabo

---

[179] AZEVEDO, 2000, p. 531.
[180] AZEVEDO, 2000, p. 531.
[181] AZEVEDO, 2000, p. 532.
[182] AZEVEDO, 2000, p. 532. Antonio Candido, ao reproduzir o Primeiro Episódio de *Macário* na antologia *Os melhores poemas de Álvares de Azevedo*, acrescentou a essa cena a indicação "No cemitério", atribuindo sua ausência a um "esquecimento do poeta ou, mais provavelmente, erro de cópia dos editores." CANDIDO, 1994, p. 19. Isso não nos parece necessário, dentro da liberdade estrutural do drama.

sobre os homens: é pelo estômago, parte baixa do corpo na configuração do grotesco, que se introduz o desespero mais absoluto em Macário. Atente-se que o estômago é aí também análogo ao sexo, ambos órgãos funcionais que se opõem à elevação incorpórea do intelecto e da imaginação humanos. Mas a presença do diabo é indicativa de confusão entre as esferas, é sugestão da perigosa ausência de limites do sonho, aqui na sua forma ameaçadora de pesadelo. Pelos mesmos motivos, Macário dorme sobre um túmulo, encenando o sono definitivo que o aguarda, e do qual Satã lhe permite um sufocante vislumbre.

Satã o acorda, Macário está esgotado pela experiência. Mal pode falar e mover-se, e o diabo precisa ministrar-lhe um licor ardente para que se reanime e possa relatar o pesadelo. Tal relato é de novo uma história emoldurada dentro da história, ou melhor, um sonho dentro do sonho, a se levar em consideração as analogias com a narrativa anterior de Macário e com o clima onírico que cada vez mais domina o episódio. O recurso da narrativa dentro do texto dramático pode de certa forma atrasar ou diluir a ação, prendendo a atenção àquilo que se diz, e não ao que acontece (no caso de *Macário*, essa já seria uma constante). Por outro lado, quando bem utilizado, e nos parece que esse é também o caso no Primeiro Episódio, cria sobre a cena uma outra cena imaginária, mental, que reencena ou antecipa eventos dramáticos, caracteriza o ambiente psicológico e cria todo um jogo de espelhos dentro do drama[183]. O sonho relatado por Macário é também a visada de um outro espaço e de um outro tempo, aí fala uma outra voz, subjacente ao texto, que vem à superfície da noite para sugerir uma realidade vertiginosa.[184]

---

[183] O Primeiro Episódio de *Macário* conteria assim duas narrativas enxertadas em meio ao diálogo dramático: o encontro de Macário com a prostituta que morreria no dia seguinte e o pesadelo induzido por Satã (no Segundo Episódio surgirá ainda uma outra narrativa). Daí podermos falar de certos aspectos épicos em *Macário*, pois tais narrativas de alguma forma norteiam os eventos e criam um estranhamento temporal que rompe com a ilusão dramática. Verifica-se mais uma vez a predominância da palavra no gênero de drama romântico praticado por Álvares de Azevedo. Conferir o verbete "épico (teatro)" em GUINSBURG; FARIA et LIMA, 2006, p. 131 a 136.

[184] BÉGUIN, 1991, em sua longa obra sobre os significados do sonho na literatura romântica, cita a seguinte passagem de Jean Paul Richter: "Le fonds de religion ou de négation que nous avons apporté avec nous em naissant, ou, en d'autres termes, le vaste royaume que hantent nos instincts et nos inclinations, monte à la surface à la douzième heure du rêve, et, en une incarnation plus lourde, nous

O sonho de Macário pode ser dividido em duas partes. Na primeira parte, Macário vira e seguira, em meio a uma escuridão abafada, uma bela mulher pensativa, que, pálida, nua e gelada – "Seus olhos eram vidrados, os lábios brancos, e as unhas arroxeadas. Seu cabelo era loiro, mas tinha uns reflexos de branco"[185] –, abraçava os cadáveres que recolhia em uma torrente. Um anjo, segundo Satã, que carregava "o anátema de uma virgindade eterna. Tem todas as sedes, todos os apetites lascivos, mas não pode amar. Todos aqueles em que ela toca se gelam. (...) Essa estátua ambulante é quem murcha as flores, quem desfolha o outono, quem amortalha as esperanças."[186] Não saímos de perto, portanto, dos temas obsedantes deste episódio – tal anjo maldito retoma a imagem da prostituta morta, assim como esta já era retomada do jogo de aparências nas mulheres da cidade não nomeada – e essa imagem logo retornará, revestida de traços maternos, na abertura do Segundo Episódio. Essa fusão da eterna virgem, da prostituta e da mãe caracteriza um certo universo azevediano, aqui personificado na figura do estudante que diz nunca ter amado, que é filho enjeitado, e que espera, sem crer, a mulher dos sonhos. A fluidez com que as figuras femininas encarnam nesses diferentes tipos reforça a ausência de limites claros entre o ideal e o real, entre vivido e sonhado – tema difuso de *Macário*.

Na segunda parte do pesadelo ouve-se, em meio a um universo em convulsão (prefiguração do inferno?), uma voz que nega Cristo e glorifica Satanás, que reinaria sozinho sobre a criação: "– Cristo sê maldito! Glória, três vezes glória ao anjo do mal! E as estrelas fugiam chorando, derramando suas lágrimas de fogo... E uma figura amarelenta beijava a criação na fronte –, e esse beijo deixava uma nódoa eterna..."[187] Na imagem usada anteriormente por Satã, Deus dormia no colo de sua filha, a criação. Agora, configura-se a possibilidade de um mundo sem deus ou esperança, órfão, no qual impera a

---

apparaît... (...) nous voyons errer en liberté, dans la nuit, les taupes sauvages et les loups que la raison du jour tenait enchaînés." p. 188.

[185] AZEVEDO, 2000, p. 533.

[186] AZEVEDO, 2000, p. 533.

[187] AZEVEDO, 2000, p. 534.

dúvida. A segunda parte do pesadelo de Macário remete-nos ao célebre sonho descrito no romance *Siebenkäs* (1796-97), do escritor alemão Jean Paul Richter. Lá o Cristo morto, na igreja de um cemitério, perto da meia-noite, afirma que não há Deus, e que todos estão órfãos na criação, ele inclusive. Restam o caos e o clamor incessante das sombras abandonadas sobre a terra. Dando um passo à frente do ceticismo romântico e acarretando uma ameaçadora perda do chão firme da lógica universal, tal episódio seria de implicações fundamentais para o entendimento do niilismo oitocentista como um todo, além de antecipar os fundamentos da permissividade formal no Romantismo:

> A morte de Deus abre as portas da contingência e da sem-razão. A resposta é dupla: a ironia, o humor, o paradoxo intelectual; também a angústia, o paradoxo poético, a imagem. Ambas as atitudes aparecem em todos os românticos: sua predileção pelo grotesco, o horrível, o estranho, o sublime irregular, a estética dos contrastes, a aliança entre riso e pranto, prosa e poesia, incredulidade e fé, as mudanças repentinas, as cabriolas, tudo, enfim, que transforma cada poeta romântico num Ícaro, num Satanás e num palhaço, não é nada mais que uma resposta ao absurdo: angústia e ironia.[188]

A nódoa ou mancha deixada pelo anjo do mal, "figura amarelenta", é indelével – a possibilidade de uma "orfandade universal"[189] atinge Macário com toda a força de suas implicações: de sua individualidade órfã, de filho abandonado, o estudante vislumbra então um universo em que só reina Satã – o princípio do não, a grande ausência. Sob o signo de Satã prenunciam-se as grandes inversões, as suspensões de qualquer juízo, o grotesco de uma existência sem sentido. Em crescente tensão, o drama de Azevedo encena as angústias da individualidade virtualmente livre no contexto de um mundo em que não há mais regras, não impera mais a ordem – a perda da oposição inerente à subjetividade é insuportável. A obra de arte romântica mimetiza essa angústia, nega a si mesma, se esfacela. Veja-se que o jogo nervoso entre ordem e desordem, constituinte fundamental da obra

[188] PAZ, 1984, p. 69. Conferir também KAYSER, 2003, p. 55, que, em seus comentários sobre as obras de Jean Paul, aponta aí o lado terrível do grotesco romântico: "os contrastes agudos que nos tiram o chão debaixo dos pés, os jogos macabros com as figuras de cera e os mecanismos endemoninhados, o horror sempre de novo reconfigurado ante um mundo que se vai alheando e, como exemplo mais gritante, as visões abismais no 'Discurso do Cristo morto proferido do alto do edifício cósmico, segundo o qual não existe Deus'."

[189] PAZ, 1984, p. 73.

romântica, faz-se duplamente presente em *Macário*, em sua temática angustiada e em sua estrutura que flerta abertamente com a dispersão das formas.

Macário acorda, mas não se livra completamente da atmosfera do pesadelo, e ainda escuta no ar os gemidos de sofrimento. A relação entre discípulo e preceptor estabelecida ao longo do Primeiro Episódio está prestes a romper-se, a corda esticara-se demais, pois Macário chegara muito perto de seus limites: "A sua tônica (de Macário) é um cinismo que mal encobre o desespero e vai se chocar no cinismo autêntico de Satã, podendo este, assim, ser considerado o limite a que tende a sua personalidade."[190] Por mais que partilhe das opiniões cortantes de Satã sobre os temas que discutem, há em Macário ainda o medo da vertigem, do vazio entrevisto na absoluta descrença; Macário é ainda muito jovem, incerto em suas escolhas, hesitante em abraçar uma doutrina niilista. Satã gargalha do desespero de Macário – o diabo ri de tudo, e assim se dá a conhecer –, que insiste em saber de quem são os gemidos que escuta na noite:

> SATÃ: Queres muito sabê-lo?
> MACÁRIO: Sim! pelo inferno ou pelo céu!
> SATÃ: É o último suspiro de uma mulher que morreu, é a última oração de uma alma que se apagou no nada.
> MACÁRIO: E de quem é esse suspiro? por que é essa oração?
> SATÃ: Decerto que não é por mim... Insensato, não adivinhas que essa voz é a de tua mãe, que essa oração era por ti?
> MACÁRIO: Minha mãe! minha mãe!
> SATÃ: Pelas tripas de Alexandre Bórgia! Choras como uma criança!
> MACÁRIO: Minha mãe! minha mãe!
> SATÃ: Então ficas aí?
> MACÁRIO: Vai-te, vai-te, Satã! Em nome de Deus! em nome de minha mãe! eu te digo – Vai-te![191]

O paroxismo a que chega Macário faz com que ele esconjure o demônio para que possa sobreviver – nesse momento, em meio ao desespero mais sombrio, ele retorna a Deus e à imagem perdida da mãe, recursos derradeiros. A existência de uma mãe efetiva, que por ele sofreria na hora da morte, torna ainda mais aguda a sensação de orfandade do

---

[190] CANDIDO, 1989, p. 12.
[191] AZEVEDO, 2000, p. 535 e 536.

estudante. Abandonado à própria sorte, sob o assédio de Satã, Macário parece por uma última vez tentar voltar à superfície do prosaico universo cotidiano. Satã retira-se mas prevê o seu rápido retorno, ensinando a Macário como chamá-lo – o diabo sabe que para o jovem que dentro de si tanto sofrimento vislumbrou não há outro caminho senão o seu (daí o estranho movimento que deve ser usado para sua invocação: "Deita-te no chão com as costas para o céu; põe a mão esquerda no coração; com a direita bate cinco vezes no chão, e murmura – Satã!"[192] O movimento é para baixo da terra, regiões infernais, mas também para dentro do coração). O retorno pressentido de Satã é outra das ligações entre os dois episódios do drama, e promessa de continuidade do aprendizado negativo do estudante Macário. Mas, depois da crise, faz-se necessário um movimento de distensão dramática, e aí entra novamente em cena o humor (mas humor romântico, aquele que traz também o travo da dúvida).

A quinta e última cena do episódio retorna ao local em que tudo começou – "A estalagem do caminho (do princípio)" – e temos indicações de uma longa noite de sono: "As janelas fechadas. Batem à porta."[193] Macário acorda, depois de ter dormido até as três horas da tarde, sem ouvir as freqüentes batidas da Mulher da venda na porta. O estudante se indaga acerca da noite passada – teria sido tudo sonho? – e a Mulher da venda confirma que ninguém mais estivera ali, que o burro não fugira, e que Macário adormecera provavelmente durante a ceia. Macário ri de si mesmo, e de seus sonhos com o diabo. Mas seus olhos são atraídos por marcas estranhas no chão:

> A MULHER: O que é? Ai! ai! uns sinais de queimado aí pelo chão! Cruz! Cruz! minha Nossa Senhora de S. Bernardo!... É um trilho de um pé...
> MACÁRIO: Tal e qual um pé!...
> A MULHER: Um pé de cabra... um trilho queimado... Foi o pé do diabo! o diabo andou por aqui![194]

[192] AZEVEDO, 2000, p. 536.
[193] AZEVEDO, 2000, p. 536.
[194] AZEVEDO, 2000, p. 537.

Assim termina o Primeiro Episódio de *Macário*, no prosaico quarto da estalagem, em meio a um jogo de reviravoltas entre vigília e sonho, entre o improvável e o fantástico: "Quebra-se, desse modo, aquela hesitação entre o natural e o sobrenatural que, segundo Todorov, constitui a essência da literatura fantástica."[195] Não nos parece haver em *Macário* uma instauração tão inequívoca e isolada do fantástico que pudesse ser quebrada ao final desse episódio. A continuação do texto no Segundo Episódio, ao prometer o retorno de Satã, manteria o clima sugestivo e aberto às manifestações concomitantes do estranho, do sobrenatural ou maravilhoso e da hesitação constituinte do fantástico. A presença do diabo, dado evidentemente sobrenatural, parece-nos, por outro lado, assumir em *Macário* um sentido alegórico, de personificação, mais do que propriamente evocar as forças infernais. As marcas do pé de cabra no chão seriam, dessa forma, outro recurso irônico usado pelo texto para lembrar que Satã está sempre por perto, mesmo (ou principalmente) quando dormimos, e acreditamos sonhar. Macário chegara no meio da noite, e dormira até a tarde do dia seguinte, disso sabemos, mas o que aconteceu nesse meio-tempo?

> Assim, a ponta do fim engata na do começo, fechando o círculo como os dois únicos momentos de realidade indiscutível. O espaço inscrito é marcado por uma dubiedade de significado que talvez indique a estrutura profunda do drama, construído sobre a reversibilidade entre sonhado e real, vacilante terreno onde, quando pensamos estar num, estamos no outro.[196]

A estrutura circular do episódio, se por um lado demonstra o desenvolvimento seguro de cena a cena, com a clara progressão da tensão dramática e o justo encadeamento de eventos, por outro lado sugere que nunca se saiu dali, daquele mesmo quarto de estalagem. O trabalho com o tempo dramático é também admirável, pois a temporalidade encenada no episódio se dá no espaço do sonho – é tempo nenhum. Ao

---

[195] PRADO, 1996, p. 134. Conferir, portanto, TODOROV, 1975, p. 29 a 46.
[196] CANDIDO, 1989, p.12. Neste mesmo texto o crítico já demonstrara, no Primeiro Episódio de *Macário*, o "jogo alternativo de cenas interiores e exteriores que fecha a ação num anel, depois de ter propiciado o amadurecimento dos problemas" p. 11.

invés de uma temporalidade constituída pela ação, teríamos no Primeiro Episódio de *Macário* o tempo da fantasia, da digressão, do devaneio onírico. A reflexão incessante do sujeito romântico se vê dessa maneira representada: inação física, contínua movimentação intelectual.

O Primeiro Episódio, portanto, intensamente teatral, configuraria em si mesmo um drama completo. Não é, se tomado em separado, especialmente radical em sua estrutura, nem desobedece tanto às regras de um texto escrito para o teatro. As excessivas neutralidade e imaterialidade de seus cenários acabam por facilitar uma virtual encenação. O diálogo é quase sempre ágil e bem distribuído entre os protagonistas, e não chega a estar comprometido pela típica prolixidade romântica. Sua estrutura de perguntas e respostas e seu caráter de discussão dos grandes temas do Romantismo maldito mantêm um alto nível de interesse, além de demonstrarem com virtuosismo a capacidade que o teatro tem de expor o íntimo dos personagens através do diálogo:

> O sonho põe Macário diante de um Desconhecido, com quem ele dialoga. É a forma de quebrar a digressão erudita daquele adolescente saturado de leituras e de idéias, querendo exprimir a sua confidência atônita sobre o mundo. Amor, mulheres, filosofia, verdade – sobre tudo Macário tem uma palavra, encharcada do desvario romântico de seus modelos literários.[197]

Estaria exatamente aí, talvez, o grande trunfo desse Primeiro Episódio: o dramático se dá todo ancorado no diálogo, que tem óbvia primazia frente à sua contrapartida concreta (um dos sentidos do dialogismo azevediano seria esse mesmo, o de texto formatado pelo diálogo). Cenário e ação, nessa peça, são veiculados pela palavra, que reina absoluta na sua capacidade literária de criar ou de destruir mundos. Veja-se aí, paradoxalmente, visível consciência do cênico, já que o latente monólogo mental do jovem atormentado desdobra-se num diálogo com a sua consciência negativa, Satã (sendo portanto oralmente exteriorizado, constituinte mínima do teatro).

---

[197] MAGALDI, 1962, p. 111.

A "digressão erudita" de Macário, emoldurada pelas perguntas e comentários de Satã, é a essência do drama azevediano, e também marca claríssima de sua constituição enquanto texto romântico. Pois a obra sentimental – irônica – romântica – distingue-se exatamente por conter em si a digressão autoral, o devaneio e a discussão dos temas que configuram a subjetividade que domina o texto. O drama *Macário* dá voz, indiscutivelmente, aos anseios autorais, e se faz texto sentimental na medida em que é "autoconfissão mais ou menos encoberta do autor, o produto de sua experiência, a quintessência de sua singularidade." [198] Desmonta-se assim uma tradicional leitura biografista da obra de Álvares de Azevedo, que toma o personagem Macário pelo autor[199], e não por sua construção como ser literário, a partir de uma fabulação da subjetividade atuante. Para Friedrich Schlegel, toda obra romântica poderia ser julgada pela "quantidade de visão pessoal" que contivesse e pela presença do elemento confessional – toda obra romântica seria, de uma forma ou de outra, "autobiografia"[200]. O Primeiro Episódio de *Macário*, digressão dialogada, projeta a intimidade autoral, expõe uma visão de Romantismo: "Esta densidade de experiência se aprofunda mais pelo fato do *Macário* constituir uma espécie de suma literária do nosso poeta."[201]

Note-se assim a potência de um teatro literário, não-encenável, para o projeto romântico. Enquanto painel da subjetividade, o drama romântico problemático configura-se na forma inacabada, híbrida, descontínua. Apesar do movimento relativamente autônomo dos episódios de *Macário*, não nos esqueçamos de que a peça foi escrita para ser lida em seu conjunto, de dois episódios precedidos de um prefácio (e adiantamos que talvez nem mesmo essa seja sua estrutura completa). Por mais que o Primeiro Episódio tenha sido, em geral, lido pela crítica como muito superior ao Segundo

[198] SCHLEGEL, 1994, p. 69.
[199] Tal leitura já fora apontada (e rejeitada) por PRADO, 1996, p. 130: "A hipótese é tentadora – muita gente deixou-se tentar – mas não parece provável."
[200] Conferir SCHLEGEL, 1994, p. 68 e 69.
[201] CANDIDO, 1993, p. 169.

Episódio[202], tal juízo de valor obviamente só faz sentido se desmembrarmos o drama, o que acabaria por impossibilitar o interessante jogo dialógico entre suas partes constituintes. Para além da binomia, que no Primeiro Episódio aparece com freqüência e sob as várias formas do contraste nas falas de Macário e de Satã, o drama pede que entendamos o seu universo particular através da oposição sim, mas seguida da imediata convivência de elementos, posturas e concepções antagônicos, que se movimentam, desaparecem e retornam sob diversas máscaras e (re)encarnações. Os componentes estruturais que dão conformidade a *Macário* iluminam uns aos outros de forma sutil e sem pretensões a qualquer completude. Mas, e de acordo com o projeto de Álvares de Azevedo, não há como chegar a nenhuma conclusão sobre *Macário* sem avançar em sua leitura e tentar recolocar mais algumas peças nesse extravagante jogo de montar – justaposição continuada de fragmentos.

b. Do debate: Segundo Episódio.

A primeira cena do Segundo Episódio ("Na Itália") já indica a mudança do tom com que se abre a ação: não adentramos lenta e seguramente o universo do sonho, mas irrompemos já em meio a ele. Estamos numa Itália literária, numa Itália dos sonhos românticos – outra obsessão azevediana[203]. Esse lugar-nenhum retirado dos livros assinala

[202] "O *Macário* é um drama fascinante, feito mais para a leitura do que para a representação, com duas partes diferentes enquanto estrutura e qualidade, sendo a primeira melhor e uma das mais altas realizações de Álvares de Azevedo." CANDIDO, 1989, p. 11. Apreciação semelhante encontra-se em PRADO, 1996, p. 138, que comenta sobre o Segundo Episódio: "(...) não é apenas o teatro que submerge, é a própria prosa que, tornando-se dissertativa, perde a elegância e a concisão poética mantidas no Primeiro Episódio."

[203] Brito Broca já levantara, em artigo de 1958, "Os românticos e a Itália", algumas das várias ocorrências de imagens da Itália entre autores românticos europeus e brasileiros. Conferir BROCA, 1979, p. 140 a 146.

desde o início do Segundo Episódio o nível de literariedade que iremos aí encontrar. Discutir-se-á em seguida não só a tradição literária do Romantismo e suas diferentes manifestações, como será revisitada ainda a própria obra de Álvares de Azevedo – e o Primeiro Episódio do drama *Macário* inclusive.

As indicações de personagens e de objetos, na primeira cena, se por um lado não elevam o grau de dificuldade cênica, por outro confirmam que estamos em lugar indefinido, em momento impreciso: "Um vale, montanhas à esquerda. – Um rio torrentoso à direita. – No caminho uma mulher sentada no chão acalenta um homem com a cabeça deitada no seu regaço."[204] Logo saberemos que é noite, pois a lua brilha, segundo dirão Macário e Penseroso. As indicações temporais no Segundo Episódio, quando as há, vêm sempre pelo diálogo – de fato, nas dez cenas que constituem o episódio, não há rubrica indicativa do momento em que elas se passam (e por vezes não há também a indicação de onde elas se passam). São dez cenas, o dobro do Primeiro Episódio, mas dez cenas extremamente fragmentárias e irregulares, que não se ligam por uma clara seqüência temporal ou psicológica, nem caminham para um fechamento circular como as da primeira parte. A ação no Segundo Episódio também se esgarça ao máximo, toma ares inacabados, e cede sua vez ao debate, teórico ou existencial. A relativa agilidade do Primeiro Episódio dá lugar a uma espécie de parêntese espaciotemporal. A mudança de tom inclui mesmo a perda (quase total) do senso de humor tão marcante no episódio anterior.

Mas tudo isso parece estar em perfeita consonância com o tom opressivo que marca a abertura do Segundo Episódio, pois a imagem feminina descrita na rubrica evoca imediatamente o pesadelo de Macário no Primeiro Episódio[205]. Parece materializar-se em cena o anjo gelado que abraçava os cadáveres retirados da torrente, visto por Macário nos

[204] AZEVEDO, 2000, p. 538.
[205] CANDIDO, 1989, p. 13, indaga acerca de tal imagem: "Seria 'citação' do sonho da primeira parte (...)? A impressão é de que Macário se encontra no desdobramento daquele sonho (...) ficamos em dúvida e fortalecidos na impressão de que o trecho é uma espécie de friso onírico, destinado a manter a tonalidade dúbia da primeira parte."

sonhos infernais a que Satã o induzira. Agora Macário entra em cena "cismando", e monologa o seu devaneio um quê hamletiano sobre morte e amor: "Morrer! morrer! Quando o vinho do amor embebeda os sentidos, quando corre em todas as veias e agita todos os nervos... parece que esgotou-se tudo. Amanhã não pode ser tão belo como hoje."[206] O morrer de amor, ou morrer pelo amor, anunciado na primeira fala de Macário, será um dos temas do episódio – verdadeira compulsão que tomará conta dos personagens sem outra explicação que não a de ser um dos clichês do ultra-Romantismo. Macário observa mais de perto a mulher sentada no chão e reconhece, talvez sem percebê-lo conscientemente, a figura de seu pesadelo: "Messalina de cabelos brancos, quem apertas no seio emurchecido? (...) Mulher! louca mulher, quem acalentas é um cadáver."[207] A mesma sexualidade problemática que criara o anjo simultaneamente assexuado e lascivo do pesadelo faz com que agora Macário veja ali uma velha que embala no colo o cadáver de seu jovem amante de cabelos negros. Mas a reação da Mulher roça o patético, em seus acentos que recordam Lear e a filha morta, Cordélia:

> A MULHER: Um defunto?... não... ele dorme: não vedes? É meu filho... Apanharam-no boiando nas águas levado pelo rio... Coitado! (...) Morrer ele? É impossível. Morrer? Como? Se eu ainda sinto esperanças, se ainda sinto o sangue correr-me nas veias, e a vida estremecer meu coração!
> MACÁRIO: Velha! – estás doida.
> A MULHER: Não morreu, não. Ele está dormindo. Amanhã há de acordar... (...) Meu filho! Hei de aquentá-lo com meus beiços, com meu corpo...
> MACÁRIO: Pobre mãe! [208]

A constatação da dor materna muda em Macário o tom com que até então encarava o estranho par – a imagem dúbia da mãe abraçando o corpo do filho morto é, além de reencenação do pesadelo, mais uma retomada do drama individual de Macário, que acreditara ter perdido a mãe que nunca chegara a ter. Que aí apareçam fundidas mãe e

[206] AZEVEDO, 2000, p. 538.
[207] AZEVEDO, 2000, p. 538.
[208] AZEVEDO, 2000, p, 538 e 539.

amante, anjo maldito e eterna virgem só confirma a reversibilidade das figuras femininas no universo azevediano, fortemente marcado pelas oscilações da adolescência.

Retomando seu monólogo sobre sonhos, morte e loucura, Macário continua sua caminhada em cena, até a próxima rubrica: "Mais longe sentado num rochedo à beira do rio está Penseroso cismando."[209] Divide-se a cena e introduz-se o novo personagem em atitude condizente com seu nome[210], ou seja, em meio a uma de suas longas digressões românticas sobre a natureza, a noite e o amor – Penseroso, saberemos logo, é poeta. No cismar de Penseroso aparecem desde já as referências a uma poesia da natureza, natureza indiscutivelmente "brasileira" (o que não deixa de ser interessante, já que estaríamos ainda na "Itália"):

> PENSEROSO: É alta noite. (...) A aldeia repousa. Só além, junto das fogueiras os homens da montanha e do vale conversam suas saudades. Mais longe a toada monótona da viola se mistura à cantilena do sertanejo, ou aos improvisos do poeta singelo da floresta, alma ignorante e pura que só sabe das emoções do sentimento, e dos cantos que lhe inspira a natureza virgem de sua terra.[211]

A poesia descrita por Penseroso, e que será defendida por ele logo mais à frente, liga-se a uma terra específica, a uma natureza específica (os termos parecem ser escolhidos a dedo: "saudades", "toada da viola", "cantilena do sertanejo", "natureza virgem de sua terra"). A justaposição de Itália e Brasil não chega a configurar um problema, mantendo-se em vista a literariedade da rubrica utilizada para nomear a cena (que aqui encontra-se em um segundo momento, com a entrada de Penseroso). Além do mais, parece-nos que a Itália aí imaginada refere-se a um certo *locus* exclusivo do personagem Macário, que andaria, como já vimos e ainda veremos, com a cabeça literalmente virada por leituras e vivências do Romantismo byroniano-satanista. Essa Itália, que já cumprira o papel do

---

[209] AZEVEDO, 2000, p. 539.
[210] O nome de Penseroso é retirado do poema de Milton, *Il Penseroso*, pastoral que representa a vida contemplativa e a meditação estudiosa sob o signo da melancolia. Em GOMES, 2000, já se discute se a figura do Penseroso de Álvares de Azevedo manteria as suas melancólicas características miltonianas, ou se seria antes "um compósito em que entra um pouco de várias almas românticas." p. 252.
[211] AZEVEDO, 2000, p. 539.

lugar fascinante e sedutor para os próprios românticos europeus, confunde-se aí com a natureza realmente exótica do país sul-americano (um tanto exótica demais para o gosto de Macário, como ele mesmo dirá a seguir). A representação literária do Brasil romântico parece concorrer para o que chamaríamos aqui de localização dúplice da primeira cena do episódio, pois, ao mesmo tempo em que Penseroso aceita e elogia a natureza sertaneja, Macário a rejeita em favor de um padrão romântico universal, que no episódio equivale, como já dissemos, a um lugar-nenhum literário. Este estar em dois mundos diferentes caracteriza bem as diferenças profundas entre os dois personagens. O encontro de Penseroso com Macário fará com que suas respectivas digressões – monólogos – desdobrem-se em diálogos, ou antes debates, pois os dois personagens tendem a se opor em suas visões de mundo e em seus ideais literários. Se não havia verdadeira discordância entre Macário e Satã no Primeiro Episódio, agora o tom do debate ganhará contornos mais polêmicos, e a exposição do íntimo de cada personagem far-se-á através da defesa obstinada de suas respectivas posições em relação aos temas discutidos no drama. A entrada de Penseroso arremata também a representação cindida do Romantismo de Álvares de Azevedo: Macário tende para o supranacionalismo descrente, Penseroso cultiva o nacionalismo emotivo[212]. Sobre os dois paira a sombra de Satã, espécie de absoluto negativo, cujos efeitos orientarão o desenrolar do drama.

A primeira troca de palavras entre Macário e Penseroso já contrapõe morte e amor, quebrando momentaneamente o par ultra-romântico por excelência:

> MACÁRIO (passando): Penseroso! Boa noite, Penseroso! Que imaginas tão melancólico?
> PENSEROSO: Boa noite, Macário. Onde vais tão sombrio?
> MACÁRIO (sombrio): Vou morrer.
> PENSEROSO: Eu sonhava em amor!
> MACÁRIO: E eu vou morrer!

[212] "A outra circunstância é o caráter de projeção do debate interior, pelo desdobramento do poeta nos dois personagens de Macário e Penseroso – ambos ele próprio, cada um representando um lado da 'binomia' que, segundo vimos, condiciona a sua vida e a sua obra, exprimindo o dilaceramento da adolescência." CANDIDO, 1993, p. 169. Conferir também CANDIDO, 1989, p. 13: "A segunda parte do *Macário* pode ser chamada de 'o momento de Penseroso' (novo personagem, de cunho angélico em oposição ao demônio) (...)."

(...)
PENSEROSO: Pobre moço! não amas!
MACÁRIO: Amo – amo sim. Passei toda esta noite junto ao seio de uma donzela, pura e virgem como os anjos.
(...)
PENSEROSO: Amar e não querer viver![213]

Está dado o mote para que ambos desvelem-se em comentários sobre o amor e sobre as mulheres amadas, nos quais aparecem vários dos chavões amorosos típicos de um certo Romantismo, como as comparações entre as mulheres e os anjos, entre o poder de transformação do amor e da arte; aí ressaltam a obsessão de Macário pelo morrer de amor ("Oh! o amor! e por que não se morre de amor!"), e o elogio de Penseroso ao estado amoroso ("E é tão doce amar!"[214]). Importa notar que nesse momento Macário apresenta-se como apaixonado, o que lhe parecia impossível no Primeiro Episódio. Dizendo finalmente ter amado – "Um mundo novo se abriu ante mim. Amei."[215] –, e sem maiores explicações sobre quando e como, ou por quem se apaixonou (o que talvez não tenha aí tanta importância), Macário tem todos os sintomas febris daquele que adoece de paixão. Ele literalmente desmaia em cena, causando a imediata entrada de Satã (no que seria o terceiro momento da cena), que vem súbita e zelosamente retomar a guarda do discípulo um tanto ou quanto rebelde. A perda da consciência – concretização da vontade de morrer – cria então a oportunidade para que Satã se apodere até mesmo fisicamente de Macário, reeditando a forte sugestão de fascínio sexual que ronda a relação de ambos. Carregando-o nos braços, Satã ainda encontra tempo para observar a beleza ambígua do jovem desmaiado: "E como é belo descorado assim! com seus cabelos castanhos em desordem, seus olhos entreabertos e úmidos, e seus lábios feminis!"; e para mostrar certa nostalgia daquilo que

[213] AZEVEDO, 2000, p. 540 e 541.
[214] AZEVEDO, 2000, p. 541 e 542. Escutam-se, nesta passagem, ecos do poema de Gonçalves Dias, "Se se morre de amor!", no qual joga-se com a definição do amor, ou dos diferentes estados amorosos. Conferir DIAS, 1998, p. 292 a 294.
[215] AZEVEDO, 2000, p. 541.

lhe é totalmente vedado, o amor: "Se eu não fora Satã eu te amaria, mancebo..."[216] Ao sair com Macário nos braços é interpelado por Penseroso, que não o conhece e estranha sua familiaridade com Macário:

> PENSEROSO: Quem és tu? Deixa-o... eu o levarei.
> SATÃ: Quem eu sou? que te importa? Vou deitá-lo num leito macio. Daqui a pouco seu desmaio passará. É um efeito do ar frio da noite sobre uma cabeça infantil ardente de febre. Adeus, Penseroso.
> PENSEROSO: Quem és tu, desconhecido, que sabes meu nome?[217]

Se os jovens Macário e Penseroso são muito provavelmente companheiros de estudo e/ou poesia, Satã afigura-se como estranho aos olhos de Penseroso, e desde já fica claro o antagonismo entre estes dois – eles seriam totalmente opostos em suas respectivas essências. Poderíamos dizer que o crédulo Penseroso pressente no desconhecido, em estado puro, o negativismo que entrevê no seu amigo. Entre eles se estabelece imediata rivalidade pelos afetos de Macário, pois Satã sabe que corre o risco de perder sua ascendência sobre o estudante apaixonado – e o estado amoroso é elo de ligação entre Macário e Penseroso. A ameaça que circunda a figura do diabo explicita-se na pergunta final de Penseroso – Satã sabe tudo, e dele quase nada se sabe. Esta é a única vez em que Satã e Penseroso se encontram em cena, mas tal encontro antecipa, de qualquer forma, a trajetória deste último personagem, da crença à desilusão.

A segunda cena do episódio, chamada apenas "Macário e Satã", não indica onde se encontram os personagens, mas depreendemos do diálogo que estão em ambiente fechado, no quarto de Macário talvez. Volta a atitude enfadada de Macário ("Tenho tédio, Satã! Aborreces-me como se aborrecem as amantes esquecidas."), ao que o diabo responde propondo um jogo ("Tens cartas aí? Joguemos. Que queres? a ronda, a barca o *lansquenet*?"[218]). Macário recusa por ser mau perdedor; Satã, ao contrário, se diz o jogador

[216] AZEVEDO, 2000, p. 543.
[217] AZEVEDO, 2000, p. 543.
[218] AZEVEDO, 2000, p. 543.

por excelência, a quem não importa perder, e aproveita para contar uma história, na qual a metáfora do jogo será usada para explicitar o próprio modo de atuação do diabo entre os homens. A narrativa de Satã trata da tentativa de sedução de uma virgem inocente pelo amante de sua irmã. As apostas e lances do diabo são vencidas pelo anjo da guarda da moça: "Fez umas cócegas na criancice da virgem (...) O tal anjo que sabia orelhar a sua sota bifou-me o jogo, velhaqueou com o velhaco, surripiou os dados, e numa risada inocente chuleou-me a parada."[219] As gírias de Satã, que fala um jargão dos carteadores contumazes, demonstram seu gosto por jogar com as almas humanas – perdendo uma vez, o diabo ainda quer desforra:

> MACÁRIO: Desforra? tomas duas vezes.
> SATÃ: É doloroso. Mas o mundo é do diabo, assim como o céu dos tolos. Falam de convento. Querem cortar os cabelos negros da moça e cosê-la na mortalha da freira. Ora pois, se consigo ao mesmo tempo virar a cabeça da moça e da freira, mandar o anjo limpar a mão à parede, as Santas que lhe peguem com um trapo quente. Demais a partida começou.[220]

O jogo entre o bem e o mal, a vida humana como aposta entre o céu e o inferno – Satã cumpre mais uma vez seu papel de tentador, adversário dos homens; papel antigo, que desempenha desde os tempos bíblicos. Estamos de novo nos temas da descrença e do negativismo que marcam os diálogos do Primeiro Episódio de *Macário*. Ao contar sua história, velha ou moderna, verdadeira ou mentirosa, Satã insere ainda outra narrativa dentro da moldura do drama, de maneira paralela às narrativas de Macário no episódio anterior. O jogo de tentação amorosa aí descrito espelha, de forma concentrada, a imprecisa história de sedução de Macário pelo diabo; de nenhuma das duas sabemos ainda o desfecho. O reiterado recurso à palavra épica, ou narrativa, cria no drama a possibilidade de reverter ironicamente as expectativas – aqui a temporária derrota do diabo não faz mais

[219] AZEVEDO, 2000, p. 545. Lembre-se aí da trapaça de Deus ao final do *Fausto*: quando Mefistófeles pode finalmente se apropriar da alma de Fausto (pois ganhara a aposta), esta é salva pelas hordas celestes.
[220] AZEVEDO, 2000, p. 545.

do que prometer a sua possível vitória sobre a alma da donzela e também do jovem Macário.

O estudante entediado chama a história de Satã de ultrapassada, folhetim. Isso não incomoda o diabo, que ironiza: "Não importa. Quero alegrar-te um pouco. A história é divertida. Podia-se bem torneá-la num volume em 8º com estampas e retrato de autor, com a competente carta – prólogo de moda."[221] Conto batido de amor proibido, narrado de forma espirituosa por Satã, a historieta lembra um dos contos do próprio Álvares de Azevedo em seu *Noite na taverna*; a diferença é que aqui, além de haver a ironia fina do narrador satânico, que destrói os clichês da sedução via poemas e cartas de amor, o final está momentaneamente suspenso em favor das forças celestes. Ainda não é o reinado absoluto do diabo, expresso no frenesi perversivo dos personagens-narradores da *Noite*. Devemos no entanto anotar esta antecipação de um mundo paralelo, marcado pelo amoralismo sem limites do inferno sobre a terra, do qual Macário já começou a vislumbrar os mais claros sinais. A cena termina com Macário adormecido de tédio, em meio à narrativa de Satã; este aproveita para fazer uma visita de negócios: devolver por três dias a virgindade a uma "bela da vizinhança" em troca de sua alma. "Até lá dará meia-noite."[222]

A terceira cena chama-se "Macário, Penseroso". Parece-nos de novo acontecer em ambiente fechado – o quarto de um dos jovens. Pouquíssimo dramática, tal cena inicia uma seqüência de longos debates entre Macário e Penseroso, nos quais a prolixidade dos jovens românticos rompe com qualquer possibilidade teatral. Apenas a forma do diálogo lembra aí o drama. Nesta terceira cena discute-se ainda o amor, debatido com os termos exaltados e a retórica do mau gosto típicos do ultra-Romantismo:

> MACÁRIO: Que idéia rola no teu cérebro inflamado, meu poeta... Como um ramo despido de folhas que se dobra ao peso de um bando de aves da noite, por que tua cabeça se inclina ao peso dos pensamentos?

[221] AZEVEDO, 2000, p. 544.
[222] AZEVEDO, 2000, p. 545.

> PENSEROSO: E contudo eu amei-a! eu amei tanto... Sagrei-a no fundo de minha alma a rainha das fadas, e ressumbrei nela o anjo misterioso que me havia conduzido adormecido no seu batel mágico a um mundo maravilhoso de amores divinos. Se fui poeta, se pedi a Deus os delírios da inspiração, foi para encantar com seu nome as cordas doiradas do alaúde, para votar nos seus joelhos as páginas de oiro de meus poemas, e semear o seu caminho dos loiros da minha glória![223]

O acúmulo de imagens estereotipadas nas falas de Macário e Penseroso, no entanto, parece mais uma vez indicar as diferenças entre os dois personagens: Macário soa irônico, talvez até mesmo um pouco cruel em sua caracterização do estado melancólico de Penseroso; já este aparenta levar a sério os seus sonhos mágicos de amor e poesia – agora – despedaçados. Se Macário reassume sua postura cética frente a Penseroso, parecendo ter aprendido com a desilusão amorosa (sobre a qual nada sabemos, na verdade), espanta-nos o tom desesperançado de Penseroso, que até então se apresentara como amante em plena fruição do estado amoroso. Macário aparenta estar de novo a salvo das influências afetivas (o reencontro com Satã parece injetar em Macário humor negro e ironia), e tenta consolar Penseroso com um convite para o desregramento sexual, aí visto como antídoto para os males de amor:

> MACÁRIO: Tenho pena de ti. Mas consola-te. Que valem as lágrimas insensatas? Todas elas são assim. Eu também chorei, mas como as gotas que porejam da abóbada escura das cavernas, essas lágrimas ardentes deixaram uma crosta de pedra no meu coração. Não chores. Vem antes comigo. Geórgio dá hoje uma ceia: uma orgia esplêndida como num romance. Teremos os vinhos da Espanha, as pálidas voluptuosas da Itália, e as Americanas morenas, cujos beijos têm o perfume vertiginoso das magnólias e o ardor do sangue meridional. Não há melhor túmulo para a dor que uma taça cheia de vinho ou uns olhos negros cheios de languidez.[224]

Já aqui Macário oferece a Penseroso, no lugar da poesia e dos sonhos desfeitos, a alternativa do vinho e das belas mulheres, juntos numa síntese sensual – orgia – de Europa e América[225]. Pergunta-se se a rubrica que indicava a localização na Itália ainda prevalece nesse momento; mas o melhor é aceitar a fusão espacial entre trópicos e Europa,

---

[223] AZEVEDO, 2000, p. 546.
[224] AZEVEDO, 2000, p. 547.
[225] O que já fora notado por PRADO, 1996, p. 136.

e contentar-se com a certeza de que é sempre noite – e noite quente, segundo Penseroso. Este recusa o convite de Macário, pois tem a alma em desvario, à maneira de Otelo: "Sonhei sangue no peito dela, sangue nas minhas mãos, sangue nos meu lábios, no céu, na terra... em tudo! (...) senti a risada amarela do homem da vingança... (...) Pensei no suicídio... Macário, Macário, não te rias de mim!"[226] Penseroso parece começar a sentir as influências obscuras do mal que corrói o peito de seu amigo; mas enquanto Macário, por sua própria índole, sobrevive em meio ao seu ceticismo, que na verdade o alimenta, Penseroso, poeta de personalidade delicada e crédula, desatina; toda a natureza ao seu redor parece refletir o seu desespero e tingir-se de tons satânicos: "Que longa vai essa noite! A lua avermelhada não lança luz no céu escuro: nem a brisa no ar: é uma noite de verão, ardente como se a natureza também tivesse a febre que inflama meu cérebro!..."[227]

A quarta cena, "Numa sala", traz indicação precisa de objetos de cena e de posicionamento dos personagens: "Sobre a mesa livros de estudo. Penseroso encostado na mesa. Macário fumando."[228] Adianta-se assim o tom dos debates que aí se seguem. Estamos agora em meio à mais pura discussão literária, numa passagem justamente célebre por sua contraposição de um Romantismo esperançoso-nacionalista, norma mais ou menos aceita entre as primeiras gerações de românticos brasileiros, a um Romantismo negativo-universalista, praticado pelo próprio Álvares de Azevedo. A cena é longa e o diálogo pesado, carregado de referências intertextuais, de posturas existenciais e chavões românticos (o que concorre definitivamente para a perda do teatral, quiçá do dramático). Aí, mais do que em qualquer outro lugar no drama, explicitam-se os diferentes projetos literários românticos disponíveis no Brasil de 1850. Tanto o ataque de Macário ao Romantismo nacionalista quanto sua defesa por parte de Penseroso configuram uma provável recriação dos debates que deviam agitar as rodas literárias da São Paulo estudantil.

[226] AZEVEDO, 2000, p. 547.
[227] AZEVEDO, 2000, p. 547.
[228] AZEVEDO, 2000, p. 547.

Torna-se ainda mais claro o porquê da introdução de Penseroso no Segundo Episódio: ele é o debatedor ideal, que opõe a Macário não só a sua visão dos motivos e objetivos da literatura, como também, e de forma bem romântica, a sua vivência de um ideal literário. Vida e arte se confundem nos dois personagens, que personificam tipos diversos de poesia e diferentes trajetórias de vida romântica. Em comum ambos trazem a melancolia e os pressentimentos da adolescência, a freqüentação dos autores amados, a dificuldade de lidar com o sentimento amoroso. Agora, numa suspensão momentânea de seu sofrimento expresso na cena anterior, Penseroso apresenta-se como poeta sério e estudioso, em meio aos seus livros; e Macário, em concordância com seu papel irônico de mundano, aparece em meio às névoas de seu cachimbo ou charuto.

Discute-se um livro, dado por Macário a Penseroso e lido por ambos com atenção. Penseroso o critica pelo excesso de ceticismo: "Aquele poema é frio como um cadáver. É um copo de veneno. Se aquele livro não é um jogo de imaginação, se o ceticismo ali não é máscara de comédia, a alma daquele homem é daquelas, mortas em vida (...)". Responde Macário: "E o ceticismo não tem a sua poesia?... O que é a poesia, Penseroso? Não é porventura essa comoção íntima de nossa alma com tudo que nos move as fibras mais íntimas, com tudo que é belo e doloroso?"[229] A questão colocada por Penseroso, quanto à sinceridade do livro, ecoa na resposta de Macário, em sua tentativa de definir a poesia como expressão dos sentimentos do poeta, sejam eles agradáveis ou não. Torna-se reversível no entanto tal definição, já que o ingênuo Penseroso pressentira no ceticismo poético certa encenação – e o cético Macário respondera com o argumento da sinceridade do sofrimento: "Não peças esperanças ao homem que descrê e desespera."[230] Desloca-se a discussão para a validade da representação artística da dor e da perda, em lugar de um canto às esperanças e à fertilidade sempre renovada da vida: Penseroso acusa o

[229] AZEVEDO, 2000, p. 547 e 548.
[230] AZEVEDO, 2000, p. 548.

livro de imoral, estéril e capaz de corromper aqueles que ainda estão imersos na pureza da ignorância e da crença. Suas falas localizam o livro debatido no tempo e no espaço:

> PENSEROSO: (...) Esperanças! e esse descrido não palpita de entusiasmo no rodar do carro do século, nos alaridos do progresso, nos hosanas do industrialismo laurífero? Não sente que tudo se move – que o século se emancipa e a cruzada do futuro se recruta? (...) Esperanças! e esse Americano não sente que ele é o filho de uma nação nova, não a sente o maldito cheia de sangue, de mocidade e verdor? Não se lembra que seus arvoredos gigantescos, seus Oceanos escumosos, os seu rios, suas cataratas, que tudo lá é grande e sublime? Nas ventanias do sertão, nas trovoadas do sul, no sussurro das florestas à noite não escutou nunca os prelúdios daquela música gigante da terra que entoa à manhã a epopéia do homem e de Deus? Não sentiu ele àquela sua nação infante que se embala nos hinos da indústria européia como Júpiter nas cavernas do Ida no alarido dos Coribantes – tem futuro imenso? Esperanças! não tê-las quando todos as têm! (...) Por que antes não cantou a sua América como Chateaubriand e o poeta de Virgínia, a Itália como a Mignon de Goethe, o Oriente como Byron, o amor dos anjos como Thomas Moore, o amor das virgens como Lamartine?[231]

Alguns trechos da resposta de Macário, apesar de longos, fazem-se aqui necessários, para que se clarifique o debate:

> MACÁRIO: Muito bem, Penseroso. Agora cala-te: falas como esses Oradores de lugares comuns que não sabem o que dizem. A vida está na garrafa de Cognac, na fumaça de um charuto de Havana, nos seios voluptuosos da morena. Tirai isso da vida – o que resta? (...) Não sabeis da vida. Acende esse charuto, Penseroso, fuma e conversemos. Falas em esperanças. Que eternas esperanças que nada parem! (...) Falais na indústria, no progresso? As máquinas são muito úteis, concordo. Fazem-se mais palácios hoje, vendem-se mais pinturas e mármores – mas a arte – degenerou em ofício – e o gênio suicidou-se. (...) A poesia morre – deixá-la que cante seu adeus de moribunda. – Não escutes essa turba embrutecida no plagiar e na cópia. Não sabem o que dizem esses homens que para apaixonar-se pelo canto esperam que o hosana da glória tenha saudado o cantor. São estéreis em si como a parasita. (...) Falam nos gemidos da noite no sertão, nas tradições das raças perdidas da floresta, nas torrentes das serras nuas, como se lá tivessem dormido ao menos uma noite (...). Mentidos! Tudo isso lhes veio à mente lendo as páginas de algum viajante que esqueceu-se talvez de contar que nos mangues e nas águas do Amazonas e do Orenoco há mais mosquitos e sezões do que inspiração: que na floresta há insetos repulsivos, reptis imundos, que a pele furta-cor do tigre não tem o perfume das flores – que tudo isto é sublime nos livros, mas é soberanamente desagradável na realidade![232]

As referências incontestáveis, na fala de Penseroso, à brasilidade (ou "americanidade") do livro e de seu autor, brasilidade esta rejeitada na fala de Macário, levantaram entre os críticos do Romantismo brasileiro a hipótese de que se tratava de um debate sobre a Segunda Parte da *Lira dos vinte anos*, do próprio Álvares de Azevedo[233],

[231] AZEVEDO, 2000, p. 549.
[232] AZEVEDO, 2000, p. 549 e 550.
[233] Conferir CANDIDO, 1989, p. 13.

que reúne poemas que vão do melancólico ao sombrio, do abertamente cômico à refinada ironia, sem menções a uma poesia "americana". Em seu famoso "Prefácio" à Segunda Parte da *Lira*, Azevedo expusera sua teoria da convivência dos opostos, a tão discutida binomia, que foi desde então usada para ler toda a sua obra. Ora, se parece cabível a hipótese de que Penseroso e Macário (personificações dos dois lados da binomia) discutem a faceta satírica e mordaz da *Lira*, cabe também imaginar que eles discutam o Primeiro Episódio de *Macário*, ou mesmo qualquer um dos longos poemas byronianos de Álvares de Azevedo, como *O poema do frade* ou *O conde Lopo*. Em nenhuma dessas obras é tematizada a questão do nacional enquanto fator de legitimação literária. Seriam antes, nas palavras de Macário, obras mais próximas da vida, buscando como temas as grandes questões humanas atemporais e supranacionais. Estamos porém no terreno das suposições, já que não há qualquer indicação clara no texto de *Macário* que fundamente essa identificação. Mas o problema aí enunciado é bem mais complexo: trata-se da inserção mesma de um Romantismo praticado por Álvares de Azevedo no quadro romântico nacional, questão difícil e polêmica, pois o poeta ataca, pela boca de Macário, toda uma concepção de poesia comprometida com os projetos de fundação da consciência nacional, e do indianismo como marca de diferenciação do brasileiro. No lugar disso valoriza-se uma poesia comprometida consigo mesma, que rejeita a realidade circundante para mergulhar mais fundo nos temas negativos do desencanto com a história material, com o presente industrial e mercantilista que transformou a arte em mercadoria. Fala-se de uma poesia melancólica, que admite em si mesma a perda do ideal sempre inapreensível, irônica, pois volta-se contra si mesma, satírica, pois não perdoa nenhuma das formas acabadas e aceitas no cânone oficial. Essa seria uma representação plausível da literatura praticada por Azevedo:

> Se é verdade que ao descrente e "diabólico" Macário se opõe um segundo *alter ego* azevediano, o sonhador "Penseroso", que confia nos ideais românticos e na musa nacionalista, não é menos certo que, em seu conjunto, a obra do autor efetivamente nos convence da

> legitimidade de uma suspensão da musa indianista, no desdobramento da nossa lírica romântica.[234]

Parece-nos que o indianismo ou os "ideais românticos" positivos seriam, paradoxalmente, exteriores demais para o exacerbado idealismo negativo de Álvares de Azevedo, ou, segundo o vocabulário crítico nacional, para o seu egotismo ultra-romântico. Buscar o tema da poesia fora da poesia, estabelecer para a poesia uma função prática de formadora de identidade, dar à poesia um estatuto de modernidade extraliterário, fazendo-a cantar as loas do progresso e da tecnologia; tudo isso era demais para um autor cuja índole crítica levava-o a discutir o tempo todo a tradição e as formas literárias aí encontradas. O debate entre Macário e Penseroso é concebido mesmo como um ataque a tais usos da poesia; daí para a visada cética do dito industrialismo europeu ou do estado das coisas num Brasil oscilante é um pulo. Não caiamos portanto no erro de julgar alienada, ou indiferente, a poesia de Álvares de Azevedo. A sua postura de rejeição ao "rodar do carro do século" demonstra antes consciência de que o papel da literatura numa sociedade é o de estar atenta aos engodos da representação ufanista. A descrença azevediana, à qual Macário empresta corpo, é indício de lucidez em meio ao coro dos entusiasmados – diálogo negativo com o presente, uma das formas do escapismo romântico.

Retornando às falas propriamente ditas de Penseroso e Macário, importa notar, na do primeiro, a ênfase nas "esperanças", como valor maior na poesia, ausente no livro por eles debatido. A repetição do termo – "esperanças" – parece irritar demais a Macário, como um lugar-comum repetido à exaustão e que acabou por perder o sentido. A ele Macário contrapõe a mentira dos que falam do que não conhecem: expõe a pura convenção de uma poesia romântica de encomenda, que busca contribuir para o engrandecimento da jovem nação com a repetição dos clichês indianistas: os povos autóctones, as florestas, os animais exóticos. Como encarnação do ultra-Romantismo,

[234] MERQUIOR, 1977, p. 75.

Macário exige a vivência por trás da criação, de forma que se justifique aí a expressão, seja da dor, seja do prazer. É interessante pensar na superposição complexa que se desenha em tal passagem: Macário, que em nada crê, reivindica sinceridade para a poesia; Penseroso, cheio de esperanças, dá como exemplo de bem-sucedidas obras engajadas com os países do futuro textos de autores que recriaram, literariamente, pátrias exóticas (os viajantes Chateaubriand, Byron, Lamartine...), das quais não conheciam muito literalmente.

Ora, a discussão assume ares interessantes, pois Macário acusa de plagiadores e copiadores esses poetas que lançam mão de fontes secundárias para criar o poema da nacionalidade: constitui um crime romântico a possível falta de originalidade. Sinceridade expressiva, por um lado, e capacidade de criar algo novo, por outro, são palavras de ordem do Romantismo (e sabemos o quanto são ambíguas tais exigências em literatura). O voltar-se de Macário para uma poesia sensualista, compensadora, não faz mais que comprovar sua desilusão com as tentativas de elevação da poesia a uma grande representação de algo não-literário e oficial. Nesse sentido, poesia é vida – deve buscar na emoção, ou no prazer, o seu motivo primeiro, e não aceitar a servidão a um ideal de nacionalidade. Macário, é claro, encarna aqui uma outra convenção, byroniana e universalista, e opõe-se aos anseios de Penseroso por uma poesia de pendores didáticos e localistas.

Para Macário, a imposição das convenções do exótico e do moderno coloca a arte perigosamente perto do "ofício", e exclui a inspiração. Se a "poesia morre", outro tema que se impõe é o do suicídio do gênio, que não encontra mais lugar no mundo do progresso[235]. Essa sombra se projeta sobre todo o drama, pois já fora tematizada no Primeiro Episódio por Macário, ao constatar o desvirtuamento da arte, tornada moeda,

[235] Esse é o tema do drama *Chatterton*, de Alfred de Vigny, lido com atenção e carinho por Álvares de Azevedo, que dele traduziu e comentou alguns trechos. Conferir AZEVEDO, 2000, p. 665 a 670, e também PRADO, 1996, p. 122 e 123.

mercadoria; agora antecipa-se o suicídio efetivo do poeta Penseroso, para o qual não há explicações amorosas convincentes.

O debate dos dois jovens leitores de poesia encontra ainda um outro ponto alto de interesse na defesa que Macário faz de uma forma imperfeita para um conteúdo sincero, em detrimento de conveniências formais que empobreceriam a expressão poética:

> MACÁRIO: (...) As cordas daquela lira foram vibradas por mãos de moço, mãos ardentes e convulsas de febre... talvez de inspiração... Foi talvez um delírio, mas foi da cabeça e do coração que se exalaram aqueles cantos selvagens. Foi numa vibração nervosa, com o sangue a galopar-lhe febril pelas veias, com a mente ébria de seu sonho ou do seu pesadelo que ele cantou. Se as fibras da harpa desafinam, se a mão ríspida as estala, se a harpa destoa, é que ele não pensou nos versos quando pensava na poesia (...). É que ele pensa que a música do verso é o acompanhamento da harmonia das idéias, e ama cem vezes mais o Dante com sua versificação dura, os rasgos de Shakespeare com seus versos ásperos, do que os alexandrinos feitos a compasso de Sainte-Beuve ou Turquety.[236]

É imediata a associação desta passagem com o prefácio "Puff", o que confirma duplamente a reflexão de Azevedo sobre as formas literárias, tanto no texto teórico quanto em meio ao texto dramático. Se Álvares de Azevedo, em "Puff", afirmava ter escrito o drama *Macário* em estado febril e convulso, donde seu fracasso frente a uma "utopia dramática", aqui é seu personagem que defende o autor atacado por Penseroso, atribuindo os defeitos encontrados em sua obra ao seu modo de composição. A ficção romântica da escrita incontrolada presta-se mais uma vez a justificar o fragmentário, o dissonante e o inacabado. Este talvez seja o momento, nos textos de Azevedo, em que temos uma defesa mais óbvia de sua própria obra, ou de seu projeto de obra. Recusando os artifícios da escrita bem-feita ("os alexandrinos feitos a compasso"), o poeta romântico cria toda uma série de outros artifícios, retóricos, que atribuem à intensidade emocional, ou à sinceridade, o aspecto formal de suas obras[237]. A aparente ênfase no conteúdo, em detrimento da forma ("poesia" x "versos"), é ilusória: procura-se antes um verso que encene sua própria inaptidão expressiva, que aponte para a incompletude como única opção

[236] AZEVEDO, 2000, p. 550 e 551.
[237] Conferir HANSEN, 1998, p. 15 e 22.

possível; verso que desafina, destoa, incomoda. Encontramos novamente o paradoxo romântico da expressão formatada pela reflexão.

Se a uma poesia da dúvida corresponde uma versificação áspera, não nos esqueçamos de que o outro lado da binomia azevediana encena ainda uma poesia melodiosa da fé, ou da crença no ideal (configurada na Primeira Parte da *Lira dos vinte anos*). O debate entre os dois jovens estudiosos de poesia, duas posturas poéticas, deve ser tomado como um todo, por mais que no drama *Macário* se realce o lado negativo da binomia. Mas é o seu oscilante contraste interior que ilumina o negativismo de Macário, cada vez mais íntimo de Satã, cada vez mais distante de Penseroso, que será literalmente aniquilado no decorrer do drama.

Penseroso tenta ainda alertar Macário dos perigos de uma literatura cética:

> PENSEROSO: Tudo isso nada prova. – É uma poesia, concordo – mas é uma poesia terrível. É um hino de morte sem esperança do céu, como o dos fantasmas terríveis de João Paulo Richter. É o mundo sem a luz, como no canto da Treva. É o ateísmo como na *Rainha Mab* de Shelley. Tenho pena daqueles que se embriagam com o vinho do ceticismo.
> MACÁRIO: Amanhã pensarás comigo. Eu também fui assim. O tronco seco sem seiva e sem verdor foi um dia o arvoredo cheio de flores e de sussurro.[238]

É reintroduzido o tema da descrença, central no drama[239], e que no vocabulário azevediano de matriz byrônica atende pelo nome de ceticismo[240]. Depara-se outra vez com uma referência ao pesadelo negro de Jean Paul Richter – que estaria inclusive além do ceticismo, em seu niilismo radical expresso na morte de Deus, índice de desregramento inimaginável. A total falta de esperanças é terrível para Penseroso, que condena as suas manifestações românticas, por mais que sejam ainda poesia – "poesia

[238] AZEVEDO, 2000, p. 551.
[239] Conferir PRADO, 1996, p. 142: "Macário – ou da crença e da descrença."
[240] O termo "ceticismo", como usado por Álvares de Azevedo, não corresponde mais às várias correntes filosóficas assim nomeadas, apesar de manter com elas certas afinidades. O ceticismo antigo tem como ideal um estado de tranqüilidade da alma que resultaria da suspensão do juízo. O sentido romântico do termo está mais próximo da versão moderna do ceticismo filosófico, que se caracteriza pelo exercício da dúvida, mas também pela tentativa de superação do próprio estado cético. Em Hegel, por exemplo, o ceticismo já está relacionado ao caráter negativo da consciência. Em *Macário* o termo sintetiza uma série de posturas negativas, da dúvida onipresente até o seu limite, o niilismo.

terrível". O ateísmo, a desilusão e o ceticismo seriam fatais para a arte, rompendo com ímpeto negativista as suas formas do bom senso e colocando-a no âmbito da reflexão. A dúvida aproxima a arte da filosofia – outro erro, segundo Penseroso. Há que crer, simplesmente: "Eu creio porque creio. Sinto e não raciocino."[241] Já Macário vê na filosofia uma maneira de escapar das duas opções humanas: "Só restam dous caminhos àquele que não crê nas utopias do filósofo. O dogmatismo ou o ceticismo."[242] A acriticidade do dogmatismo lhe parece hipócrita; mas, como sua própria trajetória mostra, "a filosofia é vã", resta ao homem a "loucura", o "fatalismo" ou o "nada"[243]. Por fim admite Macário que a sua própria dualidade, mais que humana, impossibilita a constância da crença:

> MACÁRIO: Talvez seja a treva de meu corpo que escureça minh'alma. Talvez um anjo mau soprasse no meu espírito as cinzas sufocadoras da dúvida. Não sei. (...) Quem sabe? – eis tudo o que há no meu entendimento. Às vezes creio, espero: ajoelho-me banhado de pranto, e oro; – outras vezes não creio, e sinto o mundo objetivo vazio como um túmulo.[244]

Corpo contra alma, entendimento *versus* mundo objetivo; no meio de tal dualismo, atravessado pela visão cristã, desafio para a filosofia idealista, Macário se atormenta. A dúvida, matriz de seu ceticismo, é por ele identificada ao "anjo mau", mais que personificado no drama pelo ambíguo Satã. Sua presença tinge o universo palpável de cores escuras, e torna-o mais e mais sem sentido. Macário arrisca, em sua caminhada com o seu duplo diabólico, o autoconhecimento, o entrar para dentro de si e encontrar aí o que talvez não deva ser visto. Ele desiste cada vez mais rápido do mundo objetivo e da redentora crença em alguma instância superior. A incapacidade de lidar com o mundo presente, uma das vertentes do Romantismo, assume sua versão mais radical na figura do jovem Macário, já que este habita uma espécie de eterno intervalo noturno, uma suspensão de tempo e espaço que se torna mais e mais flagrante no Segundo Episódio do drama.

---

[241] AZEVEDO, 2000, p. 552.
[242] AZEVEDO, 2000, p. 551.
[243] AZEVEDO, 2000, p. 551.
[244] AZEVEDO, 2000, p. 552. Lembremo-nos do que Macário já dissera a Satã, no Primeiro Episódio: "Duvido sempre. Descreio às vezes. Parece-me que este mundo é um logro." p. 520.

Penseroso opõe a isso a beleza deste mesmo mundo exterior – verdade que lhe parece incontestável. O ceticismo é orgulho, e doença perigosa, pois levaria ao suicídio – às trevas de Satã (vide a ironia de tal opinião na boca do futuro suicida). Penseroso apela para o amor, para a crença em Deus, para a natureza, para a poesia. De tudo ri-se Macário, à semelhança de Satã: "Ilusões! O amor – a poesia – a glória. – Ilusões!"[245] Macário diz ter outrora amado, e nos recordamos do estado de febre amorosa em que se apresentara na primeira cena do Segundo Episódio. Mas agora só lhe resta a volúpia. Não há maiores explicações sobre o porquê de sua desilusão amorosa, mas ela é parte de sua subjetividade envenenada "pelas cinzas sufocadoras da dúvida". A Macário cumpre aceitar o seu pacto com Satã: "Faust é Werther que envelheceu (...)"[246]. Macário sai pela noite, dando adeus a Penseroso – a quem não verá mais em vida.

A cena seguinte, "A mesma sala"[247], é a quinta cena do episódio, e o ponto crítico da perda de teatralidade no drama. Penseroso está só, e escreve, segundo a rubrica. Aqui, nas imediações do suicídio de Penseroso, desaparece mesmo o diálogo, como forma de exteriorização do íntimo dos personagens. Penseroso monologa, sombrio; logo mesmo o monólogo cessará, e uma estranha indicação – "Páginas de Penseroso" – introduzirá o que parece a transcrição de entradas de um diário, ou carta de despedida, ou mesmo esboço poético, texto que Penseroso escrevia ao abrir da cena. Questão interessante, a introdução de uma passagem escrita em meio ao drama (que se caracterizaria exatamente pela oralidade) aponta para a total flexibilidade do gênero aí praticado. Ressaltam o inacabado e a necessidade de completar as lacunas deixadas pelo autor: poderíamos enquanto leitores, ou eventuais encenadores do drama *Macário*, sugerir a leitura em voz alta da passagem, ou sua (moderna) projeção no palco, ou mesmo o corte absoluto do trecho. De qualquer forma

[245] AZEVEDO, 2000, p. 553.
[246] AZEVEDO, 2000, p. 554.
[247] AZEVEDO, 2000, p. 554.

o convite à atuação do "leitor" no texto faz-se explícito – uma das formas da ironia, a total quebra do ilusionismo teatral abre as portas para a experimentação no âmbito literário.

Penseroso quer morrer, e dá como motivo um amor não correspondido. Algo soa estranho no encadeamento da ação, pois na cena imediatamente anterior, a quarta, Penseroso fizera a defesa do amor e a condenação do suicídio ante Macário. Mas já na terceira cena ("Macário, Penseroso"), algo o afligia, e ele confessara a Macário pensar no suicídio. A quarta cena, portanto, do grande debate teórico e existencial entre os dois jovens, é a que parece deslocada. Mas não há como exigir uma lógica maior no encadeamento das cenas do drama, se o motivo mesmo do suicídio de Penseroso não se esclarece totalmente – como ele próprio diz, sua amada parecera sempre corresponder ao seu amor: "Mas por que mentia se ela se ria de mim? (...) Por que sua mão estremecia nas minhas e se gelava quando eu a apertava?" [248] Essa, como outras incongruências encontradas no drama, não se resolvem a não ser no nível da suposição – elas são partes constituintes desse gênero inconcluso que aí se experimenta. Portanto, se Penseroso parece morrer sem explicações definitivas, resta-nos novamente uma série de opções ou hipóteses textuais que justifiquem sua morte, se quisermos jogar o jogo irônico encenado no drama – forma aberta, conteúdo problemático. O suicídio é em si mesmo um tema romântico[249], resultado da inadequação de uma sensibilidade exaltada às necessidades e ao pragmatismo da vida cotidiana. As páginas de Penseroso terminam em branco: com o uso das reticências somos deixados a imaginar quais os últimos sonhos desse poeta suicida, inconformado com a morte, mas ainda mais inconformado com a vida sem a ilusão amorosa.

[248] AZEVEDO, 2000, p. 554.

[249] PRADO, 1996, p. 139, já apontara o problema do suicídio como um dos temas azevedianos por excelência – vide as repetidas referências a Werther e a Chatterton, por exemplo. O crítico também lembra o suicídio de Feliciano Coelho Duarte, colega de Azevedo, em 1849, em cujo enterro o poeta discursara. A relação de Azevedo e Feliciano seria um entre os possíveis modelos para o par Macário/Penseroso, se aceitarmos aqui a lutuosa intromissão do dado biográfico.

A sexta cena ("Uma rua"[250]) apenas ilustra o ato desvairado de Penseroso, que caminha febril sob o efeito do veneno que toma aos poucos, "para que obre melhor". Na rua ele encontra o Doutor Larius, que passa a cavalo – tal personagem aparece essa única vez, para constatar o desarranjo físico em que se acha Penseroso.

A sétima cena reúne Penseroso e a Italiana em "Uma sala". O ambiente é mais detalhado, mas nem por isso mais preciso: "Num canto da sala, junto do piano, Penseroso só com a Italiana. Ouve-se o falar confuso partindo de outros lados da sala. Risadas, murmúrios de homens e mulheres que conversam."[251] O cenário é ambíguo, podendo ser a sala de uma casa, de uma taverna ou mesmo de um bordel – a presença de homens e mulheres rindo e murmurando juntos é bastante sugestiva. A Italiana se apresenta como noiva de Penseroso, mas o diálogo entre o par amoroso beira o ridículo, com a Italiana reiterando a sua fidelidade a Penseroso enquanto este devaneia sobre amor não correspondido e sonhos desfeitos. Penseroso parece já estar fora do alcance da razão, pois não escuta ou não entende o que lhe diz a noiva: "não vos prometi a minha mão? Por quem se espera no altar? É por mim? Não, Penseroso, é pela vontade de teu pai... Não te dei eu minha alma, assim como te darei meu corpo?"[252] A corporeidade de um amor concretizado parece realmente assustar a Penseroso, em sua frágil idealização amorosa. A Italiana, estereótipo de mulher sensual, ao declarar seu amor por Penseroso o afasta cada vez mais de si:

---

[250] AZEVEDO, 2000, p. 556. A referência a uma rua, em uma cidade, nos traz novamente a questão da localização das cenas do Segundo Episódio: apenas a primeira parece passar-se ainda entre vales e montanhas. Depois temos cenas passadas em ambientes fechados, quartos e salas (repúblicas de estudantes, tavernas?), ou novamente nas ruas. Estaríamos enfim na cidade que não é nomeada, numa São Paulo estudantil transfigurada pelo sonho? A indicação inicial do Segundo Episódio, "Na Itália", apenas concorre para confundir mais as coisas: não há como saber em que chão pisamos nessa viagem pelo imaginário romântico do poeta Álvares de Azevedo.

[251] AZEVEDO, 2000, p. 558.

[252] AZEVEDO, 2000, p. 558. Em seu problemático texto "Amor e medo", Mário de Andrade descrevera de forma espirituosa o absurdo de toda essa cena de *Macário*: "Muito expressivo disso é aquele passo francamente extravagante, pra não dizer amalucado, do *Macário*, em que Penseroso faz uma gritaria lamentosa porque a Italiana não o ama, quando ela está falando que ama sim. Mas é sempre o estragoso amor e medo que faz Penseroso fugir do amor... Te amo, Penseroso! – Qual! não me amas não!" ANDRADE, 1931, p. 462.

> A ITALIANA: O teu sonho é o meu – é o nosso amor – a minha vida por ti, a tua vida por mim: nós dois formando um único ser, uma única alma, um mundo de delícias e de mistério só para nós e por nós!
> PENSEROSO: Oh! sonhar e acordar![253]

Penseroso abandona a noiva sem explicações, e temos que nos contentar, como já dissemos, com suposições acerca do significado de seu ato. É claro que a hipótese da incapacidade de unir amor físico e espiritual se coloca aqui; se Macário já dissera nunca ter amado espiritualmente, apesar de sua freqüentação de mulheres perdidas, Penseroso expressa ainda um grau mais alto da sublimação, pois sua personalidade literária indica a vontade de idealização em todas as instâncias. À posse física da mulher amada, com toda a implicação de mácula aí contida, é preferível a pureza da morte. Num âmbito ainda mais literário, tal posse equivaleria a uma destruição do Ideal – que deve ser necessariamente inatingível. Penseroso, enquanto personificação etérea de uma certa poesia idealizante, não pode evidentemente concretizar um amor físico – e o noivado é já o portal para a posse concretizada no casamento. Que Álvares de Azevedo lance aí mão da necessidade de um consentimento paterno – negado – parece-nos antes auto-ironia, ou vontade de deixar ainda mais desamarradas as coisas em meio à imprecisão do drama.

A cena seguinte é a oitava, "O quarto de Penseroso"[254]. Penseroso, solitário, morre, não sem antes repetir seu monólogo de suicida, que soa ainda mais patético. Em meio aos seus lamentos amorosos, Penseroso sufoca e desmaia – é encontrado por Huberto, outro personagem que só aparece uma vez, e que chama por socorro. Nem o Dr. Larius, nem David (apenas nomeado) estão por perto. "Uma voz" informa que David está caçando, e que Macário, por quem Huberto também chamara, "tomou ontem uma bebedeira. Está ébrio como uma cabra."[255] Em meio a tais banalidades (não isentas de um certo grotesco),

---

[253] AZEVEDO, 2000, p. 558 e 559.
[254] AZEVEDO, 2000, p. 559.
[255] AZEVEDO, 2000, p. 560.

morre o poeta da idealidade, termina o momento de Penseroso; agora, de novo, só reina Satã.

E este ressurge imediatamente na cena seguinte, a nona e penúltima do drama, "A porta de uma taverna". A rubrica indica movimento, "Macário vai saindo e encontra Satã"[256], e é realmente a retomada final da ação no drama, depois da morosidade imposta pelos debates e pelo longo suicídio de Penseroso[257]. Macário reencontra Satã de má vontade ("Sempre tu, maldito!"), mas este vem para lhe dar a notícia da morte de Penseroso:

> MACÁRIO: Mataram-no!
> SATÃ: Matou-se.
> MACÁRIO: Bem.
> SATÃ: Vem comigo.
> MACÁRIO: Vai-te.[258]

Soa irônica a aceitação de Macário do suicídio de Penseroso: se matou-se está tudo bem, ele sabia o que fazia, foi uma escolha sensata entre as possíveis escolhas humanas. Agora Satã procura novamente reafirmar sua ascendência sobre o recalcitrante Macário, a quem chama de criança: "Ainda não saboreaste a vida e já gravitas para a morte. O que te falta?" Satã oferece ao jovem ouro e mulheres – tentação, ou forma de fortalecer o pacto entre eles? Ante nova recusa de Macário, Satã afasta-se, mas dá o veredicto: "Abrir a alma ao desespero é dá-la a Satã. Tu és meu. Marquei-te na fronte com meu dedo. Não te perco de vista. Assim te guardarei melhor. Ouvirás mais facilmente minha voz partindo de tua carne que entrando pelos teus ouvidos."[259] Macário pertence a Satã, desde sempre, já que aceitou em sua alma a dúvida, prenúncio do desespero romântico – não espera mais, carrega na fronte a marca dos descridos. Como uma série de outros personagens literários

---

[256] AZEVEDO, 2000, p. 560.
[257] "Nesse sentido, a substituição do par Macário-Satã, do Primeiro Episódio, pelo par Macário-Penseroso, dominante no Segundo Episódio, se oferece vantagens evidentes para a discussão poética, representa retardamento em relação ao andamento do enredo, que tem na figura do diabo a sua mola propulsora." PRADO, 1996, p. 140.
[258] AZEVEDO, 2000, p. 560 e 561.
[259] AZEVEDO, 2000, p. 561.

(Don Juan, Cain ou Manfred, de Byron; Fausto, de Goethe; o Satã de Milton, entre tantos), o Macário de Álvares de Azevedo se insere numa tradição de criaturas de exceção, heróis ou anti-heróis malditos do Romantismo. Macário deve cumprir também sua sina de desgraçado, e reencenar a queda. É óbvio que a construção romântica do herói byroniano corresponde também a uma clara percepção do potencial de desregramento sexual daquele que vive fora do alcance da lei, social, religiosa ou moral. A voz de Satã parte da carne de Macário, ela é constituinte do ser humano. Aqueles que a escutam incessantemente e respondem ao seu chamado são, é claro, os que se perdem, na mistura de medo, culpa cristã e vontade de saber que caracteriza a mentalidade ultra-romântica.

A última cena, novamente "Uma rua", apresenta "Macário e Satã de braços dados."[260] A imagem dos dois, lado a lado, unidos pelos braços, configura em definitivo o duplo. Apesar de retomarem inicialmente seus tradicionais papéis de preceptor e discípulo ("Macário: Onde me levas? Satã: A uma orgia. Vais ler uma página da vida, cheia de sangue e de vinho – que importa?"[261]), aí terminam por se igualar Satã e Macário, juntos na busca de um conhecimento sombrio, de um aprendizado às avessas ("Satã: Pois bem! escuta, Macário. (...) Macário: Cala-te. Ouçamos."[262]). Impondo silêncio ao diabo, Macário mostra não só seu afã de aprender as lições da orgia, como demonstra também as suas já avançadas familiaridade e naturalidade na relação com a figura demoníaca. Macário parece, na última cena do drama, buscar, de forma lúcida, a via noturna, satânica, do desregramento dos sentidos e da moral:

> MACÁRIO: É aqui, não? Ouço vociferar a saturnal lá dentro.
> SATÃ: Paremos aqui. Espia nessa janela.
> MACÁRIO: Eu vejo-os. É uma sala fumacenta. À roda da mesa estão sentados cinco homens ébrios. Os mais revolvem-se no chão. Dormem ali mulheres desgrenhadas, umas lívidas, outras vermelhas... Que noite!

[260] AZEVEDO, 2000, p. 561.
[261] AZEVEDO, 2000, p. 561.
[262] AZEVEDO, 2000, p. 562.

> SATÃ: Que vida! não é assim? Pois bem! escuta, Macário. Há homens para quem essa vida é mais suave que a outra. O vinho é como o ópio, é o Letes do esquecimento... A embriaguez é como a morte...
> MACÁRIO: Cala-te. Ouçamos.[263]

Se na cena anterior Macário parecia ainda hesitar em sua identificação com o demônio (mais por rebeldia de juventude, parece, do que por verdadeira rejeição), a sua aceitação da doutrina satânica é bem visível no remate do drama. A morte de Penseroso confirmara o absoluto domínio infernal, ao anular qualquer possibilidade de antagonismo à visão negativa praticada por Macário e por seu *alter ego* satânico. Agora os ensinamentos da saturnal entram pelos sentidos de Macário, que é levado a ver e a ouvir as condutas desregradas como parte de sua instrução. Virá ainda o momento, podemos inferir, em que o jovem estudante participará das mesmas saturnais[264]; mas podemos inferir ao mesmo tempo que Satã propõe novamente a Macário uma escolha: a suavidade do esquecimento ou as agruras da reflexão?

O tom decidido e ávido por conhecimento da última fala de Macário ("Ouçamos.") parece nos indicar que não cessará tão cedo a sua capacidade crítica. Pelo contrário, a imposição do silêncio parece quebrar o ímpeto pedagógico de Satã. Este, ao ouvir a descrição literal da cena, feita por Macário, propusera a sua interpretação pessoal do que ali se passava ("Pois bem! escuta, Macário."), mediando assim o aprendizado pela visão satânica. Tal visão sugere que o esquecimento e a embriaguez são suaves, como o ópio, como o vinho e como a morte. Encena-se de novo a encruzilhada da tentação: esquecer, esquivar-se da culpa implícita na transgressão, pelo entorpecimento dos sentidos; ou assumir no ceticismo o sofrimento que acompanha a reflexão incessante. O último movimento de Macário indica que agora ele prefere aprender diretamente, sem mediações, e chegar às suas próprias conclusões. Deixamos o estudante sozinho frente à decisão: a

[263] AZEVEDO, 2000, p. 562.
[264] "Seja como for, morto Penseroso ele (Satã) parece decidido a ir mais longe na instrução de Macário e o leva a uma orgia. Não para *participar*, mas para *ver*." CANDIDO, 1989, p. 14.

cena final do drama não é de modo algum um fechamento, pelo contrário, abre-se aí literalmente uma janela para o exame dessa possibilidade de vida que é a orgia eterna do esquecimento e da embriaguez.

A estruturação problemática do drama *Macário* é exemplar de um gênero que contradiz a si mesmo, pois temos um Primeiro Episódio circular e bem arrematado, ao qual se justapõe um Segundo Episódio fragmentário e aberto. Em outras palavras, o Segundo Episódio desfaz a precisão estrutural do Primeiro, o que talvez explique a frustração e o desprazer que a crítica sente em sua leitura. As oscilações entre discurso teórico e ação (com o predomínio do primeiro), a irregularidade temporal e o excesso de erudição quase chegam a implodir a legibilidade do Segundo Episódio de *Macário*, levando os leitores e críticos do drama a separá-lo do Primeiro Episódio, dando a este o estatuto de obra acabada, à revelia de sua contraparte malfeita, ou defeituosa[265]. Ora, está claro que tal leitura desconhece os pressupostos do Romantismo de Álvares de Azevedo. No Segundo Episódio estão expressas as grandes questões que acossavam a alma romântica, insolúveis, e portanto configuradas na forma inacabada. A não circularidade do Segundo Episódio, além do mais, é apenas aparente, pois encontra-se em outro âmbito: os dois episódios, mais o prefácio "Puff", configuram uma fábula romântica do aprendizado que se repete sem cessar. Busca, dúvida, desespero, revolta, queda – aí se desenhou a trajetória de tantas obras e tantos personagens do Romantismo. O final do Segundo Episódio convida o leitor a seguir em frente em seu aprendizado na companhia de Macário, convite, aliás, que já fora feito repetidas vezes no decorrer do drama. "Nada terminou, portanto, o suposto fim é de

[265] Antonio Candido, por exemplo, publicou na sua antologia *Os melhores poemas de Álvares de Azevedo* (AZEVEDO, 1994) apenas o Primeiro Episódio de *Macário*, a que chama de "obra-prima", excluindo o Segundo Episódio, por ser "mal composto". Conferir CANDIDO, 1994, p. 14 e 15.

fato um começo"[266], ou: "E o drama acaba de repente, no meio de uma fala; ou por outra, não acaba."[267]

Antes de voltarmos a discutir o convite final de Satã a Macário, para que assista, através da janela, a uma lição de vida exemplar, façamos as últimas considerações sobre os dois episódios de *Macário*, agora retomados conjuntamente e lidos à luz do prefácio "Puff".

c. De um diálogo possível: Os dois episódios.

Não é preciso fazer um grande esforço para encontrar os vários elos de ligação entre os dois episódios do drama *Macário*. Imagens se repetem e situações são retomadas, criando dentro do drama os ecos e os reflexos que o caracterizam como conjunto de fragmentos – é preciso lê-los em série para que surja o sentido aproximativo da obra romântica[268]. Não se deve esperar do gênero aberto do Romantismo uma mensagem pronta ou significados inequívocos; ao contrário, a justaposição de suas partes prevê problemas insolúveis, questões colocadas e não respondidas, fios soltos. Em "Puff", Álvares de Azevedo já levantara uma série de aporias constituintes da criação de uma obra e de um gênero românticos. O texto de *Macário* respira os mesmos ares – e se não é ilustração daquilo que se diz no prefácio, sendo antes, segundo o autor, uma negação dos seus propósitos –, expande as mesmas questões, acrescenta uma nova série de paradoxos a

[266] PRADO, 1996, p. 141.
[267] CANDIDO, 1989, p. 14.
[268] "(...) um fragmento não subsiste sozinho. Trata-se de um animal gregário, que só atinge o objetivo visado graças à ressonância do conjunto. Cada fragmento precisa repetir, complementar, contradizer e pontuar todos os outros que o acompanham nesta sintaxe sem controle, alimentando a dinâmica de reação em cadeia." STIRNIMANN, 1994, p. 17.

esse quase insustentável projeto que se faz pelas recusas. No diálogo negativo entre peça e prefácio, por exemplo, ressalta a evidente reflexão autoral que caracteriza a ambos, contradizendo o estatuto de "inspiração confusa", de sonho incerto, que o autor impingira ao drama. Mas podemos dar ainda outra volta no parafuso e contradizer a contradição: *Macário* encena o tempo todo o sonho incerto, a "inspiração confusa", em seu texto propositalmente impreciso, enfumaçado e noturno.

É evidente que os dois episódios de *Macário* expõem diferentes modelos da relação forma e conteúdo. À agilidade do Primeiro Episódio corresponde um encadeamento quase sempre satisfatório das cenas, em meio às quais é possível sentir a passagem do tempo, por mais que seja o tempo do intervalo dramático, lá transfigurado no intervalo do sonho. A forma sucinta acompanha de perto o conteúdo dialogado, de rápidas perguntas e respostas, pelas quais vamos conhecendo o íntimo do estudante Macário. Já o Segundo Episódio, além de apresentar problemas na concatenação temporal, tem que necessariamente ser mais lento e desconexo, pois contém o peso dos posicionamentos teóricos e existenciais de Macário e de Penseroso, cujo diálogo se esgarça na digressão subjetiva, indo ao monólogo e mesmo à extinção da oralidade, num movimento radical de experimentação de gênero literário. Mas tal experimentalismo ganha em intensidade e combatividade exatamente no momento em que o contrastamos com sua outra metade. A leitura conjunta dos dois episódios de *Macário* sugere um processo de montagem e desmontagem típico do fragmento romântico: uma mímica da incompletude que marca toda obra, toda representação artística que se faz concreta e sinaliza uma referência ao Ideal inapreensível. Um diálogo interminável entre a forma-de-exposição e a Idéia das formas, entre a abertura e o fechamento.

Diferentemente da *Lira dos vinte anos*, dividida em duas partes, dois mundos antagônicos e complementares, a configuração da binomia em *Macário* apresenta-

se de maneira muito mais complexa. Seguindo a própria indicação do autor em "Puff", parece-nos que podemos trocar em *Macário* a binomia pelo dialogismo; este, como já dissemos, implicaria um avanço em relação à binomia, pois evitaria a separação dos dois princípios poéticos em partes diferentes da obra, num espelhamento invertido que pode ser visto como um tanto ou quanto rígido. Se agora convivem no mesmo nível textual as duas figuras que personificam os dois pólos da binomia, e mais, se tais figuras se empenham num incessante diálogo, debate, em que defendem entranhadamente seus pontos de vista, a binomia transforma-se em dialética, anunciadora da almejada fusão romântica, suspensão do esquematismo de que sofreria a representação do dualismo. Fica claro que ao fim de *Macário* não chegamos a um fechamento, ou a uma reconciliação dos pólos opostos: temos uma suspensão de um destes pólos, e a permanência do outro. Eis, portanto, o que não devemos nunca esquecer: a fusão romântica, a chegada ao absoluto, anunciada pelo incessante movimento dialético, não se dá, apenas encena-se. A este movimento chamamos, em outros termos, ironia – e sua forma concreta é a da reflexão, embutida na obra de arte romântica que pensa a si mesma.

Em termos ainda mais óbvios, constata-se que a representação da binomia em *Macário* acha-se complicada pela presença da tríade Satã-Macário-Penseroso. Macário se associa quase sempre a Satã, seu duplo, ou sua versão amplificada ao limite. Juntos eles se opõem ao angélico Penseroso. Mas é interessante averiguar o quanto os três têm em comum. Satã acaba por fazer-se presente tanto em Macário quanto em Penseroso, e é quem alavanca o diálogo ao propor sempre o avesso das coisas, em seu socratismo perverso. Figura fundamental para o dialogismo, o diabo instaura a presença forte e inequívoca do grotesco, do mundo da feiúra e da desesperança, da morte e do pesadelo que rondam tanto Macário quanto Penseroso. Sob a aparência das oposições convencionadas entre bem e mal, crença e ceticismo, esperança e desespero, *Macário* ofereceria uma possibilidade mais

complexa de tratamento desses mesmos temas, sugerindo a interpenetração contínua desses domínios. Assim o luto dá lugar ao humor, a blague transforma-se em vertigem. Nas correntes subterrâneas do texto de *Macário* demolem-se os limites que separam o grotesco do sublime, figuração da eterna vontade humana de alçamento para além da contingência. Mas na obra enquanto forma, o dialogismo – tensão – estrutura-se exatamente no jogo de perguntas e respostas que se dá entre o angélico e o satânico, o alto e o baixo; tal jogo configura o novo gênero literário, forma universal e progressiva, pois não há resposta possível para um diálogo acontecido no interior da subjetividade romântica. Com sua personificação de uma tríade ambígua, *Macário*, no entanto, se ultrapassa o simplismo da representação dual, sugere ao mesmo tempo que a própria convivência de estados alternados constitui o romântico. Satã é uma das máscaras de Macário, mas Penseroso não deixa de ser também o seu duplo na medida em que dá a ele a oportunidade de olhar-se no espelho, e de se auto-avaliar. A separação irreparável entre poeta sentimental e natureza, como descrita por Schiller, seria causadora da cisão interna na obra de arte romântica, e de suas várias manifestações nas formas dos duplos, das máscaras, dos espelhos e de outras representações da crise identitária que povoam tantos textos do Romantismo. A conseqüente busca do conhecimento de si mesmo, quintessência romântica, é o motivo configurador da tríade no drama *Macário*, encenação do diálogo interior constitutivo da reflexão sentimental.

A estrutura dialógica de *Macário*, no entanto, terá alcance maior se sairmos da obra em si e contemplarmos sua relação com o seu tempo e o seu lugar de enunciação. As várias formas do debate ou do diálogo no drama fazem com que as posturas aí assumidas adquiram o sentido de um tenso engajamento, uma vontade de inclusão da obra em uma determinada tradição à revelia de seu ambiente literário imediatamente próximo. Para isso concorrem não apenas as tomadas de posição expressas no prefácio "Puff": no

corpo do drama *Macário* vamos encontrar repetidamente os traços autorais indicadores de um projeto de Romantismo brasileiro, feito pela recusa de um modelo existente e triunfante, e manifesto na dúvida e no ceticismo que permeiam todo o drama. Não que não estejam também presentes em *Macário* as manifestações românticas positivas, idealizantes ou ufanistas – só que tais posições, durante o longo diálogo constitutivo do drama, acabam vencidas pela preponderância de Satã, consciência negativa (o rápido encontro de Satã e Penseroso, no Segundo Episódio do drama, é prenúncio suficiente da morte deste último):

> Macário é o Álvares de Azevedo byroniano, ateu, desregrado, irreverente, universal; Penseroso, o Álvares de Azevedo sentimental, crente, estudioso e nacionalista. (...) Álvares de Azevedo-Penseroso censura Álvares de Azevedo-Macário por não se incorporar ao nacionalismo paisagista e indianista; este rebate, lembrando o convencionalismo da tendência e a ânsia de horizontes humanos, supernacionais. Penseroso morre, infeliz, puro e melancólico; Macário, sobrevivente, debruça com Satã à janela da taverna para ver, através da narrativa dos cinco moços, a materialização da sua vertigem interior.[269]

Penseroso, uma das possíveis consciências poéticas de Álvares de Azevedo, não morre em vão: sua morte é etapa fundamental nessa trajetória que vai das ilusões e da idealização convencional (do amor, da natureza ou mesmo da pátria) até a perda da crença em uma literatura que simulava alcançar uma inteireza estranha ao Ideal romântico. A sobrevivência de Macário, em meio à sua melancolia e ao seu pessimismo, é uma opção poética coerente. Abrir mão da grande tradição romântica, atemporal, para abraçar o imediatismo de praxe do nacionalismo romântico parece não ter interessado ao autor. O drama *Macário* é uma declaração de princípios, "suma literária"[270] do romântico brasileiro Álvares de Azevedo, que conseguiu levar a cabo a tarefa de expor a sua subjetividade na obra reflexiva e aberta, fazendo do debate crítico o veículo para a inserção histórica de seu projeto de literatura romântica. "Autobiografia" irônica, exposição da vontade de

[269] CANDIDO, 1993, p. 169. Conferir também FRANCHETTI, 1994, p. 199: "Azevedo admite, portanto, a existência da nacionalidade literária; só não acredita que ela se reduza à temática."
[270] CANDIDO, 1993, p. 169.

experimentação do autor – o dialogismo de *Macário* é a reatualização romântica das imensas possibilidades críticas do gênero dramático[271].

O debate literário entre Macário e Penseroso, inserido na estrutura elástica do drama, configura, além do mais, a reivindicação romântica de uma crítica literária que só poderia ser feita pela própria obra literária: "Poesia só pode ser criticada por poesia."[272] A modernidade romântica prevê e aconselha as misturas entre teoria e ficção, entre crítica e vida. O supergênero romântico, em sua incrível capacidade de alojar as mais diferentes manifestações da subjetividade, inclui a sua autocrítica (forma da ironia) e lança ainda um olhar sobre o panorama literário em que se insere: "Nenhuma teoria o esgota, e apenas uma crítica divinatória estaria autorizada a ousar uma caracterização de seu ideal."[273] A obra romântica deve ser criticada pela obra romântica. É exatamente a presença da crítica no interior da obra o que permite que ela escolha a sua tradição, e contraste as opções estéticas que se lhe oferecem. Só pode ser criticado aquilo que tem interesse para o poeta e para a sua obra – por conseguinte, aquilo que se critica é também digno de ser "romantizado". Em *Macário*, o debate esquemático entre duas concepções de poesia ganha em complexidade se entendermos que ambas as possibilidades são avaliadas enquanto vias poéticas factíveis. A escolha da via negativista, irônica ou cética é o movimento final de auto-inserção do drama na tradição escolhida, abundantemente exemplificada pela citação de obras e autores com os quais *Macário* pretende emparelhar-se: "A crítica (...) era para os românticos o

[271] "O diálogo é uma das convenções essenciais do drama. O texto dramático, mesmo nas suas formas épicas que introduzem a narração, é inimaginável sem o diálogo. Este, se de um lado é a forma imediata da comunicação humana, é de outro lado, particularmente no seu significado dramático, expressão do conflito, do choque de vontades, da discordância. Se a epopéia, a grande narrativa mítica, é manifestação da unidade primeva do logos, no drama, que surge em fases posteriores, já se manifesta o dia-logos, o logos fragmentado, o surgir de valores contraditórios, defendidos por vontades e paixões antagônicas." ROSENFELD, 1969a, p. 39.

[272] Fragmento L 117. SCHLEGEL, 1994, p. 91.

[273] Fragmento A 116. SCHLEGEL, 1994, p. 99 e 101.

regulador de toda subjetividade, casualidade e arbitrariedade no surgimento da obra. (...) A crítica deveria estabelecer, com aquilo que ela trata, a seleção entre as obras."[274]

Uma inflexão crítica percorre todo o drama *Macário*, tanto na avaliação literária de um suposto livro romântico empreendida por Macário e Penseroso, quanto na revista por que passam as várias posturas existenciais que dizem respeito às diferentes visões de mundo românticas. A impossibilidade de crer, por exemplo, é tematizada à exaustão no drama, de maneira similar às análises empreendidas por Azevedo em seus ensaios literários:

> De fato boa parte do texto repete – ou antecipa, se a peça for anterior – o que Álvares de Azevedo desenvolveu sobre a descrença em seus escritos teóricos. Mas não é a repetição que se estranha e sim a confusão entre o plano de ficção teatral, encarnado em pessoas, e o plano do estudo especulativo, alicerçado em conceitos, idéias abstratas.[275]

Não se deve "estranhar" a confusão proposital entre o plano da ficção e o plano teórico nos escritos de Álvares de Azevedo; na verdade, estamos diante de uma obra bastante regular na sua execução de um programa estético lucidamente traçado. O uso continuado e ampliado do princípio poético binômico é a prova mais cabal de uma obra planejada: projeto de literatura romântica.

Em textos teóricos como *Literatura e civilização em Portugal*[276], ou no item "Da descrença em Byron, Shelley, Voltaire, Musset" (parte do longo ensaio sobre *Jacques Rolla*, de Musset[277]), são discutidas a descrença e a melancolia como configuradoras de um certo tipo de poesia cética e desregrada – vida e obra se influenciam reciprocamente. Nestes ensaios Azevedo defende uma literatura que mesmo quando imoral justifica-se pela experiência da dor: Bocage e Byron, portanto, seriam sempre dignos de leitura porque teriam sofrido em vida a desilusão e a perda, típicas da época em que viveram, na qual o

---

[274] BENJAMIN, 1999, p. 87.
[275] PRADO, 1996, p. 138.
[276] AZEVEDO, 2000, p. 706 a 744.
[277] AZEVEDO, 2000, p. 678 a 705.

ceticismo era já desespero. Já o ceticismo de Voltaire seria parte do materialismo setecentista, tranqüilo, livre das dúvidas existenciais. Há uma clara filiação a um tipo de poesia ou representação de vida romântica nos ensaios de Azevedo; assim como há no drama *Macário*. A figura do jovem estudante que, envelhecido de forma precoce por seu ceticismo, flerta perigosamente com o diabo, resume e exemplifica as posturas poéticas examinadas nos textos teóricos. Interessante seria pensar se o ambiente espaciotemporal de elaboração de *Macário* (e de toda a obra de Azevedo) seria também configurador de sua faceta envenenada – se uma poesia brasileira da dúvida corresponderia a um momento nacional de incertezas, ao contrário do que procurava mostrar o ufanismo poético indianista, em seu afã de construir a imagem positiva da grande e jovem nação:

> A época que produziu Byron e Werner se treslada em muita fronte 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. (...) Os poemas de Byron são o espelho daquela época toda.[278]

A obra romântica irônica estabeleceria com seu momento e seu lugar de surgimento um tipo sofisticado de dialogismo (também nos sentidos bakhtinianos do termo), mimetizando em sua estrutura indisciplinada e em seu conteúdo impreciso, entre a ordem e a desordem, a sua apreensão polêmica e angustiada de uma dada sociedade, época ou lugar – espécie negativa de "dialética da melancolia", parafraseando a conhecida expressão do crítico[279].

Apontemos ainda o fato de que tais ensaios, contraparte e complemento da obra literária de Azevedo, padecem também de problemas relativos à sua classificação de gênero, não obedecendo às regras de distanciamento e objetividade implícitas no exame

---

[278] AZEVEDO, 2000, p. 702.

[279] CANDIDO, 1993a. Conferir também a hipótese de GINZBURG, 1999, p. 27, em sua leitura do ensaio azevediano *Literatura e civilização em Portugal*: "Podemos apenas supor, a partir dos comentários sobre literatura portuguesa, que, mesmo não discutindo diretamente, na maioria de seus textos, temas cruciais da época, mesmo passando ao largo de questões como o escravismo e a desigualdade social, acreditava que a melancolia de sua produção, tal como a de Bocage, traduzisse, de algum modo, o mal-estar de sua sociedade."

crítico ou teórico, e resvalando muitas vezes para a tradução e/ou paráfrase, ou para a leitura ultra-subjetiva dos textos analisados. Se tudo isso leva a supor um envolvimento pessoal para além do analítico com os textos que criticava (suposição mais do que válida em termos românticos), não nos esqueçamos porém da capacidade precisa que Álvares de Azevedo demonstrava em apontar caminhos exeqüíveis para a produção poética dentro de um projeto de Romantismo brasileiro. Lembremo-nos também que tanto as correntes literárias byronianas quanto as do nacionalismo poético eram relativamente recentes no Brasil de 1850 e encontravam-se ainda em estado de desenvolvimento.

Faz-se enfim necessária uma última palavra sobre algumas das imagens e situações que se repetem ao longo de *Macário*, vistas agora retrospectivamente, à luz da leitura empreendida até aqui. Aparecendo aqui e ali nos dois episódios, alguns motivos obsedantes tecem mesmo uma rede intricada de significados, que situam o drama dentro da obra de Álvares de Azevedo e dentro de uma visão de mundo romântica partilhada pelo autor.

Ressalta imediatamente a representação dualista da mulher: anjo ou demônio, santa ou prostituta, mãe ou amante. Diga-se logo que um dos temas imperativos no drama é a reversibilidade de tais papéis ou caracterizações do feminino. Desde o início da conversa entre Macário e o ainda incógnito Satã, no Primeiro Episódio, opõe-se à virgindade física a virgindade da alma, que seria atributo possível tanto da moça de família quanto da decaída – de qualquer forma a mulher seria olhada de longe, com certo medo ou espanto que se traduz em ambígua misoginia: "As mulheres são como as espadas, às vezes a bainha é de oiro e de esmalte, e a folha é ferrugenta."[280] A dificuldade de combinar corpo e espírito na figura feminina leva à discussão entre aparência e essência, que mal disfarça a urgência do desejo:

[280] AZEVEDO, 2000, p. 518.

> O DESCONHECIDO: Tens razão: a virgindade é uma ilusão! Qual é mais virgem, aquela que é desflorada dormindo, ou a freira que ardente de lágrimas e desejos se revolve no seu catre, rompendo com as mãos sua roupa de morte, lendo algum romance impuro?
> MACÁRIO: Tens razão: a virgindade d'alma pode existir numa prostituta, e não existir numa virgem de corpo. (...)[281]

Mas isso não impede Macário de distinguir amor e sexo: a "fome impura que se sacia"[282], império do corpo, não cabe nas regiões da idealização poética. Segue-se a conclusão inevitável de que as mulheres seriam sempre inatingíveis, ou por virgens sonhadas, ou por sua degradação que impediria o sentimento amoroso[283]. Pureza e impureza, alçamento e degradação – tais balizas assinalam os limites do desejo e da inibição sexuais na obra azevediana, assim como na de tantos autores do Romantismo brasileiro[284].

Torna-se assim ainda mais interessante a possibilidade, exposta no drama, de reverter os papéis femininos: as moças da pretensa São Paulo, por sob a renda do véu, além dos maus dentes ocultam no corpo a infâmia; a prostituta morta poderia ter sido a salvação para Macário; o anjo maldito do sonho cumpre a sina do desejo sexual nunca satisfeito; o enjeitado Macário chama sua mãe de libertina, mas sofre imensamente a sua suposta morte; a velha amante é na verdade a mãe do jovem morto; a noiva de Penseroso ameaça-o com o

---

[281] AZEVEDO, 2000, p. 520. A passagem traz à mente, é claro, o personagem célebre de José de Alencar, Lúcia, que manteria em meio à prostituição à qual foi arrastada a sua total virgindade de espírito. Lúcia vivencia em seu próprio corpo a separação romântica entre amor e sexo, o que a leva por fim a rejeitar o contato sexual com o seu amado Paulo.

[282] AZEVEDO, 2000, p. 521.

[283] É óbvio que a situação extraliterária deve ser aqui levada em conta: a obra de Azevedo foi escrita na rigidez social do Brasil em meios do século XIX, por um jovem estudante de "boa família". Disso já decorre boa parte da representação literária ambígua da mulher – inacessível fora do casamento, mas tema insistente da fantasia poética. Não se trata em Álvares de Azevedo de um problema individual e patológico, mas trata-se no entanto de um poeta de imaginação fortemente subjetiva, e tendente a uma representação literária moldada por fortes antíteses. Daí ser hoje necessário certo distanciamento na leitura do texto de Mário de Andrade, "Amor e medo", totalmente orientado por uma visada biografista, de psicologia "selvagem", que chega à conclusão trivial da sexualidade problemática e incestuosa do indivíduo Álvares de Azevedo. Não que o texto não seja perspicaz e divertido, mas a leitura da obra azevediana feita aí é por demais estreita e intencionalista. Conferir ANDRADE, 1931.

[284] Comentando ainda a leitura da poesia romântica brasileira feita por Mário de Andrade em "Amor e medo", diz ALVES, 1998, p. 46 e 47: "A distinção que se pode fazer entre 'convenção' e 'compulsão' poética numa obra literária não é fácil e gera muita polêmica. Entretanto, a opção por uma ou outra na análise e interpretação da obra literária conduz a resultados distintos." Parece-nos claro que a poesia de Álvares de Azevedo obedece às convenções românticas, que pressupõem inclusive a encenação da compulsão.

vislumbre do encontro físico entre eles... Figuras literárias, cumprindo uma trajetória romântica que prevê a convivência de traços contrastantes, pois admitem em sua construção as forças antagônicas da ultra-idealização mas também do desejo, que arrasta a imaginação de volta ao corpo. O belo deixa-se conspurcar pelo horrível, numa síntese decadente da beleza medonha; no Romantismo as misturas de alto e baixo, grotesco e sublime são convenções configuradoras das formas e dos conteúdos literários – o desregramento ameaça o gênero textual, mas também a vida dos personagens, que caminham sempre na corda bamba de sua dualidade intrínseca.

O eterno feminino contém, paradoxal mas coerentemente, a finitude, na visão de Álvares de Azevedo. Encena-se em *Macário* a própria trajetória da poesia lírica amorosa, que caminharia talvez, na obra de Azevedo, para a extinção, dando lugar a uma poesia angustiada do tédio e da dúvida, mais coerente com as limitações entrevistas pelo poeta. Como toda convenção romântica, a poesia de matriz byroniana "finge" sua sinceridade com base na necessidade imperativa de expressão direta dos estados d'alma do poeta: essa seria a visão de poesia para a qual se encaminhava Álvares de Azevedo, a da morte trágica das esperanças líricas. Sob o império de Satã, as sombras que tomam *Macário* se espalhariam por outras obras azevedianas, como *Noite na taverna* ou *O conde Lopo*. Nestes textos as figuras femininas (epítomes do lirismo amoroso) cumprem a trajetória que vai da virgindade e pureza à conspurcação sexual e conseqüente degradação, social e moral. Sobra-lhes a ambigüidade tão romântica dos bons sentimentos guardados à revelia da situação em que se encontram: como para tantas outras Margaridas, infere-se para tais personagens a possibilidade da redenção (Álvares de Azevedo já citara, em "Puff", o "episódio da Margarida de *Faust*" como fonte de estudo para o seu protótipo dramático). A visão de mundo azevediana, ultra-romântica e polarizada, prevê a reversibilidade,

portanto, de sua própria trajetória poética – mas aqui, infelizmente, o dado biográfico impõe um fim abrupto para as elucubrações teóricas do jovem autor.

Diretamente ligado ao tema do feminino está o aprendizado ambíguo do estudante Macário, guiado por seu mais que interessado professor, Satã. A sexualidade, enquanto ameaça, mas também enquanto fonte de conhecimento, ronda a figura do diabo, e define-se como parte constituinte do ser humano – é outra das inúmeras máscaras de Satã: "O desejo, como tentação sensual, encontra sua encarnação em algumas das figuras mais freqüentes do mundo sobrenatural, em particular na do diabo. Pode-se dizer, simplificando, que o diabo não é senão uma palavra para designar a *libido*."[285] Afinal de contas, Satã é o próprio móvel da tentação, serpente: o saber que ele oferece tem um alto preço. Macário parece estar sempre consciente dos riscos que assume, já que de certa forma procura por eles, aceita o pacto sutil sugerido por Satã – Macário carrega a marca dos amaldiçoados pela dúvida. Desde então, a figura diabólica assume seu ar professoral, e de maneira irônica, socrática, extrai do discípulo Macário os dados que vão compondo e expondo a sua essência. Não se excluem de tal modelo nem mesmo as insinuações sexuais de Satã para Macário, na atribuição ambígua de traços femininos ao jovem estudante ("E como é belo descorado assim!"[286]), e na atitude possessiva do preceptor infernal ("Tu és meu. Marqueite na fronte com meu dedo."[287]). Entram em choque com a visão satanista os traços remanescentes de uma moral cristã em Macário, o qual, se caminha para uma vivência cada vez mais explícita de sua sexualidade, não o faz sem culpa – fonte de angústia incessante.

Já Penseroso encarna o poeta imaculado, que desconhece, até certa altura, as influências do diabo. Mas o seu rápido encontro com Satã parece ser o ponto de partida de sua progressiva queda na dúvida, e do surgimento do seu manifesto medo da sexualidade implícita no casamento com a Italiana. O encontro da idealidade com a vivência sensível,

[285] TODOROV, 1975, p. 136 e 137.
[286] AZEVEDO, 2000, p. 543.
[287] AZEVEDO, 2000, p. 561.

na figura de Penseroso, cria uma tensão insuportável nos termos do etos romântico – e a crise pode ser o dilaceramento interno que leva à loucura e ao suicídio[288]. As armas de Satã são portanto a dúvida, o desejo – ele atua no inconsciente, fala através do sonho, cria os impulsos que levam do tédio à explosão do desregramento, do medo ao suicídio.

Satã é arauto do grotesco, que no drama *Macário* vai do meramente cômico, em suas variadas observações cheias de humor, ao terrível do pesadelo niilista, limite temporário do ceticismo de Macário no Primeiro Episódio. Já no Segundo Episódio, momento de Penseroso, Satã não tem tantas chances de mostrar o seu senso de humor (apesar de sua espirituosa historieta de sedução, aí narrada na chave das apostas diabólicas); mas cresce em Macário a urgência física da entrega ao diabo. Além do mais, o Segundo Episódio mimetiza a própria perda das esperanças, com a morte de Penseroso, e a vitória das forças noturnas, processo que culmina no convite de Satã para que Macário veja na orgia um possível caminho.

Seria interessante tecer também algumas hipóteses acerca do significado formal que a figura de Satã assume no texto de *Macário*. Sua presença sobrenatural localiza o drama no âmbito da literatura fantástica, mas talvez ainda mais próximo da alegoria ou personificação, pois o Satã romântico é antes uma expressão do Eu do que propriamente um Outro desconhecido. Se o fantástico é a hesitação entre o estranho, explicável pelas leis naturais, e o maravilhoso, no qual devemos aceitar o elemento sobrenatural sem dúvidas[289], o drama *Macário* cumpre apenas até certo ponto as reivindicações do gênero. No Primeiro Episódio, Macário encontra Satã, e com ele dialoga e convive; mas logo acorda de um longo sono e conclui que apenas sonhara. Outra reviravolta parece sugerir que não, o diabo

[288] TODOROV, 1975, comentando um romance de Balzac, no qual se dá um episódio semelhante ao de Penseroso (o personagem idealista enlouquece às vésperas de seu casamento), aponta para a "transgressão propriamente literária" que seria fazer conviver no mesmo texto "dois temas incompatíveis": "Deveríamos então escolher entre a satisfação dos sentidos exteriores ou interiores; querer satisfazê-los a todos leva a este escândalo formal que se chama: loucura." p. 135.

[289] Retomamos aqui, ainda, a famosa definição de TODOROV, 1975, p. 29 a 46, para o gênero fantástico.

realmente andara por ali. Onde a hesitação, onde a certeza? Tudo isso se dissolve no Segundo Episódio, pois Satã retorna como velho conhecido, e a naturalidade de Macário em relação a seu amigo infernal aponta muito mais para a bipartição do Eu, ou para a convivência com o duplo negativo, do que para a aceitação do maravilhoso. Poderíamos enxergar na figura de Satã, desta maneira, um elemento desagregador da realidade, ou da verossimilhança textual, que age progressivamente – da relativa concatenação do Primeiro Episódio aos óbvios problemas de ordenação do Segundo Episódio, com suas lacunas na continuidade lógica dos eventos.

Paralelamente à gradual desagregação da lógica espaciotemporal em *Macário*, ressalta a fragmentação estrutural do drama, e aí também preside a figura-mor do grotesco, Satã. O diabo anuncia o mundo às avessas, o fim da ordem universal, a quebra das hierarquias. O diabo-grotesco faz rir e assusta ao mesmo tempo, tira o chão de sob nossos pés – nele não se pode nunca confiar. Em *Macário* ele conduz a ação e desintegra o drama, é irônico, mas ameaçador, é sedutor e fatal. Enquanto está em cena sustenta a estrutura do drama; mas quando ausente lança ainda sua sombra sobre todo o texto e o faz caminhar para a fragmentação que se torna paulatinamente aguda, insustentável: "Grotesco (...) é o contraste pronunciado entre forma e matéria (assunto), a mistura centrífuga do heterogêneo, a força explosiva do paradoxal, que são ridículos e horripilantes ao mesmo tempo."[290] O grotesco que se imiscui em *Macário*, encarnado em Satã, é responsável pelo gênero misto aí praticado – as marcações teatrais, o bom senso e mesmo a verossimilhança interna do texto são ameaçados pela "força explosiva do paradoxal". E isso pode ser percebido claramente na sua progressão: a preponderância crescente da influência de Satã transforma o Segundo Episódio de *Macário* num verdadeiro "drama de farrapos"[291], com

[290] KAYSER, 2003, p. 56.
[291] O "drama de farrapos", com sua estrutura aberta e descontínua, suas cenas curtas, sem um claro encadeamento interno, foi típico do pré-Romantismo alemão, praticado pelo radical dramaturgo Lenz e mesmo por Goethe em seu *Goetz von Berlichingen* (tal estrutura dramática seria retomada alguns anos

suas cenas um tanto ou quanto desconectadas entre si, mas que correm céleres, no entanto, em direção à lúcida queda do protagonista Macário, na sua aceitação final das propostas de Satã. Destaque-se novamente como óbvia a necessidade da leitura conjunta dos dois episódios de *Macário*, pois só desta maneira temos a visão abrangente de uma trajetória romântica que aí se encena – do ceticismo à tênue esperança, da vontade de crer à perda de todas as ilusões e ao abraçar final de uma vivência desencantada, que reflexiona sem cessar e vê na experiência sensual uma alternativa para a busca frustrada do Ideal distante. A estrutura formal do drama percorre os mesmos caminhos, e sua fragmentação ao final é tão intensa, que nem mesmo um fechamento efetivo lhe é concedido. Restam a suspensão momentânea da trajetória de Macário – suspense –, e a inferência plausível de um aprendizado infinito, de uma reflexão ininterrupta: configurações do gênero aberto, do drama romântico. Obra "universal progressiva", o *Macário* de Álvares de Azevedo não pode admitir um fechamento, seu gênero está "sempre em eterno desenvolvimento, nunca acabado."[292]

Revisitemos portanto o convite final de Satã, nova etapa na aprendizagem de Macário e, ao mesmo tempo, dado mais que importante para a configuração de um grande gênero vanguardista na obra de Álvares de Azevedo.

---

depois por Georg Büchner em suas peças tão marcadas pelo grotesco). Conferir ROSENFELD, 1993, p. 224. Discute-se ainda se o episódio do *Fausto* conhecido como "Tragédia de Gretchen" não seria também um exercício do "drama de farrapos", influenciado pelo anticlassicismo de Shakespeare. Conferir HAMLIN, 2001, p. 374 e 375. Não esqueçamos aqui o fato de que Álvares de Azevedo cita expressamente o "episódio da Margarida de *Faust*" como inspiração para o seu drama ideal, no prefácio "Puff". AZEVEDO, 2000, p. 507. Parece-nos que o autor que mais se aproximou da forma do "drama de farrapos" no contexto do século dezenove brasileiro foi o controverso gaúcho Qorpo-Santo.

[292] Fragmento A 116. SCHLEGEL, 1994, p. 99.

II. 3. Uma lição exemplar: *Noite na taverna.*

Oh! não maldigam o mancebo exausto
Que nas órgias 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 perdida!

Misérrimo! não creu!... Não o maldigam,
Se uma sina fatal o arrebatava:
Se na torrente das paixões dormindo
Foi naufragar nas solidões do crime.
(Álvares de Azevedo – *Oh! não maldigam!*)

Comentando o desfecho de *Macário*, em sua *Formação da literatura brasileira* (publicada originalmente em 1957), Antonio Candido já notara: "(...) Macário, sobrevivente, debruça com Satã à janela da taverna para ver, através da narrativa dos cinco moços, a materialização de sua vertigem interior."[293] O final do drama seria, portanto, o início inferido de uma nova fase na busca de Macário pelo conhecimento de si mesmo. Neste momento, Satã mostraria a Macário, como em um espelho (a janela é moldura para a passagem do olhar), uma prefiguração factível de sua própria queda – representada pelas figuras decaídas dos homens e mulheres que participam noite adentro de uma orgia eterna. Suspende-se, ao final do drama, a própria noção de encerramento: fica no ar a promessa de atemporalidade, de fuga para um espaço não mais afetado pelas convenções que cerceiam e conformam o comportamento humano. Sob a influência de Satã, todos os desregramentos são tolerados – inclusive os formais. Não pareceria estranho, desse modo, se a continuidade conteudística (do aprendizado às avessas) sugerida ao final do drama *Macário* fosse acompanhada de uma possível descontinuidade formal ou de gênero. De que maneira apresentar as aventuras e desventuras dos cinco homens ébrios vistos por

[293] CANDIDO, 1993, p. 169.

Macário à volta da mesa da taverna? Ficamos tentados a imaginar as respectivas cinco narrativas – temos já explicitada a sua moldura geral: o drama terminou, adentraríamos agora o mundo das histórias contadas. Se Satã convida Macário para ver e para ouvir, antes de participar, saímos do diálogo e da ação dramáticos; passaríamos ao distanciamento da narração.

De forma coerente, portanto, Antonio Candido retorna, anos depois, à prosa de Álvares de Azevedo, para aí encontrar um projeto autoral ousado: a possível (e muito provável) justaposição de gêneros, numa seqüência interessantíssima que começaria em *Macário* e passaria às narrativas de *Noite na taverna*. Essa é a hipótese central de "A educação pela noite"[294], estudo já várias vezes citado na presente tese, e determinante para o próprio surgimento da mesma. O estudo de Antonio Candido cria inclusive a possibilidade de ler a obra em prosa de Álvares de Azevedo como parte de um projeto romântico pensado – autoconsciente – e em processo de efetuar-se. Na justaposição de *Macário* e *Noite na taverna* ver-se-ia um "verdadeiro desvario estético de levar ao máximo a ruptura com a teoria dos gêneros, pois aqui eles estariam não apenas misturados, mas acoplados numa mesma empresa."[295] No nosso ponto de vista, tal acoplagem de gêneros tornaria ainda mais evidente o dialogismo constituinte de *Macário*, alçado assim à condição de um grande recurso de auto-intertextualidade, de diálogo estabelecido criticamente pelo autor entre os seus textos – marca inequívoca da presença autoral.

Retomaremos aqui o texto de Antonio Candido, pois este é momento fundamental dos estudos sobre Álvares de Azevedo na crítica literária brasileira, além de ser uma das poucas análises conhecidas do drama *Macário*. Sua inovadora hipótese de leitura do drama torna-o indispensável para qualquer estudo sobre os gêneros românticos no contexto nacional. Levantando aquilo que mais nos interessa para o presente trabalho,

[294] CANDIDO, 1989, p. 10 a 22. O texto foi publicado originalmente em 1982 com o título "Teatro e narrativa em prosa de Álvares de Azevedo", como introdução a uma edição de *Macário* feita na Unicamp.
[295] CANDIDO, 1989, p. 15.

discordando às vezes do mestre e pontuando o seu texto com nossos próprios comentários, usaremos o estudo de Antonio Candido como pretexto e ponto de partida para tentar alargar ainda um pouco mais a nossa leitura do projeto crítico de Romantismo que conformaria a produção de Álvares de Azevedo.

Depois de listar as obras em prosa de Azevedo, Antonio Candido lembra que alguns de seus trabalhos em verso cabem também no âmbito do dramático ("Boêmios") ou do narrativo (*O poema do frade*, *O conde Lopo*, "Um cadáver de poeta"). Além do mais, toda a produção literária de Azevedo seria amparada por textos críticos (prólogos, prefácios, ensaios), nos quais o autor teria exprimido sua concepção de literatura – marca de sua consciência teórica[296]. Destaca-se imediatamente o prefácio à Segunda Parte da *Lira dos vinte anos*, "cuja base é o que ele chamava 'binomia', isto é, a coexistência e choque dos contrários, um dos pressupostos da estética romântica."[297] Ora, nesse momento o crítico introduz a chave de leitura para toda a obra de Álvares de Azevedo, e que será usada para compreender o esforço azevediano de atualizar criticamente os gêneros literários, através das misturas de alto e baixo ("psicologia tempestuosa"[298]) e do sistemático ataque às normas do bom senso e do equilíbrio formais. Espanta-nos portanto a conclusão inicial do crítico, ao dizer que "a corda esticou a ponto de rebentar nos escritos de nível inferior, onde o desejo de modular todos os sentimentos costeou o caos psicológico, enquanto o desejo de desrespeitar as normas estéticas tradicionais levou à desorganização do texto."[299] Logo a seguir, Candido propõe uma questão irrespondível, lembrando a morte precoce do autor e o fato de que suas obras foram todas publicadas postumamente:

Daí a pergunta: esse monte de prosa e verso é tão irregular porque não foi devidamente

[296] "Esta produção toda se apóia em estudos críticos, onde ele exprimiu a sua concepção de literatura com uma consciência teórica que o destaca entre os nossos poetas românticos." CANDIDO, 1989, p. 10.
[297] CANDIDO, 1989, p. 10.
[298] CANDIDO, 1989, p. 11.
[299] CANDIDO, 1989, p. 11.

> selecionado e polido, ou porque o Autor queria que fosse assim mesmo, para sugerir a inspiração desamarrada, em obediência a uma estética atraída pelo espontâneo e o fragmentário? É difícil dizer, mas as duas coisas devem estar combinadas.[300]

À questão colocada pelo crítico retornaremos mais adiante, mas não custa notar desde já que o cerne do Romantismo seria exatamente esta hesitação entre a sinceridade na expressão e o projeto criticamente traçado. Ambas as possibilidades sugeridas pelo crítico são válidas no âmbito romântico – elas vêm a ser a mesma coisa, no final das contas. A trajetória literária de Álvares de Azevedo está já há muito desenhada, e dela, trajetória romântica, faz parte, infelizmente, a morte precoce e a falta de tempo para trabalhar melhor a produção literária. Mas, como já o notara o próprio Antonio Candido, é fácil localizar, na obra de Azevedo, os indícios da intenção, do projeto literário.

Antonio Candido continua o seu estudo com uma retomada sucinta e precisa do drama *Macário*, em seu entrecho e características principais. Não reproduziremos aqui toda a leitura do crítico, já muitas vezes citada no decorrer de nossa própria leitura do drama. Ressaltemos apenas que ele introduz as duas partes do drama como "diferentes enquanto estrutura e qualidade, sendo a primeira melhor e uma das mais altas realizações de Álvares de Azevedo."[301] A diferença de estrutura entre os dois episódios já foi notada e comentada por nós; mas a diferença de qualidade, advinda de um julgamento de valor que leva em conta a melhor organização do texto, não observa os esforços azevedianos de experimentação formal, e ameaça anular todo o projeto romântico no qual se apóia *Macário*. Mais adiante, ao introduzir o comentário sobre o Segundo Episódio, Candido reafirma seu julgamento: "é inferior sob todos os pontos de vista, a começar pela composição desarticulada em dez cenas sem nexo, duas das quais desprovidas da indicação de lugar."[302] Quais seriam estes "pontos de vista", usados para distinguir qualitativamente

[300] CANDIDO, 1989, p. 11.
[301] CANDIDO, 1989, p. 11.
[302] CANDIDO, 1989, p. 13.

as partes constituintes do texto de *Macário*? É interessante notar que, mesmo em uma leitura tão brilhante do drama romântico de Álvares de Azevedo, a sua desorganização planejada e o seu experimentalismo quase insustentável ainda incomodam – assim o previra o próprio autor, ao dizer, no prefácio "Puff": "o meu tipo, a minha teoria, a minha utopia dramática, não é esse drama que aí vai."[303] Em seu jogo de velar e desvelar suas intenções autorais, Azevedo acabou por expor em "Puff" sua consciência da temeridade de um tal projeto dramático. Pois o parecer negativo de Antonio Candido sobre o Segundo Episódio de *Macário* aponta exatamente para o centro de sua problematicidade, a indistinção programática entre drama e crítica, entre teatro e teoria. O crítico explicita e localiza o seu incômodo, referindo-se à célebre "discussão sobre literatura, de grande interesse crítico, mas agravando o cunho pouco teatral desta parte, pois o seu momento mais importante é um debate teórico mais ou menos desligado do jogo dramático."[304]

Parece-nos que o debate teórico encenado em *Macário*, além de seu grande interesse crítico, está totalmente encaixado no gênero híbrido aí praticado por Álvares de Azevedo. É a representação em si do debate o que conforma o Segundo Episódio, no qual assistimos ao choque dos dois lados da binomia, que acontece alojado na estrutura elástica e dialógica do drama problemático. Não esqueçamos que o Primeiro Episódio já nos expusera o íntimo do protagonista Macário; o seu encontro com Penseroso, no Segundo Episódio, é a continuação de sua trajetória, e sua sobrevivência é exatamente a sua vitória no debate aí encenado. Desvincular os dois episódios de *Macário*, e ainda por cima julgar o valor de cada um de forma assimétrica, seria, no nosso ponto de vista, incorrer em uma leitura alheia à natureza do drama azevediano.

Em seguida, ao final de sua paráfrase do drama, Antonio Candido introduz a

---

[303] AZEVEDO, 2000, p. 509.
[304] CANDIDO, 1989, p. 13.

sua "talvez audaciosa, mas bem encaixada"[305] hipótese: *Macário* e *Noite na taverna* estariam ligados pela cena final de um texto e a inicial do outro. A cena final do drama *Macário* é o já comentado convite feito por Satã, para que o estudante assista, através da janela, a uma orgia – etapa radical do auto-aprendizado empreendido por Macário. Tal convite seria, nota o crítico, "não para *participar*, mas para *ver*."[306] Abre-se a possibilidade da observação distanciada: Macário será uma espécie de espectador dos eventos; daí para o leitor é um pulo[307]. Assumimos o lugar de Macário na leitura das narrativas de *Noite na taverna*. A passagem do drama à narrativa dar-se-ia de forma perfeita:

> MACÁRIO: É aqui, não? Ouço vociferar a saturnal lá dentro.
> SATÃ: Paremos aqui. Espia nessa janela.
> MACÁRIO: Eu vejo-os. É uma sala fumacenta. À roda da mesa estão sentados cinco homens ébrios. Os mais revolvem-se no chão. Dormem ali mulheres desgrenhadas, umas lívidas, outras vermelhas... Que noite!
> SATÃ: Que vida! não é assim? Pois bem! escuta, Macário. Há homens para quem essa vida é mais suave que a outra. O vinho é como o ópio, é o Letes do esquecimento... A embriaguez é como a morte...
> MACÁRIO: Cala-te. Ouçamos.[308]

Pergunta o crítico: "Ouçamos o quê? pensa o leitor. É claro que não se trata de um fim, e o drama pode ter sido suspenso deliberadamente para dar lugar ao seu seguimento, isto é, ao que Macário vai ver pela janela."[309] Segue-se a constatação incontestável de que a cena inicial de *Noite na taverna* reproduz fielmente a descrição feita por Macário daquilo que ele vê na sala fumacenta da taverna: homens embriagados, alguns sentados à mesa, outros dormindo no chão junto a mulheres também embriagadas. Contam-se cinco nomes de personagens na cena (ou capítulo) que abre as narrativas da *Noite*. E, mais claro ainda, o texto começa por uma fala em voz alta, um pedido por

---

[305] CANDIDO, 1989, p. 14.
[306] CANDIDO, 1989, p. 14.
[307] Conferir PRADO, 1996, p. 141: "Passaríamos, entre uma e outra obra, do lado de fora da taverna, onde permanecem Macário e Satã, para o lado de dentro, em que os 'cinco homens ébrios' começam a falar."
[308] AZEVEDO, 2000, p. 562. Note-se no trecho citado que Macário primeiro escuta a saturnal, e depois enxerga os participantes da mesma em meio à fumaça da sala – é noite e nada é muito nítido. Prepara-se ao final do drama, portanto, um retorno ao clima noturno, enfumaçado que já caracterizara várias de suas cenas. Mas a audição e a visão empregadas na apreensão do que ocorre na sala fumacenta remetem imediatamente ao primeiro nível de uma aprendizagem – a prática é etapa posterior.
[309] CANDIDO, 1989, p. 15.

silêncio, que ecoa literalmente as palavras de Macário ao final do drama. Ao "Cala-te. Ouçamos", de Macário, responderia a voz de Johann, personagem de *Noite na taverna*:

> – Silêncio! moços! acabai com essas cantilenas horríveis! Não vedes que as mulheres dormem ébrias, macilentas como defuntos? Não sentis que o sono da embriaguez pesa negro naquelas pálpebras onde a beleza sigilou os olhares da volúpia?[310]

O começo em voz alta da novela, ou romance, ou livro de contos *Noite na taverna* é continuação bastante plausível da suspensão momentânea do diálogo entre Satã e Macário ao final do drama. Inclusive pelo fato de introduzir a narrativa em meio ao diálogo, e não pela voz do narrador em terceira pessoa, o qual só surgirá no décimo parágrafo da primeira narrativa, e assim mesmo apenas para reconduzir em poucas palavras a ação[311]. Tal narrativa-capítulo inicial (chamada "*Job Stern* – Uma noite do século") tem uma marcada estrutura dramática, à qual faltam apenas as marcações com o nome dos personagens que aí dialogam. Novamente temos quase toda a ação e a descrição do ambiente veiculadas pelo diálogo, da mesma maneira que no drama *Macário*. Outra característica que aproxima o drama do primeiro capítulo de *Noite na taverna* é a diluição da ação: "O primeiro capítulo (...) se pauta pela quase-ausência de peripécias e pela hipertrofia do discurso. As discussões teóricas preponderam, centradas na dimensão universalizante dos conceitos."[312] Este é procedimento já bastante conhecido dos leitores de *Macário*, a mistura de ficção e teoria, à maneira mista praticada com freqüência por Álvares de Azevedo.

---

[310] AZEVEDO, 2000, p. 565.

[311] "O primeiro capítulo de *Noite na taverna* se abre diretamente com o diálogo dos protagonistas; haverá, ao longo do texto, uma discretíssima participação do narrador onisciente, cuja principal e quase única função (até o capítulo VII) será a de pontuar a ação e fazer o discurso transitar de um a outro personagem, ao modo dramático. Apenas no final da obra o narrador assumirá o comando discursivo de sua narração." SECCHIN, 1985, p. 9. Ficamos tentados a relacionar (levando em conta a hipótese de Antonio Candido) esse narrador, que observa onisciente os acontecimentos na taverna, ao olhar de Macário e Satã através da janela – eles tudo vêem e escutam, mas de nada participam. No entanto, é possível que a identidade do narrador esteja indicada no título da primeira narrativa-capítulo: *Job Stern*. Tal nome, de complicada "etimologia" (que não discutiremos aqui), lança mais dúvidas do que elucida a questão. Notemos apenas que Azevedo parece inclinar-se a personificar seus prefácios e apresentações; por que não dar também nome ao texto que introduz as narrativas de *Noite na taverna*?

[312] SECCHIN, 1985, p. 10.

Somente no segundo capítulo ou episódio da *Noite* veremos a entrada definitiva no modo puramente narrativo, pois aí leremos a história contada (para os companheiros de taverna) por Solfieri, dando início à seqüência de cinco narrativas-capítulos que levam os nomes de seus respectivos narradores ("Solfieri", "Bertram", "Gennaro", "Claudius Hermann", "Johann"). A sétima e última das narrativas ("Último beijo de amor") é a única a ser inteiramente contada pelo narrador neutro – até então apenas funcional –, que vem para fechar a estrutura da obra assim como fecham-se os eventos aí narrados, ainda à maneira dramática: "A lâmpada apagou-se."[313]

O gênero de *Noite na taverna*, portanto, é também de difícil classificação, pois temos uma série de cinco contos emoldurados por uma cena quase-dramática inicial (a noite passada na taverna) e rematados por uma última cena narrativa que se passa no mesmo ambiente. Novela negra, narrativa "difusa", no dizer de Antonio Candido, "formada por uma solda de histórias"[314], ou seja, "os seus cinco episódios independentes narrados por cinco figurantes da orgia que, segundo a hipótese apresentada, são os que Satã mostra a Macário pela janela. A unidade é devida ao local e às intervenções dos figurantes, que formam uma rede entre as narrativas."[315] Outro aspecto de ligação entre as narrativas é o seu ambiente noturno, sombrio, raiando o terrível – assunto do aprendizado que Satã ministraria a Macário. Todos os temas do Romantismo negro aparecem aí, nesse verdadeiro compêndio de transgressões que é a *Noite na taverna* (que tem entre seus temas a necrofilia, o canibalismo, o incesto e o fratricídio, entre outros). Satã não poderia escolher maneira melhor de mostrar a seu discípulo a infinita capacidade humana de quebrar todas as convenções, sejam morais, sociais ou religiosas:

> Lembrando que o *Macário* começa pela viagem de um moço a caminho da escola, dir-se-ia que a etapa final desses estudos está na terrível lição pelo exemplo dos narradores d'*A noite na taverna*. O estudante entrou na noite paulistana, passou pela da Itália e acabou nesse

[313] AZEVEDO, 2000, p. 608.
[314] CANDIDO, 1989, p. 16.
[315] CANDIDO, 1989, p. 17.

> espaço igualmente noturno, indeterminado, sangrento, onde o demônio sugere a violação dos parâmetros por meio das vidas desenfreadas dos narradores, que ele mostra (dentro dos seus hábitos) através de uma espécie de bola de cristal: a janela que termina o drama e inicia a novela. A menos que esteja mergulhando Macário num pesadelo, conforme a estrutura onírica já assinalada.[316]

Parece-nos que a hipótese central do estudo de Antonio Candido é mais do que acertada, e vem a ser extremamente fértil para a leitura dos textos de Álvares de Azevedo, na sua faceta fragmentária e experimental. Como não podemos traçar com certeza a época de composição das obras azevedianas, devido à sua publicação póstuma e à ausência de uma datação precisa da escrita dos textos, tais hipóteses de leitura tornam-se não apenas plausíveis como muito bem-vindas, pois revisitam criticamente o projeto romântico tão aparente nas obras do autor:

> Mas, apesar de quaisquer probabilidades, é obviamente impossível dizer se esta teria sido de fato a intenção do Autor, que inclusive pode ter composto *A noite na taverna* em primeiro lugar. Caso tenha sido assim, é cabível imaginar que a certa altura da composição do drama ele viu como a novela serviria de continuação, e enganchou uma na outra de maneira altamente heterodoxa por meio da réplica final, tomando o cuidado de deixar patente o cunho de coisa inacabada, a pedir complemento. E se não houve nada disso, resta a verificação meramente estrutural de que as duas obras podem ser relacionadas segundo a hipótese levantada aqui. Mas ficaria sempre uma dúvida a favor desta – porque é coincidência demais a correspondência da orgia que Satan mostra e a que forma o caixilho da novela.[317]

Desenha-se, através de uma leitura compreensiva do Romantismo de Álvares de Azevedo, um uso bastante avançado das possibilidades de experimentação com os gêneros literários. E tal experimentação formal viria acompanhada de um uso correspondente dos temas do Romantismo byroniano, cético e sombrio – o pesadelo sugere e permite o desregramento praticado na estrutura do drama, e o clima soturno e impreciso se estende às narrativas de *Noite na taverna*: "Por estas razões penso que as duas obras podem ser vinculadas, formando uma grande modulação ficcional que vai do drama

---

[316] CANDIDO, 1989, p. 16. Ainda segundo Candido, a passagem do drama à narrativa justificar-se-ia pelo fato de que esta "dispõe de recursos mais amplos para especificar e multiplicar no tempo e no espaço os exemplos do que há de desvairado na alma e no comportamento (...)". p. 15.
[317] CANDIDO, 1989, p. 16.

irregular à novela negra."[318]

Não esqueçamos o fato de que um tal procedimento é sem precedentes na literatura romântica brasileira, um tanto ou quanto indiferente ao experimentalismo no âmbito formal[319]. Este é visível tanto na muito provável justaposição dos dois textos, quanto nos gêneros experimentais de cada um deles em separado, o "drama irregular" aqui estudado, *Macário*, e a dita "novela negra": "A *Noite na taverna* é um drama-romance, notável pela originalidade de suas extravagantes cenas, uma seqüência de narrações monstruosas (...)"[320]. As cenas monstruosas ou extravagantes de *Noite na taverna* amparam-se em sua estrutura problemática, de difícil classificação: drama-romance, novela, romance ou livro de contos, a *Noite* seria uma seqüência legítima para o enfumaçamento formal e conteudístico de *Macário*. Entre os dois textos situa-se a sala da taverna: *locus* do desregramento, onde todas as convenções perdem o sentido em meio à névoa dos charutos e aos vapores do vinho – ambiente perfeito para a discussão dos limites formais dos gêneros literários, porta de entrada para as inversões da moral e do bom senso, região imprecisa revisitada com insistência nos escritos de Álvares de Azevedo:

> Se estruturalmente o *Macário* e *A noite na taverna* estão ligados, no que toca aos significados profundos haveria nesta ligação uma pedagogia satânica visando a desenvolver o lado escuro do homem, que tanto fascinou o Romantismo e tem por correlativo manifesto a noite, cuja presença envolve as duas obras e tantas outras de Álvares de Azevedo como ambiente e signo. E estou me referindo não apenas às horas noturnas como fato externo, lugar da ação, mas à noite como fato interior, equivalendo a um modo de ser lutuoso ou melancólico e à explosão dos fantasmas brotados na treva da alma. (...) A "educação pela noite", que estou imaginando, partiria das conotações de mistério e treva, para chegar a um discurso aproximativo ou mesmo dilacerado, como convém ao derrame sentimental unido à liberação das potências recalcadas no inconsciente.[321]

---

[318] CANDIDO, 1989, p. 16.

[319] O vanguardismo formal, em um ambiente de leitura ainda tão rarefeito quanto o do Brasil de 1850, traria, como realmente trouxe, o afastamento do público leitor de certa parte da obra de Álvares de Azevedo. Por certo que o Romantismo brasileiro tem como uma de suas marcas a autoconsciência poética e ficcional, e usa de recursos irônicos e críticos; mas a contrapartida experimentalista é bem menos freqüente. O Romantismo brasileiro perseguiu, em geral, uma boa convivência com o gosto de seu público leitor, o que se explica facilmente pelas condições em que se dava a produção literária em nosso século XIX. O alto nível de experimentação e a quase dissolução da forma, em *Macário*, ameaçam o interesse do leitor mediano. O mesmo não se pode dizer de *Lira dos vinte anos*, por exemplo. Neste livro, a adequação temática a sua época e a seu público sobrepõe-se a qualquer desmando formal.

[320] Juízo de Joaquim Norberto de Souza, citado em AZEVEDO, 1988, p. 16.

[321] CANDIDO, 1989, p. 18.

A aceitação da "pedagogia satânica", no grande experimento de gênero que vem a ser a articulação de *Macário* e *Noite na taverna*, é resposta evidente ao debate entre as duas posturas existenciais e literárias que acontece no âmago do drama. Em seguida à discussão entre Macário e Penseroso, encena-se a escolha possível do protagonista Macário por uma das concepções aí expostas. O uso da orgia como arremate da iniciação ao lado sombrio da existência e como espaço da quebra de regras mostra uma provável tendência da obra literária de Álvares de Azevedo, a eleição de um dos pólos da binomia. A resposta seria bem clara: toma-se o partido de uma literatura desvinculada das questões nacionalistas, condena-se a crença no progresso da ciência e nas benesses do capitalismo. As narrativas de *Noite na taverna* representariam, de forma direta, o paroxismo da desesperança com que flerta o jovem Macário, guiado pelo ceticismo de Satã.

> Aqui não se trata mais de análise (como no *Macário*), mas de fatos, acontecimentos e sentimentos levados ao máximo de tensão moral, até a fronteira da crueldade, da perversão e do crime, que testam as nossas possibilidades diabólicas. Por isso, mesmo não tendo havido qualquer vínculo intencional entre as duas obras, podemos dizer que esta novela é o momento de Satan, como a segunda parte do *Macário* é o momento de Penseroso.[322]

Tal escolha, no entanto, não deve ser vista como estática e definitiva, mas sim como uma das formas assumidas pelo movimento crítico, reflexionante, da atividade criadora. Não se ignore, além disso, que a faceta idealizante – Ariel ou Penseroso – da poesia de Azevedo é dado mais que fundamental na conformação de seu projeto binômico de Romantismo. Mas a escolha de um modelo romântico universal (ou supranacional) implica abrir mão de uma certa positividade característica do Romantismo brasileiro mais engajado na formação da identidade nacional. Faz-se no entanto um engajamento às avessas, se levarmos em conta a inserção do Romantismo brasileiro no âmbito universal do movimento em suas correntes críticas, irônicas, céticas e negativas.

---

[322] CANDIDO, 1989, p. 16.

Antonio Candido alonga o seu exame da prosa de Álvares de Azevedo com uma leitura rápida do fragmento de romance *O livro de Fra Gondicário*, provavelmente deixado incompleto, lacunar ao extremo, estereotipado e carregado dos clichês do ultra-Romantismo. O romance se aproxima bastante dos contos metrificados de Azevedo, longos poemas de matriz byroniana, como *O poema do frade* ou *O conde Lopo*. Antonio Candido compara a estes textos, verbosos e digressivos, o poema dramático "Boêmios" e o conto metrificado "Um cadáver de poeta" (ambos encontrados na Segunda Parte da *Lira dos vinte anos*), mais claros e concisos. Em todas essas obras o crítico encontra a tendência à "frouxidão da estrutura" típica da escrita de Azevedo. Seria o "cacoete romântico de assunto-puxa-assunto"[323], marca de todo o estilo de época, acentuado no autor nacional devido à sua incapacidade de organizar a matéria literária? A questão, desdobramento de outra já colocada pelo crítico no início de seu estudo, destoa novamente do esforço do próprio Antonio Candido para ler a obra de Azevedo como programática. É claro que tal obra tem momentos melhores e piores: se *Macário*, por exemplo, parece-nos um uso efetivo e bem-sucedido das possibilidades investigativas do gênero problemático romântico, o mesmo não se pode dizer de *O livro de Fra Gondicário*, que deve ser visto como um primeiro esboço, ou tentativa de algo que não chegou na verdade a se concretizar[324]. O texto permanece mesmo assim fonte de grande interesse, pois permite vislumbrar com clareza certos procedimentos e tendências azevedianos.

Em suas considerações finais sobre a estética de Álvares de Azevedo, Antonio Candido retoma alguns aspectos gerais do Romantismo, como a sua índole

[323] CANDIDO, 1989, p. 20.

[324] O problema da irregularidade da obra azevediana preocupava Antonio Candido desde a *Formação da literatura brasileira*; já aí ele respondera à questão de maneira, a nosso ver, incompleta: "Lembremos, a favor, que ela [a obra de Azevedo] é toda de publicação póstuma; e as três que de fato o comprometem (*O poema do frade*, mas sobretudo *O conde Lopo* e *O livro de Fra Gondicário*) são rascunhos juvenis que talvez não tencionasse divulgar, desesperadas tentativas de 'byronizar', compreensíveis na pena de um rapaz de dezesseis ou dezessete anos." CANDIDO, 1993, p. 167. As obras citadas não "comprometem" a obra de Azevedo, antes a "caracterizam": lidamos efetivamente com um poeta prolífico morto aos vinte anos de idade.

abrangente, que, no seu gosto pelo detalhe e pelo particular, acaba por querer englobar a realidade em toda a sua multiplicidade. A incapacidade de selecionar, de desbastar, levaria à prolixidade textual, e à conseqüente dificuldade de ordenar assuntos e formas: "Daí as estruturas vacilantes, com acúmulo de incidências, a-propósitos e digressões, resultando uma composição em arabesco, extremamente caprichosa, na qual o fio da meada é torcido até se perder."[325] Em Álvares de Azevedo tal tendência chegaria a um grau altíssimo, pois com sua "fuga permanente do assunto" e com sua mania digressiva, o autor inscreveria muitas das suas obras, em prosa e em verso, no âmbito das meditações – "acentuação de tendências características do Romantismo em geral." [326] Ultra-romântico, Álvares de Azevedo seria "incapaz na maioria das vezes de dominar a matéria", não conseguiria "manter a seqüência nem articular logicamente os fios do enredo (...)"[327].

Interessante é que o crítico reconhece em tais procedimentos e técnicas autorais o "substituto do desejo de desvendar a própria alma por meio de uma confidência vicária, projetada."[328] Recurso patente do Romantismo crítico, a exposição de si mesmo através das lacunas da obra problemática é antes sintoma de lucidez, em termos românticos, do que de ausência de organização. Não se pode negar o aspecto defeituoso e muitas vezes frustrante de vários dos textos românticos – nem sempre a obra inserida num programa estético agrada ao leitor médio (o que não é, de modo algum, o caso de Antonio Candido), que não tem, evidentemente, a obrigação de compartilhar com o autor o ímpeto experimental que guiou a confecção do texto. Mas não se pode ignorar também o trabalho lógico por trás de uma obra que chega à sofisticação de criar uma rede de fios – arabescos – que ligam os seus textos uns aos outros, num interessante diálogo de formas, temas e

[325] CANDIDO, 1989, p. 21.
[326] CANDIDO, 1989, p. 21.
[327] CANDIDO, 1989, p. 21. Apreciação parecida da obra de Azevedo já se encontrava em Machado de Assis: "Era freqüentemente difuso e confuso; faltava-lhe precisão e concisão. (...) Procurava a abundância e caía no excesso. A idéia lutava-lhe com a pena, e a erudição dominava a reflexão." MACHADO DE ASSIS, 2000, p. 26.
[328] CANDIDO, 1989, p. 21.

imagens freqüentes e significativos.

Disso decorre nossa estranheza ao final do instigante estudo de Antonio Candido: por que a dificuldade de aceitar, em Álvares de Azevedo, uma práxis efetiva e constante de um projeto coerente com um certo Romantismo e com a própria índole do autor? Seria por seu relativo isolamento dentro da literatura romântica brasileira?[329] Por sua obra extensa que parece não se coadunar com sua curta existência? Ou por seus exageros e contorções retóricos que bordejam o que hoje consideramos mau gosto, ou subliteratura[330]? Pois, se o crítico reconhece nos autores românticos, em geral, a opção pelo inacabamento, coloca a prática específica de Álvares de Azevedo sob suspeita:

> Daí o seu ar de fragmento. No entanto, este não parece resultar de uma opção estética, como era freqüente entre os românticos, que costumavam usar a composição picada a fim de sugerir a sua concepção do incompleto, do inexprimível; e que os manifestavam no tateio estratégico do estilo, na elipse, no subentendido, produzindo uma descrição aproximativa, que procura preservar o mistério. Em Álvares de Azevedo a fragmentação mais parece abuso da liberdade romântica, desandando em obscuridade e confusão nas obras secundárias.[331]

Pontos a favor de uma efetiva opção estética por parte de Álvares de Azevedo são, além da própria hipótese de Candido acerca da justaposição de *Macário* e *Noite na taverna* – ápice da configuração de um grande gênero dialógico –, os seus já

---

[329] Outra citação interessante, retirada da *Formação da literatura brasileira*, mostra em Antonio Candido o crítico preocupado em estabelecer para Álvares de Azevedo um lugar definido entre os românticos brasileiros: "Em Gonçalves Dias, sentimos que o espírito pesa as palavras, em Castro Alves, que as palavras arrastam o espírito na sua força incontida. Situado não apenas cronologicamente entre ambos, Álvares de Azevedo é um misto dos dois processos. Na melhor parte da sua obra as palavras se ordenam com medida, indicando que a emoção logrou realizar-se pelo encontro da expressão justa. Infelizmente, porém, há nela uma pesada sobrecarga de verso e prosa vazios, inúteis, revelando indiscriminação artística." CANDIDO, 1993, p. 167. O trecho nos parece muito acertado na caracterização estilística da hibridez entre a reflexão e a expressão em Álvares de Azevedo: estranha-se apenas, novamente, o julgamento excludente de parte da obra azevediana, dita inútil e vazia. O que nos interessa na presente tese seria, talvez, a capacidade demonstrada por Álvares de Azevedo em não "discriminar" formas, gêneros e tons literários.

[330] Na Introdução que escreveu para *Os melhores poemas de Álvares de Azevedo*, Antonio Candido nos alertava para a necessidade de adaptação de nossos padrões de leitura: "Toda leitura de um poeta do passado requer adaptação mais ou menos profunda. (...) Neste volume estão recolhidas obras de um tempo em que era bonito parecer sentimental com deslavado impudor, afetar exaltação e captar por meio de certa estratégia manhosa a piedade simpática do leitor. O que hoje pareceria a própria essência do *kitsch* era então timbre de nobreza literária." CANDIDO, 1994, p. 10.

[331] CANDIDO, 1989, p. 22. Em trecho anterior do mesmo texto, Candido reconhecera nas digressões intermináveis de Byron a vontade autoral ("capricho"), ao contrário do que aconteceria com Álvares de Azevedo: "Só que em Byron a prolixidade digressiva mais parece capricho de narrador displicente do que incapacidade de organizar." p. 20.

referidos prefácios e textos teóricos e a prática continuada do que se acha aí exposto. Em especial, é claro, a concepção antitética da arte, expressa na famosa binomia azevediana, e espalhada por toda a sua obra como princípio regulador, crítico de uma visão estática do fazer poético. No prefácio a *Macário*, "Puff", constatamos inclusive o desenvolvimento da binomia no dialogismo que dirige a estruturação do drama. Além do mais, se "Puff" encena, conscientemente, a própria incapacidade de controlar a inspiração, na interessante afetação de um processo criativo convulso e desregrado ("abuso da liberdade romântica"), responde a si mesmo com a evidente opção por certas formas literárias em detrimento de outras ("opção estética"). As várias modalidades do diálogo implícitas em *Macário* englobam também a convivência de teorias divergentes da criação poética: a compulsão pela expressão dos estados emocionais do autor e a reflexão acerca das formas disponíveis em uma certa tradição, escolhida a dedo por Álvares de Azevedo.

Ao final de nossa leitura do importantíssimo estudo de Antonio Candido, "A educação pela noite", constatamos no cerne do texto um paradoxo fundamental: se por um lado sugere-se aí a prática de avançados procedimentos experimentalistas na obra de Álvares de Azevedo, por outro lado condena-se em parte os mesmos procedimentos, tachando-os de "abuso da liberdade romântica", ou "incapacidade de organizar". Dessa maneira, na obra em prosa de Azevedo, *Macário* e *Noite na taverna* seriam acertos evidentes em meio a uma série de erros:

> Em conseqüência, só podemos ler o seu teatro e a sua ficção em prosa e verso como um conjunto de tentativas e fragmentos, dos quais se destacam *A noite na taverna*, pela composição mais acabada, e o *Macário*, como surto de inspiração verdadeiramente criadora. Na primeira parte deste drama fascinador encontramos alguns dos momentos mais fortes do nosso Romantismo, vindo até nós com o dom de longa vida das obras realizadas.[332]

O trecho é revelador da leitura contraditória feita pelo crítico: se *Noite na taverna* apresenta uma composição mais fechada, e portanto melhor, *Macário* se sustenta

[332] CANDIDO, 1989, p. 22.

por ser um "surto de inspiração", à maneira romântica: expressão criadora. Mas não o drama inteiro, apenas a sua primeira parte, obra realizada, pois o Segundo Episódio estaria também entre as tentativas mais ou menos fracassadas de Azevedo. Aqui coloca-se outra óbvia pergunta, a que não podemos responder com certeza: teria o autor experimentado demais no Segundo Episódio, desobedecendo à urgência da inspiração em favor da reflexão sobre as formas; ou seria exatamente o contrário?

Apossando-nos do texto de Antonio Candido, vemos na sua hipótese de modulação de gêneros entre *Macário* e *Noite na taverna* um trunfo evidente contra uma leitura "discriminatória" da obra de Álvares de Azevedo. Os possíveis erros e acertos de sua obra devem ser vistos de forma integrada, no mesmo nível, já que são extensões de um projeto que se formava ao mesmo tempo em que era posto em prática. As "tentativas e fragmentos" românticos não são fracassos no sentido comum da palavra: a obra romântica fragmentária já nasce sob a égide do fracasso por admitir a sua incompletude e a inalcançabilidade de seu ideal. É exatamente por isso que assume o seu ar "defeituoso" ou "desorganizado", já que toda forma-de-exposição é rascunho[333]. A ficção retórica da obra escrita sob o domínio da inspiração incontrolada justifica, por outro lado, a irregularidade textual que encontramos em muitos autores românticos: escritores prolíficos e prolixos, que operam pelo excesso. Mas não confundamos o exagero romântico com ausência de planejamento: o programa romântico traçado e seguido por Azevedo seria visível em toda a sua obra (os indícios são inúmeros – mas bastaria a hipótese de Antonio Candido), a comprovar uma vontade de contrastar os diversos gêneros literários, naquilo que o crítico chama de "desvario estético" [334] : sob a aparente desordem, encontramos irônica autoconsciência.

---

[333] Lembremos aqui outra vez o procedimento de apresentar e negar o drama *Macário* que se encena em "Puff": *Macário* não seria a "utopia dramática" de Álvares de Azevedo, sendo antes uma espécie de fracasso textual. Mas, como diz o próprio autor, "como isso o dou, tenham-no por isso." AZEVEDO, 2000, p. 509.

[334] CANDIDO, 1989, p. 15.

Macário, gênero problemático, seria assim um texto privilegiado para averiguarmos a convivência de acabamento e incompletude, de abertura e fechamento que conforma a obra romântica crítica e experimental: temos dois episódios com estruturações diferenciadas entre si, anunciados por um prefácio contraditório e seguidos, muito provavelmente, de uma narrativa que continua o sentido de sua trajetória, ao mesmo tempo em que varia, de maneira radical, o gênero aí praticado. A factível modulação com *Noite na taverna*, apontada com tanto brilhantismo por Antonio Candido, acaba por criar uma ferramenta crítica que nos permite ler toda a obra de Álvares de Azevedo sob a égide da experimentação, dentro de uma prática romântica coerente que expõe, lado a lado, erros e acertos, tentativas e realizações.

Tomamos assim como dados certos e de fácil comprovação, nos escritos de Azevedo, a reflexão e a experimentação permanentes, e a configuração de um grande diálogo interno à obra como um todo: *Macário* precede e antecipa *Noite na taverna*, que responde a certos aspectos do drama; ambos os textos refletem concepções já expostas nos estudos teóricos do autor e em muitos de seus poemas; a *Lira dos vinte anos* personifica, em sua estrutura bipartida, a binomia, que evolui em *Macário* para o dialogismo prefigurado em "Puff". Tanto quanto a binomia, seria o dialogismo afinal outra constante na obra azevediana, em suas várias formas da auto-intertextualidade (e da autoconsciência), o que empresta a tal obra uma coerência e um discernimento próprios do programa realizado.

II. 4. Pela continuação do diálogo: "Boêmios".

> *Eu disse que o poeta abrigava em si o esboço de um* conteur*, dum dramatista e dum crítico. O* conteur *está nessa tão afamada* Noite na taverna*, onde há algumas belezas entre muitas extravagâncias e afetações. O dramatista está nos "Boêmios" e em* Macário*, fragmentos informes para o palco, porém contendo algumas idéias felizes.* (Sílvio Romero)

> *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.* (Álvares de Azevedo)

Seria tarefa impossível, na presente tese, buscar traçar todos os entrecruzamentos dos dados mais significativos que se repetem e que ecoam uns nos outros dentro da obra de Álvares de Azevedo. Apontemos, no entanto, à guisa de fechamento de nosso comentário sobre *Macário*, e aproveitando ainda o exemplo do estudo referido de Antonio Candido, a interessante intertextualidade que se dá entre o drama e o já citado poema dramático "Boêmios"[335], integrante da Segunda Parte da *Lira dos vinte anos*. Seguindo o plano de mudança brusca de tom traçado no Prefácio à Segunda Parte da *Lira*, "Boêmios" é um exemplar humorístico da "sátira que morde", ou da "descrença venenosa e sarcástica"[336] aí preconizadas – sátira ao poema dramático, expressa em sua forma inacabada e problemática: "Ato de uma comédia não escrita."[337] "Boêmios" é ao mesmo tempo paródia de um gênero dramático e autoparódia, pois volta-se contra a sua própria estrutura, e se expõe como fragmento irônico[338].

O poema dramático abre-se com um Prólogo, aí personificado e descrito em detalhes, de maneira satírica e maldosa: "Levanta-se o pano até o meio. Passa por debaixo

---

[335] AZEVEDO, 2002, p. 160 a 182.
[336] AZEVEDO, 2002, p. 140.
[337] AZEVEDO, 2002, p. 160. Esse é o subtítulo do poema.
[338] Conferir o já citado trecho de BOURGEOIS, 1994, p. 80 e 81: "A paródia simples é irônica apenas no sentido retórico da palavra, porque ela utiliza a forma que contesta e da qual quer zombar. A ironia romântica determina uma relação mais complexa: a obra faz paródia de si mesma, utilizando uma forma 'séria' – romance, conto ou teatro – cujo valor ela põe em dúvida, sublinhando seu caráter arbitrário, mas que considera ao mesmo tempo como a única possível. Daí provém a tentação constante dos românticos à autodestruição da obra (...)".

e vem até a rampa o PRÓLOGO, velho de cabeça calva, camisola branca, carapuça frígia coroada de louros. Tem um ramo de oliveira na mão. Faz as cortesias do estilo e fala: (...)"[339]. A convivência de atributos "clássicos" (coroa de louros, ramo de oliveira) com outros "modernos" (o barrete frígio dos revolucionários franceses) na indumentária do Prólogo (que já seria em si um elemento clássico, aqui ridicularizado) antecipa a mistura estilística característica do poema a ser apresentado. Além do mais, o seu tom paródico transparece na atitude estereotipada do Prólogo, que saúda a platéia implícita no texto com as "cortesias do estilo"; sua fala subseqüente carrega também na exposição dos estereótipos, à maneira de farsa, ou das famosas peças dentro da peça de Shakespeare[340] (que já dera a deixa para a epígrafe do poema: "*Totus mundus agit histrionem*"[341]).

O Prólogo abre a sua apresentação do poema com um elogio a Dom Quixote (chave de seu alinhamento ao grotesco, já que o fidalgo da Mancha, além de louco, fora "sublime", segundo o Prólogo), para logo caracterizar o autor da peça a seguir como bom moço, apesar de um tanto quixotesco em sua busca por quimeras em tempos de "verdade e prosa":

> Do seu imaginar esgrime as sombras
> E dá botes de lança nos moinhos.
>
> Mas não escreve sátiras: – apenas
> Na idade das visões – dá corpo aos sonhos.
> Faz trovas e não talha carapuças. [342]

A descrição dos tempos em que se passa o poema dramático a ser

---

[339] AZEVEDO, 2002, p. 160.
[340] Um dos exemplos mais famosos da peça dentro da peça em Shakespeare é a "tragédia divertida" de Píramo e Tisbe, apresentada pelos artesãos para os nobres em *Sonho de uma noite de verão*. A falta de sofisticação dos atores em cena leva à exposição crua do ridículo e dos clichês envolvidos na apresentação de uma tragédia de tema clássico. Em "Boêmios", a própria descrição física do Prólogo que se apresenta à platéia instaura o domínio do metateatro. A sua fala subseqüente, supostamente introdução à peça a que iremos assistir, já faz parte no entanto da paródia ao poema dramático que estamos efetivamente lendo: o anti-ilusionismo de "Boêmios" se dá em camadas.
[341] A epígrafe do poema é acompanhada da seguinte identificação: "Provérbio do tempo de Shakespeare." AZEVEDO, 2002, p. 160. Este seria, na verdade, o moto do teatro Globe, em Londres, do qual Shakespeare era acionista. Em sua comédia *As you like it*, o bardo traduziu a expressão para "All the world's a stage" – imagem aliás corrente em todo o imaginário maneirista.
[342] AZEVEDO, 2002, p. 161.

apresentado ("o século dos Bórgias"[343]) insiste nas inversões carnavalizantes, pois aí reinam os blasfemos e os devassos e prostitui-se a arte ("A arte pálida, suarenta, moribunda, desespera"[344]). O poeta, que persegue as miragens do Ideal, ao invés de expor as mazelas de seu tempo, está deslocado em tal ambiente – precisa fazer grande esforço para adaptar-se ao gosto que o circunda; mas acaba cedendo às pressões do meio[345]. Por isso sua comédia mascara-se de "peça clássica", que promete não pregar nenhum susto às Damas presentes na platéia:

> O perigo
> Que pode ter lugar é vir o sono;
> Mas dormir é tão bom, que certamente
> Ninguém por esse dom fará barulho.[346]

De uma só tacada, o Prólogo de "Boêmios" atinge o teatro clássico, a perda de distinção da arte em uma sociedade imoral e pervertida pelo dinheiro e a conseqüente dificuldade de sobrevivência do poeta em tal meio. São todos estes temas azevedianos por excelência, que aparecem não só na *Lira dos vinte anos*[347] como também, já o vimos, em *Macário*.

O sono, que ameaça sobrepor-se ao poema, se este for tedioso como promete, personifica-se imediatamente na abertura do poema em si:

> A cena passa-se na Itália no século XVI. Uma rua escura e deserta. Alta noite. Numa esquina uma imagem de Madona em seu nicho alumiado por uma lâmpada.
>
> *Puff* dorme no chão abraçando uma garrafa.
> *Níni* entra tocando guitarra. Dão 3 horas.[348]

A justaposição da imagem da Madona ao quadro de Puff bêbado, dormindo

---

[343] AZEVEDO, 2002, p. 161.
[344] AZEVEDO, 2002, p. 162.
[345] Diz o Prólogo: "A cena descrevi onde correra/Inteira uma comédia em vez de um ato,/Se o poeta, mais forte, se atrevesse/A erguer nos versos a medonha sombra/Da loucura fatal do mundo inteiro." AZEVEDO, 2002, p. 162.
[346] AZEVEDO, 2002, p. 162.
[347] Vejam-se na *Lira* os poemas "Um cadáver de poeta", "O editor", "Dinheiro", "Minha desgraça", entre outros. AZEVEDO, 2002.
[348] AZEVEDO, 2002, p. 163.

a sono solto no meio da rua, reforça o grotesco desse ambiente noturno: estamos novamente em uma Itália literária do passado, ou na imprecisão do sonho. Puff é agora um boêmio completo, irônico e cultor de todos os desregramentos: o excesso na comida e na bebida, a apologia do sono e do *far niente*, o desrespeito à religião e a todas as instituições. Em suma, é um devasso, e tem por modelo o Falstaff shakespeareano. Quando Níni, figura do poetastro, entra em cena e lhe pede que escute o seu recém-escrito poema, Puff ameaça dormir de novo, tamanho tédio lhe causam as tentativas literárias. É claro o paralelismo que se dá, dessa maneira, entre o perigo do sono que ronda a comédia apresentada pelo Prólogo e a repetição da mesma ameaça por um dos personagens da dita comédia. Na verdade, porém, não temos nem ao menos certeza se o poema que lemos, no qual habitam Puff e Níni, vem a ser a referida comédia ou poema dramático. O título geral do poema, "Boêmios", parece assim indicar; mas o seu subtítulo, "Ato de uma comédia não escrita", é um daqueles recursos românticos típicos, que confundem o leitor que procura clareza e sentido único no texto[349]. Além do mais, quando Puff finalmente aceita ouvir, a contragosto, o poema de Níni (longo poema narrativo, de tema grotesco, enxertado em meio ao fragmento de poema dramático), este termina com a constatação de que Puff adormecera; e mais, escutamos um Homem da platéia, que interrompe as reclamações de Níni aos gritos: "Silêncio! fora a peça! que maçada! Até o ponto dorme a sono solto!"[350] Fecha-se de forma bastante coerente o poema, portanto: todos dormem, o tédio a tudo recobre, não há sentido em continuar a escrita.

Está configurado assim um gênero grotesco, disforme e fragmentado ao ponto da extinção pelo imperativo do sono (com suas implicações de tédio, de embriaguez e descanso após os excessos do corpo). O poema não resiste à pressão do satírico: entre os

[349] De fato, se seguirmos a indicação do Prólogo, que diz ser esta uma comédia "clássica", teríamos que aceitar sem reservas a indicação paradoxal do autor, "Ato de uma comédia não escrita", pois, com certeza, uma comédia "clássica" não se resume a apenas um ato (ou cena?) tão problemático quanto o apresentado. Joga-se aí livremente com a noção de gênero literário.
[350] AZEVEDO, 2002, p. 181.

seus temas já haviam aparecido o desrespeito sistemático a todas as formas do bom senso e da sobriedade (vide a descrição que faz Puff do banquete – "pagode" – dos frades na taverna do Sapo e das Três-Cobras[351]); resta-nos aceitar também o desrespeito às formas do literário. "Boêmios" é um fragmento romântico falso, como todos o são, completo em si mesmo mas mimetizando em sua estrutura o inacabado, a incompletude[352]. Além do mais, seus diversos níveis de enunciação fazem do poema um texto sofisticado, que, por meio de seus ecos internos, parodia a si mesmo e flerta com a sua autodestruição. À abertura por um Prólogo grotesco responde a primeira cena, também grotesca, de Puff dormindo no meio da rua – a ele junta-se o gordo e vermelho mau poeta Níni, que lê o seu poema narrativo, a história de um bobo da corte, anão disforme, que sobe ao trono de um reino. No poema grotesco do grotesco Níni temos o clímax da inversão das aparências e hierarquias, ao modo do carnaval bakhtiniano[353]: o truão Loriolo não só toma o lugar do rei, como sua aparência repulsiva torna-se motivo de pintores (torna-se mesmo o ideal de beleza clássica) e objeto de culto entre os seus súditos:

> Até a giba,
> A figura de anão, a pele escura,
> Aquela boca negra escancarada
> (E que nem dentes amarelos tinha
> P'ra ser de Adamastor), as gâmbias finas,
> Eram tipo dos quadros dos pintores.
> Se pintavam Adônis ou Cupido,
> Copiavam o Rei em corpo inteiro.
> E o oiro das moedas, que trazia
> A ventosa bochecha, os beiços grossos,
> O porcino perfil e a cabeleira,
> Era beijado com fervor e culto.[354]

Veja-se na passagem citada a força do corpo deformado do bobo, aí ocupando um lugar indevido na hierarquia universal – as inversões de valores atingem

[351] AZEVEDO, 2002, p. 171 e 172.
[352] "Muitas obras dos antigos acabaram como fragmentos. Muitas obras dos modernos já nascem assim." Fragmento A 24. SCHLEGEL,1994, p. 93.
[353] Conferir em BAKHTIN, 2002, p. 171 e 172, as cerimônias carnavalescas de destronamento do bufão.
[354] AZEVEDO, 2002, p. 177 e 178.

mesmo a arte, quando inserida num contexto interessado. Disso já falara o Prólogo, ao apresentar o poema dramático que contém o poema narrativo de Níni. Puff também só aceitara ouvir o tal poema niniesco em troca de vinho e comida, deixando claro o lugar que a arte ocuparia em suas preocupações. Os estratos de "Boêmios" conversam assim entre si, através da contigüidade de seus temas e pelo sistema preciso de encaixe dos diferentes níveis de enunciação[355].

Mas é claro que aquilo que nos interessa principalmente em "Boêmios" é a figura do alegre e devasso Puff, que abre e fecha a sua participação no poema dormindo. Puff é aqui personagem, e, como já comentamos em outra ocasião, tem o seu nome provavelmente retirado de Shakespeare[356]. Identifica-se com o gordo Falstaff em sua admissão da precariedade humana – e mostra em suas freqüentes citações literárias que é homem lido, apesar de seu desrespeito à seriedade poética. Mantém, entre o sono e a embriaguez (dorme abraçado a uma garrafa), a lucidez dos cínicos modernos; não crê em nada, nem espera nada além da satisfação de seus sentidos:

> Eu sou como Diógenes. Só quero
> Aquilo sem o que viver não posso.
> Deitado nesta laje, preguiçoso,
> Olhando a lua, beijo esta garrafa,
> E o mundo para mim é como um sonho.[357]

A leviandade de Puff, a sua total falta de seriedade, transforma o mundo em lugar aprazível, onde se pode sempre rir das misérias alheias. O mundo é como sonho, diz ele, quando visto pelos olhos da preguiça e da bebida. A imagem nos lembra a embriaguez

---

[355] O elemento de ligação entre os diferentes níveis de enunciação de "Boêmios" é obviamente o sono, previsto pelo Prólogo, encarnado por Puff e utilizado, ao final do texto, como recurso de fechamento, já que dormiriam personagens, platéia e mesmo o ponto do teatro. Os estratos diferenciados deste "fragmento" de poema dramático (prólogo da peça, corpo da peça e poema dentro da peça) encontram-se, portanto, unidos pela sátira ao ato de dormir, em suas várias modalidades: dorme-se por embriaguez, por tédio, por mero prazer fisiológico. Que não nos escape o grau da autoparódia praticada aqui por Álvares de Azevedo, tão conhecido por sua insistência nas figuras femininas adormecidas, em sua poesia amorosa, ou por sua apologia aos estados oníricos como espécie de super-lucidez, como em *Macário*. Em "Boêmios" o sono é a negação de qualquer transcendência, é a extinção da consciência, e, por conseqüência, da própria escrita.

[356] Conferir o rastreamento do nome Puff feito por PRADO, 1996, p. 126 e 127.

[357] AZEVEDO, 2002, p. 173.

dos jovens devassos na orgia mostrada por Satã a Macário; ao final do drama o ópio do esquecimento assume a condição de uma anestesia da culpa resultante dos desregramentos. Mas nem essa culpa parece incomodar Puff, que dorme satisfeito depois de comer e beber. Não há conflito na alma de Puff, que aceita o absurdo do mundo e a ele se adapta com facilidade; aqui, a falta de sentido de tudo é vista como fonte de humor.

Ora, o "Puff" que apresenta o drama *Macário*, no lugar de um prólogo ou prefácio, não tem de forma alguma a leveza do Puff personagem de "Boêmios". "Puff" enquanto prefácio é uma longa exposição de teorias em torno a um protótipo do drama azevediano, e uma indagação acerca dos caminhos que a ele levariam. O que teriam os dois Puffs em comum? Primeiro a quantidade de citações literárias, em parte levantadas na nossa leitura do prefácio "Puff". Já em "Boêmios", pela boca do personagem Puff escutamos os nomes dos seguintes autores, obras ou personagens: o Cântico dos Cânticos, de Salomão; o Falstaff, de Shakespeare; Panúrgio, de Rabelais; Horácio, Píndaro e Diógenes[358] – estranha mistura de riso e seriedade. Tal mistura nos alerta para outro ponto que une o prefácio ao personagem: a presença do grotesco como recurso formal, marca do gênero literário problemático, exposto tanto no drama *Macário* quanto no poema dramático "Boêmios". Se "Puff" é um texto explicativo de um projeto de drama romântico, do qual *Macário* não seria ainda o exemplo, mas apenas "inspiração confusa", o Puff personagem habita um universo literário similar, o do gênero híbrido disfarçado de tentativa (lembremos ainda o subtítulo de "Boêmios": "Ato de uma comédia não escrita"). Além do mais, "Puff" prefácio apresenta o drama subseqüente como "aspiração espontânea, incerto como um sonho" ou "romance que escrevi numa noite de insônia"[359]. E Puff personagem é um gozador, que passa da embriaguez ao sono, e vê no mundo um sonho – palco de teatro, comédia. O ambiente noturno, a imprecisão do cenário (inclusive a Itália literária) e a

[358] Além do mais, nas falas do Prólogo e de Níni, teríamos referências a Cervantes, Juvenal, Ariosto, Aretino, Boccaccio, Brantôme, Tasso, Gil Vicente, Dante, Virgílio.
[359] AZEVEDO, 2000, p. 509.

oscilação entre ilusão e anti-ilusionismo são outros elementos comuns entre *Macário* e "Boêmios".

Se em "Puff" o disforme aparece como imagem de um grande gênero dramático, à maneira grotesca de Shakespeare, via Victor Hugo ("E digam-me: que é o disforme? há aí um anão ou um gigante?"[360]), o poema habitado por Puff personagem é em si outro experimento de gênero romântico, além de tematizar insistentemente as disformias, como indícios de uma desorganização da ordem universal. Tal desorganização, já no âmbito da ordem formal, é o grande trunfo dos dois textos, *Macário* e "Boêmios", cada um à sua maneira tentativas bem-sucedidas de investigação de gêneros literários não-ortodoxos. Não há aqui sombra de "incapacidade de organizar"[361], tudo o que parece problemático nesses textos foi assim concebido. Interessante é que Álvares de Azevedo tenha se dado ao trabalho de ligar os dois textos através da figura de anti-herói cômico que é Puff; será que poderíamos aventar alguma outra hipótese acerca de tal ligação?

Se em "Boêmios", comédia alojada na forma do poema dramático, temos um personagem-Prólogo, no drama irregular *Macário* teríamos ao contrário um prefácio-prólogo com características ficcionais. Se o Puff de "Boêmios" é um personagem satírico, que ridiculariza as pretensões dramáticas dos maus poetas, o prefácio "Puff" leva a sério as tentativas em torno de um projeto dramático azevediano, para depois rejeitá-las ao apresentar *Macário*. Seria "Puff", dessa maneira, além de um texto explicativo, também um personagem-Prólogo?[362] Teríamos assim realçadas nossas hipóteses sobre um gênero problemático em *Macário*, com o acréscimo de um Prólogo teórico, que encena a si próprio, às indagações que permeiam a ficção do drama. O que não seria de modo algum estranho, pois "Puff" é marcado por um movimento oscilatório, por reviravoltas e

[360] AZEVEDO, 2000, p. 507.
[361] CANDIDO, 1989, p. 20.
[362] Assim parece entender, por exemplo, Sábato Magaldi, ao comentar: "Puff monologa numa espécie de prólogo, afirmando (...)", ou "Puff abre o texto com as seguintes observações (...)". Conferir MAGALDI, 1962, p. 110 e 111.

contradições próprios da encenação. Uma possível representação de *Macário*, no palco, que pusesse em cena o Prólogo "Puff", ganharia na certa em interesse, pois o diálogo negativo entre peça e prefácio, assim destacado, despertaria nos espectadores ainda uma outra série de questões, além das tantas já envolvidas nos diálogos entre Satã, Macário e Penseroso – o drama aloja em sua estrutura elástica a discussão teórica, marca de seu hibridismo; poderia sem problemas alojar ainda uma outra personificação do debate crítico. "Puff" seria assim a encarnação dialógica das idéias de Álvares de Azevedo sobre o drama – e Puff, personagem de "Boêmios", seria a sua contraparte ideal, dando corpo ao ceticismo e à sátira que parecem as escolhas finais encenadas em *Macário*.

Por fim, como estamos no terreno das hipóteses e sugestões, podemos imaginar entre "Puff" e "Boêmios" ainda outros paralelos: o prefácio de *Macário* é um texto metadramático, pois discute uma forma para o drama, na concepção problemática de Álvares de Azevedo; já o poema "Boêmios" aproxima-se com muito mais clareza do metateatro, pois faz referências diretas ao palco e ao funcionamento de uma encenação teatral (Prólogo, platéia, ponto). "Puff" apresenta o drama *Macário* negando-o, e afastando-o de sua função teatral ("Não o fiz para o teatro"[363]). "Boêmios" configura-se como paródia ao teatro, e por isso respira ares tão cênicos – não apaga a forma da qual se apodera, mas a inverte ao ponto de seu cancelamento –, é "ato de comédia não escrita", que se interrompe pelo sono generalizado. O gênero fragmentário praticado tanto em *Macário* quanto em "Boêmios" mostra-se assim essencialmente metalingüístico e irônico, no sentido romântico, flertando com a autodestruição das formas mas afirmando, por outro lado, formas novas em uma tradição que se recompõe. O que nos permite tomar ainda mais uma liberdade com os textos de Álvares de Azevedo e sugerir, quem sabe, a ligação entre aquilo que é dito no prefácio "Puff" acerca de um protótipo para o drama e o texto efetivo

[363] AZEVEDO, 2000, p. 509.

que é o poema dramático "Boêmios". Não podemos comprovar com certeza, como diz Antonio Candido, a ordem em que foram escritos os textos azevedianos ou uma ligação que pudesse ter sido estabelecida pelo autor entre os mesmos; mas resta-nos, neste caso, a clara afinidade entre muitos dos nomes e procedimentos sugeridos em "Puff" e o que podemos ler em "Boêmios". Este estaria na vertente mais acentuadamente cômica do gênero grotesco aventado no prefácio a *Macário*: uma leitura atenta de "Boêmios" revela por todos os lados a companhia de Shakespeare, Calderón e Goethe, como queria "Puff". Assim poderíamos estender certas concepções do prefácio de *Macário* a "Boêmios", na medida em que encontramos aí uma teorização acerca do gênero dramático, que seria posta em prática tanto no drama quanto no poema dramático de Álvares de Azevedo[364].

"Puff", gênero em si contraditório de prefácio ou prólogo, é coerente com o drama problemático que apresenta, para depois negá-lo; a sua aproximação ao personagem Puff de "Boêmios" seria mais um dos indícios de um diálogo incessante no interior de um projeto literário, encetado em nosso Romantismo por Álvares de Azevedo. De acordo com a trajetória poética encenada em *Macário*, um dos lados da binomia azevediana acabaria por se impor ao outro, pois permitiria maiores possibilidades de experimentação dentro de um código poético convencional que já ameaçava saturar-se em meados do século XIX. As discussões de gênero encontradas em *Macário*, *Noite na taverna*, "Boêmios", e em tantos outros textos azevedianos, são, antes de tudo, tentativas fundamentais do Romantismo brasileiro de reatualizar estruturas e temas românticos em nosso meio, injetando-lhes a energia própria do ímpeto experimental.

O dialogismo azevediano é assim marca abrangente da presença autoral, que

[364] Atente-se também para a importância dada à comédia na "Carta sobre a atualidade do teatro entre nós", de Álvares de Azevedo; aí o poeta lamenta a ausência, nos palcos brasileiros, da boa comédia, para ele sinônimo de inteligência e espírito crítico: "Mas o que é uma desgraça, o que é a miséria das misérias é o abandono em que está entre nós a Comédia. Entre nós parece que acabaram os bons tempos da Comédia. Verdadeiros *blasés*, parece que só amamos as impressões fortes: que preferimos estremecer, chorar, do que rir daquelas boas risadas de outrora. (...) E contudo Molière – um gênio – era cômico." AZEVEDO, 2000, p. 746.

transparece em toda a sua obra. O autor dialoga com os seus textos através dos muitos recursos irônicos que os caracterizam, os seus ecos e repetições, a sua tendência ao inacabamento e o seu anti-ilusionismo programático. O diálogo entre a instância autoral e a forma-de-exposição da obra azevediana confirma sua inserção em um projeto temporal e espacialmente contextualizado – uma visão específica de Romantismo. Se a binomia é o dado conformador da obra de Álvares de Azevedo, horizontalmente falando, o dialogismo estabelece aí a relação vertical tão própria do Romantismo, que submete a obra ao seu criador. Ao contrário do que geralmente se acredita, quando se tem em mente a imagem estereotipada do domínio emocional na arte romântica, tal relação não é de forma alguma acrítica, mas antes lúcida demais, pecando apenas, talvez, pela tentativa sempre renovada, e sempre frustrada, de alcançar na arte uma ligação com o Ideal que insiste em luzir nas mentes românticas.

CAPÍTULO III: OUTROS ROMANTISMOS NO BRASIL?

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 empobreçam. O que se deve exigir 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. (Machado de Assis)

III. 1. Álvares de Azevedo e a questão da literatura nacional.

Minha terra sombria, és sempre bela,
Inda pálida a vida
Como o sono inocente da donzela
No deserto dormida!

No italiano céu nem mais suaves
São da noite os amores,
Não têm mais fogo os cânticos das aves
Nem o vale mais flores!
(Álvares de Azevedo – *Na minha terra*)

Lá entre os laranjais, entre os loureiros,
Lá onde a noite seu aroma espalha
Nas longas praias onde o mar suspira,
Minha alma exalarei no céu da Itália!

Ver a Itália e morrer!... Entre meus sonhos
Eu vejo-a de volúpia adormecida:
Nas tardes vaporentas se perfuma
E dorme à noite na ilusão da vida!
(Álvares de Azevedo – *Itália*)

> *No começo do século atual, com as mudanças e reformas que tem experimentado o Brasil, novo aspecto apresenta a sua literatura. Uma só idéia absorve todos os pensamentos, uma idéia até então quase desconhecida; é a idéia da pátria; ela domina tudo, e tudo se faz por ela, ou em seu nome.* (Gonçalves de Magalhães)

A postura antinacionalista de Álvares de Azevedo, no âmbito literário, causou e ainda causa certo espanto em nossos meios críticos, nos quais imperou por muito tempo a aplicação do critério de nacionalidade no julgamento da literatura brasileira:

> (...) lembremos que Álvares de Azevedo foi antinacionalista decidido em matéria de literatura. Segundo ele, a nossa fazia parte da portuguesa e não havia sentido nem vantagem em proclamar a sua identidade específica – atitude destoante do esforço central da crítica do tempo, constituindo um paradoxo que deve ter sido difícil e quase heróico sustentar.[365]

Por mais que o radical universalismo literário de Azevedo pareça estranho quando contrastado com o momento em que escreve, ou com os autores seus contemporâneos, não deixa de haver coerência em suas posturas críticas quando cruzamos sua obra literária e seus estudos teóricos. Assim, se em *Macário* assistimos ao debate literário travado entre os personagens Penseroso e Macário, acerca da validade da convenção do brasileirismo em nossa literatura, no ensaio *Literatura e civilização em*

[365] CANDIDO, 1989, p. 14. Entre as reações indignadas ao antinacionalismo de Álvares de Azevedo, conferir a de Sílvio Romero, que escreve algumas décadas depois, sob os influxos do determinismo: "(...) claro se vê que o autor de *Macário* não sabia bem o que era uma língua, uma literatura, o que era o indianismo, nem o que eram o Brasil e Portugal. Ter ou não ter uma literatura não é questão de *querer* ou *não querer*... É um fenômeno fatal, biológico-histórico (...). Estamos noutro continente, temos outro *clima*, outra natureza, outro meio, outras *raças* mescladas no povo, outras fontes econômicas, outras aspirações, outro *ideal*. A língua vai-se alterando constantemente. Ora, meio à parte, raça à parte, ideal à parte produzem necessariamente literatura à parte." ROMERO, 1980, p. 964 e 965.

Portugal[366] vemos reafirmada a postura polêmica que nega ao indianismo o valor de índice diferenciador da literatura brasileira. E mais do que isso, podemos aí ler a tal afirmativa, um tanto ou quanto escandalosa na boca de um romântico, de que a literatura brasileira não se distingue da portuguesa, porque não haveria separação entre as línguas – separação que seria, esta sim, um índice diferenciador para Álvares de Azevedo.

No drama *Macário*, como já vimos, o debate entre as duas posturas românticas tem como desenlace a morte do idealista Penseroso e a sobrevivência do cético Macário, que encarna o lado negativo ou irônico da binomia azevediana. Macário é abertamente um crítico das convenções brasileiristas, juntando-se aí as expressões literárias indianistas, ufanistas e crentes no progresso da nação moderna. A isso Álvares de Azevedo contrapõe, falando pela boca de Macário, a lucidez de uma literatura crítica de si mesma, desencantada com toda e qualquer materialidade – uma literatura que exprima o seu mal-estar através de seu ensimesmamento crescente, sua sensualidade doentia, sua negação cética de todos os valores aceitos pelo senso comum (e a lista exaustiva de transgressões representadas em *Noite na taverna* seria prolongamento adequado para uma tal postura literária).

Já em *Literatura e civilização em Portugal*, ensaio bastante longo e digressivo, carregado de impressões de leitura, Álvares de Azevedo pretende fazer uma leitura histórica da literatura portuguesa (que ele chama de "pátria"), inserida no contexto ibérico e no contexto universal (são esboçadas também análises das literaturas do norte da Europa, das literaturas árabes e da indiana), e apontar suas fases de glória e de decadência ("Fase Heróica" e "Fase Negra")[367]. Ao observar que as literaturas espanhola e portuguesa

[366] AZEVEDO, 2000, p. 706 a 744.

[367] O ensaio *Literatura e civilização em Portugal* é bastante "difuso e confuso", pois divide-se em vários itens e subitens, sendo que o grupo dos sete primeiros vale como introdução e contextualização para os dois últimos (justamente as duas "fases" portuguesas, também divididas em subitens). Existe portanto um elo visível entre os itens, mas o seu caráter ultra-digressivo faz com sejam às vezes creditados como textos autônomos. É o que acontece na edição aqui utilizada. Conferir AZEVEDO, 2000, p. 706 a 744.

só se distinguiriam completamente a partir do momento em que passaram a ser escritas em línguas diferentes, ou seja, a partir "da epopéia de Camões"[368] (leitura já em si polêmica da historiografia literária portuguesa), Azevedo traça um paralelo e desloca a questão para o caso da literatura brasileira, que estaria ainda, no momento em que ele escreve, unida à portuguesa pela língua comum. Citemos o trecho para melhor comentá-lo:

> 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. 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, reluza-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 os seus poemas. Nem trazemos a pleito o mérito dessas obras. Em outra parte enlear-nos-emos talvez nessa questão.
> 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 podermos chamar Camões nosso; por causa, por causa de quem?... (de Alvarenga?) nos resignarmos a dizer estrangeiro o livro de sonetos de Bocage![369]

A "polêmica secundária" acerca do que distinguiria a literatura brasileira atinge, na verdade, bem de perto o poeta romântico Álvares de Azevedo. Suas escolhas se explicitam ao apontar as "poesias americanas" de Gonçalves Dias como epítome de um certo brasileirismo obrigatório – e expressivo devido à alta qualidade dos versos gonçalvinos (atacar a produção brasileirista de Gonçalves de Magalhães, por exemplo, seria rebaixar a discussão à falta de talento poético, o que não é o objetivo de Azevedo nesse momento). Note-se que tal obrigatoriedade fez-se à revelia de Gonçalves Dias, que nunca assumiu um papel de poeta oficial e exclusivamente indianista; pelo contrário, o poeta maranhense sempre se distinguiu por seu gosto pelo internacionalismo poético e

[368] AZEVEDO, 2000, p. 715.
[369] AZEVEDO, 2000, p. 715.

inclusive por seu declarado lusitanismo[370] (vejam-se as famosas *Sextilhas de Frei Antão*). Azevedo comete uma injustiça (interessada, é claro) ao afirmar que Gonçalves Dias teria reivindicado apenas para as "poesias americanas" a nacionalidade brasileira: na verdade, as posturas dos dois poetas estão mais próximas do que parecem à primeira vista. Não é possível aplicar uma concepção estreita de nacionalismo utilitarista à obra de Gonçalves Dias: é muito mais complexa a utilização do indianismo em seus poemas americanos, exercício do gosto pelo exótico e pelo particular que percorre todo o Romantismo: "efeito poético da surpresa"[371]. Se Gonçalves Dias é efetivamente um dos formadores ativos da idéia de uma literatura brasileira autônoma, isto se dá também por sua insistência em visitar gêneros diversos na poesia, na prosa e no drama, e por seu elaborado e erudito universalismo que se traduz na vontade de internacionalizar e de atualizar a literatura brasileira. Qualquer vista d'olhos na obra, ou mesmo na biografia de Gonçalves Dias permite uma avaliação das estratégias usadas por um poeta que nunca admitiu um fechar-se da literatura brasileira em si mesma:

> A leitura da obra de Gonçalves Dias prova, por si mesma, que ele não se contava entre os que delimitavam rigidamente o âmbito do 'nacional' de modo a confundi-lo com o temático. Ao contrário, uma das características mais marcantes dessa obra é justamente o gosto pelos ambientes, pelas épocas e pelas paisagens exóticas. Esse gosto a percorre de uma ponta a outra.[372]

A sensibilidade romântica de Gonçalves Dias viu na convenção poética do indianismo, ou do americanismo, uma dentre as várias formas de atualização da poesia brasileira – acrescida da possibilidade sedutora de dar a esta poesia temperos de consciência nacionalista (ou seja, dispositivo estético investido de valor político, e não o

[370] Conferir BOSI, 1994, p. 105: "(...) o poeta maranhense tem muito de português no trato da língua e nas cadências garrettianas do lirismo, ao contrário dos seus contemporâneos, sobre os quais pesava a influência francesa. O núcleo 'americano', que pela intensidade expressiva se prendeu ao nome do poeta, é, de fato, exíguo no conjunto da obra gonçalvina (...)".
[371] CANDIDO, 1993, p. 74.
[372] FRANCHETTI, 1994, p. 195.

contrário[373]). Mas a organização de seus livros bem mostra que há sempre lugar, em sua obra, tanto para as "poesias americanas", quanto paras as "poesias diversas". Gonçalves Dias não polemiza com a literatura portuguesa como forma de autonomização da literatura pátria, ao contrário, "mais do que se definir por oposição à antiga metrópole, interessou-lhe a assimilação da herança portuguesa na formação de um quadro mais amplo de referências que, este sim, acabaria por configurar a brasilidade."[374]

Acrescente-se a uma tal vontade de inserir a literatura brasileira em uma ampla tradição textual a recusa de um aspecto único que a diferencie, e aspecto este advindo de questões sociopolíticas: ora, eis aí a literatura de Álvares de Azevedo, que se assemelha bastante àquela descrita pelo personagem Macário como mais "verdadeira", isto é, cética, que se posiciona contra qualquer obrigatoriedade extraliterária. Azevedo habita sempre o mundo dos livros, não importando a procedência dos mesmos. Está clara no trecho citado de *Literatura e civilização em Portugal* a dissociação entre nacionalidade e assunto, ou convenção, ou temática, do texto literário, ou seja, o poema "turco" de Byron não é menos inglês pelo uso da convenção orientalizante. Ressalve-se que Azevedo mantém fora da questão o julgamento do valor de tais obras, brasileiras, inglesas ou francesas. A questão central parece ser a participação efetiva da literatura brasileira em um grande *corpus* literário cujas obras não seriam julgadas por sua procedência, ou por qualquer outro critério fora do âmbito estético – o valor das obras é algo intrínseco, deve ser atestado por questões propriamente textuais, o que, do ponto de vista romântico, está ligado à sua originalidade, à genialidade do autor e a seus reflexos visíveis na obra de arte (ou forma-de-exposição). Daí parecer irônico a Azevedo excluir-se da chamada literatura

[373] Já dizia Antonio Candido, acerca do indianismo gonçalvino: "Sendo recurso ideológico e estético, elaborado no seio de um grupo europeizado, o indianismo, longe de ficar desmerecido pela imprecisão etnográfica, vale justamente pelo caráter convencional (...)". CANDIDO, 1993, p. 74. Também BOSI, 1994, p. 105, comenta: "Mas é preciso ver na força de Gonçalves Dias indianista o ponto exato em que o mito do bom selvagem, constante desde os árcades, acabou por fazer-se verdade artística. O que será moda mais tarde, é nele matéria de poesia."

[374] FRANCHETTI, 1994, p. 198.

pátria os amados Camões e Bocage para dar lugar a Durão ou Alvarenga. Se do ponto de vista historiográfico e formativo os dois árcades brasileiros têm importância incontestável em nossa literatura, em uma visada romântica eles não passariam de repetidores de fórmulas clássicas mal aclimatadas às convenções de certo brasileirismo ornamental.

Visto que a oposição "frontal" de Álvares de Azevedo a Gonçalves Dias no trecho citado é facilmente questionada quando examinamos as posturas dos dois poetas face ao nacionalismo literário, soa também estranho, de certa maneira, o ataque a Santiago Nunes Ribeiro, que, em seu conhecido texto de 1843, "Da nacionalidade da literatura brasileira"[375], apontara como "as condições sociais e o clima" modificam necessariamente uma literatura. Se Azevedo continua a sustentar uma identidade literária entre Brasil e Portugal a partir do uso comum de uma língua literária, não deixa de afirmar em mais de um momento de seu ensaio que "as relações de um povo" são fatores determinantes nas feições de uma língua e, por conseguinte, de uma literatura própria:

> A literatura, cremo-la nós um resultado das relações de um povo – é um efeito cuja causa os sentimentos cordiais, muitas vezes gerais, de ordinário muito peculiares, e algumas vezes até excêntricos à vista das outras, como em relação à poesia européia os poemas Chins, à vista dos dramas Schillerianos as tragédias índias. As línguas, eis aí também o resultado das relações; e mais frisante é o exemplo dos dois reinos da Península Ibérica, a esse respeito, que começaram ambos com a mesma língua, e cujos idiomas se mudaram e tornaram-se diversos em virtude da variedade de acidentes de civilização. As línguas são um dos meios, porventura a bitola mais exata para conhecer-se a oscilação do progresso, e o caminhar das civilizações.[376]

E isso já o dissera Santiago Nunes Ribeiro, de forma inclusive mais completa e convincente:

> Agora perguntaremos 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. Sim, nos dirá todo aquele que estiver desprevenido. A literatura é a expressão da índole, do caráter, da

[375] RIBEIRO, 1974, p. 30 a 61.
[376] AZEVEDO, 2000, p. 715 e 716. Podemos ler no ensaio várias outras afirmativas deste tipo, como: "Mudai as relações do país e a literatura muda", na p. 708, ou "a literatura de um povo era influída, como um líquido noutro, em sua civilização", na p. 712.

> inteligência social de um povo ou de uma época.[377]

E a tacada decisiva em relação à separação entre literaturas escritas na mesma língua também já fora dada:

> Não é princípio incontestável que a divisão das literaturas deva ser feita invariavelmente segundo as línguas em que se acham consignadas. Outra divisão talvez mais filosófica seria a que atendesse ao espírito, que anima, à idéia que preside aos trabalhos intelectuais de um povo, isto é, de um sistema, de um centro, de um foco de vida social. Este princípio literário e artístico é o resultado das influências, do sentimento, das crenças, dos costumes e hábitos peculiares a um certo número de homens, que estão em certas e determinadas relações, e que podem ser muito diferentes entre alguns povos, embora falem a mesma língua. As condições sociais e o clima do novo mundo necessariamente devem modificar as obras nele escritas nesta ou naquela língua da velha Europa.[378]

A investida contra Nunes Ribeiro expõe falhas sérias na argumentação de Azevedo, já que evidentemente a concepção de uma língua literária como resultado das "relações de um povo" não se coaduna com a exigência de uniformidade entre literaturas (e línguas) advindas de relações de povos tão diferentes quanto o brasileiro e o português[379]. De forma bastante apressada, portanto, Azevedo contradiz a si próprio em seu ensaio e arrisca anular a validade de sua postura de polemista frente ao coro dos defensores de uma literatura superficialmente "brasileirista".

Mas não devemos descartar de forma rápida as suas formulações por serem mal fundamentadas ou muito exóticas em meio ao nacionalismo literário do Brasil de 1850: a postura de Álvares de Azevedo é parte integrante das discussões acerca dos rumos a serem tomados pela literatura brasileira em momento crucial da assimilação do ideário romântico entre nós. Suas referências a Gonçalves Dias, Santiago Nunes Ribeiro e Januário da Cunha Barbosa (o "coletor das preciosidades poéticas do primeiro *Parnaso Brasileiro*")

---

[377] RIBEIRO, 1974, p. 36.
[378] RIBEIRO, 1974, p. 34.
[379] A discussão propriamente lingüística será fundamental para a afirmação do Romantismo brasileiro posterior a Azevedo, haja vista as acirradas discussões em que tomou parte José de Alencar. Anos depois ainda escreverá MACHADO DE ASSIS, 1957, p. 147: "Não há dúvida que as línguas se aumentam e alteram com o tempo e as necessidades dos usos e costumes. Querer que a nossa pare no século de quinhentos, é um erro igual ao de afirmar que a sua transplantação para a América não lhe inseriu riquezas novas. A este respeito a influência do povo é decisiva."

mostram em Azevedo o poeta participativo, em meio a um vivo debate, procurando apreender o real significado do nacionalismo literário entre nós:

> É preciso agora, com efeito, mencionar este fenômeno de contracorrente; a opinião dos que negavam caráter distinto à nossa literatura, reputando-a, no todo ou na parte inicial, mero galho da portuguesa, sem com isso deixarem de ser nacionalistas a seu modo, isto é, vendo no seu enriquecimento uma forma de grandeza nacional. É o caso de um jovem do maior talento, Álvares de Azevedo (...)[380]

Na verdade, atentando ainda para o trecho citado do ensaio *Literatura e civilização em Portugal*, fica claro que o descontentamento de Azevedo dirige-se ao brasileirismo que ele julga forçado dos poemas de Durão e Alvarenga, ou seja, de poetas anteriores ao movimento romântico (lembremos que Azevedo escreve ainda durante o longo processo de formação do próprio conceito de brasileirismo). Mais à frente do ensaio o poeta insistirá em tais diferenciações: "José Basílio e Durão não foram tão poetas brasileiros como se pensa. Os heróis do *Uraguai* e do *Caramuru* eram portugueses. Nada há nesses homens que ressumbre brasileirismo (...)"[381]. Santa Rita Durão, Basílio da Gama, Silva Alvarenga e Tomás Antonio Gonzaga, citados em *Literatura e civilização em Portugal*, parecem a Álvares de Azevedo maus exemplos de poetas "brasileiros", já que uns aqui nascidos, outros aqui estabelecidos, praticaram todos uma poesia árcade generalizante e convencional, seja nas formas, seja nos temas escolhidos. Azevedo parece referir-se, na obra de tais poetas, ao ornamento nativista, mero conteúdo, que não justificaria a caracterização de sua poesia enquanto nova ou autônoma (além do mais, sua visada é oitocentista – romântica – e anacrônica). Já a referência aos poemas americanos de Gonçalves Dias vem acompanhada da seguinte observação: "Não negamos a nacionalidade desse gênero." Parece haver uma compreensão tácita, por parte de Azevedo, de que já não é mais possível negar-se a uma literatura que tem entre seus autores Gonçalves Dias o foro de autônoma. Imaginemos aí que Azevedo refira-se a algo como

[380] CANDIDO, 1993, p. 304.
[381] AZEVEDO, 2000, p. 716.

"literaturas de língua ou de expressão portuguesa", e não estaremos distantes daquilo que aparenta ser o mais importante em sua concepção de nacionalidade literária. Em certos aspectos ele parece adiantar as conhecidas formulações de Machado de Assis em "Instinto de nacionalidade"[382], ao acenar para uma mudança de foco naquilo que definiria a literatura brasileira. Podemos até nos indagar acerca de quando viríamos a ter uma língua própria; mas o mais importante seria talvez imaginar que é essa expressão lingüística e literária nova, e não um conjunto convencional de imagens nativistas, o que diferenciaria a literatura brasileira:

> 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.[383]

Dessa forma, a negação da autonomia da literatura brasileira por Álvares de Azevedo não é postura definitiva: é antes uma maneira de quebrar com a unanimidade (ou unilateralidade) para a qual se encaminhavam as discussões nacionalistas naquele momento. Pelo menos desde Ferdinand Denis, passando pelos textos histórico-críticos de Gonçalves de Magalhães e do próprio Santiago Nunes Ribeiro, formava-se um ponto de vista crítico único entre os românticos brasileiros, que submetia o valor literário especificamente à idéia de nacionalidade e autonomia da literatura brasileira[384]. A polêmica teria o efeito salutar de provocar uma revisão dos fatos literários no Brasil romântico. Azevedo parece estar sempre interessado em desviar a discussão para o campo do estético: é sobre a matéria literária que o autor se debruça com mais interesse e vagar (vide os prefácios em sua obra). Assim sendo, importa a Azevedo averiguar as maneiras

---

[382] MACHADO DE ASSIS, 1957, p. 129 a 149.
[383] FRANCHETTI, 1994, p. 199.
[384] Conferir os textos de Denis coligidos em CÉSAR, 1978, p. 27 a 86; e o levantamento resumido das posturas críticas dos autores que fundaram a "Teoria da literatura brasileira", feito por CANDIDO, 1993, p. 293 a 305.

como a arte insere-se na sociedade, e não como a realidade social conforma e cerceia a arte[385].

Há também, em nosso ponto de vista, algo de imaturidade e precipitação na postura de Álvares de Azevedo frente à questão da nacionalidade da literatura brasileira, mas tal imaturidade é parte integrante das oscilações ou arroubos juvenis que caracterizam a instável alma romântica (além de lidarmos com um autor ainda muito jovem). Isso engloba tanto o rigor crítico com que Azevedo trata as questões do âmbito puramente estético quanto as posições polêmicas assumidas pelo poeta ao examinar as relações entre literatura e sociedade, ou arte e política. Se subordinar a literatura brasileira à portuguesa parece, à primeira vista, postura conservadora ao extremo naquele momento de nossa história literária, a ruptura de Azevedo com alguns dos padrões formais mais aceitos em nosso meio romântico apontava, por outro lado, para um vanguardismo estético. Tal paradoxo expõe ainda a precariedade das relações entre literatura e momento histórico no Brasil recém-independente e monárquico: a exigência de uma literatura autenticamente nacional não era seguida por uma exigência de inovação no âmbito dos meios e gêneros literários que formariam a nova literatura pátria. Digamos que a "vanguarda" nacionalista – e monarquista – da época caracterizava-se por seu extremo conservadorismo estético (pensemos em Gonçalves de Magalhães e Araújo Porto Alegre, entre outros). Como poderíamos encaixar aí uma obra com veleidades experimentalistas escrita por um anti-nacionalista declarado em termos literários? A resposta a uma tal pergunta diz respeito ao lugar ocupado por Álvares de Azevedo na historiografia literária brasileira, questão

[385] É fácil traçar aqui um paralelo com a postura crítica assumida por Álvares de Azevedo em relação ao pretenso fim moral ou mesmo didático da obra de arte. Para o poeta, as artes não devem sofrer nenhuma censura, já que seu objetivo final é a beleza, para além de qualquer preocupação em adequar-se ao padrão de moralidade de uma dada época ou de um grupo social. Conferir os trechos de seu Prefácio ao poema *O conde Lopo*: "O fim da poesia é portanto o belo ou, se melhor se quiser, – a poesia é o belo. (...) Assim pois o mérito ou demérito de um poema é – *ser ou não belo*. (...) O imoral pode ser belo – As visões nuas do juízo derradeiro de Miguel Ângelo – *Antony*, *Ângela*, *Teresa*, quase todo o teatro enfim, quase todas as obras de Alexandre Dumas são imorais. – Àquela alma de poeta quem negará contudo glórias e louros? quem poderá não achar belas essas páginas do romancista-rei do século?" AZEVEDO, 2000, p. 375 a 378.

complexa, que não conseguimos abarcar na presente tese – nem é este o nosso objetivo específico; tentamos porém, ao menos, levantar alguns dos pontos mais significativos para o trabalho de análise aqui desenvolvido, ou seja, a leitura do drama *Macário*.

O monarquismo explícito de nossa primeira geração romântica estabelecera a obrigatoriedade de uma adequação da literatura ao valor maior do engrandecimento pátrio, e exigia-se que não fosse ferido o gosto mediano das classes abastadas e letradas, ligadas à corte[386]. Durante muito tempo dormiu, em nosso meio, o ímpeto revolucionário romântico: suas primeiras manifestações vêm camufladas por polêmicas internas à literatura, como no caso de Azevedo, que parece não aceitar bem a imposição de uma estética pautada por demandas políticas ou históricas (em poucos anos, a insatisfação romântica romperá o âmbito da discussão puramente literária pela voz de um poeta como Castro Alves, por exemplo). A postura de Azevedo, escandalosa por necessidade, abrirá caminho para uma caracterização mais matizada da literatura romântica brasileira, e inclusive para a procura de um novo brasileirismo literário, negativo e crítico se necessário, expressão de um palpável mal-estar com a situação social do Brasil de 1850[387].

Traçando um paralelo entre a postura literária e a participação de Álvares de Azevedo na vida universitária e bem-pensante da São Paulo oitocentista, localizamos ainda um outro conflito: em discurso acadêmico pronunciado em maio de 1850, Azevedo ataca diretamente alguns dos males por ele diagnosticados na sociedade brasileira sua contemporânea:

> E quando os governos se descuidam; quando a instrução pública é mais irrisão e escárnio, que a realização do preceito da lei; quando não há peias que se evitem à popularização do saber, quando se escasseia a instrução primária para as classes baixas, nega-se proteção e melhoramento para os colégios públicos, e não se quer dar caça aos obstáculos pecuniários que vedam a porta das academias às classes pobres – iludindo assim o princípio constitucional, as garantias de instrução feita ao povo; quando enfim; depois de vinte anos de existência livre,

---

[386] "Para isso, ademais, era necessário que se politizasse a literatura, entretanto de uma maneira que fosse agradável aos ouvidos dos governantes e de quem pudesse ler. (...) Em poucas palavras, era preciso que a literatura se justificasse como capítulo da história nacional." LIMA, 1984, p. 141.
[387] Conferir GINZBURG, 1999, p. 26 e 27.

> os governos não quiseram ainda realizar a promessa do lábaro das nossas liberdades, que nos garante Universidades – tímidos talvez, como os olhos quebrados do doentio, que se dissipe a nuvem de ignorância, que é a parceira do despotismo (...)[388]

Por outro lado, Álvares de Azevedo expõe sem disfarces, nos mesmos discursos acadêmicos, a sua postura de cidadão nacionalista. Em meio à caótica erudição cosmopolita que sempre caracteriza os seus textos, aparecem anseios explícitos pela literatura pátria e elogios abertos aos seus próceres. Pinçamos alguns destes trechos, dignos de um Penseroso:

> Os filhos desta nossa América onde os rios são Oceanos, as montanhas gigantes de rocha que vão perder-se com seu manto de florestas e catadupas e coroa trovejada, nas nuvens, e os páramos – extensões imensas lastradas da mais luxuriante vegetação, a perder-se a vista neles – não nasceram para ficar imóveis ante o assombro dessa natureza sublime.[389]

> Bem haja àqueles de vós que tão bem a compreendem, a esses que aí por nossa terra vão acordando o amor literário, a essa mocidade que seguindo o impulso de um livro fadado a fazer época em nossa história literária, porque foi um livro criador – *Os primeiros cantos*, do Sr. Gonçalves Dias – que veio regenerar-nos a rica poesia nacional de Basílio da Gama e Durão (...). A regeneração literária de nossa terra, deve sair do meio de nós.[390]

> Sem uma filosofia, sem uma poesia nacional, como quereis uma nação? A cópia lívida do que vai pelo mar além poderá ser o sangue de uma nação? O parasitismo científico poderá ser condição de vida para a inteligência de um povo?[391]

Contrastam, dessa forma, o desejo de uma literatura e de um pensamento propriamente brasileiros com o olhar severo lançado sobre a situação real do Brasil de então; o jovem acadêmico de Direito demonstra uma notória consciência crítica acerca das possibilidades e dos limites de criação de um índice válido de brasileirismo. Não seria dever apenas dos autores e de suas obras o avançar da chamada literatura pátria: deveria

---

[388] Trecho retirado do "Discurso pronunciado na Sessão da Instalação da Sociedade Acadêmica – *Ensaio Filosófico* a 9 de maio de 1850". AZEVEDO, 2000, p. 765. Este trecho do discurso teria causado preocupação no pai de Álvares de Azevedo, devido aos seus ares políticos e mesmo republicanos. Isto se pode comprovar pela carta escrita por Azevedo ao pai em (ambígua) resposta: "Não é intenção nenhuma política a minha... nele. (...) As minhas idéias sobre política resumem-se em querer menos palavras e mais convicções, menos alarido de liberalismo e mais instituições asseladas dele." Carta de 3 de julho de 1850. AZEVEDO, 2000, p. 827.

[389] Trecho retirado do "Discurso recitado no dia 11 de agosto de 1849, na Sessão Acadêmica, comemoradora do aniversário da criação dos Cursos Jurídicos no Brasil". AZEVEDO, 2000, p. 755.

[390] Idem. AZEVEDO, 2000, p. 759.

[391] Trecho retirado do "Discurso pronunciado na Sessão da Instalação da Sociedade Acadêmica – *Ensaio Filosófico* a 9 de maio de 1850". AZEVEDO, 2000, p. 764.

haver colaboração do governo, na medida em que a educação e o acesso à cultura tornarão possível a propagação de um ideal comum a toda uma nação – e possibilitarão o surgimento de uma capacidade de discernimento na população brasileira. Da mesma maneira, concluímos, não se deveria exigir da literatura que ela se ocupe apenas de questões que visem ao bem nacional, já que outras são suas preocupações, outro é o seu objetivo – falamos de um momento em que a literatura romântica tentava estabelecer sua autonomia enquanto forma de arte. Daí, se Azevedo explicita seu posicionamento nacionalista em seus discursos acadêmicos, voltados para o público específico da universidade brasileira oitocentista, o mesmo não se pode dizer de seus textos que discutem pura e simplesmente questões literárias. Lá o nacionalismo passa para segundo plano, pois existem problemas estéticos, formais, que suplantariam a eventual escolha pragmática de imagens ou temas nativistas.

A contradição personificada por Álvares de Azevedo é assim intrinsecamente romântica e brasileira: convivência de vanguardismo e conservadorismo, vivência de nacionalismo esperançoso e subjetividade extrema, procura de conciliação via polêmica, instabilidade crítica e ao mesmo tempo a necessidade de gerar controvérsias para que a frouxidão intelectual do meio não dominasse de uma vez por todas o debate literário e cultural. Na verdade, todos os grandes autores de nosso Romantismo, em suas respectivas gerações, enfrentarão questões similares nas suas discussões sobre a nacionalidade ou não de nossa literatura, ponham-se aí José de Alencar e o próprio Gonçalves Dias[392].

Parece-nos, enfim, haver duas respostas mais óbvias – no âmbito literário – para a tomada de posição de Álvares de Azevedo contra a independência e a soberania da

[392] Talvez seja também determinante nas mudanças entre as chamadas gerações românticas brasileiras o esgotamento de uma literatura atrelada ao trono; Álvares de Azevedo estaria no meio do caminho da virada para um certo republicanismo que caracterizará nosso último Romantismo. Segundo ainda BOSI, 1994, p. 113: "À boêmia espiritual respondem certas fumaças liberais e anarcóides, provavelmente de fundo maçom, de um maçom romantizado, que é a cor política de Álvares e dos meios acadêmicos que praticava."

literatura brasileira. A primeira está claramente expressa no trecho transcrito de *Literatura e civilização em Portugal*: não se deve separar a literatura brasileira da portuguesa porque assim perderíamos o direito de chamar de nossos Camões ou Bocage. O isolamento da literatura brasileira, a sua não participação em uma grande tradição literária atemporal, supranacional, parece assustar bastante o poeta Azevedo. Só assim podemos entender a sua insistência na tese de que as línguas definem a nacionalidade da literatura – uma língua européia faria a ligação com a literatura européia; essa seria uma porta de entrada para o almejado universalismo (veja-se que Azevedo apropria-se da história literária portuguesa como falante da língua que é, e, portanto, participante ativo em tal história). O erro, que hoje nos parece tão óbvio, seria não perceber que exatamente a autonomização faria muito mais pelo pertencimento da literatura brasileira em uma tradição textual do que sua subordinação a um suposto núcleo literário – porque não é possível subordinar-se textualmente sem aceitar a subordinação política e cultural. Por outro lado, a literatura propriamente dita de Álvares de Azevedo cumpre de maneira dupla a trajetória de autonomização textual que ele parece temer em seu ensaio: através da diversificação de possíveis interlocutores para a produção literária brasileira, ao buscar um diálogo com literaturas outras que não a portuguesa[393]; ou pela (re)leitura crítica de modelos e reatualização dos gêneros literários aí disponíveis. A obra de Álvares de Azevedo é um produto óbvio de um Romantismo tardio, em seu afã de abarcar e analisar todas as possibilidades estéticas do movimento, e em sua inútil ansiedade por apagar as marcas de uma indesejada mas indisfarçável diferença.

Mas pertencer a uma tradição textual pressupõe aqui também a escolha

[393] Sílvio Romero, militante do antilusitanismo, já o notara: "Não há nada mais escusado na esfera dos fenômenos intelectuais do que a pretensão dalguns escritores portugueses quererem insinuar-se como intermediários entre nós e a ciência e literatura européias!... (...) Azevedo compreendeu-o logo, e andou sempre a lembrar e a citar os bons escritores gregos, latinos, ingleses, italianos, alemães e franceses." ROMERO, 1980, p. 949.

consciente da mesma[394]: deste modo, Azevedo cumpre em sua obra um percurso de fundação de uma tradição própria, de maneira análoga ao grupo de Friedrich Schlegel, que escolhera (romantizara) entre as obras universais aquelas que falavam mais de perto à sua sensibilidade primeiro-romântica: Dante, Cervantes, Shakespeare, Sterne. Na tradição azevediana[395] entram Bocage e Camões, originais em seu contexto; mas não há lugar para a épica extemporânea de Basílio da Gama ou Santa Rita Durão, cujo valor maior era, aos olhos de certa crítica inicial de nosso Romantismo, a sua temática brasileirista.

Daí que o uso restritivo do indianismo na literatura brasileira, que se podia justificar sem problemas por sua relação com nossa condição de novo mundo, exótico e selvagem, pareça assustador para o cosmopolitismo literário de Álvares de Azevedo. O que nos leva à segunda explicação possível para a sua problemática tomada de posição frente ao nacionalismo de nossa literatura: a tão comentada imposição do indianismo ou do brasileirismo como índices diferenciadores da literatura brasileira não pode obviamente ser aceita por um poeta de índole tão subjetivista quanto Azevedo, em cuja obra inexiste, praticamente, a representação da natureza brasileira (com raras exceções, que não chegam a mudar as feições de uma poesia muito pouco referencial). Como reconhecer os influxos do clima, da vegetação ou das paisagens americanas se estes elementos são alheios ao seu fazer poético? É necessário, portanto, rever rapidamente o ataque do personagem Macário à convenção indianista e ao uso da natureza selvagem como assunto da poesia, pois é aí que encontramos mais bem explicitada a posição assumida por Azevedo frente ao

---

[394] Escolher uma tradição é um movimento dialético de negação e afirmação, segundo PAZ, 1984, p. 25 e 26: "Aquele que sabe ser pertencente a uma tradição implicitamente já se sabe diferente dela, e esse saber leva-o, tarde ou cedo, a interrogá-la e, às vezes, a negá-la. A crítica da tradição se inicia como consciência de pertencer a uma tradição. (...) Surge agora mais claramente o significado do que chamamos a *tradição moderna*: é uma expressão de nossa consciência histórica."

[395] Esta vontade insistente em escolher uma tradição textual é visível não apenas no trecho aqui analisado de *Literatura e civilização em Portugal*, mas também e principalmente, como já vimos, no prefácio de *Macário*, "Puff".

problema[396].

No Segundo Episódio de *Macário*, em meio às discussões existenciais e literárias suscitadas pela leitura de um livro cético, Penseroso reivindica para a nova literatura americana uma representação esperançosa das grandiosas paisagens do novo mundo. Macário desqualifica qualquer tentativa do gênero com o argumento banal, mas eficiente naquele contexto, da convencionalidade, e conseqüente falsidade, desse tipo de representação literária. Leiamos novamente o trecho:

> PENSEROSO: (...) Esperanças! e esse Americano não sente que ele é o filho de uma nação nova, não a sente o maldito cheia de sangue, de mocidade e verdor? Não se lembra que seus arvoredos gigantescos, seus Oceanos escumosos, os seu rios, suas cataratas, que tudo lá é grande e sublime? (...)
> MACÁRIO: (...) Falam nos gemidos da noite no sertão, nas tradições das raças perdidas da floresta, nas torrentes das serras nuas, como se lá tivessem dormido ao menos uma noite (...). Mentidos! Tudo isso lhes veio à mente lendo as páginas de algum viajante que esqueceu-se talvez de contar que nos mangues e nas águas do Amazonas e do Orenoco há mais mosquitos e sezões do que inspiração: que na floresta há insetos repulsivos, reptis imundos, que a pele furta-cor do tigre não tem o perfume das flores – que tudo isto é sublime nos livros, mas é soberanamente desagradável na realidade![397]

A "noite no sertão", as "tradições das raças perdidas da floresta" ou as "torrentes das serras nuas", se nos dirigem para a observação inicial da natureza americana e sua posterior representação literária, são logo desacreditadas em sua função textual de índices diferenciadores por Macário, já que seriam imagens colhidas em fontes secundárias, a saber, em livros lidos pelos ditos poetas do novo mundo[398]. O trecho revela muito da índole poética azevediana: o que é sublime nos livros pode ser (e é) desagradável na realidade. O universo literário é, para Álvares de Azevedo, prolongamento da subjetividade: ler é vivenciar, e é da leitura que parte o autor para a construção de mundos ou estados

---

[396] Conferir MERQUIOR, 1977, p. 75: "Na 'tentativa dramática' *Macário*, que é o menos ruim de seus pastiches byronianos, o personagem titular dá uma firme canelada no credo indianista (...)".
[397] AZEVEDO, 2000, p. 549 e 550.
[398] É claro que ressalta imediatamente, na fala de Macário, o provável caráter estrangeiro dos livros lidos pelos poetas nacionalistas: seriam páginas escritas pelos naturalistas europeus que primeiro se interessaram por descrever a paisagem brasileira. Daí outro motivo de sua atitude irônica para com esse nacionalismo "de segunda mão".

poéticos[399]. Já os insetos, o mau cheiro dos animais e as doenças dos rios, elementos hiper-realistas, constituem justificativas a mais para a entrada da subjetividade para dentro de si, característica indiscutivelmente ultra-romântica. A relação tensa da poesia com a realidade circundante, o escapismo do presente, a preponderância das questões individualistas são outras causas inegáveis do antinacionalismo literário de Álvares de Azevedo[400].

Além do mais, e o que é aqui muito importante, Azevedo parece atacar de forma direta a insistência em se exigir uma verdade instrumentalizável por trás de uma representação cabalmente literária. O poeta "Americano" não deve ser coagido a cantar as belezas de sua terra natal, ou as loas ao progresso de um jovem país; deve haver uma escolha, entre os tantos assuntos de poesia, mas uma escolha que parta dos anseios da subjetividade autoral. Penseroso, porém, é bem claro: ao escolher não fazê-lo, o poeta passa a ser um "maldito", alguém que perdeu todas as esperanças e não se adapta às necessidades da nação e do século. E esse é o conflito central, na verdade, encenado no drama *Macário* – a queda no sensualismo e no ceticismo advém do desencanto com a própria materialidade. Daí derivam o gosto pelo caos, a negação da temporalidade e do mundo circundante, o repúdio às formas canonizadas de poesia e a admissão de uma inadequação intrínseca à figura do artista (o famoso clichê romântico do "poeta maldito").

Esperamos que a análise de *Macário*, empreendida no Capítulo II da presente tese, tenha conseguido mostrar o pouco destaque dado à natureza brasileira entre os cenários habitados pelos personagens do drama. Passamos da representação noturna dos arredores da não-nomeada cidade de São Paulo para uma Itália literária (onde escutamos o som da viola sertaneja). O que ratifica a óbvia conclusão de que não só a representação da

[399] Conferir o texto de GOMES, 2000, p. 249 a 254: "Álvares de Azevedo e o ópio da leitura."

[400] A oposição entre as duas primeiras gerações românticas brasileiras (*grosso modo*: nacionalistas X ultra-românticos) é vista da seguinte forma por BOSI, 1994, p. 110: "Se romantismo quer dizer, antes de mais nada, um progressivo dissolver-se de hierarquias (Pátria, Igreja, Tradição) em estados de alma individuais, então Álvares de Azevedo, Junqueira Freire e Fagundes Varela serão *mais românticos* do que Magalhães e do que o próprio Gonçalves Dias; estes ainda postulavam, fora de si, uma natureza e um passado para compor seus mitos poéticos; àqueles caberia fechar as últimas janelas a tudo o que não se perdesse no Narciso sagrado do próprio *eu*, a que conferiam o dom da eterna ubiqüidade."

natureza pátria é aí problemática, mas toda e qualquer representação da natureza. Os arredores de São Paulo descritos na peça distinguem-se por seus tons sombrios, seu ambiente descaradamente ultra-romântico (com direito a precipícios e quedas d'água, cemitérios e ruínas abandonadas). Já a Itália habitada pela mente distorcida por leituras de Macário não tem qualquer indício de natureza "italiana": o que vemos é de novo uma representação noturna de pesadelo, com torrentes fantásticas e a sugestão de que estamos sempre em algum outro lugar. Se essa é uma representação fascinante da situação do personagem Macário, e mesmo do próprio Álvares de Azevedo, isto é, querer estar na Itália e estar no Brasil, ou estar ao mesmo tempo nos dois lugares, não se apaga a evidência de que a natureza em Azevedo é sempre literária, ou artificiosa[401]. O procedimento criticado por Macário é, dessa forma, velho conhecido de seu autor, que prescinde da exaltação das maravilhas da natureza brasileira por sabê-la sempre postiça. Inclui-se no conhecido processo – observação da natureza (pátria), representação literária da mesma – o elemento subjetivo elevado a um alto grau. Como um filtro, ou um mecanismo de distorção, a visão ultra-romântica só reconhece nos quadros naturais aquilo que lhe fala de perto. A natureza nos textos de Álvares de Azevedo é assim subjetivada, humanizada, tingida com as cores do poeta. Sua conhecida preferência por cenas noturnas, tenebrosas, indica o estado melancólico que preside à maior parte de seus poemas e a toda a sua prosa: "A noite significa não apenas enquadramento natural, mas meio psicológico, tonalidade afetiva correspondente às disposições do poeta, à sua concepção da vida e do amor, aos movimentos turvos do *eu* profundo."[402]

Um rápido exame nos mostra que, de forma bastante coerente, à binomia

[401] Da mesma forma, é a presença de Penseroso, na cena que traz a indicação "Na Itália", que parece ser responsável pela série de elementos brasileiristas que colorem sua descrição da noite: ele fala em "toada da viola", "cantilena do sertanejo", "natureza virgem" etc. Conferir AZEVEDO, 2000, p. 539. As duas consciências artísticas representadas em *Macário* expõem na paisagem dramática os dados de seu mundo interior: a natureza, enquanto referencial externo da representação, quase inexiste nesse ambiente de condensações.

[402] CANDIDO, 1993, p. 167.

que preside a divisão da literatura de Azevedo em duas faces complementares corresponde um tratamento um tanto ou quanto diferenciado da representação da natureza. No conjunto de textos paradigmático da face idealizante da poesia azevediana, a Primeira Parte da *Lira dos vinte anos*, encontramos o uso da natureza, e às vezes até da natureza pátria, como pano de fundo para poemas de temática amorosa e/ou existencial: a natureza ora doa elementos que permitem ao poeta a sua comparação com a beleza da amada, ou que formam uma moldura para o enleio amoroso[403], ora funciona como palco de elucubrações ultra-subjetivas do sujeito poético[404]. Se o primeiro uso é dos mais tradicionais em toda poesia, não só na romântica, o segundo já introduz a preponderância da subjetividade, que parte da observação dos fenômenos naturais para um ensimesmamento, em uma relação de analogia ou de desacordo entre sujeito e mundo sensível. Assim o sujeito poético pode, em meio à luminosa tarde de verão, desejar a própria morte, sentindo em si, paradoxalmente, o crepúsculo e a febre:

> Como cheirosa e doce a tarde expira!
> De amor e luz inunda a praia bela:
> E o sol já roxo e trêmulo desdobra
> Um íris furta-cor na fronte dela.
>
> Deixai que eu morra só! enquanto o fogo
> Da última febre dentro em mim vacila,
> Não venham ilusões chamar-me à vida,
> De saudades banhar a hora tranqüila![405]

A vontade de morrer, que repudia as ilusões da vida, transforma mesmo a tarde: esta carrega, em meio à sua luz, o sinal roxo da noite que avança, pois aí predomina a disposição crepuscular do sujeito, e não o colorido do cenário natural[406].

---

[403] Vejam-se, entre outros, os poemas: "Sonhando", "Anima Mea", "Virgem morta". In: AZEVEDO, 2002.
[404] São exemplos, entre vários outros, os poemas: "Na minha terra", "Crepúsculo nas montanhas", "Tarde de verão", "A tempestade". In: AZEVEDO, 2002.
[405] "Tarde de verão" (excerto). In: AZEVEDO, 2002, p. 107.
[406] Conferir a leitura de VERÍSSIMO, 1963, p. 219: "Como aliás nenhum dos poetas da sua geração, Álvares de Azevedo não é um poeta descritivo, um paisagista, conforme mais ou menos serão quase todos os nossos depois dela. Quando, porém, acerta de ter uma inspiração da natureza, à sua emoção mistura-se infalivelmente a mulher e o amor, reagindo sobre a materialidade da impressão e idealizando-a. Vejam

Já a faceta irônica e negativa da binomia azevediana (que podemos encontrar na Segunda Parte da *Lira*) recusa de forma sistemática a representação da natureza (e principalmente da natureza pátria), e recria cenários urbanos, ambientes interiores ou neutros. O ensimesmamento do sujeito é aqui bem mais freqüente, e faz parte deste processo o já tão comentado refugiar-se no mundo dos livros. As ruas das cidades, o quarto do estudante, ou a terra sonhada entrevista em leituras românticas são os cenários para poemas que vão do melancólico ao grotesco. Aqui o mundo exterior aproxima-se um pouco mais do sujeito, e são os objetos do cotidiano que servem como referência para o recriar dos movimentos da consciência autoral. O texto exemplar é o belo poema, ou fragmento, "Idéias íntimas":

(...) Contudo
Parece-me que vou perdendo o gosto,
Vou ficando *blasé*, passeio os dias
Pelo meu corredor, sem companheiro,
Sem ler, nem poetar. Vivo fumando.
Minha casa não tem menores névoas
Que as deste céu d'inverno... Solitário
Passo as noites aqui e os dias longos;
Dei-me agora ao charuto em corpo e alma;
Debalde ali de um canto um beijo implora,
Como a beleza que o Sultão despreza,
Meu cachimbo alemão abandonado!
Não passeio a cavalo e não namoro;
Odeio o *lansquenet*... Palavra d'honra!
Se assim me continuam por dous meses
Os diabos azuis nos frouxos membros,
Dou na Praia Vermelha ou no Parnasso.

(...) Ali na alcova
Em águas negras se levanta a ilha
Romântica, sombria à flor das ondas
De um rio que se perde na floresta...
Um sonho de mancebo e de poeta,
El-Dorado de amor que a mente cria
Como um Éden de noites deleitosas...
Era ali que eu podia no silêncio
Junto de um anjo... Além o romantismo![407]

Tarde de verão, *Tarde de outono*, em que ao descritivo inculcado pelo título se substituem puras sensações subjetivas."

[407] "Idéias íntimas" (excertos). In: AZEVEDO, 2002, p. 152 e 153.

Isolado em sua casa, longe do cenário natural, o poeta refere-se a ele por analogias que partem do artificial: assim o "céu d'inverno" só comparece ao poema por sua semelhança com as "névoas" do charuto. A lacuna entre sujeito e natureza acentua-se no tédio e na solidão, e os signos da cultura (charuto, cachimbo, passeio a cavalo, namoro, jogo de cartas) são as balizas para a representação urbana e moderna da melancolia[408]. A natureza aparece de novo como artifício na imagem da "ilha romântica", gravura emoldurada e pendurada na parede da alcova: "sombria", em meio a "águas negras", ela é "sonho", quimera fantasiada pela mente do poeta, índice de seu Romantismo soturno. Representação da representação da natureza, a gravura, colocada com certeza em frente ao leito, é uma janela para o devaneio escapista, aqui rejeitado de forma irônica pelo sujeito cansado de seus próprios sonhos diurnos: "Além o romantismo!"

Também em "Solidão", o primeiro poema da série "Spleen e charutos", a natureza noturna vê-se humanizada de tal forma pelas comparações grotescas aí estabelecidas, que perde qualquer referência enquanto cenário natural, exterior, vindo a constituir-se como mera extensão da disposição galhofeira da subjetividade autoral:

> Nas nuvens cor de cinza do horizonte
> A lua amarelada a face embuça;
> Parece que tem frio, e no seu leito
> Deitou, para dormir, a carapuça.
>
> Ergueu-se, vem da noite a vagabunda
> Sem chale, sem camisa e sem mantilha.
> Vem nua e bela procurar amantes;
> É douda por amor da noite a filha.
>
> As nuvens são uns frades de joelhos,
> Rezam adormecendo no oratório;
> Todos têm o capuz e bons narizes,
> E parecem sonhar o refeitório.[409]

No drama *Macário*, em cujo texto convivem até certo ponto, no mesmo

[408] Leia-se, sobre o poema "Idéias íntimas", o texto "Álvares de Azevedo, um poeta urbano", de Modesto Carone, no qual o autor aponta como o isolamento do sujeito poético e os objetos banais do dia-a-dia "expressam (...) os contornos da subjetividade." Conferir CARONE, 1987, p. 1 a 6.
[409] "Solidão" (excerto). In: AZEVEDO, 2002, p. 183.

espaço, as duas faces da binomia (convivência esta que, por sua crescente complexidade, transforma-se enfim em dialogismo), o ambiente "natural" retratado é o de um pesadelo: de novo uma espécie de representação da representação da natureza, com as distorções e condensações típicas do sonho. Há poucas e breves indicações cênicas no drama; a maior parte das caracterizações de cenário ou de natureza vem nas falas dos personagens, o que acentua o seu caráter subjetivo e nos dá idéia do contexto predominantemente noturno, oscilando entre ambientes internos (estalagem, quarto de estudantes, casa de Satã) e externos (estrada, cemitério, rua da cidade, porta da taverna). Há também uma oposição entre campo e cidade, aquele mais presente no Primeiro Episódio do drama (já que se encena uma viagem por estradas noturnas), esta subentendendo-se como cenário da maior parte das cenas do Segundo Episódio (no qual é quase impossível, na verdade, dizer com certeza onde se passa toda a ação). As cenas noturnas ao ar livre surgem muito marcadas pela atmosfera lúgubre:

> MACÁRIO: Oh! Ali vejo luzes ao longe. Uma montanha oculta no horizonte. Disséreis um pântano escuro cheio de fogos errantes. (...)
> MACÁRIO: Que ruínas são estas? É uma igreja esquecida? A lua se levanta ao longe nas montanhas. Sua luz horizontal banha o vale, e branqueia os pardieiros escuros do convento. Não mora ali ninguém? Eu tinha desejo de correr aquela solidão.
> SATÃ: É uma propensão singular a do homem pelas ruínas. (...)[410]

A "montanha oculta" e o "pântano escuro" nos preparam para a visão das ruínas ao luar, indício dos mais românticos: não por acaso, o comentário de Satã assinala com acerto a curiosidade mórbida dos homens pelos restos deixados por mãos humanas. Os fragmentos de antiga construção, parte de algo que ali já houve, misturam-se à natureza de forma a criar um ambiente melancólico, marcado pelo abandono. Em processo bastante freqüente na obra de Azevedo, os elementos naturais passam por um processo de "tradução" para a esfera humana[411] – o Eu romântico não admite nada fora de seu raio de

[410] AZEVEDO, 2000, p. 526.
[411] Comentando a ambiência noturna e urbana de *Noite na taverna*, diz SECCHIN, 1985, p. 10: "A natureza,

abrangência, e a presença das ruínas poderia ser vista aqui como alusão à presença ubíqua da subjetividade. No caso de um texto tão fragmentário como o drama *Macário*, as ruínas assumem, por conseguinte, um caráter metalingüístico; mas os fragmentos azevedianos, não nos esqueçamos, são fabricados, artificiosos, não há neles a intervenção arruinadora do tempo ou da natureza. Nasceram assim, e desafiam, ostentando sua condição dúplice de inacabamento e completude, as representações poéticas que almejam a perfeição da natureza.

É óbvio que qualquer referência a uma natureza brasileira, ou americana, em *Macário*, só pode sair da boca de Penseroso, personagem que encarna o lado idealista da binomia azevediana. Penseroso vê na poesia uma forma de contribuir com o seu tempo e com o seu país, elegendo como temas preferenciais o progresso, a natureza exuberante da América, o futuro promissor de seu país – em uma palavra: "Esperanças!" Ele não vê outra opção possível para a poesia, pois esta deve seguir o "rodar do carro do século": "Esperanças! não tê-las quando todos as têm!"[412] Penseroso curva-se a todas as convenções de sua época, aceita as imposições, segue o *mainstream*. Ele é representante de uma certa mentalidade literária do Brasil de meados de 1850, idealista, sensível, nacionalista e esperançoso[413] (note-se que Azevedo dá a Penseroso apenas características positivas, construindo um personagem a quem só podemos censurar, talvez, por sua prolixidade e fraqueza de ânimo). Vimos que seu equívoco suicídio e o triunfo de uma visão satânica são dados fundamentais para a compreensão da trajetória poética encenada no drama *Macário* por Álvares de Azevedo: a escolha estratégica entre caminhos poéticos possíveis mata, sem piedade, a imposição do elemento pátrio-nativista-ufanista, preconizada por Penseroso, e

---

agora marcada negativamente, só é incorporada através de sua 'tradução' para o sistema de signos da cultura ('a *lua* desmaia como a luz de uma *lâmpada*' – grifamos)."

[412] AZEVEDO, 2000, p. 549.

[413] "Penseroso defende, como notou Antonio Candido, o mesmo nacionalismo literário proposto pelos poetas do primeiro romantismo brasileiro, ou seja, a criação de uma tradição pela incorporação, na literatura, das características marcantes de nossa natureza e cultura." ALVES, 1998, p. 119.

deixa viver uma poesia lúcida e cética defendida pelo também prolixo, mas forte de ânimo, Macário.

Contudo, o texto dramático nos lembra a todo o tempo que o desencanto implícito nessa poesia é outro dado indispensável para uma visão mais completa da mesma trajetória. Macário não chegou ileso ao seu ceticismo, e assistimos à perda de suas ilusões mais caras, como o amor, a crença em um ser superior, o apreço pela pátria ou o anseio por um futuro brilhante [414]. Confirma-se a importância da presença de Penseroso no desenvolvimento do drama, já que, na sua contraposição a Macário, ressaltam não só as diferenças, mas também os pontos de contato entre as duas índoles poéticas, dois exeqüíveis programas literários. Entre Macário e Penseroso imiscui-se a presença de Satã, mestre do dialogismo, capaz de inverter polaridades e desfazer todos os dualismos. Não é por acaso que o idealista Penseroso, ao tomar contato com a descrença, caminha célere e sem maiores explicações para a morte, que ele prefere à agonia da dúvida:

> PÁGINAS DE PENSEROSO: (...) E por que viver se o coração é morto? Se eu hoje dormisse sobre essa idéia, se eu pudesse adormecer no ócio e no tédio, seria isso ainda viver? (...) Morrerei. – Não posso trazer no peito o cadáver de minhas ilusões, como a infanticida o remorso a lhe tremer nas entranhas. Há doenças que não têm cura. A tempestade é violenta, e o cansado marinheiro adormeceu no seio da morte. Antes isso que a lenta agonia do desespero, do que esse corvo da descrença e da ironia que rói as fibras ainda vivas como um cancro.[415]

Se Macário já acalentara outrora alguns ideais, antes de mergulhar no ceticismo (pois não se nasce cético, é preciso adquirir esse mal), agora é Penseroso quem deve abrir mão de suas esperanças e tomar o caminho do suicídio, na configuração de mais um paralelismo tão ao gosto de Álvares de Azevedo.

O personagem Macário, portanto, como cético, é antagonista ferrenho de uma imposição do nativismo literário, carregando na fronte o sinal dos malditos

---

[414] Dessa forma, Macário pode dizer a Penseroso que os dois já foram, um dia, iguais; e quem sabe tornarão a sê-lo: "MACÁRIO: Amanhã pensarás comigo. Eu também fui assim. O tronco seco sem seiva e sem verdor foi um dia o arvoredo cheio de flores e de sussurro." AZEVEDO, 2000, p. 551.
[415] AZEVEDO, 2000, p. 556.

desesperançados: sua super-subjetividade vai contra qualquer tipo de instituição, duvida de qualquer materialidade. Ele justifica de formas bastante sintomáticas o seu abandono da natureza enquanto matéria de poesia: ora desacredita o uso do americanismo na literatura por sua falsa origem ("Tudo isso lhes veio à mente lendo as páginas de algum viajante"[416]), ora clama que só cabe a Deus tentar abarcar a totalidade dos mistérios de sua criação, não aos poetas:

> MACÁRIO: E o ceticismo não tem a sua poesia?... O que é a poesia, Penseroso? Não é porventura essa comoção íntima de nossa alma com tudo o que nos move as fibras mais íntimas, com tudo o que é belo e doloroso?... (...) A natureza é um concerto cuja harmonia só Deus entende, porque só ele ouve a música que todos os peitos exalam. Só ele combina o canto do corvo e trinar do pintassilgo, as nênias do rouxinol e o uivar da fera noturna, o canto de amor da virgem na noite do noivado, e o canto de morte que na casa junta arqueja na garganta de um moribundo. Não maldigas a voz rouca do corvo – ele canta na impureza um poema desconhecido, poema de sangue e dores peregrinantes como a do bengalim é de amor e ventura! (...)[417]

Por outro lado, aos poetas caberia representar aquilo que os comove, seja a beleza ou a dor. Ao representar a natureza, a poesia deveria buscar os pólos negativo e positivo, a voz impura do corvo e o trinar do pintassilgo. Contudo, a mímesis romântica é antecedida pela urgência expressiva – o primado da subjetividade, que assume no Romantismo um papel de antagonista da natureza. Mas a poesia romântica aspira ainda assim à síntese inalcançável, e acaba por (não) resolver-se no diálogo incessante entre tese e antítese. Deus, ou a natureza, ou o Ideal, no entanto, permanecem como meta de superação dos contrastes, dando à poesia romântica o seu caráter desencantado, nostálgico, reflexivo. Falamos melhor, segundo a mente romântica, daquilo que perdemos, ou do que jamais chegaremos a ter ("E o ceticismo não tem a sua poesia?"). A desilusão é uma alavanca poderosa para a reflexividade: a incapacidade da poesia romântica em abarcar a completude vista na natureza solapa a mímesis em prol de uma visão crítica do mundo material. Reconhecemos mais uma vez, em tal processo, o percurso encenado em *Macário*.

---

[416] AZEVEDO, 2000, p. 550.
[417] AZEVEDO, 2000, p. 548.

Há, no trecho citado logo acima, uma representação interessante da própria poesia de Álvares de Azevedo, é claro, na qual reverbera tanto o "canto de amor da virgem na noite de noivado" quanto "o canto de morte (...) na garganta de um moribundo". Na oscilação entre luz e sombra, o drama *Macário* escolhe a poesia escura, de tons soturnos, marcada pela descrença, e que expõe, de forma autopunitiva, as suas dores, as suas perdas. A aliança entre Macário e Satã ao final do drama indica a preferência (mesmo que temporária) pela face negativa da medalha. Mas toda escolha é feita em um dado contexto e traz, por isso, conseqüências. Neste caso, tais conseqüências referem-se ao lugar que foi dado a Álvares de Azevedo na literatura romântica brasileira, ou, o que é mais importante para nós aqui, estabelecem a maneira como a literatura de Azevedo interage com a idéia de uma literatura brasileira.

A manipulação da representação da natureza pátria tem implicações políticas precisas no momento em que Álvares de Azevedo escreve: "Ela (a natureza) aqui se torna sinônimo da luta contra Portugal e do esforço de identidade nacional."[418] Ora, voltando ao início da presente discussão, lembramo-nos da posição questionável de Azevedo frente às poesias de expressão portuguesa. Ao insistir na submissão da literatura brasileira ao domínio lingüístico português, não estaria Azevedo, de forma talvez inábil, atacando a instrumentalização da literatura romântica pelo governo monárquico brasileiro? Poderíamos ver neste movimento um brado pela autonomia da literatura em si, a recusa em aceitar um empobrecimento das discussões estéticas em favor de uma imposição política? O acadêmico de Direito Álvares de Azevedo não nega a importância de uma discussão nacionalista, ou mesmo a necessidade de uma literatura pátria. Parece, no entanto, que o poeta Álvares de Azevedo se irrita sumamente com a interferência extraliterária em seus experimentos formais. Estamos lidando com a separação de diferentes engajamentos: o seu

[418] LIMA, 1984, p. 142.

possível e atrevido liberalismo político choca-se de frente com suas idéias excêntricas acerca da formação de uma literatura nacional. Ou não? O reverso da questão é imaginar que Azevedo reivindica para a literatura brasileira um amadurecimento ainda não alcançado, a necessidade de estabelecer a sua identidade para além da temática e da convenção[419]. Uma tal autonomia viria, quem sabe, quando pudéssemos aceitar a perda das ilusões de uma origem, e pudéssemos recriá-la, agora ficcionalmente, inaugurando no futuro uma nova língua, recriando outra natureza ou povo autóctone. Língua, natureza e povo literários, universais portanto, livres do jugo da necessidade ou da verossimilhança de uma identidade brasileira. A literariedade e a autoconsciência de uma tal origem assegurariam a nossa inserção em uma grande tradição artística supranacional – e, o que é vital para a compreensão da literatura de Azevedo, dariam ensejo à discussão sobre novas formas de expressão para a nova literatura brasileira (nos perguntamos o que teria pensado Álvares de Azevedo se tivesse vivido para ler o romance *Iracema*, de José de Alencar[420]).

Levado por seu relativismo romântico, o poeta confunde, de propósito, a escolha de uma convenção entre as várias disponíveis com a escolha de uma verdade. O

---

[419] Comentando o célebre trecho de Machado de Assis, em "Instinto de nacionalidade", no qual o autor refere-se ao sentimento íntimo que deve distinguir o escritor nacional, Luiz Costa Lima faz as seguintes considerações: "O sentimento nacional deixava de ser visto como uma *substância* capaz de ser descrita, de ser posta em uma balança, e passa a ser tomado como uma *forma*, desde logo de se comportar e de se sentir perante seu tempo e seu país. Enquanto forma, ele é variável, reajustável com a posição do que fala, deixando de se confundir com um modo de ser constante, originado de raízes eternas." LIMA, 1984, p. 148. Tais considerações poderiam, sem problemas, ser aplicadas à postura de Álvares de Azevedo em relação à nossa nacionalidade literária, já que este recusa-se a aceitar um elemento diferenciador fixo que ateste o maior ou menor brasileirismo de um texto. No entanto, em seu ataque impiedoso (e discutível) tanto à literatura romântica brasileira quanto à crítica literária da época, que se pautariam por sua total acriticidade, pela ausência de reflexividade (substituída aqui pelo gosto da descrição) e pelo acomodamento político e estético decorrente da chancela monárquica (nos referimos ao item "Natureza e História nos trópicos", de *O controle do imaginário*), Costa Lima ignora solenemente a contribuição de Álvares de Azevedo tanto numa quanto noutra. O que é de se estranhar, pois o antinacionalismo polêmico do poeta adianta muitos dos problemas levantados pelo crítico. Mas parece que a posição excêntrica de Azevedo na literatura brasileira (não se interessa pela representação da natureza pátria, vai contra a independência literária do Brasil) desmontaria, por outro lado, o bem armado esquema de localização do veto ao ficcional em nosso Romantismo, objetivo de Costa Lima no citado texto.

[420] José de Alencar, no posfácio a *Iracema*, é bem claro quando diz ter criado o seu romance poético a partir de "uma experiência em prosa": o poema épico tentado anteriormente não se adequava às suas necessidades expressivas naquele momento. Devido a isso, Alencar escreveu "um ensaio, ou antes mostra", a sua obra-prima romântica – e híbrida –, *Iracema*. Conferir ALENCAR, 1964, p. 1122 a 1125. Conferir também CAMPOS, 1992, p. 127 a 145.

satanismo byroniano de Macário seria tão falso (ou convencional), neste sentido, quanto o americanismo ufanista de Penseroso. Apenas, no contexto de nosso Romantismo, seria mais universalista. E, como permite que a poesia pose de experimentada e descrente, tornaria mais visível o antagonismo de Álvares de Azevedo face às imposições poéticas tão marcantes em sua época. Imaginando uma futura literatura brasileira, da qual via apenas traços aqui ou ali (o livro de Gonçalves Dias é ambiguamente admirado), Azevedo parece eximir-se, à primeira vista, de sua responsabilidade em tal questão ao escolher uma literatura intimista, irônica e distanciada. Mas, na verdade, ele é um dos autores do Romantismo brasileiro que mais se ocupou da discussão acerca da nacionalidade de nossa literatura, e o fez de uma maneira sofisticada, literária, formal. Se quiséssemos ou pudéssemos julgar o grau de brasilidade de *Macário*, por exemplo, teríamos que levar em conta não apenas a descrição inaugural, feita no Primeiro Episódio do drama, da cidade de São Paulo, não nomeada, mas reconhecível para os leitores brasileiros[421], como também, no Segundo Episódio, a inusual discussão encetada entre os personagens sobre a própria literatura brasileira, parte integrante das grandes questões que se entretecem no drama. Dessa maneira, por sua patente cruzada contra um nacionalismo literário cerceador ou excludente, por sua reivindicação romântica pela originalidade e pelo anseio universalista de seu autor, *Macário* vem a ser um exemplar da mais pura literatura brasileira com consciência crítica.

Encenar os debates político-literários mais acirrados do Brasil de então em uma forma dramática problemática como *Macário* é um movimento ousado – e acertado, em nosso ponto de vista. Através do dialogismo que regula o drama, Álvares de Azevedo faz sua entrada no *corpus* literário de nosso Romantismo de forma polêmica, expondo as bases de sua própria poética antes de atacar os pontos fracos de uma filiação passiva ao

[421] É Antonio Candido quem localiza, em *Macário*, "'a invenção literária da cidade de São Paulo', que Álvares de Azevedo instaurou como espaço ficcional." Conferir CANDIDO, 1989, p. 12.

nacionalismo literário. Assim, Macário e Penseroso podem ser vistos como os dois lados de um legítimo desdobramento do autor em distintas posturas literárias e existenciais, que discutem o porquê de seus posicionamentos antes que possa ser feita uma escolha entre eles. Não haveria nada de irrefletido no antinacionalismo literário de Azevedo: ele é coerente com o seu modo de pensar por contrastes, paradoxos e paralelismos, característica que se estende por toda a sua obra. Tal coerência acentua a complexidade da obrigatória relação romântica entre vida e obra, opiniões pessoais e literárias. Em *Macário*, essa relação complexa é levada ao seu limite: acompanhamos a perfeita concordância entre assunto controverso e forma problemática.

III. 2. O gênero problemático no Romantismo brasileiro.

> *É uma coisa, que no meu muito humilde juízo de mesquinho leitor, eu lamento muito a essa escola em cujo frontal douraram o nome de Shakespeare, como um símbolo de independência, a esses mancebos que não quiseram ser clássicos com Eurípides e Sófocles para sê-lo com Hugo e Dumas. A sua sentença está no mestre da escola, a imitação mata o gênio, a cópia destrói o lampejo de originalidade, seja de um clássico, seja de um romântico.* (Álvares de Azevedo)

> *Porventura não haverá no caos incriado do pensamento humano uma nova forma de poesia, um novo metro de verso?* (José de Alencar)

Escolhendo um gênero de drama problemático para a representação de sua própria ambigüidade em relação à questão da literatura pátria, Álvares de Azevedo levanta uma série de outras questões, formais e historiográficas. Afinal, no quadro da literatura romântica brasileira, reserva-se um lugar secundário para o gênero dramático. Além do mais, o gênero problemático que aqui nos interessa não foi praticado no Brasil a não ser por Álvares de Azevedo: o seu *Macário* é um produto híbrido em nossa literatura romântica[422].

O drama romântico existiu no Brasil em versão mais próxima do drama romântico francês de matriz histórica, no estilo de Hugo e Dumas, que é rejeitado explicitamente por Álvares de Azevedo, como já vimos, em seu prefácio a *Macário*, "Puff". O fôlego experimental de um tal gênero encontrava-se, por volta de 1850, já bastante esgotado; suas maiores (e mais duradouras) inovações se encontram no âmbito das misturas entre tragédia e comédia, na quebra com as unidades e com o tom monocórdio que caracterizava cada um dos gêneros em separado, na criação de uma nova maneira de interpretar e de organizar a peça no palco. Na verdade, tal drama romântico histórico, que

[422] Em sua comparação entre a prosa dos romantismos alemão e brasileiro, Karin Volobuef comenta que o movimento nacional pautou-se antes pela *solidificação* dos gêneros literários do que por sua *diluição*; assim teríamos um Romantismo em que predominam a poesia e o romance, como gêneros separados: "Exceção seria a peça *Macário*, de Álvares de Azevedo, que transita em um plano intermediário, por vezes coincidente com o teatro, por vezes com a prosa. O que caracteriza *Macário* é, pois, a mescla de gêneros." Conferir VOLOBUEF, 1999, p. 315.

descendia também de Shakespeare, via Schiller e Goethe, entre outros, logo procurou adaptar-se à cena, pois constituiu-se enquanto gênero marcadamente teatral. Uma vez estabelecido, um tal drama romântico não correspondia mais ao anseio por uma forma integralmente nova, que atacasse e revisasse tanto os gêneros literários quanto as convenções teatrais, ao ponto de tornar-se impraticável no palco, como haviam sonhado os românticos interessados em alargar as possibilidades formais e cênicas de sua época[423]. Aí se incluem Álvares de Azevedo e seu texto *Macário*, no qual se misturam elementos líricos e narrativos dentro de uma estrutura dramática, que não deixa de ser devidamente problematizada e ameaçada pelos desmandos da vontade autoral. Há que se levar em conta, além disso, o fato de que *Macário* pertence a um Romantismo tardio, que revisita criticamente posturas românticas ao mesmo tempo em que busca formas novas que respondam a anseios não previstos ainda nos chamados movimentos românticos "originais".

Deixando de lado aqui uma completa revisão histórica do drama romântico em terras brasileiras, levantemos apenas alguns dados que nos interessam de perto. Como já dissemos, o Brasil não foi indiferente ao drama em seu Romantismo: em verdade a criação do teatro nacional foi uma das bandeiras levantadas pela nossa primeira geração romântica, e devemos a Gonçalves de Magalhães a "primeira Tragédia escrita por um Brasileiro, e única de assunto nacional"[424]. No entanto, o seu *Antônio José ou O Poeta e a Inquisição* (1837), se já passa um tanto ou quanto ao largo do "assunto nacional", está ainda mais distante das inovações formais preconizadas pelo teatro romântico, veja-se aí a

[423] Sobre a peça de Musset, *Lorenzaccio* (1834), comenta Anne Ubersfeld: "L'oeuvre que l'on tient actuellement pour le prototype du drame romantique, sa réalisation la plus accomplie, n'est nullement écrite pour la scène, mais si l'on peut dire *contre* elle. Il a fallu l'espace banalisé pour qu'elle trouve sa vraie dimension ; elle n'a pu vraiment voir le jour qu'au XX^{e} siècle et ne s'accomplit sans entraves que sur une scène vaste et libre (...)". UBERSFELD, 1993, p. 156 e 157.

[424] A expressão é do próprio Gonçalves de Magalhães, no prefácio escrito para *Antônio José* em 1839, quando publicou a tragédia. Citado por PRADO, 1996, p. 12. A tragédia de Magalhães subiu ao palco em 1838, tendo o ator João Caetano no papel principal, em noite de grande importância histórica para o teatro nacional.

classificação de tragédia que lhe foi dada por seu autor. O ecletismo estético e filosófico seguido por Magalhães levara-o a tomar emprestadas algumas das liberdades românticas, é verdade; mas isso limitou-se ao tema histórico, escolhido devido aos interesses programáticos desse que é considerado o introdutor do Romantismo no Brasil. Gonçalves de Magalhães evitou sempre um alinhamento de seu teatro, fosse com os clássicos, fosse com os românticos – mas a sua tentativa de neutralidade ou eqüidistância, nos idos de 1839, tem algo de sintomática:

> A intenção nacionalista tinha por fito substituir o homem universal, substancialmente o mesmo em todas as latitudes e longitudes, e cujo modelo ideal estaria na Grécia e na Roma clássicas, pelo homem histórico, subordinado ao tempo e ao espaço, que a ficção romântica reproduziria através da "cor local" – a forma, o modo, o sabor de cada século e de cada país. Mas essa aparente opção pelo romantismo aparece rejeitada, na mesma frase, quando Gonçalves de Magalhães classifica a peça como tragédia (ou melhor, Tragédia, para conservar-lhe a majestade), palavra que, naquele momento, representava uma escolha e um compromisso.[425]

O seu teatro (Magalhães escreveu ainda outra tragédia, *Olgiato*, em 1839), cuja função primeira era a criação do moderno teatro nacional, trai ainda uma vocação didática, moralista e virtuosa, que se choca com as ousadias do drama romântico francês seu contemporâneo. Evitando as discussões propriamente estéticas acerca de um novo gênero para esse teatro que ele então inaugurava, Magalhães acaba por cair numa espécie de apostolado da beleza moral, vazado na "velha roupagem clássica francesa: cinco atos, decassílabos brancos (a medida da tragédia em Portugal), número restrito de personagens, uma só ação dramática, concentrada sem rigidez no espaço e no tempo (não era mais necessário obedecer ao pé da letra às antigas regras)."[426] Condena-se o imoralismo e a irregularidade dramáticos em favor de um ideal de equilíbrio e beleza que é alheio à estética romântica que aqui nos interessa.

Vamos encontrar pela primeira vez material de interesse direto para nossa

[425] PRADO, 1996, p. 13.
[426] PRADO, 1996, p. 47.

tese no Prólogo escrito por Gonçalves Dias para o seu belo drama histórico *Leonor de Mendonça* (1846). Neste Prólogo, o poeta maranhense discute questões que dizem respeito a uma moderna forma teatral, o drama, que incluiria aspectos da tragédia e da comédia:

> No começo do teatro moderno havia apenas duas obras possíveis: a tragédia, que cobria as suas espáduas com manto de púrpura, e a comédia, que pisava o palco cênico com os seus sapatos burgueses (...). Hoje, porém, a comédia e a tragédia fundiram-se numa só criação. (...) Assim, pois o drama resume a comédia e a tragédia. Ora, se a tragédia se não pode conceber sem verso, assim também a comédia sem prosa não pode existir perfeita. (...) Nos seus dramas ou crônicas foi Shakespeare conseqüente consigo, usou simultaneamente da prosa e do verso, porque simultaneamente criava em ambos os gêneros. Nós por que o não havemos de imitar? (...) Bem é que haja harmonia entre a expressão e o pensamento, que a poesia do espírito seja interpretada pela poesia das palavras, e que o prosaico da vida seja dito em linguagem prosaica.[427]

Gonçalves Dias mostra-se aí conhecedor e participante das discussões sobre o drama que se deram na primeira metade do século XIX. Fica patente a sua procura por um gênero adequado à sua época, pela via da adaptação e da transformação do exemplo shakespeareano, verdadeiro farol para as mentes românticas. A necessidade de um ajuste entre "expressão e pensamento" é outro forte indício de seu Romantismo – a busca de uma forma que expresse o anseio autoral. Curioso é que o autor abre o seu Prólogo exatamente com uma observação acerca da impossibilidade de um tal ajuste: a admissão do fracasso envolvido na criação da obra de arte é aspecto fundamental que liga Gonçalves Dias a um Romantismo crítico[428]:

> Há, porém, entre a obra delineada e a obra já feita, um vasto abismo que os críticos não podem ver, e que os mesmos autores dificilmente podem sondar: há entre elas a distância que vai do ar a um sólido, do espírito à matéria. A imaginação tem cores que se não desenham; a alma tem sentimentos que se não exprimem; o coração tem dores superiores a toda a expressão.[429]

---

[427] DIAS, 1998, p. 907 e 908.

[428] "Agora, sim, tomamos contacto com algo que o Romantismo no Brasil não ousara, até então, tocar: a obra de arte é imperfeita e o artista um fracassado. Esse *a priori* que o Romantismo alemão já vivenciara tão agonicamente, começa com Gonçalves Dias a delinear-se de modo mais claro em nossa poesia. A perfeição, que o artista tinha como objetivo principal, passa a ser vista como um malogro impossível de se evitar porque a linguagem, de que necessariamente o poeta se utiliza, traz em si a marca do artificial, o peso do raciocínio lógico e do uso comum." PEIXOTO, 1999, p. 107.

[429] DIAS, 1998, p. 903.

Essa "desproporção (...) entre o seu pensamento e a sua expressão"[430] leva o poeta a colocar a obra de arte no âmbito das tentativas, nem sempre correspondentes à intenção do autor. Mas, ressalta Gonçalves Dias, "romance, ode, drama ou poema; boa ou má; perfeita ou imperfeita –, o fato é que ela existe."[431] Percebe-se logo a afinidade de tais passagens gonçalvinas com certos trechos do prefácio "Puff", no qual Álvares de Azevedo, depois de buscar elementos díspares para a formação de seu tipo de drama ideal, nega a *Macário* tal possibilidade, já que este drama seria "uma aberração", "uma exceção" às suas "regras mais íntimas e sistemáticas."[432] No entanto, a se levar em conta o jogo de desencontro entre vontade e obra, *Macário* existe à revelia da intenção do autor, enquanto gênero irregular e de difícil nomeação: "como isso o dou, tenham-no por isso. Quanto ao nome, chamem-no drama, comédia, dialogismo: – não importa."[433]

Outra questão de interesse levantada por Gonçalves Dias no Prólogo a *Leonor de Mendonça* diz respeito à encenação ou não do drama, cuja possibilidade o autor coloca nos termos da liberdade artística, respondendo diretamente ao veto que sofrera a sua peça anterior, *Beatriz Cenci* (1844-45), tachada de imoral pelo Conservatório Dramático: "A liberdade de pensamento no drama não é como nós a entendemos, a só faculdade de o criar, mas também a de o publicar; e a sua primeira publicação é a récita. Se o drama não for representado, será bom como obra literária, mas nunca como drama."[434]

---

[430] DIAS, 1998, p. 904.
[431] DIAS, 1998, p. 903.
[432] AZEVEDO, 2000, p. 509.
[433] AZEVEDO, 2000, p. 509.
[434] DIAS, 1998, p. 911. Atitude oposta à de Gonçalves Dias encontra-se em ROMERO, 1980, p. 938: "Diz-se vulgarmente que uma obra dramática só é bem apreciada quando é vista no palco. (...) Tenho medo de dizer uma heresia; porém, pelo que me toca, aprecio mais os dramas, especialmente dos grandes mestres, quando os leio. Se, além da leitura, ocorrer uma boa representação, meu conhecimento da obra não aumentará grande coisa, quanto à obra literária em si. Se nunca li o drama e só o ouvi representar, nada sei dizer sobre ele, porque o que apreciei no palco foi o trabalho dos atores, sua voz, seus gestos, seu jogo cênico, seu *savoir-dire* e *savoir-faire* em cena, e não a criação do poeta diretamente. Uma representação teatral é uma arte que se sobrepõe a outra e a vela em grande parte. O talento dos atores produz uma como segunda criação que pode até certo ponto dificultar a exata inteligência da primeira. Nunca vi os dramas de Gonçalves Dias em cena. Creio não ser um empecilho para os apreciar. *Leonor de Mendonça*, por exemplo, bem representada, bem interpretada por atores de forte vôo, deve ser grandemente dramática."

Está aberta a porta para uma discussão que interessará de perto a Álvares de Azevedo em "Puff", pois o fracasso de seu pretenso "protótipo" dramático sela a sorte de *Macário*: "Não o fiz para o teatro"[435]. Gonçalves Dias fora bem claro ao vincular drama e teatro – só existiria drama se houvesse a encenação pública, ou o texto cairia no âmbito da literatura. Com isso, o autor de *Leonor de Mendonça* demonstrava a sua consciência acerca das especificidades do teatro. Pois parece que Álvares de Azevedo procura trazer o drama exatamente para a outra esfera: ao separar o texto dramático de sua contraparte teatral, usando para isso da retórica do malogro, ou da utopia – o seu tipo de drama está fadado a não se realizar nunca, é claro –, Azevedo opera um retorno de suas preocupações formais para dentro de sua subjetividade. O teatro tem muito de objetividade e exteriorização, de práticas convencionadas e generalizantes (é uma arte que requer a contribuição de muitos "autores"): a literatura, com suas possibilidades maiores de ensimesmamento, é lugar mais confortável para as divagações ultra-românticas. Com isso, ao mesmo tempo, Azevedo ataca as separações entre os gêneros lírico e dramático, impingindo ao esqueleto do drama a presença da instância autoral[436]:

> No modo de ser lírico ainda não existe distância entre sujeito e objeto. O eu escoa-se com o transitório. No épico forma-se algo contraposto (Gegenüber) a uma perspectiva. No ato da contemplação fixam-se o objeto e ao mesmo tempo o eu que observa este objeto. Eu e o objeto ainda estão ligados nesse mostrar-se e olhar-se mútuo. Cada um provém e realiza-se no outro. No modo de ser dramático, entretanto, o objeto está como que orientado ad acta. O homem não observa, julga.[437]

O autor romântico percorre assim, em sua visita ao gênero dramático problemático, um caminho de ida e volta: do lirismo ao drama, e de lá o retorno para a esfera do Eu, deformando o gênero dramático com uma carga excessiva de dados subjetivos, geralmente associados ao universo lírico. Restam, no entanto, neste gênero

---

[435] AZEVEDO, 2000, p. 509.
[436] Tal movimento guarda analogias com aquele descrito por Friedrich Schlegel, ao afastar o romance romântico do gênero épico: "Minha verdadeira objeção é a seguinte: nada é mais oposto ao estilo épico do que as influências da própria disposição pessoal que se tornam, de algum modo, visíveis (...)". SCHLEGEL, 1994, p. 68.
[437] STAIGER, 1972, p. 165.

problemático, traços do distanciamento dramático, convertidos agora em ironia, que faz o texto olhar a si mesmo enquanto artefato defeituoso, incompleto, mas consciente de sua impureza. Enquanto os gêneros ditos clássicos buscam depurar-se, afastando de si os elementos que não cabem em categorias poéticas previamente estabelecidas (note-se apenas que não existem gêneros puros fora da teoria), o gênero romântico problemático opera pela inclusão de referências.

Escrevendo alguns anos depois da malfadada experiência teatral de Gonçalves Dias[438] (*Macário* teria sido escrito em algum momento entre 1850 e 1852, acreditamos), Álvares de Azevedo (que era, além do mais, por índole pessoal, mais propenso às ousadias experimentais) teria intuído em uma forma dramática tão heterodoxa a possibilidade de um novo meio de expressão literária, adaptado ao seu projeto romântico. Um gênero inédito que exprimisse novas sensações e desse voz às questões emergentes em um meio cultural que se formava – um passo dado em direção à autonomia textual brasileira. Essa forma de expressão nasceria, porém, do estudo atento dos textos disponíveis em uma tradição escolhida, que deve ser lida criticamente, separando-se o que se quer aproveitar daquilo que se deve evitar. Isso é exposto por Azevedo não só em "Puff", como também na sua "Carta sobre a atualidade do teatro entre nós":

> Haja algum impulso da parte donde deve vir, e esperamos que haja entre nós teatro, drama e comédia. A nossa mocidade laboriosa se animará, empreenderá trabalhos dramáticos. Começarão por traduções, estudarão o teatro espanhol de Calderón e Lope de Vega, o teatro cômico inglês de Shakespeare até Sheridan, o teatro francês de Molière, Regnard, Beaumarchais – e mais modernamente enriquecido pelo repertório de Scribe e pelos provérbios de Leclercq e de Alfredo de Musset. Os que tiverem mais gênio, os que tiverem estudado o teatro grego, o teatro francês, o teatro inglês e o teatro alemão, depois desse estudo atento e consciencioso, poderão talvez nos dar noites mais literárias, mais cheias de emoções do que aquelas em que assistimos: aos melodramas caricatos (...).[439]

[438] *Leonor de Mendonça*, apesar de aceita com elogios pelo Conservatório Dramático em 1846, também não foi encenada na corte. Conferir HESSEL et RAEDERS, 1979, p. 101 e PRADO, 1972, p. 126 e 127. A leitura do drama gonçalvino, no entanto, é suficiente para que percebamos a sua perfeita adaptação aos palcos da época, o que retira *Leonor* do grupo de peças não-encenáveis do Romantismo.
[439] AZEVEDO, 2000, p. 746 e 747.

Repetindo alguns dos nomes citados em "Puff", acrescentando alguns outros, Azevedo nos dá mais uma lista bastante eclética de modelos teatrais, em mistura interessante de autores antigos e modernos. Nota-se uma clara tendência ao drama e/ou à comédia (mas aparecem aí também os autores do drama não destinado à cena, Musset e Leclercq). "Noites mais literárias" são o objetivo de tamanho esforço de estudo dramático: Azevedo parece estar referindo-se, é claro, a si próprio, a uma trajetória que gostaria de seguir. Evita-se, enfim, o melodrama, muito teatral, pouco literário. Transparece em Álvares de Azevedo o dramaturgo de gabinete, o estudioso, que, apesar de não ser grande conhecedor das questões teatrais propriamente ditas, ocupa-se em imaginar possibilidades para uma renovação qualitativa da cena brasileira:

> Seu teatro, se ele o tivesse escrito, deveria diferir em tudo do que dominava o palco nacional, na quadra em que tomou conhecimento do que ocorria à sua volta. Por isso não poderia ser animadora a "Carta sobre a atualidade do teatro entre nós", depoimento arrolado entre as visões pessimistas do nosso palco. (...) É preciso lembrar que o poeta escreveu esse testemunho antes da reforma da década de cinqüenta, em que os "dramas de casaca", ao sabor do dia, substituíram os "melodramas caricatos" de que ele se queixava.[440]

Todavia, o texto dramático efetivo de Álvares de Azevedo, *Macário* (e, em certa medida, também "Boêmios"), opera exatamente pela negação de sua teatralidade, trocando a possibilidade de ser posto em cena pela argumentação teórica e crítica interna ao drama. Discutem-se, em *Macário*, os limites dos gêneros dramáticos, ao mesmo tempo em que são avaliados os possíveis contornos de um protótipo de drama, com qualidade literária, para o Romantismo brasileiro. É claro que um tal peso reflexivo faz com que o texto não caiba nos modelos cênicos mais correntes à sua época.

O que não importa, aliás, tão diretamente ao projeto romântico de Álvares de Azevedo, já que a busca por uma forma nova no quadro da literatura brasileira não se prende a nenhum gênero em separado. Tanto no romance quanto na poesia lírica e dramática, no poema narrativo ou no drama, é patente em toda a obra de Azevedo a busca

[440] MAGALDI, 1962, p. 112 e 113.

por algo original, o que o torna um autor tão afinado com a mentalidade de um certo Romantismo: "Do ponto de vista romântico, mesmo os gêneros bastardos, excêntricos e monstruosos têm seu valor, enquanto matéria-prima e exercícios preliminares da universalidade, se – ao menos – neles houver alguma coisa, se ao menos forem originais."[441] A reivindicação pela originalidade da obra torna-se ainda mais aguda no contexto do Romantismo brasileiro, um entre tantos movimentos ditos tardios[442]. Trata-se aqui de ser original tanto no sentido de conseguir extrair algo de novo da tradição revisitada, quanto no de evitar o rótulo de cópia, ou de submissão acrítica às fontes textuais: "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 (...)"[443]. Uma leitura atenta de *Macário* localiza sem dificuldades os indícios de um estudo atento dos textos listados, em "Puff", como matrizes para um possível protótipo dramático; mas o drama azevediano clama por sua autonomia, já que não se parece com nenhum dos mesmos textos. O trabalho com as fontes é aí eminentemente criativo, transformador: "Diz-nos ele que sonhava, para o teatro, uma reunião de Shakespeare, Calderón e Eurípides, como necessária à reforma do gosto da arte. Um consórcio de elementos diversos, revestindo a própria individualidade, tal era a expressão do seu

[441] Fragmento A 139. SCHLEGEL, 1994, p. 101.

[442] A leitura politizada feita por Roberto Schwarz do complexo de inferioridade cultural da "Colônia" pode nos ajudar a ver com mais clareza o engendramento de formas novas no contexto do Romantismo tardio: "Visto do ângulo da cópia, o anacronismo formado pela justaposição de formas da civilização moderna e realidades originadas na Colônia é um modo de não-ser, ou ainda, a realização vexatoriamente imperfeita de um modelo que está alhures. Já o crítico dialético busca no mesmo anacronismo uma figura da atualidade e de seu andamento promissor, grotesco ou catastrófico." SCHWARZ, 1987, p. 48. A inversão de valores aí operada, que transforma o anacronismo em figura produtiva e atual, ajusta-se com perfeição ao caso de Álvares de Azevedo, que veria na forma híbrida a síntese possível de sua ambígua situação cultural.

[443] AZEVEDO, 2000, p. 719. É interessante conferir nesse ponto a proximidade entre os românticos Azevedo e Sousândrade; este diz em suas *Memorabilia* que introduzem o Canto V a VII do poema *O Guesa* (1876): "Ser absolutamente *eu* livre, foi o conselho único dos mestres; e longe de insurrecionar-me contra eles, abracei de todo o coração os seus preceitos. Pode, aquilo que for feito, ficar imperfeito, e será, talvez; mas tenho que estes adorados mestres nunca amaldiçoarão ninguém por lhe haverem os céus dado asas de ferro em vez de asas de ouro – contanto que voem elas em firmamento distinto e não derretam-se aos raios solares." In: CAMPOS, 1982, p. 166.

talento."[444] Aquilo que Álvares de Azevedo procurava em sua "utopia dramática", além do mais, ele tentou em vários outros textos, o que dá à sua obra a coerência que já observamos ao comentar a possível modulação entre *Macário* e *Noite na taverna* e a intertextualidade visível em "Boêmios".

Em nosso ponto de vista, porém, é mesmo em "Puff" que encontramos mais explicitamente declarado o anseio de Azevedo por uma forma nova para a expressão de novos conteúdos, frente ao esgotamento dos gêneros canônicos. Aí podemos ler as passagens nas quais é flagrante o movimento romântico de filiação ao drama "disforme" de Shakespeare, filiação que se dá simultaneamente à afirmação de uma sutil diferença:

> Quando não se tem alma adejante para emparelhar com o gênio vagabundo do autor de *Hamlet*, haja ao menos modéstia bastante para não querer emendá-lo. Por isso o *Othello* de Vigny é morto. Era uma obra de talento, mas devia ser um rasgo de gênio. Emendá-lo! pobres pigmeus que querem limar as monstruosidades do Colosso! Raça de Liliput que quereria aperfeiçoar os membros do gigante – disforme para eles – de Gulliver! (...)
> Se eu imaginasse o Otelo, seria com todo o seu esgar, seu desvario selvagem, com aquela forma irregular que revela a paixão do sangue. É que as nódoas de sangue quando caem no chão não têm forma geométrica. As agonias da paixão, do desespero e do ciúme ardente quando coam num sangue tropical não se derretem em alexandrinos, não se modulam nas falas banais dessa poesia de convenção que se chama – conveniências dramáticas.[445]

A censura a uma tentativa de domar os chamados defeitos de Shakespeare (Alfred de Vigny publicou sua adaptação em versos de *Otelo – More de Venise* – em 1829[446]) mostra um olhar diferenciado para os contornos gigantescos da obra do gênio: a "monstruosidade" do drama de Shakespeare é vista por Álvares de Azevedo como irretocável – paradigma romântico.

O poeta brasileiro assume a irregularidade shakespeareana, sob o império da "paixão do sangue", personificada de maneira tão expressiva pela figura do mouro infeliz. A metáfora do sangue nos dá pistas: Otelo é aqui o próprio drama irregular, e seu sangue é tropical – portanto, e de acordo com o clichê subentendido, a instância emocional deve

---

[444] MACHADO DE ASSIS, 2000, p. 26.
[445] AZEVEDO, 2000, p. 507 e 508.
[446] Conferir UBERSFELD, 1993, p. 76 a 81.

sobrepor-se às "conveniências dramáticas". A identificação que se sugere ("Se eu imaginasse o Otelo, seria...") é das mais interessantes, já que o poeta por trás de tal passagem é também animado pelo sangue tropical, logo o seu apelo ao "esgar" e ao "desvario". Por outro lado, e de forma ambígua, há reiteradas referências ao aspecto formal do drama almejado, caracterizado como ageométrico, livre do jugo das antigas formas ("alexandrinos") e das convenções dramáticas. Só aí, em um gênero aparentemente tão disforme, caberiam as emoções ardentes do drama marcado pelo sangue tropical – estranha maneira de justificar a diferença, e que assume ares significativos vinda de um poeta brasileiro tão preocupado em discutir a herança artística européia. Podemos, no entanto, ler a passagem pelo avesso, e perceber que a preocupação com a forma justa de expressão, ou seja, a reflexão continuada acerca dos meios disponíveis para a representação literária, não deve recuar diante da possível aparência de disformidade que viria a marcar o texto[447]. Assim enxergaríamos no trecho citado de "Puff" o uso da convenção mais que romântica de justificativa da irregularidade formal pela via do estado criativo quase patológico, ou seja, do descontrole. Tudo isso acrescido aqui de uma consciência crítica da diferença, pois foi esta a metáfora escolhida por Álvares de Azevedo para um protótipo tão híbrido: o sangue tropical. De resto, não nos cabe decidir até onde vai a sinceridade romântica, onde começa a convenção ou o que é fruto de demorada reflexão; entre os vários indícios deixados pelo autor romântico, há sempre uma grande quantidade de pistas falsas.

Do que não há dúvida aqui, no entanto, é do acerto de Álvares de Azevedo na escolha de uma figura alegórica para representar o drama romântico, como ele o entendia. Otelo, o nobre mouro arrastado pelas paixões, configura com perfeição aquilo que seria o "grotesco sublime" do Romantismo, em sua mistura de características

[447] Percebe-se novamente um movimento reflexivo semelhante ao de Azevedo em outra passagem de Sousândrade, nas suas *Memorabilia* que introduzem o Canto VIII do poema *O Guesa* (1877): "Esquecendo-se de si próprio, o Autor escuta com cuidado quando ouve do poema, venha da crítica ou venha do coração; procura *melhorar* sempre o verso por causa do pensamento, ainda que de mais em mais prejudicando as formas." In: CAMPOS, 1982, p. 168.

idealizadas e corpóreas – elevação e fisiologia –, grande epítome romântica que simboliza aqui o gênero híbrido, "monstruosidade", nas palavras de Azevedo. Otelo e todo o drama de Shakespeare, por extensão, representam o ideal desse gênero que só poderia mesmo ser colossal, gigantesco, pois reúne em si todas as manifestações literárias previstas: "O drama é a poesia completa. A ode e a epopéia não o contêm senão em germe; ele as contêm, uma e outra, em desenvolvimento; ele as resume e encerra ambas."[448] O gênero grotesco romântico é fruto de um programa, de um entrecruzamento de dados retirados da tradição – é uma reinvenção criativa. A fusão de gêneros literários é essencialmente anticanônica, já que cria formas singulares que não se encaixam nas restrições e generalizações necessárias para uma organização artificial de categorias dentro da história literária. O vir-a-ser do gênero romântico problemático é o que permite a ele estabelecer com a tradição literária um diálogo incessante e transformador – movimento histórico das formas.

Não estamos assim tão distantes da prática excêntrica de *Macário*. O drama foi recebido pela crítica, em geral (vejam-se os vários pareceres críticos sobre *Macário* que foram citados ao longo desta tese), como disforme, irregular, disparatado e extravagante; haveria bons momentos, mas o resultado final daria a impressão de ter desandado; a estrutura seria frouxa, fragmentária, cheia de fios soltos; em suma, um malogro. A intenção expressa pelo autor, ao caracterizar a obra que apresentava ("vago como uma aspiração espontânea, incerto como um sonho" ou "inspiração confusa – rápida – que realizei à pressa"[449]), corresponde com exatidão à recepção crítica. No entanto, à suspeita do mero mal acabamento, que paira ainda sobre *Macário* e sobre a obra de Álvares de Azevedo em geral, sobrepõe-se, a nosso ver, a sua nítida insistência em tematizar, em tantos textos, a forma irregular como objetivo de um projeto de Romantismo.

---

[448] HUGO, 1988, p. 39. Como já foi dito, o prefácio "Puff" respira os mesmos ares do "Prefácio" de *Cromwell*, de Hugo; certas passagens fazem referência direta ao texto hugoano: "O drama não precisa senão dar um passo para rebentar todos estes fios de aranha com que as milícias de Lilliput acreditaram assujeitá-lo no seu sono." HUGO, 1988, p. 42.

[449] AZEVEDO, 2000, p. 509.

Por isso é tão importante a leitura de *Macário* dentro do quadro formado por toda a obra de Álvares de Azevedo, para que possamos confirmar a autoconsciência inegável que se traduz aqui e ali em autocitações, autoparódias e afinidades internas. Se *Macário* é um texto único na literatura romântica brasileira, não é, de forma alguma, um texto solitário na literatura de Álvares de Azevedo. O que distingue o drama *Macário* no Romantismo brasileiro não é o seu experimentalismo formal pura e simplesmente: mais significativa e importante é a maneira como este texto, que sonda de fato as possibilidades e os limites de um novo gênero, alia a isto um questionamento acerca dos limites e possibilidades de uma literatura romântica – diga-se, moderna – no Brasil. Em um Romantismo tão marcado pela poesia e pelo romance, ambos a serviço de um importante projeto nacionalista, *Macário* é gênero duplamente excêntrico, por sua discussão das bases de tal projeto, que se lhe afigurava cerceador, e por sua definitiva recusa em aceitar as mesmas bases. Isso nos abre os olhos para a existência desta e de tantas outras manifestações românticas em solo brasileiro, não necessariamente melhores ou piores, mas diferentes de uma certa norma a que associamos o movimento romântico na sua versão mais comum entre nós.

A fusão entre os gêneros literários não é, em termos gerais, apontada como uma das principais características de nosso Romantismo, mas um exame mais demorado nos mostra a presença nada desprezível da experimentação formal entre nossos autores românticos, tanto entre os chamados canônicos[450], quanto entre aqueles que foram

[450] Para citar apenas dois, vejamos que, se a prática literária de Gonçalves Dias não se ocupa de maneira tão específica do experimentalismo com as formas, sua visão crítica da literatura, encontrada em seus prólogos e prefácios, é das mais lúcidas em nosso meio, principalmente no que toca às limitações impostas pela forma à expressão poética. José de Alencar, que está entre aqueles que se pautaram pela adequação dos gêneros ao público leitor, demonstra também intensa preocupação formal, como atestam a obra-prima que é *Iracema* e as brincadeiras com as estruturas romanescas tradicionais que encontramos em *Sonhos d'ouro*, por exemplo. Para não falar das discussões acerca de uma língua (e conseqüente linguagem literária) nacional, nas quais tomaram parte os dois autores citados. Conferir, a esse respeito, PEIXOTO, 1999, p. 102 a 109; CAMPOS, 1992, p. 127 a 145 e BOECHAT, 2003, p. 117 a 148.

considerados, por motivos vários, excêntricos[451]. Poderíamos dizer que a preocupação com a forma do texto é mais um elo que liga os românticos brasileiros entre si, para além das divisões mais corriqueiras encontradas em nossos manuais de história da literatura. É inerente à mentalidade romântica, em maior ou menor grau, a sondagem de novas maneiras de narrar ou de expressar: o romântico avança sempre guiado por um ideal difuso de liberdade, formal, espiritual, política e/ou ideológica, advindo de seu agudo senso historicista.

O olhar romântico vê na história das formas literárias uma série de singularidades, e assim escolhe sua tradição pessoal: "Somente numa época acometida pelo *senso da perda da tradição*, como o primeiro Oitocentos, poderia medrar uma consciência historicista (...)"[452]. *Stricto sensu*, a criação romântica de formas novas vem a ser uma atualização: o autor romântico reconhece o quanto é fundamental a tradição literária, mas é impelido por uma necessidade premente de adequar as formas do texto às demandas de sua subjetividade moderna. A experimentação formal advém da busca pela originalidade que move a arte romântica; contra a universalidade das formas clássicas, que fazem do gênero denominador comum entre épocas literárias diversas, a forma problemática praticada no Romantismo é ao mesmo tempo singular e fundadora. Em seu movimento dialético, tal forma crítica é índice da modernidade romântica: pela renovação da tradição, integra o Romantismo na série literária; pela inovação radical – ruptura – começa uma nova época

[451] Sousândrade tornou-se, no século XX, um caso exemplar para o estudo do uso de elementos não literários na poesia, com seus poemas neo-épicos. A uma experimentação radical com os gêneros, este outro poeta maranhense junta a leitura atenta de matrizes românticas, como Shakespeare e Byron. A sua poesia transpira a necessidade de uma forma nova para a expressão de um novo pensamento ("O *Guesa* nada tendo do dramático, do lírico ou do épico, mas simplesmente da narrativa, adotei para ele o metro que menos canta"), mesmo que a modernidade técnica seja vista com freqüência de forma negativa em seus textos fragmentários. Veja-se CAMPOS, 1982, p. 165 a 168. Já o gaúcho Qorpo-Santo, verdadeiro "caso clínico" em nossa literatura dramática, foi capaz de quebrar com toda uma concepção de dramaturgia oitocentista, em textos que invertem arbitrariamente as convenções teatrais – seu teatro, em seu aspecto estrutural, lembra às vezes as experiências com o "drama de farrapos" do *Sturm und Drang*, ou o anti-ilusionismo irônico do teatro de Tieck e Büchner; em outros momentos parece realmente adiantar traços surrealistas ou modos do teatro do absurdo. Entretanto, é muito difícil distinguir, nas estranhas comédias de Qorpo-Santo, entre a quebra planejada da convenção e a eventual compulsão. Conferir AGUIAR, 1975 e MARTINS, 1991.

[452] MERQUIOR, 1977, p. 53.

para a literatura. Os românticos brasileiros dotados de sentido crítico intuíram nas formas novas (para além da mera temática brasileirista) a melhor saída para a nova literatura nacional:

> Escreveríamos um poema, mas não um poema épico; um verdadeiro poema nacional, onde tudo fosse novo, desde o pensamento até a forma, desde a imagem até o verso. A forma com que Homero cantou os Gregos não serve para cantar os índios; o verso que disse as desgraças de Tróia, e os combates mitológicos não pode exprimir as tristes endechas do Guanabara, e as tradições selvagens da América.[453]

Dessa forma, o nacionalismo literário ganharia afinal o seu aspecto renovador e criador de uma identidade literária, pelo reconhecimento do modelo clássico e por sua concomitante superação em prol de algo ainda indefinido, mas extremamente promissor.

Álvares de Azevedo ocupa lugar intermediário, entre um Romantismo brasileiro oficial e o campo das tentativas experimentais de um Romantismo não tão previsível entre nós à sua época. Se foi um dos nossos maiores cultores da poesia lírica e amorosa, não deixou de contrapor a isso sua faceta irônica e crítica, e cultivou o senso de humor como corretivo ao excesso lacrimoso da convenção sentimentalista (o seu "Prefácio" à Segunda Parte da *Lira dos vinte anos* tematiza expressamente essa questão). Acrescentou a isso uma preocupação recorrente com os limites e a flexibilidade das formas que lhe eram oferecidas pela tradição na qual se incluía, as quais ele retrabalhou com vistas ao alargamento do elenco de possibilidades da literatura brasileira. Esse seu lado propriamente experimental não foi bem percebido por muitos de nossos historiadores da literatura, talvez por seu relativo ineditismo no Romantismo brasileiro anterior a 1850, talvez por que não se esperasse de Azevedo uma tal ousadia, em seus tão verdes anos (note-se, de passagem, que o elemento biográfico nem sempre ajuda a compreensão da obra romântica). Dessa maneira, os seus experimentos formais foram rotulados quase

[453] José de Alencar, Carta Segunda sobre "A confederação dos Tamoios". In: CASTELLO, 1953, p. 17.

sempre como fracassos, que seriam advindos de sua incapacidade de organizar um texto, e assim por diante. Reproduzindo uma tal postura, arriscamos negar a Álvares de Azevedo, e ao Romantismo brasileiro, uma das características mais universais de todo o movimento romântico: a problematização dos gêneros literários tradicionais, alicerçada pela visão idealista do artista romântico, que alça os olhos para o além do texto, mas reconhece logo em seguida que só resta a ele o trabalho com a dimensão propriamente material da linguagem poética.

CONCLUSÃO

Qualquer pensamento é reflexivo, mas aqui alude-se a algo que não o é. Por mais que a evolução intelectual dos românticos nos possa parecer muitas vezes reflexiva, esta reflexão é apenas o meio imperfeito de expressão daquilo por que eles se esforçam; o conteúdo que se trata de exprimir é totalmente simples, imediato, mas precisamente por causa deste modo de ser imediato não é traduzível; é um sentimento vital da mais peculiar espécie que só se pode ter ou não ter, mas que não se pode comunicar nem pode admitir comunicação. (Nicolai Hartmann)

A criticabilidade da obra é uma das condições impostas pela teoria do Primeiro Romantismo alemão à verdadeira obra de arte; a obra que não se presta ao julgamento crítico inexiste enquanto objeto de reflexão, não sendo, portanto, digna da seriedade analítica implícita na obra romântica. Além do mais, a inexistência de padrões valorativos preexistentes leva à necessidade de confecção de modos de julgar inerentes a uma determinada obra, diferentemente da crítica iluminista, que tinha a seu dispor uma série de normas já estabelecidas e prontas para servir como contraste à obra analisada[454]. Tal Romantismo entende que a crítica a uma obra é algo imanente à própria obra, caso esta se institua romanticamente, por meio da auto-reflexão. Ao acercar-se da obra para novamente desdobrar tal reflexão, o crítico nada mais faz do que romantizá-la (na expressão de Novalis[455]), numa sucessão de desdobramentos infinita, rumo ao Absoluto[456]. Por mais que a crítica funcione como uma espécie de acabamento em relação à obra, esta não admite o fechamento de um juízo definitivo, o que aliás a crítica romântica jamais pretende – pelo contrário, a crítica, interna e externa à obra, é o mecanismo que põe em movimento a infinitude da construção romântica (por isso a proximidade obrigatória entre crítica e ironia romântica)[457].

Em termos radicais, portanto, criticar uma obra romântica é criar novos padrões de julgamento que se adéqüem a ela, em um movimento de respeito à originalidade, à individualidade de tal obra. Para uma obra única, que traz em si as marcas da reflexão original de seu criador, é necessário estabelecer novos princípios, novos modos de ver e de julgar – pois o que se apresenta ao crítico é uma forma singular, romântica, incompleta, convidativa. Se a forma é fundamento da reflexão, a crítica é o modo de tornar explícita a

---

[454] "O Romantismo, na verdade, dá início a um tipo de Crítica até então desconhecido, ou melhor: o Romantismo dá início à própria Crítica, pois o que havia antes dificilmente merece este nome." OTTE, 1995, p. 152.
[455] "Romantizar (*romantisieren*) nada é, senão uma potenciação qualitativa." NOVALIS, 1988, p. 142.
[456] Conferir em BENJAMIN, 1999, toda a Segunda Parte, dedicada à crítica romântica de arte, p. 71 a 123.
[457] Conferir BENJAMIN, 1999, p. 91 a 93.

compreensão que a obra tem de si mesma.

Ao tomar como objeto de análise a peça-problema *Macário* (e, eventualmente, a obra de Álvares de Azevedo como um todo), tornou-se imperativa, para este trabalho, a criação de um sistema crítico que a ela se adaptasse, por questões metodológicas, valorativas e históricas, assim como por consideração à singularidade da obra deixada pelo jovem autor. Ocupando lugar destacado em nossa literatura, não só pela qualidade de vários de seus textos, como por sua postura anti-nacionalista em tempos de ufanismo, e também por seu marcado pendor para o exame crítico dos fenômenos estéticos, Álvares de Azevedo parece ser o protótipo do intelectual romântico, que une ao recuo para dentro da subjetividade uma preocupação com os processos inerentes ao fazer poético, isso sem falar no seu interesse por questões universais relativas ao mundo cultural, como atestam seus textos críticos, suas cartas e seus discursos.

A historiografia e a crítica literárias brasileiras se dividiram, de acordo com as tendências da obra azevediana, em dois modos distintos de avaliá-la: a maior parte da fortuna crítica localiza em seus textos a convivência expressivista e acrítica de pieguismo, existencialismo (às vezes de baixa qualidade), temas do amor não correspondido ou sonhado, preocupações egoísticas, satanismo, obsessões noturnas, humor e preferência por temas escabrosos, em uma caracterização bastante comum do que foi o imaginário e a temática do chamado ultra-Romantismo[458]. Já algumas leituras mais recentes tendem a desconsiderar as "banalidades" de um temário tão visitado e preferem salientar as características críticas e auto-reflexivas que se encontrariam na obra de Azevedo. Estes traços, que colocam o poeta na vanguarda do movimento romântico, estariam presentes em apenas alguns de seus textos, notadamente no poema "Idéias Íntimas", que tem passado por

[458] Tal apreciação é comum entre os autores da historiografia literária tradicional; a eles junta-se a tradição, muito forte no caso de Álvares de Azevedo, da crítica biográfica. Conferir o levantamento da fortuna crítica de Álvares de Azevedo feito por ALVES, 1998, p. 29 a 67.

uma série de releituras que apontam, com razão, a modernidade de sua dicção e da situação descrita[459].

Ora, qualquer uma destas posições tomadas em relação à obra azevediana acaba por ignorar algumas de suas características. Não podemos desconsiderar a sua própria coerência interna, expressa na divisão freqüente em pólos opostos, o que corresponde a uma visão de mundo e também a princípios formais, reguladores da produção poética de Álvares de Azevedo. Uma análise mais adequada de seus textos necessitaria, portanto, da combinação de duas posturas de leitura do Romantismo, quase que de duas tradições críticas – este seria o desafio enfrentado pelos analistas da obra azevediana, casar o expressivismo romântico à sua contrapartida reflexiva.

A busca por uma imagem flexível de Romantismo, que se ajustasse ao autor estudado, fez com que buscássemos, no Primeiro Romantismo alemão, as bases de um pensamento crítico que respondesse à preponderância do Eu na poética azevediana, e, de fato, a correspondência do texto estudado, *Macário*, aos princípios da ironia romântica vem a ser surpreendente. Além do mais, enquanto texto de gênero problemático, *Macário* insere-se no âmbito da discussão feita pelo grupo romântico de Jena, em seu questionamento das formas clássicas e acabadas, e sua preferência por gêneros que pudessem conter a subjetividade auto-reflexiva moderna.

Se tal visão do Romantismo faz-se necessária para a leitura dos textos de Álvares de Azevedo, em conformidade com a exigência de criticabilidade do texto romântico, não se esgotam aí as implicações advindas da aproximação entre um modelo de Romantismo expressivista e outro de Romantismo auto-reflexivo, ou crítico. É claro que o uso exclusivo de uma ou outra tradição de crítica prejudica o entendimento de uma série de

[459] Sobre "Idéias Íntimas", conferir CAMILO, 1997, p. 75 a 96; CARONE, 1987, p. 1 a 6 e CORREIA, 1998, p. 312 a 324.

autores, não só no Romantismo brasileiro, como em todos os romantismos chamados tardios, estigmatizados por uma suposta acriticidade.

Como movimento literário multiforme, o Romantismo não se esgotaria na mera divisão entre facções expressivistas – isto é, que teriam trabalhado o fazer literário como expressão direta dos sentimentos do autor, numa busca, desde sempre fadada ao fracasso, pela sinceridade total na relação entre autor e texto – e facções críticas ou auto-reflexivas – cujos textos seriam sempre, e nada mais que, uma reflexão sobre os meios, formas e procedimentos do fazer literário, admitindo como sua condição fundamental a obviedade de que todo e qualquer texto é representação, encenação etc. Uma interpretação das relações e similitudes entre textos localizados em ambas as facções seria muito mais fecunda e proveitosa para o estudioso do movimento romântico. Trata-se, portanto, de avaliar o quanto de semelhança existe entre conceitos aparentemente opostos dentro do contexto estudado, como expressão e reflexão (isso, sem falar no conceito de arte enquanto imitação, que sofreu um baque definitivo justamente com o Romantismo). A expressão romântica, como a entendemos, aproxima-se bastante do que chamamos de reflexão, já que a vivência emocional de um sujeito refere-se aí a estruturas intelectuais de apreensão do mundo, e não a uma simples mediação pelos sentidos. Além do mais, qualquer tentativa de auto-expressão pela escrita marcaria a pretensa sinceridade romântica pelo caráter mediato da forma – tornando virtualmente inexistente o chamado texto expressivista, no sentido ingênuo em que a palavra é usada para condenar o Romantismo sentimental. Teríamos, então, chegado aqui a um impasse que se localiza propriamente no sentido que emprestamos às palavras? Pois é exatamente por ser sentimental, isto é, "autoconfissão mais ou menos encoberta do autor, o produto de sua experiência, a quintessência de sua singularidade"[460], que o texto romântico se faz passível da crítica romântica e torna-se

[460] SCHLEGEL, 1994, p. 69.

sujeito da auto-reflexão. “Em todo bom poema”, diz ainda Friedrich Schlegel, “é preciso que tudo seja intenção e tudo instinto. Por isso ele se torna ideal”[461]. Se o movimento inesgotável do texto romântico é causado pela tentativa eterna de se chegar a uma Forma Ideal, a um Absoluto inalcançável, é análogo a este movimento o anseio romântico pela auto-expressão sincera, cujo fracasso implica sempre na aceitação do texto enquanto artefato, matéria e meio para a reflexão. Casam-se, pois, uma busca pela forma e uma busca pela expressão na obra de arte romântica, que acaba por destilar um certo travo amargo de desilusão, uma melancólica aceitação dos limites impostos pela finitude.

Em um trabalho crítico sobre *Macário*, de Álvares de Azevedo, a reivindicação mínima seria recuperar sua riqueza enquanto texto ao mesmo tempo auto-reflexivo, irônico, expressivista e sentimental – em suma, um texto multifacetado na melhor tradição romântica. A opção de Álvares de Azevedo por uma forma problemática é indício seguro de sua reflexão; o tom soturno da viagem interior encetada no drama é vestígio de sua auto-expressão – ambas configuradas como tentativas, o que, em termos românticos, equivale a um belo feito literário.

[461] Fragmento L 23. SCHLEGEL, 1994, p. 83.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AZEVEDO, Álvares de. *Obras completas*. (Tomos I e II) Org. e anot. por Homero Pires. São Paulo: Cia. Editora Nacional, 1942.

AZEVEDO, Álvares de. *Poemas malditos*. Sel. e apres. de Hildon Rocha. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1988.

AZEVEDO, Álvares de. *Os melhores poemas de Álvares de Azevedo*. Sel. de Antonio Candido. São Paulo: Global, 1994.

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

AZEVEDO, Álvares de. *Poesias completas*. Edição crítica de Péricles Eugênio da Silva Ramos. Org. de Iumna Maria Simon. Campinas: Ed. da Unicamp; São Paulo: Imprensa Oficial do Estado, 2002.

ABRAMS, M. H. *The mirror and the lamp (Romantic theory and the critical tradition)*. New York: Oxford University Press, 1971.

ABRAMS, M. H. *Natural supernaturalism*. Tradition and revolution in romantic literature. New York: W. W. Norton & Company, 1973.

AGUIAR, Flávio. *Os homens precários*; inovação e convenção na dramaturgia de Qorpo-Santo. Porto Alegre: A Nação/ Instituto Estadual do Livro, 1975.

ALENCAR, José de. Carta ao Dr. Jaguaribe. In: *Ficção completa e outros escritos*. (Vol. II) Rio de Janeiro: Companhia Aguilar Editora, 1964.

ALVES, Cilaine. Álvares de Azevedo e o drama romântico. *TRANS/FORM/AÇÃO*: Revista de Filosofia da UNESP, São Paulo, v. 19, 1996.

ALVES, Cilaine. *O belo e o disforme*: Álvares de Azevedo e a ironia romântica. São Paulo: Edusp/Fapesp, 1998.

AMORA, Antonio Soares. *O Romantismo*. São Paulo: Cultrix, 1967 (A Literatura Brasileira, vol. II).

ANDRADE, Mário de. Amor e medo. In: REVISTA NOVA. Homenagem a Álvares de Azevedo. São Paulo, vol. 1, n. 3, set. 1931.

ARISTÓTELES, HORÁCIO et LONGINO. *A poética clássica*. Introd. de Roberto de Oliveira Brandão. Trad. de Jaime Bruna. São Paulo: Cultrix, 1995.

ARSAC, Louis. *Le théâtre français du XIX^e siècle*. Paris: Ellipses, 1996.

ÁVILA, Affonso. Do barroco ao modernismo: O desenvolvimento cíclico do projeto literário brasileiro. In: *O modernismo*. São Paulo: Perspectiva, 1975.

BAKHTIN, M. M. *The dialogic imagination*: Four essays. Ed. por Michael Holquist. Trad. de Caryl Emerson e Michael Holquist. Austin: University of Texas Press, 1994.

BAKHTIN, Mikhail. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento*: o contexto de François Rabelais. Trad. de Yara Frateschi Vieira. São Paulo: Hucitec/Annablume, 2002.

BANDEIRA, Manuel. Românticos. In: *Apresentação da poesia brasileira*. Rio de Janeiro: Ediouro,1997.

BARBOZA, Onédia Célia de Carvalho. *Byron no Brasil: traduções*. São Paulo: Ática, 1975.

BATE, Jonathan (Ed.). *The romantics on Shakespeare*. London: Penguin, 1997.

BÉGUIN, Albert. *L'âme romantique et le rêve*. Paris: Librairie José Corti, 1991.

BENJAMIN, Walter. *O conceito de crítica de arte no Romantismo alemão*. Trad., introdução e notas de Márcio Seligmann-Silva. São Paulo: Iluminuras, 1999.

BERRETINI, Célia. *O teatro ontem e hoje*. São Paulo: Perspectiva, 1980.

BOECHAT, Maria Cecília. *Paraísos artificiais*: o romantismo de José de Alencar e sua recepção crítica. Belo Horizonte: Editora UFMG/Pós-Lit – FALE/UFMG, 2003.

BORNHEIM, Gerd. *O sentido e a máscara*. São Paulo: Perspectiva, 1975.

BORNHEIM, Gerd. Teatro e literatura. In: *A cena dividida*. Porto Alegre: L&PM, 1983.

BORNHEIM, Gerd. A filosofia do Romantismo. In: GUINSBURG, J. (org.) *O Romantismo*. São Paulo: Perspectiva, 1993.

BOSI, Alfredo. Imagens do Romantismo no Brasil. In: GUINSBURG, J. (org.) *O Romantismo*. São Paulo: Perspectiva, 1993.

BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. São Paulo: Cultrix, 1994.

BOURGEOIS, René. A ironia romântica. Trad. de Luiz Morando. In: DUARTE, Lélia P. (org.) *Ironia e humor na literatura*. Cadernos de Pesquisa do NAPq, nº 22. Belo Horizonte: NAPq/FALE/UFMG, dez. 1994.

BROCA, Brito. *Românticos, pré-românticos, ultra-românticos*: vida literária e Romantismo brasileiro. São Paulo: Polis; (Brasília): INL, 1979.

CACCIAGLIA, Mario. *Pequena história do teatro no Brasil*. Trad. Carla de Queiroz. São Paulo: T. A. Queiroz/Edusp, 1986.

CAMILO, Vagner. *Risos entre pares*: poesia e humor românticos. São Paulo: Edusp/Fapesp, 1997.

CAMPOS, Augusto e Haroldo de. *ReVisão de Sousândrade*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.

CAMPOS, Haroldo de. *Ruptura dos gêneros na literatura latino-americana.* São Paulo: Perspectiva, 1977.

CAMPOS, Haroldo de. *Deus e o Diabo no Fausto de Goethe*. São Paulo: Perspectiva, 1981.

CAMPOS, Haroldo de. Iracema: uma arqueografia de vanguarda. In: *Metalinguagem e outras metas*. São Paulo: Perspectiva, 1992.

CANDIDO, Antonio. A educação pela noite. In: *A educação pela noite e outros ensaios*. São Paulo: Ática, 1989.

CANDIDO, Antonio. Literatura e subdesenvolvimento. In: *A educação pela noite e outros ensaios*. São Paulo: Ática, 1989a.

CANDIDO, Antonio. *Formação da Literatura Brasileira*. (2º vol.) Belo Horizonte/Rio de Janeiro: Itatiaia, 1993.

CANDIDO, Antonio. Dialética da malandragem. In: *O discurso e a cidade*. São Paulo: Duas Cidades, 1993a.

CANDIDO, Antonio. Introdução. In: *Os melhores poemas de Álvares de Azevedo*. São Paulo: Global, 1994.

CANDIDO, Antonio. Cavalgada ambígua. In: *Na sala de aula*. São Paulo: Ática, 1995.

CANDIDO, Antonio. *O romantismo no Brasil*. São Paulo: Humanitas/FFLCH/USP, 2002.

CARLSON, Marvin. *Teorias do teatro*. *(Estudo histórico-crítico, dos gregos à atualidade)*. Trad. Gilson César Cardoso de Souza. São Paulo: Ed. UNESP, 1997.

CARONE, Modesto. Álvares de Azevedo, um poeta urbano. *Remate de Males*. Campinas, nº 7, 1987.

CASTELLO, José Aderaldo. *A polêmica sobre "A confederação dos Tamoios"*. São Paulo: Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras da Universidade de São Paulo, 1953.

CASTELLO, José Aderaldo. *Textos que interessam à história do Romantismo*. (2 vols.) São Paulo: Conselho Estadual de Cultura, 1960.

CAVALHEIRO, Edgar. Introdução. In: AZEVEDO, Álvares de. *Macário*. Belo Horizonte: Itatiaia, 1984.

CÉSAR, Guilhermino. (sel. e apres.) *Historiadores e críticos do romantismo* – 1. A contribuição européia: crítica e história literária. Rio de Janeiro: Livros Técnicos e Científicos; São Paulo: Edusp, 1978.

CORREIA, Marlene de Castro. A poesia de Álvares de Azevedo: o drama na cena do cotidiano. *Poesia Sempre*: revista semestral de poesia, Rio de Janeiro, ano 6, nº 9, 1998.

COUTINHO, Afrânio. (org.) *Caminhos do pensamento crítico*. Rio de Janeiro: Ed. Americana, 1974.

COUTINHO, Afrânio. *A Literatura no Brasil*. Vol. III. Rio de Janeiro: José Olympio; Niterói: Eduff, 1986.

CUNHA, Fausto. *O Romantismo no Brasil*: de Castro Alves a Sousândrade. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1971.

DIAS, Antônio Gonçalves. *Teatro completo*. Rio de Janeiro: Serviço Nacional de Teatro, 1979.

DIAS, Antônio Gonçalves. *Poesia e prosa completas*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1998.

ELIOT, T. S. Tradição e talento individual. In: *Ensaios*. Trad. de Ivan Junqueira. São Paulo: Art, 1989.

FARIA, João Roberto. *José de Alencar e o teatro*. São Paulo: Perspectiva/Edusp, 1987.

FARIA, João Roberto. *O teatro realista no Brasil* (1855-1865). São Paulo: Perspectiva/Edusp, 1993.

FICHTE, Johann Gottlieb. *O princípio da doutrina-da-ciência* (Coleção Os Pensadores, Vol. XXVI). Trad. Rubens Rodrigues Torres Filho. São Paulo: Abril Cultural, 1973.

FRANCHETTI, Paulo. A poesia romântica. In: PIZARRO, Ana. (org.) *América Latina: palavra, literatura e cultura*. (v. 2) São Paulo: Memorial; Campinas: UNICAMP, 1994.

FRIEDRICH, Hugo. *Estrutura da lírica moderna*: da metade do século XIX a meados do século XX. Trad. de Marise M. Curioni. São Paulo: Duas Cidades, 1978.

GINZBURG, Jaime. *Olhos turvos, mente errante – elementos melancólicos em* Lira dos vinte anos*, de Álvares de Azevedo*. Porto Alegre: UFRGS, Instituto de Letras, 1997. (Tese de Doutorado)

GINZBURG, Jaime. História e melancolia em *Literatura e civilização em Portugal*. *Estudos Portugueses e Africanos*, Campinas, UNICAMP-IEL, n. 33/34, jan./dez. 1999.

GOETHE, Johann Wolfgang von. *Faust: a tragedy*. Trad. de Walter Arndt. Ed. por Cyrus Hamlin. New York: W. W. Norton & Company, 2001.

GOMES, A. C. et VECHI, C. A.. *A estética romântica*. (Textos doutrinários comentados). São Paulo: Atlas, 1992.

GOMES, Eugenio. Álvares de Azevedo. In: *Prata de casa*. Rio de Janeiro: Ed. A noite, s. d.

GOMES, Eugenio. Álvares de Azevedo e o ópio da leitura. In: *Leituras inglesas: visões comparatistas*. Org., apres. e sel. de Ivia Alves. Belo Horizonte: Ed. UFMG; Salvador: EDUFBA, 2000.

GUINSBURG, J. (org.) *O Romantismo*. São Paulo: Perspectiva, 1993.

GUINSBURG, J.; FARIA, João Roberto et LIMA, Mariangela Alves de. (orgs.) *Dicionário do teatro brasileiro: temas, formas e conceitos*. São Paulo: Perspectiva/Sesc São Paulo, 2006.

HAMLIN, Cyrus. Interpretive notes. In: GOETHE, Johann Wolfgang von. *Faust: a tragedy*. Trad. de Walter Arndt. Ed. por Cyrus Hamlin. New York: W. W. Norton & Company, 2001.

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.

HARTMANN, Nicolai. *A filosofia do idealismo alemão*. Trad. de José G. Belo. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1983.

HEGEL, G. W. F. *Cursos de estética*. Trad. de Marco Aurélio Werle. São Paulo: Edusp, 1999.

HELIODORA, Barbara. *Falando de Shakespeare*. São Paulo: Perspectiva, 1998.

HELLER, Bárbara; BRITO, Luís Percival Leme et LAJOLO, Marisa. *Álvares de Azevedo*. São Paulo: Abril, 1982.

HESSEL, Lothar et RAEDERS, Georges. *O teatro no Brasil sob Dom Pedro II*. (1ª parte) Porto Alegre: Ed. URGS/IEL, 1979.

HUCH, Ricarda. *Les romantiques allemands*. II Tomos. Trad. André Babelon/Jean Brejoux. Aix-en-Provence: Pandora/Essais, 1978/79.

HUGO, Victor. *Do grotesco e do sublime* (Prefácio de *Cromwell*).Trad. e notas de Célia Berretini. São Paulo: Perspectiva, 1988.

JENNY, Laurent. A estratégia da forma. In: *Intertextualidades* (*Poétique* n. 27). Trad. de Clara Crabbé Rocha. Coimbra: Almedina, 1979.

KANT, Immanuel. *Crítica da razão pura*. Trad. de Valério Rohden e Udo Baldur Moosburger. São Paulo: Abril Cultural, 1980.

KAYSER, Wolfgang. *O grotesco*. Configuração na pintura e na literatura. Trad. de J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 2003.

LACOUE-LABARTHE, P. et NANCY, J. L. *L'absolu littéraire*. Paris: Seuil, 1978.

LIMA, Luiz Costa. O campo visual de uma experiência antecipadora. In: CAMPOS, Augusto e Haroldo de. *ReVisão de Sousândrade*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.

LIMA, Luiz Costa. *O controle do imaginário*. Razão e imaginação no ocidente. São Paulo: Brasiliense, 1984.

LIMA, Luiz Costa. *Limites da voz: Montaigne, Schlegel*. Rio de Janeiro: Rocco, 1993.

LOBO, Luiza. *Teorias poéticas do Romantismo*. (Trad., seleção e notas). Porto Alegre: Mercado Aberto, 1987.

LUKÁCS, Georg. *A teoria do romance*. Trad., posfácio e notas de José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Duas Cidades/Ed. 34, 2000.

MACHADO, António de Alcântara. Álvares de Azevedo e o teatro. In: *Cavaquinho e Saxofone*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1940.

MACHADO DE ASSIS. *Crítica teatral*. Rio de Janeiro, São Paulo, Porto Alegre: W. M. Jackson Inc. Editores, 1955.

MACHADO DE ASSIS. Literatura Brasileira – Instinto de nacionalidade. In: *Crítica literária*. Rio de Janeiro, São Paulo, Porto Alegre: W. M. Jackson Inc. Editores, 1957.

MACHADO DE ASSIS. Álvares de Azevedo. In: AZEVEDO, Álvares de. *Obra completa*. Org. de Alexei Bueno. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2000.

MAGALDI, Sábato. *Panorama do teatro brasileiro*. São Paulo: DIFEL, 1962.

MAGALDI, Sábato. *Iniciação ao teatro*. São Paulo: Ática, 1994.

MARTINS, Leda Maria. *O moderno teatro de Qorpo-Santo*. Belo Horizonte: Ed. UFMG; Ouro Preto: UFOP, 1991.

MERQUIOR, José Guilherme. *De Anchieta a Euclides*: breve história da literatura brasileira. Rio de Janeiro: José Olympio, 1977.

MERQUIOR, José Guilherme. O fantasma romântico. In: *O fantasma romântico e outros ensaios*. Vozes: Petrópolis, 1980.

NASCIMENTO, Dalma. O drama romântico: jogo do sublime com o grotesco. *Tempo Brasileiro*, Rio de Janeiro, nº 72, janeiro-março de 1983.

NESTROVSKI, Arthur. Ironia e modernidade. In: *Ironias da modernidade*. São Paulo: Ática, 1996.

NOVALIS (Friedrich von Hardenberg). *Pólen*: fragmentos, diálogos, monólogo. Trad., apresentação e notas de Rubens Rodrigues Torres Filho. São Paulo: Iluminuras, 1988.

NUNES, Benedito. A visão romântica. In: GUINSBURG, J. (org.) *O Romantismo*. São Paulo: Perspectiva, 1993.

OTTE, Georg. O Romantismo segundo Walter Benjamin. *Boletim do CESP*, Belo Horizonte, Faculdade de Letras da UFMG, vol. 15, nº 19, janeiro-dezembro de 1995.

PALLARDÓ, F. Garrido. *Los orígenes del romanticismo*. Barcelona: Editorial Labor, 1968.

PAZ, Octavio. *Os filhos do barro*: do romantismo à vanguarda. Trad. de Olga Savary. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

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

PEYRE, Henri. *Introdução ao Romantismo*. Trad. José de Sampaio Marinho. Lisboa: Publicações Europa-América, 1975.

PIRES, Homero. Álvares de Azevedo. In: AZEVEDO, Álvares de. *Obras completas*. (Tomo I) São Paulo: Cia. Editora Nacional, 1942.

PRADO, Décio de Almeida. A evolução da literatura dramática. In: COUTINHO, Afrânio. *A literatura no Brasil*. (vol. VI) Rio de Janeiro: Ed. Sul Americana, 1971.

PRADO, Décio de Almeida. *João Caetano*: o ator, o empresário, o repertório. São Paulo: Perspectiva/Edusp, 1972.

PRADO, Décio de Almeida. *João Caetano e a arte do ator:* estudo de fontes. São Paulo: Ática, 1984.

PRADO, Décio de Almeida. *Teatro de Anchieta a Alencar*. São Paulo: Perspectiva, 1993.

PRADO, Décio de Almeida. *O drama romântico brasileiro*. São Paulo: Perspectiva, 1996.

PRAZ, Mario. *A carne, a morte e o diabo na literatura romântica*. Trad. Philadelpho Menezes. Campinas: Ed. UNICAMP, 1996.

REVISTA NOVA. Homenagem a Álvares de Azevedo. São Paulo, vol. 1, n. 3, set. 1931.

RIBEIRO, Santiago Nunes. Da nacionalidade da literatura brasileira. In: COUTINHO, Afrânio. (org.) *Caminhos do pensamento crítico*. Vol. I. Rio de Janeiro: Ed. Americana, 1974.

ROCHA, Hildon. *Álvares de Azevedo: anjo e demônio do romantismo*. Rio de Janeiro: José Olympio; São Paulo: Secretaria da Cultura do Estado de São Paulo, 1982.

ROMERO, Sílvio. *História da literatura brasileira*. (3º Vol.) Rio de Janeiro: José Olympio; Brasília: INL, 1980.

ROSENFELD, Anatol. (Introdução e Notas) *Autores pré-românticos alemães*. São Paulo: Herder, 1965.

ROSENFELD, Anatol. Aspectos do Romantismo alemão. In: *Texto/Contexto*. São Paulo: Perspectiva, 1969.

ROSENFELD, Anatol. O fenômeno teatral. In: *Texto/Contexto*. São Paulo: Perspectiva, 1969a.

ROSENFELD, Anatol. *História da literatura e do teatro alemães*. São Paulo: Perspectiva, 1993.

ROSENFELD, Anatol. Shakespeare. In: *Teatro moderno*. São Paulo: Perspectiva, 1997.

ROSENFELD, Anatol et GUINSBURG, J. Romantismo e Classicismo. In: GUINSBURG, J. (org.) *O Romantismo*. São Paulo: Perspectiva, 1993.

SANTOS, Wellington de Almeida. Álvares de Azevedo e a ironia romântica. *Poesia Sempre*: revista semestral de poesia, Rio de Janeiro, ano 6, nº 9, 1998.

SCHILLER, Friedrich. *Poesia ingênua e sentimental*. Trad. de Márcio Suzuki. São Paulo: Iluminuras, 1991.

SCHLEGEL, Friedrich. *Conversa sobre a poesia e outros fragmentos*. Trad., prefácio e notas de Victor-Pierre Stirnimann. São Paulo: Iluminuras, 1994.

SCHLEGEL, Friedrich. *O dialeto dos fragmentos*. Trad., apresentação e notas de Márcio Suzuki. São Paulo: Iluminuras, 1997.

SCHWARZ, Roberto. Nacional por subtração. In: *Que horas são?* São Paulo: Cia. das Letras, 1987.

SECCHIN, Antonio Carlos. *Noite na taverna*: a transgressão romântica. *Estudos de Literatura Brasileira*, Rio de Janeiro, nº 1, 1985.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. Arte, crítica e crítica como arte – acerca do conceito de crítica em F. Schlegel e Novalis. *Discurso* (Revista do Departamento de Filosofia da Universidade de São Paulo), São Paulo, nº 20, 1993.

STAIGER, Emil. *Conceitos fundamentais da poética*. Trad. Celeste A. Galeão. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1972.

STENDHAL. *Racine e Shakespeare*. In: JOHNSON, Samuel. *Prefácio a Shakespeare*. Trad. de Enid Abreu Dobránszky. São Paulo: Iluminuras, 1996.

STIRNIMANN, Victor-Pierre. Schlegel, carícias de um martelo. In: SCHLEGEL, Friedrich. *Conversa sobre a poesia e outros fragmentos*. Trad., prefácio e notas de Victor-Pierre Stirnimann. São Paulo: Iluminuras, 1994.

STUART, Donald Clive. *The development of dramatic art*. New York: Dover Publications, 1960.

SUZUKI, Márcio. A gênese do fragmento. In: SCHLEGEL, Friedrich. *O dialeto dos fragmentos*. Trad., apresentação e notas de Márcio Suzuki. São Paulo: Iluminuras, 1997.

TODOROV, Tzvetan. *Introdução à literatura fantástica*. Trad. de Maria Clara Correa Castello. São Paulo: Perspectiva, 1975.

TODOROV, Tzvetan. *Teorias do símbolo*. Trad. de Maria de Santa Cruz. Lisboa: Edições 70, 1979.

UBERSFELD, Anne. *Le drame romantique.* Paris: Belin, 1993.

VAN TIEGHEM, Paul. *Le romantisme dans la littérature européenne*. Paris: Albin Michel, 1948.

VASCONCELOS, Maurício Salles. Álvares de Azevedo – desejo de canto, canto do desejo. *Poesia Sempre*: revista semestral de poesia, Rio de Janeiro, ano 6, nº 9, 1998.

VELTRUSKI, Jiri. O texto dramático como componente do teatro. In: GUINSBURG, J.; COELHO NETTO, J. et CARDOSO, R. (orgs.) *Semiologia do teatro*. São Paulo: Perspectiva/Sec. da Cultura, Ciência e Tecnologia do Est. de São Paulo, 1978.

VERÍSSIMO, José. *História da literatura brasileira*: de Bento Teixeira, 1601 a Machado de Assis, 1908. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1963.

VIZZIOLI, Paulo. O sentimento e a razão nas poéticas e na poesia do Romantismo. In: GUINSBURG, J. (org.) *O Romantismo*. São Paulo: Perspectiva, 1993.

VOLOBUEF, Karin. *Frestas e arestas: a prosa de ficção do Romantismo na Alemanha e no Brasil*. São Paulo: Fund. Editora da UNESP, 1999.

WELLEK, René. *História da crítica moderna*. Vol. II. Trad. Lívio Xavier. São Paulo: Edusp/Herder, 1967.

Livros Grátis

(http://www.livrosgratis.com.br)

Milhares de Livros para Download:

Baixar livros de Administração
Baixar livros de Agronomia
Baixar livros de Arquitetura
Baixar livros de Artes
Baixar livros de Astronomia
Baixar livros de Biologia Geral
Baixar livros de Ciência da Computação
Baixar livros de Ciência da Informação
Baixar livros de Ciência Política
Baixar livros de Ciências da Saúde
Baixar livros de Comunicação
Baixar livros do Conselho Nacional de Educação - CNE
Baixar livros de Defesa civil
Baixar livros de Direito
Baixar livros de Direitos humanos
Baixar livros de Economia
Baixar livros de Economia Doméstica
Baixar livros de Educação
Baixar livros de Educação - Trânsito
Baixar livros de Educação Física
Baixar livros de Engenharia Aeroespacial
Baixar livros de Farmácia
Baixar livros de Filosofia
Baixar livros de Física
Baixar livros de Geociências
Baixar livros de Geografia
Baixar livros de História
Baixar livros de Línguas

Baixar livros de Literatura
Baixar livros de Literatura de Cordel
Baixar livros de Literatura Infantil
Baixar livros de Matemática
Baixar livros de Medicina
Baixar livros de Medicina Veterinária
Baixar livros de Meio Ambiente
Baixar livros de Meteorologia
Baixar Monografias e TCC
Baixar livros Multidisciplinar
Baixar livros de Música
Baixar livros de Psicologia
Baixar livros de Química
Baixar livros de Saúde Coletiva
Baixar livros de Serviço Social
Baixar livros de Sociologia
Baixar livros de Teologia
Baixar livros de Trabalho
Baixar livros de Turismo