

O romantismo de Álvares de Azevedo

Andréa Sirihal Werkema | UFMG

Resumo: Casar o expressivismo romântico à sua contrapartida reflexiva seria o desafio enfrentado pelos analistas críticos da obra Macário, de Álvares de Azevedo, texto de gênero literário problemático.

Palavras-chave: Romantismo, expressão, reflexão, gênero, Macário.

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 inexistente 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. O 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 novamente romantizá-la (na expressão de Novalis), numa sucessão de desdobramentos infinita, rumo ao Absoluto (Cf. Benjamin, 1999: 71-93). 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.

Em termos radicais, portanto, criticar uma obra romântica é criar novos padrões de julgamento que se adaptem 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 singular 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 única, romântica, incompleta, convidativa. Se a forma é fundamento da reflexão, a crítica é o modo de tornar explícita a compreensão que a obra tem de si mesma.

Tomando como objeto de análise a peça-problema *Macário* (e, eventualmente, a obra de Álvares de Azevedo como um todo), tornou-se para mim imperativa a criação de um sistema crítico que a ela se adaptasse, por questões metodológicas, valorativas, históricas e, por que não, por respeito à singularidade da obra deixada pelo jovem poeta. Ocupando lugar destacado em nossa literatura, não só pela qualidade de várias de suas peças, como por sua postura antinacionalista 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 dobramento para dentro de si mesmo 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.¹

O que torna interessante retornar a uma obra já canonizada pela historiografia literária brasileira, e tão revisitada recentemente pela crítica nacional,² é perceber como se faz a inserção de Álvares de Azevedo no painel

1. Vide, a esse respeito, o conjunto de discursos, prefácios e textos críticos de Álvares de Azevedo reunidos em Castello, José Aderaldo. *Textos que interessam à história do Romantismo*. v. 1. São Paulo: Conselho Estadual de Cultura, 1960. p. 95-180.

2. São vários os trabalhos recentes que contemplam a obra de Azevedo; como exemplo, vide Alves, Cilaine. *O belo e o disforme*. São Paulo: Edusp/Fapesp, 1998; Camilo, Vagner. *Risos entre pares: poesia e humor românticos*. São Paulo: Edusp/Fapesp, 1997; entre outros.

romântico traçado pela crítica literária que se ocupou em caracterizar o movimento entre nós. Pois é inerente à obra azevediana o dividir-se em partes opostas, ou seja, a poesia lírica e a poesia satírica, a inspiração amorosa e a ironia mordaz, a adequação formal e o desrespeito aos gêneros literários, a expressão desvairada dos sentimentos e a reflexão sobre os meios da poesia, e assim por diante, numa adaptação pessoal da proposta antitética de V. Hugo (1988). Do mesmo modo, a diluição dos limites entre vida e obra, tão típica da atitude romântica, também contribuiu bastante para uma caracterização problemática dos textos de Azevedo, pois, se por um lado a obra confirma as dúvidas existenciais e sentimentais do jovem poeta, por outro, com sua ironia melancólica, ela parece escarnecer de tudo o que cercou sua existência fugaz.

A historiografia e a crítica literária brasileiras se dividiram, de acordo com as tendências da obra azevediana, também 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.³ 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", o qual tem passado por uma série de releituras que apontam, com razão, a modernidade de sua dicção e da situação descrita.⁴

Ora, qualquer uma das posições tomadas em relação à obra azevediana acaba por operar um apagamento de 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

3. Tal apreciação é muito 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.

4. Sobre "Idéias íntimas", conferir (além dos títulos citados na nota 2): Carone, Modesto. Álvares de Azevedo, um poeta urbano. *Remate de males*. Campinas: IEL-Unicamp, n. 7, p. 1-6, 1987.

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 adequasse ao autor estudado, fez com que eu procurasse, no primeiro Romantismo alemão, as bases de um pensamento crítico que respondesse à preponderância do Eu na poética azevediana. 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 Iena, em seu questionamento das formas clássicas e acabadas, e sua preferência por gêneros que pudessem conter a subjetividade auto-reflexiva moderna. Em um parêntese, portanto, devemos revisitar, rapidamente, os gêneros literários problemáticos do Romantismo.

Em primeiro lugar, chega-se ao fragmento, como exemplo de uma forma romantizada – isto é, retomada pelos românticos para a esfera de sua reflexão. O fragmento seria um gênero (usando sempre este termo de forma ambígua) exclusivo, pois alija de si tudo o que não seja fundamental; mesmo o conteúdo do fragmento às vezes nos escapa. Sua aparência é, por um lado, a da ruína, do incompleto, do fugidio e defeituoso; por outro lado, não existe forma mais autônoma em sua pretensa completude. O fragmento pode ser lido dentro de sua série ou isolado, ambas as leituras contribuindo para sua radical abertura. Enquanto elemento para a auto-reflexão, o fragmento lança mão da espirituosidade, ou chiste, numa acrobacia intelectual que pode, à primeira vista, parecer irresponsável: nada mais errôneo, porém. O objetivo de pensar-se por fragmentos é o de disseminar idéias, sem querer impô-las, de maneira dogmática, a qualquer leitor. A obra fragmentária, por conseguinte, pretende alertar para a presença de algo mais que não está ali; pretende salientar recursos utilizados por uma consciência criadora que, aparentemente, retirou-se e deixou incompleta a sua criação.

Já o romance, em termos românticos, é o gênero inclusivo por excelência. Dentro do romance podem conviver as mais disparatadas extravagâncias formais. Ele aglutina em si vários gêneros, como as canções, os diálogos dramáticos, as excursões filosóficas, o devanear da subjetividade pensante... O romance aceita tudo, menos o fechamento enquanto gênero normativo. Ele

é, além do mais, o terreno perfeito para o cultivo da ironia romântica, pois veicula disposições autorais e recursos textuais que tendem para o antiilusionismo. Daí a preferência de Friedrich Schlegel pela forma romanesca, capaz de abrigar a quintessência da singularidade autoral, expressa pela reflexão, e de causar no leitor a disposição reflexiva, crítica: “Os romances são os diálogos socráticos de nosso tempo” (Schlegel, 1994: 83). O romance opera pelo excesso de referências – somatória de fragmentos.

Em terceiro lugar, enquanto gênero, encontramos o drama romântico. Sua problemática tem uma dupla dimensão: histórica, pois localiza-se no centro do embate entre mundo clássico e visão romântica; e conceitual, pois o drama romântico é também uma tentativa de alojar a reflexão na forma literária. Sua função não é apenas a de mesclar elementos da tragédia e da comédia, mas sim constituir um terceiro gênero dramático, novo, e que pode, ao mesmo tempo, ser algo completamente diferente tanto da tragédia quanto da comédia. Seria mais fácil caracterizar o drama romântico como um gênero que se apóia, sim, na rígida estrutura teatral, aproveitando tal rigidez para, internamente, problematizá-la, sem chegar, porém, a aniquilar sua forma. Mas nem uma estrutura tão firme quanto a do texto teatral resistiu à iconoclastia dos procedimentos românticos, que acabaram por transformar o drama romântico em um gênero não-teatral, ou seja, desvinculado de sua textualidade performática. A série de dramas não-encenáveis produzida no Romantismo indica o alto grau de questionamento estrutural a que se chegou através de uma forma tradicionalmente supercodificada. Os recursos da ironia romântica adquirem, nesta modalidade de drama, uma função marcadamente formal, e, se por um lado ameaçam a integridade do texto com seu forte apelo desestabilizador, por outro asseguram-lhe a autonomia enquanto texto auto-reflexivo, consciente de sua concretude e limitações. Isto, é claro, não aconteceu com todo o drama romântico, mas apenas com os exemplos ditos problemáticos,⁵ entre os quais se insere *Macário*, que, segundo o próprio autor, não teria sido escrito para o palco. (Azevedo, 1984: 22).

5. Não se incluem aqui os dramas de Dumas e Hugo, renovadores sim, mas adaptados às exigências do palco de sua época – problemáticos seriam o teatro de Tieck, Musset, Büchner, o *Fausto* de Goethe, entre outros, textos que, de diferentes maneiras, encontram-se na fronteira entre os gêneros literários.

Retornando, pois, ao drama azevediano, devemos atentar para a indefinição de gênero reivindicada pelo autor para seu texto: “Quanto ao nome, chamem-no drama, comédia, dialogismo; não importa”. (Azevedo, 1984: 22). Atento aos desenvolvimentos do gênero teatral em tempos de Romantismo, Azevedo sugere para seu texto as formas do drama e da comédia, ignorando o gênero clássico por excelência da tragédia; mais importante, porém, é o terceiro rótulo que ele parece abandonar em favor da indefinição genérica – o dialogismo. Tal termo recorda de imediato um outro já usado por Azevedo em seu prefácio à *Lira dos vinte anos*, a tão discutida binomia (Azevedo, 1994: 49). Deixando de lado as óbvias diferenças entre os dois termos, parece-me importante ressaltar que ambos remetem ao aspecto dialético da obra azevediana, que oscila sempre entre concepções opostas, formais e mesmo existenciais. Se a *Lira* se pautava por duas partes distintas que se opunham, rigidamente, num espelhamento invertido, *Macário* carrega uma dualidade temática e formal bem mais complexa. Suas duas partes não se posicionam como diametralmente opostas, enquanto que há poemas na *Lira* que só se constituem plenamente como paródias de outros. Em *Macário*, a principal oposição acontece entre sua forma e seu conteúdo, que trocam de lugar, infinitamente, exigindo que o leitor se adapte ao seu dinamismo.

Questiona-se, em *Macário*, não apenas o gênero dramático, mas os temas do ultra-romantismo e os seus modelos literários mais frequentes. Finalmente, não parece ocasional a inversão temático-formal que se observa ao contrastarmos os dois episódios do drama. O primeiro episódio, que segue de perto a construção dramática, recorrendo a marcações quase sempre nítidas de entrada e saída de personagens, construído em forma de diálogo - o que acentua sua dramaticidade - tem como tema as discussões do Romantismo irônico e pauta-se pelo negativismo da figura satânica, que tem aí o papel de preceptor do jovem herói. (Satã propõe a Macário um aprendizado às avessas, e, fazendo com que o jovem encontre dentro de si o lado sombrio da existência, convida-o à reflexão.) Já o segundo episódio, que formalmente avança contra o drama, estilizando as marcações, tornando lenta a ação, que se mostra aí como frágil costura de fragmentos, apresenta como temática um compêndio dos lugares-comuns ultra-românticos, em sua faceta dita expressivista. São introduzidos temas como a transgressão romântica do incesto, a atração exercida pelo suicídio, a discussão do lugar do poeta e de sua obra no mundo, o amor não correspondido etc. De fato, *Macário* só faz sentido se seus dois

episódios forem lidos em conjunto, pois, através dos contrastes, chegamos à imagem imperfeita, programaticamente defeituosa que o constitui enquanto gênero problemático.

Mesmo em um comentário tão rápido sobre a peça, é necessário fazer uma referência à hipótese de Antonio Candido sobre a provável junção de *Macário* e *Noite na taverna*, o que só vem corroborar o projeto azevediano de experimentação no âmbito formal (Candido, 1989: 10-22). A passagem do texto dramático, já problemático, para um texto narrativo (e também portador de alguns empecilhos quanto à sua classificação dentro dos gêneros conhecidos) torna-se evidente não só pela descontinuidade formal, que seria parte óbvia de um questionamento estrutural levado aqui às últimas conseqüências, mas também pela continuidade temática, já que as narrativas de *Noite na taverna* continuariam o aprendizado às avessas proposto por Satã para iniciar Macário nas misérias da existência.

Se tal visão do Romantismo se faz 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 acaba por prejudicar o entendimento de uma série de autores não só no Romantismo brasileiro, tão estigmatizado pela acriticidade, como em todos os romantismos chamados tardios.

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, 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 entendo,

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 mediação pelos sentidos. Além do mais, qualquer tentativa de auto-expressão pela escrita marcaria a pretensa sinceridade romântica pela mediatez da forma – tornando virtualmente inexistente o chamado texto expressivista, no sentido ingênuo em que a palavra é usada para condenar o Romantismo sentimental. Aqui, teríamos chegado, então, 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” (Schlegel, 1994: 69), que o texto romântico se faz passível da crítica romântica e torna-se sujeito da auto-reflexão. “Em todo bom poema”, diz ainda F. Schlegel, “é preciso que tudo seja intenção e tudo instinto. Por isso ele se torna ideal”. (1994: 83) 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 a 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 grande feito literário.

Abstract: To join the romantic expressiveness to its reflective counterpart would be the challenge to all the critical analysts of Macário, Álvares de Azevedo's play, an example of the problematical genres in Romanticism.

Key words: Romanticism, expression, reflection, genre, Macário.

Referências Bibliográficas

- Azevedo, M. A. Álvares de. *Macário*. Belo Horizonte: Itatiaia, 1984.
- _____. *Noite na taverna*. 4. ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1989.
- _____. *Os melhores poemas*. Sel. de A. Candido. 3. ed. São Paulo: Global, 1994.
- Benjamin, Walter. *O conceito de crítica de arte no Romantismo alemão*. Trad. M. Seligmann-Silva. 2. ed. São Paulo: Iluminuras, 1999.
- Candido, Antonio. *A educação pela noite e outros ensaios*. 2. ed. São Paulo: Ática, 1989.
- Hugo, Victor. *Do grotesco e do sublime* (Prefácio de *Cromwell*). Trad. C. Berretini. São Paulo: Perspectiva, 1988.
- Schlegel, Friedrich. *Conversa sobre a poesia e outros fragmentos*. Trad. V-P. Stirnimann. São Paulo: Iluminuras, 1994.