



**“Cuidado, leitor, ao voltar esta página!”,
sobre prefácios, leitores e escritores no Romantismo brasileiro**

***“Beware, Reader, When You Turn this Page!”,
About Prefaces, Readers and Writers in Brazilian Romanticism***

Flávia Vieira da Silva do Amparo

Universidade Federal Fluminense (UFF), Niterói, Rio de Janeiro / Brasil

Colégio Pedro II (CPII), Niterói, Rio de Janeiro / Brasil

v.flavia@globo.com

<https://orcid.org/0000-0003-0614-6441>

Mônica Gomes da Silva

Universidade Federal do Recôncavo da Bahia (UFRB), Amargosa, Bahia/ Brasil

mgs@ufrb.edu.br

<https://orcid.org/0000-0002-9610-3017>

Resumo: Este artigo objetiva identificar e refletir sobre as estratégias discursivas utilizadas nos prefácios de obras que participam da consolidação do sistema literário brasileiro no século XIX: *Primeiros cantos*, *Lira dos vinte anos*, *A moreninha* e *Ressurreição*. Busca-se estudar as imagens construídas acerca do Leitor, do Autor e da Obra nos textos introdutórios de Gonçalves Dias, Álvares de Azevedo, Joaquim Manuel de Macedo e Machado de Assis. Parte-se da concepção de paratexto desenvolvida por Gérard Genette (2009) que destaca, especialmente, o aspecto intersticial do prefácio, além do cotejo com dois grandes modelos de prefácio para o Romantismo brasileiro: o Prólogo da Primeira Parte de *O engenhoso fidalgo Dom Quixote de La Mancha*, de Miguel de Cervantes, e *Prefácio ao Cromwell*, de Victor Hugo. Ao reafirmar a condição de antessala da obra literária, o prefácio é entendido como um *limiar* entre realidade e ficção que, para além da função circunstancial e pragmática de apresentação do texto, possibilita a criação de uma verdadeira *mise-en-scène* discursiva. Nesse sentido, aprecia-se como os autores brasileiros, num contexto literário julgado incipiente, constroem os princípios de um “como e por que ler” indispensáveis à formação de um público-leitor.

Palavras-chave: paratexto; prefácio; Romantismo.

Abstract: This article aims to identify and provoke reflections about the discursive strategies used in the prefaces of works that are part of the consolidation process of 19th century Brazilian literature: *Primeiros cantos*, *Lira dos vinte anos*, *A moreninha* and *Ressurreição*. The focus here is to study the images around the Reader, the Author and the Work within the forewords from Gonçalves Dias, Álvares de Azevedo, Joaquim Manuel de Macedo and Machado de Assis. The article parts from the concept of paratext developed by Gérard Genette (2009), which highlights the interstitial aspect of the preface, besides the comparison between two great preface models for the Brazilian Romanticism: the Prologue from the First Part of *The Ingenious Knight Dom Quixote de La Mancha*, by Miguel de Cervantes, and *Preface to Cromwell*, by Victor Hugo. While reaffirming a prelude status in the literary work, the preface is understood as a threshold between reality and fiction and enables the creation of a true discursive *mise-en-scène*, apart from working as circumstantial and pragmatic tool to present the text. In this regard, the way that Brazilian authors build the principles of a “how and why read it” in a literary context considered incipient is very much appreciated and indispensable for the formation of a readership.

Keywords: paratext; preface; Romanticism.

1 Introdução

Os prefácios, como os manifestos, não param de escrever a história da literatura –sob a forma de narrativa mítica.

(GLEIZES *apud* GENETTE, 2009, p. 200).

O paratexto é, de acordo com Gérard Genette (1930-2018), “aquilo por meio do qual um texto se torna livro e se propõe como tal a seus leitores, e, de maneira mais geral, ao público” (GENETTE, 2009, p. 9). Segundo a classificação proposta pelo crítico, os paratextos podem ser divididos em peritextos, isto é, os elementos em torno do texto – formato, nome de autor, títulos, *release*, dedicatórias, epígrafes, prefácio, intertítulos e notas; e epitextos – entrevistas, correspondência e diário íntimo – que estariam localizados numa distância “mais respeitosa (ou mais prudente)” da obra (GENETTE, 2009, p. 12). O autor enfatiza, ainda, o jogo entre os elementos internos e externos do texto, que está na base do caráter fronteiro pertinente a esse conjunto heteróclito de práticas e de discursos textuais:

Mais do que um limite ou uma fronteira estanque, trata-se de um *limiar*, ou – expressão de Borges ao falar de um prefácio – de um “vestíbulo”, que oferece a cada um a possibilidade de entrar ou de retroceder. “Zona indecisa” entre o dentro e o fora, sem limite rigoroso, nem para o interior (o texto) nem para o exterior (o discurso do mundo sobre o texto), borda, ou, como dizia Phillippe Lejeune, “franja do texto impresso que, na realidade, comanda toda a leitura”. (GENETTE, 2009, p. 9-10, grifo do autor).

Nesse sentido, de todos os paratextos analisados pelo crítico francês, o prefácio recebe atenção especial, uma vez que nele – e em seus abundantes sinônimos (GENETTE, 2009, p. 145) –, percebe-se melhor a relação intersticial apontada acima. Sendo uma das formas mais antigas e estáveis de paratexto, o prefácio de uma obra torna-se uma espécie de antessala da ficção, onde o dono da casa entabula uma conversa com a visita, que se encontra na iminência de adentrar um espaço desconhecido cujas regras extrapolam a realidade, apesar dos iniludíveis pontos de contato com o real. Esse texto de negaceio, entendido como um *limiar* ficcional, joga com as regras da verossimilhança e é o principal objeto de interesse desse artigo.

Para além das classificações discursivas dos prefácios, interessantes, sobretudo, a relação autor/leitor que esses textos estabelecem, seus aspectos dialógicos e o jogo cênico propostos nesse limiar entre ficção e realidade. Os prólogos de certas obras, à maneira de um corifeu moderno, cujas funções ultrapassariam as admitidas no teatro grego, aparecem em cena a fim de preparar o público para a abertura do “pano de boca” do palco, buscando antecipar as considerações e reações que ele poderá ter diante das cenas, comandar o coro de vozes que vão dialogar com a obra e explicar a motivação do escritor ou dos seus fundamentos, mantendo, desde o prelúdio, o domínio do cenário e a primazia do argumento.

Ainda que certos leitores dispensem pouca atenção aos prefácios, são estes que permitem revelar mecanismos primordiais da criação literária. Há uma função discursiva e estética presente neles que os transforma em textos fundamentais para a recepção e o entendimento de uma obra e, até mesmo, de um dado movimento artístico. Jorge Luis Borges (1899-1986) é quem, pela primeira vez, propõe uma teoria para o prólogo ao ressaltar seu estatuto ambíguo, cujas convenções estariam entre o elogio à obra e a enunciação de uma estética. Segundo o teórico-prefaciador, há certos prólogos que se tornam “uma parte inseparável do texto” (BORGES, 2010,

p. 9), sendo impossível pensar no livro sem a sua presença. Por outro lado, ao ultrapassar a mera convenção autoencomiástica, o prefácio avulta com o que Borges considera a sua maior vocação: “O prólogo, quando os astros são favoráveis, não é uma forma subalterna do brinde, é uma espécie lateral da crítica” (BORGES, 2010, p. 9).

Partindo dessas considerações teóricas iniciais, propomos a análise de um *corpus* significativo dentro do Romantismo brasileiro, cujas obras são consideradas marcos fundadores de nossa literatura, contribuindo para a consolidação do sistema literário do país. Importa-nos a prospecção das imagens acerca da literatura, do leitor, da função do escritor e, por conseguinte, da arte, nos prefácios de obras importantes do Romantismo no Brasil.

Neste estudo, contemplam-se os prefácios das seguintes obras: *A moreninha* (1844), de Joaquim Manuel de Macedo (1820-1882); *Primeiros cantos* (1846), de Antônio Gonçalves Dias (1823-1864); *Lira dos vinte anos* (1853; 1862), de Manuel Antônio Álvares de Azevedo (1831-1852); e *Ressurreição* (1872), de Joaquim Maria Machado de Assis (1839-1908), abarcando, assim, o movimento de constituição da poesia e da prosa brasileiras no século XIX. Com exceção dos textos introdutórios da *Lira dos vinte anos*, os demais prefácios apontados podem ser classificados, de acordo com Gérard Genette, como “autorais assuntivos gerais” ou, mais resumidamente, de “prefácios originais”.

A questão da publicação póstuma da obra azevediana é uma situação editorial peculiar, tanto pelo percurso dos prefácios, considerando que o prefácio da primeira parte vem a lume somente na segunda edição, quanto pela incerteza da ordem adotada na organização dos poemas. Mesmo assim, podemos considerá-lo um “prefácio original”, uma vez que o editor da obra atribuiu o texto dos prefácios ao autor. Neste caso, o diferencial da situação de publicação dos textos azevedianos assemelha-se mais à seguinte situação descrita por Genette:

Se todos esses elementos aparecem após a morte do autor, qualificá-los-ei, como todo mundo de *póstumos*; se foram produzidos em vida do autor, adotarei o neologismo *ântumo*. Mas esta última oposição não vale apenas para os elementos tardios, pois um paratexto pode ser ao mesmo tempo original e póstumo, se ele acompanha um texto também póstumo. (GENETTE, 2009, p. 13).

O nosso percurso se inicia com o estudo da construção discursiva do prefácio, com especial atenção aos problemas da autoria e do transbordamento de limites entre o real e o ficcional, intensificados no Romantismo. Na sequência, passamos para as principais imagens criadas pelos prefácios, das obras fundadoras selecionadas, sobre o perfil do público leitor, a motivação da criação artística e a concepção de obra.

2 Além da conversa de apresentação: o prefácio como metaliteratura

Desocupado leitor, [...] apesar de me haver custado algum trabalho a composição desta história, foi contudo o maior de todos fazer esta prefação, que agora vais lendo.

(CERVANTES, 1978, p. 12).

As duas funções essenciais do prefácio concentram-se em “reter e guiar o leitor explicando-lhe por que e como se deve ler o texto” (GENETTE, 2009, p. 212). Pensando nas características que marcam o prefácio até o século XIX, o período de análise desse estudo e o ponto de corte na diacronia desenvolvida por Genette (2009, p. 186), passamos, ainda que brevemente, pelos dois prefácios paradigmáticos para o Romantismo brasileiro: o Prólogo da Primeira Parte de *O engenhoso fidalgo Dom Quixote de La Mancha* (1605), de Miguel de Cervantes (1547-1616), e o *Prefácio ao Cromwell* (1827), de Victor Hugo (1805-1885).

A menção ao romance de Miguel de Cervantes não é propícia apenas pelo fato de ser uma obra de abusada intimidade com o leitor, sendo esta, como notaremos nesse artigo, cultivada por nossos escritores românticos. Interessa-nos, no virtuosismo do prefácio de Cervantes, a capacidade de transgredir os limites demarcados entre o real e o ficcional. Desse modo, comentaremos algumas das estratégias discursivas do Prólogo de *Dom Quixote* que nos auxiliarão a leitura dos prefácios selecionados.

O Prólogo, sinônimo de prefácio, também é, conforme as acepções registradas em dicionário: “2. Teatr. A primeira parte, dialogada, da tragédia, no antigo teatro grego. 3. Teatr. Cena introdutória, onde, em geral, se fornecem dados prévios elucidativos do enredo da peça” (NOVO..., 2004). Ao preservar a estrutura dialogal e a exposição de informações importantes

do enredo a ser representado, a encenação e o comentário do conteúdo são elementos fundamentais do prefácio cervantino.

Conforme analisa Gérard Genette, o prefácio apresenta-se como o paratexto de “aspecto mais socializado da prática literária (a organização de sua relação com o público)” (GENETTE, 2009, p. 19) e, ainda que faça distinções em relação ao prólogo dramático, considerado “parcialmente paratextual” (GENETTE, 2009, p. 149), percebem-se os pontos de contato que ajudam a criar uma verdadeira *mise-en-scène* discursiva no prefácio de obras não teatrais.

Quem são os personagens dessa “prefação”? Inicialmente, o “desocupado leitor” e o “padrasto de *Dom Quixote*” (CERVANTES, 1978, p. 12). Surge, entretanto, de permeio, um “bom e querido amigo” que, “em um abrir e fechar de olhos” (CERVANTES, 1978, p. 12), destrói, burlescamente, as dificuldades de publicação da obra pelo autor. Nesse triângulo, o leitor é uma presença evocada, mas externa ao diálogo, cuja imagem partilha pontos de contato com o contexto imediato da época, expresso por meio das condições concretas de produção, tais como o cárcere de Cervantes e o incidente da perda da mão mencionados na obra. Os dois “amigos” situam a obra no limiar ficcional, desvelando estratégias de construção literária, cuja metalinguagem marca a modernidade e a inovação do romance.

A questão da autoria é subvertida logo no primeiro parágrafo do prefácio. O expediente habitual, de solicitar as boas graças do leitor para o “filho feio e extremamente desengraçado” (CERVANTES, 1978, p. 12), é condenado. Intitulando-se “padrasto”, o autor expõe as vicissitudes do processo de criação da obra quando reconhece os defeitos do rebento. Recorre-se, de modo irônico, à *captatio benevolentiae* que consistia em “valorizar o texto sem indispor o leitor com uma valorização imodesta demais, ou apenas visível demais, de seu autor”. (GENETTE, 2009, p. 177, grifo do autor). Sendo este “filho” proveniente de um “engenho estéril” (CERVANTES, 1978, p. 12) e gestado no cárcere, não possuiria as condições para pedir o tão aclamado favor do público.

O riso é a substância corrosiva desse prefácio e lavra-se um tento quando se realiza o movimento simulado de humildade no início do texto. As desculpas que sóiam acompanhar as obras literárias para alcançar o agrado do leitor são dispensadas. De um só fôlego, o autor expõe os artifícios de composição

que vigoravam no ambiente literário, invalidando-os e os ridicularizando, ao mesmo tempo em que deles se vale para apresentar o romance.

Os “adornos” mascaravam a vacuidade dos livros que, sem valor próprio, aproveitavam-se das autoridades passadas e presentes para luzir junto ao leitor. Os expedientes que legitimavam obras de grande popularidade iam desde epigramas, elogios e citações de autores antigos até sonetos “cujos autores sejam duques, marqueses, condes, bispos, damas, ou poetas celebérrimos” (CERVANTES, 1978, p. 13). Nesse ponto, a subversão cervantina se faz mais ridente:

tenho assentado comigo, em que o Senhor *Dom Quixote* continue a jazer sepultado nos arquivos da Mancha até que o céu lhe depare pessoa que o adorne de todas estas coisas que lhe faltam, porque eu me sinto incapaz de remediá-las em razão de minhas poucas letras e natural insuficiência e, ainda de mais a mais, porque sou muito preguiçoso e custa-me muito a andar procurando autores que me digam aquilo que eu muito me sei dizer sem eles. (CERVANTES, 1978, p. 13).

A duplicidade e o fecho inesperado produzem o humor e a crítica. O autor aponta para uma possível fragilidade devido às suas “poucas letras”, o que ocasionaria um “sepultamento” da obra. A aparente autodepreciação, na recusa inicial em não adornar o livro e, depois, a negligência em conseguir quem o fizesse, são negadas pela convicção da falta de comentadores à altura da obra, já que “eu muito me sei dizer sem eles”. O texto cervantino oscila entre a *excusatio propter infirmitatem*, isto é, a queixa da “incapacidade de tratar [o assunto] com todo o talento necessário” (GENETTE, 2009, p. 185), desviando a atenção da crítica, e a construção de um modelo de leitura para a obra.

A reviravolta enseja a construção, estimulada pelo “amigo”, de seu próprio aparato de recepção da obra. A “patranha” e “velhacaria” na composição de tais adornos não causariam graves consequências, já que poucos seriam capazes de descobrir o arдил e, ainda que denunciado, “nem por isso vos hão de cortar a mão” (CERVANTES, 1978, p. 14). Sem dobrar a cerviz aos procedimentos esperados e comuns, a dúbia aceitação potencializa a irrisão do contexto literário. A abertura do texto cervantino nos remete, assim, à questão da literatura como subversão discursiva, conforme analisa Michel Foucault (1926-1984):

A literatura faz assim parte daquele grande sistema de coação por meio do qual o Ocidente obrigou o cotidiano a pôr-se em discurso; todavia, ela ocupa aí um lugar especial: obstinada a procurar o cotidiano por debaixo dele próprio, a ultrapassar limites, a levantar brutal ou insidiosamente segredos, a deslocar regras e códigos, a fazer dizer o inconfessável, ela terá a tendência a pôr-se fora da lei, ou pelo menos a tomar a seu cargo o escândalo, a transgressão e a revolta. (FOUCAULT, 2015, p. 127).

O Prólogo cervantino é uma ruptura com os códigos vigentes acerca da literatura, instaurando, a partir da *mise-en-scène*, uma nova dimensão para a figura autoral. De acordo com Foucault, a noção de autoria sofre uma modificação considerável quando se estabelece um novo trânsito entre o “indivíduo real” e o Autor: “O nome do Autor não está situado no estado civil dos homens nem na ficção da obra, mas sim na ruptura que instaura um certo grupo de discursos e o seu modo de ser singular” (FOUCAULT, 2015, p. 46). Podemos, portanto, associar o texto cervantino a este procedimento pioneiro de rasgar a tessitura discursiva de seu tempo, criando sua própria marca textual através do procedimento de rasura que “bordeja os textos, recortando-os, delimitando-os, tornando-lhes manifesto o seu modo de ser ou, pelo menos, caracterizando-lhe” (FOUCAULT, 2015, p. 46-47).

Dentro desse movimento ambíguo e irreverente do prefácio, o público é o alvo predileto. Elogiado e eleito senhor absoluto da obra, ao “caríssimo leitor” é dada a “liberdade para julgar muito à larga e a teu gosto” (CERVANTES, 1978, p. 12). O leitor acumula, porém, a condição de “Vulgo”, admirador de livros que são “catálogos de letras do alfabeto” (CERVANTES, 1978, p. 13). Incapazes de compreender a subversão proposta pela construção do aparato ficcional, os “leitores tão bons e tão ingênuos” (CERVANTES, 1978, p. 15), tampouco terão o cuidado de averiguar a validade das informações e das pessoas que compõem o Prólogo.

Ao fim, os procedimentos subversivos e irreverentes são adotados como os conselhos para transpor um tempo de “apertada necessidade” (CERVANTES, 1978, p. 16). Restaurando as boas relações com o público, o “leitor suave” (CERVANTES, 1978, p. 16) é agraciado pela medida final, que, aparentemente, recupera a ordem e o respeito perante à tradição.

Miguel de Cervantes será um “Homero cômico” (HUGO, 2007, p. 39) para os românticos. As marcas cervantinas no Prólogo do *Dom Quixote* inauguram o transbordamento dos limites entre o real e o imaginário, assim

como da constituição da figura do Autor e do Leitor diante de novas bases da criação e circulação da literatura. Há um movimento dicotômico nas imagens contidas/construídas no prefácio cervantino que podemos associar aos contrastes constitutivos do Romantismo, expressos de forma lapidar, também, em outro prefácio: o *Prefácio ao Cromwell* (1827), de Victor Hugo.

Assim como o prefácio cervantino, o texto de Hugo é a rasura do contexto discursivo de seu tempo ao desafiar os modelos bem-sucedidos e demasiadamente imitados e engessados: “Destruamos as teorias, as poéticas e os sistemas! Derrubemos este velho gesso que mascara a fachada da arte!” (HUGO, 2007, p. 64). A proposta iconoclasta, entretanto, abre espaço para uma nova interpretação da História Literária:

manifesto do drama romântico, definido, como se sabe, pelo sentimento cristão do conflito entre o corpo e a alma, pela mistura do sublime e do grotesco (aquela mesma que Diderot condenava) e pela rejeição das unidades de tempo e de lugar; aos tempos primitivos a expressão lírica, aos tempos antigos a épica, ao tempos modernos a dramática: toda uma filosofia da História a serviço da invenção, ou antes (Shakespeare), da ressurreição de um gênero. (GENETTE, 2009, p. 200).

Diferente das artes poéticas reduzidas a manuais para aqueles “que não tendo raiz na terra nem gênio na alma, tiveram que limitar-se à imitação” (HUGO, 2007, p. 64), o prefácio surge como um espaço discursivo não normativo, responsável por expor os “andaimes” e “fundamentos” da obra apresentada. O caudaloso prefácio hugoano guarda, ainda, outros pontos de contato com o Prólogo de *Dom Quixote*. O principal tema do prefácio é a discussão acerca das expectativas em torno de um gênero literário: para Cervantes, as novelas de cavalaria; para Victor Hugo, o drama. O aspecto contrastivo do texto se repete no debate sobre função e forma dos prefácios, o conceito de autoria e a relação com o público e a crítica.

Escrever ou não escrever o prefácio? Parece ser esta a primeira questão fundamental a ser enfrentada pelos autores, e o poeta francês dedica atenção especial à resposta. Hugo critica o papel a que havia sido relegado esse início tão importante da obra, bem como os excessos de erudição que apenas visavam a “aumentar o peso de um livro, e de engrandecer, pelo menos em aparência a importância do trabalho” (HUGO, 2007, p. 14). Longe de considerá-los simples “escudos” para proteger o autor da opinião dos críticos, os prefácios, na verdade, possuem a condição de tomar a dianteira

no campo de batalha, ainda que sejam vulneráveis e atraíam mais “golpes” para a obra e o autor em questão. Nessa linha de frente, os prefácios são, portanto, comprometedores e não estão a salvo da crítica.

O autor cria uma *mise-en-scène* através do distanciamento propiciado pelo uso da terceira pessoa para referir a si mesmo, criando uma persona responsável pelas ideias ali discutidas. O expediente desvia as antipatias em relação ao Autor, “um solitário *aprendiz*” (HUGO, 2007, p. 15) que se retirou humildemente do mundo das letras. O contexto de recepção não privilegiaria a leitura da obra, mas a avaliação das atitudes da pessoa do escritor, alvo do interesse invasivo e vulgar da crítica.

Considerando-se ora um “simples e imperceptível espectador desta curiosa batalha” (HUGO, 2007, p. 16), ora um combatente no desafio às convenções, a persona autoral condena o “espetáculo miserável” de ver “amores-próprios esgrimindo.” (HUGO, 2007, p. 15) e dá primazia às páginas que são “sua funda e sua pedra” (HUGO, 2007, p. 16). Ainda que ele tenha uma desvantagem no cenário literário, designando-se um Davi das letras, procura destruir os “*Golias clássicos*” (HUGO, 2007, p. 16) pela habilidade e originalidade de suas palavras.

O *Prefácio ao Cromwell* é sobejamente conhecido pela defesa da quebra de regras em arte, seja pela implosão das unidades clássicas de composição, seja pela fusão de gêneros. A convivência, lado a lado, de instâncias sublimes e grotescas desvela a complexidade da natureza humana. Nesse sentido, o caráter múltiplo da arte possui, também, uma finalidade dupla para o leitor:

[...] a finalidade múltipla da arte, que é abrir ao espectador um duplo horizonte, iluminar ao mesmo tempo o interior e o exterior dos homens; o exterior, pelos discursos e ações; o interior, pelos apartes e monólogos; cruzar em uma palavra, no mesmo quadro, o drama da vida e o drama da consciência. (HUGO, 2007, p. 70).

Ao fim, a definição de que o prefácio seja uma defesa da obra é refutada: “Se seu drama é mau, para que serve sustentá-lo? Se é bom, por que defendê-lo?” (HUGO, 2007, p. 100). O sintoma da mudança radical da relação do artista com o público aparece na afirmação desencantada de que “O êxito do momento não concerne senão ao livreiro” (HUGO, 2007, p. 100). Assim, o verdadeiro valor da obra seria conferido pela posteridade.

No prefácio de Hugo, a arte aparece dilacerada entre instâncias sublimes e grotescas, retirando visões transcendentais do cotidiano mais mesquinho. O pêndulo criativo do romântico passa de um extremo a outro, oscilando entre os limites do contexto imediato, a recepção crítica e a largueza do mundo ficcional transfigurador. O jogo entre estes diferentes polos contribui para o efeito de invisibilidade dos artificios literários empregados pelo artista, como bem aponta João Adolfo Hansen (1998, p. 22):

O procedimento retórico produzia na recepção das obras a invisibilidade do artifício, cujo exame hoje evidencia serem elas um produto histórico, particular e datado. No século XIX, a invisibilidade do efeito era mais eficaz, se as obras apareciam como um escombros, um resto incendiado do contato fulminante da alma do poeta com a indeterminação.

Precisamente, o desconhecimento das estratégias de persuasão das obras românticas é que torna o texto do prefácio ainda mais insidioso e provocador, posto que se vale desse limiar impreciso entre o contexto e o mundo ficcional. O prefácio tanto pode expor os preceitos literários vigentes, com os quais o autor compactua, ou não; quanto delineia, a partir do barro bruto da opinião pública e de suas preferências artísticas, a imagem do leitor ideal para o livro apresentado. Desse modo, o texto inicial também é o aparato crítico que ajuda a configurar novos modelos de leitura e de leitores para a obra em questão.

A encenação é ambivalente e sutil, como podemos constatar desde o Prólogo de *Dom Quixote*. Conseguir atrair a atenção do público, ao mesmo tempo em que se criticam seus gostos e escolhas, parece ser a tarefa delicada do autor. O humor cervantino, que exalta e abate, ironicamente, as figuras do escritor e do leitor, é responsável pelo equilíbrio do texto. Esse duplo domínio também é observado no *Prefácio ao Cromwell*, de Victor Hugo, mais intenso e exaltado nas imagens apresentadas. Contudo, nem o transbordamento, nem a impetuosidade das figurações românticas impedem a encenação em torno da recepção dos leitores. Ao contrário, a ambivalência que constitui o prefácio como espaço discursivo é potencializada pelo autor romântico.

Entretanto, o século XIX é o ponto de mudança na tessitura discursiva dos prefácios. A “retórica da valorização” vai sendo abandonada em prol daquilo que Borges defende como uma “espécie lateral de crítica” (BORGES, 2010, p. 9), quando aborda a qualidade precípua dos prefácios:

Por mais tortuosa e paradoxal que possa então ter-se mostrado, essa retórica de valorização, pela dissociação que supõe entre o assunto (sempre louvável) e seu tratamento (sempre indigno), praticamente não é mais usada hoje em dia, pela razão indicada acima. Daí um relativo desaparecimento desde o século XIX, das funções de valorização (argumentos do porquê, que aliás encontraram, nesse meio tempo, outros suportes além do prefácio) em proveito das funções de informação e de orientação da leitura: temas do como, que apresentam a vantagem de pressupor o porquê e, portanto, pela virtude bastante conhecida da pressuposição, de impô-lo de maneira imperceptível. (GENETTE, 2009, p. 186).

Portanto, o momento de produção de nossos autores é uma espécie de limiar do *limiar* tanto entre uma tradição discursiva representada pelos recursos retóricos da *captatio benevolentiae* e da *excusatio propter infirmitatem* quanto pelo dialogismo crítico que na *mise-en-scène* textual rasura os limites de autoria e da relação com o público leitor. Após traçarmos o caráter metaliterário dos prefácios a partir de duas obras representativas para o Romantismo, passamos à análise dos textos fundadores do movimento romântico brasileiro.

3 Macedo e Machado: dois prosadores entre o favor do público e o valor da obra

Longe do bulício da corte e quase em ócio, a minha imaginação assentou lá consigo que bom ensejo era esse de fazer travessuras, e em resultado delas saiu – a *Moreninha*.

(MACEDO, 1844, p. 6).

Quanto mais versamos os modelos, penetramos as leis do gosto e da arte, compreendemos a extensão da responsabilidade, tanto mais se nos acanham as mãos e o espírito, posto que isso mesmo nos esperte a ambição, não já presunçosa, senão refletida.

(ASSIS, 1872, p. 2).

As concepções acerca do papel da arte, do artista e da obra literária no século XIX variam conforme o autor e o período da escrita. Quase trinta anos separam os prefácios de Macedo e Machado e, embora ambos estivessem

escrevendo o primeiro romance, o cenário de cada época diverge em muitos aspectos. No campo da prosa ficcional brasileira, poucas referências teria Macedo para inspirar sua obra, num período em que a atividade literária era ainda muito irregular e não havia amplas possibilidades de fazer dela um hábito ou um trabalho de reflexão e estudo.

Por outro lado, Macedo considera o “ócio” o estado propício para a criação literária, sendo as horas vagas do estudante de 23 anos, como afirma em outro trecho do prefácio, a ocasião ideal de trazer a imaginação à cena. A aventura de escrever, mais do que a tarefa em si, apresenta-se como desenfado, entretenimento ou diversão, não apenas para os leitores, mas também para o escritor.

Isso fica evidente na escolha dos versos do poeta francês Jean-Baptiste-Louis Gresset como epígrafe da primeira edição de *A moreninha* (1844): “Ocupado demais para corrigir/ Entrego-lhe meus sonhos/ Eu faço isso para me divertir”, que sintetiza a visão defendida por Macedo de que o romance deveria ser um objeto de prazer tanto na sua composição quanto na sua finalidade de entreter o leitor, não passando por fastidiosas correções de estilo, tarefa que caberia ao público ou à “crítica do homem instruído” (MACEDO, 1844, p. 7-8). Como um dos primeiros romancistas do período romântico, Macedo vai adotar a imaginação, pelas vias da espontaneidade, como a condição desejável de produção da obra literária.

Genette aponta a proliferação de epígrafes nas obras do período romântico, citando Stendhal, Hugo e Balzac como grandes utilizadores desse recurso (GENETTE, 2009, p. 134). A epígrafe seria utilizada ora como função alusiva, mantendo relação direta com o título e/ou com a obra em questão, ora como referência oblíqua, menos óbvia, podendo servir, de igual modo, como mero recurso de filiação literária e mostra de erudição. No caso de Macedo, a epígrafe de Gresset serve de legitimação do princípio artístico de construção, baseado num processo caro aos românticos, que seria o da espontaneidade criativa, diretamente relacionada à ideia de originalidade e de pura inspiração do “eu” no ato criador.

Um dado que revela a importância da espontaneidade para a produção romântica é o suposto tempo de escrita do romance de Macedo – trinta noites –, que equivale ao período de férias do jovem estudante: “bem sabia eu, que mais proveitoso me seria gastar meia dúzia de semanas aprendendo numa sala de dança, do que velar trinta noites garatujando o que por aí vai” (MACEDO, 1844, p. 6).

Contrastam-se, portanto, as obras de Macedo e Machado no quesito “responsabilidade” de produção, embora a espontaneidade do primeiro não seja de todo confiável, ou porque fingi-la era um recurso hábil dos românticos, ou porque admiti-la conferia ao escritor certo ar de genialidade. É o próprio autor que admite ser *A moreninha* “uma criança que terá, quando muito, seis meses de idade, e merece a compaixão que por ela implora” (MACEDO, 1844, p. 7), acrescentando, aos trinta dias iniciais de produção do livro, mais cinco meses, elevando o tempo de conclusão da obra até chegar às mãos dos leitores.

O prefácio de Macedo é mais prototípico no que tange ao uso do recurso retórico da *captatio benevolentiae* e *excusatio propter infirmitatem*. Aparecem tanto o rebaixamento autoral, relacionado aos tópicos da juventude e do desprendimento na feitura da obra, quanto a proclamada insuficiência da obra que, elevada à categoria de personagem, surge dotada de vontade própria e fora do controle do autor: “porém esta menina saiu tão travessa tão impertinente que não pude mais sofrê-la no seu berço”(MACEDO, 1844, p. 7).

Macedo justifica as imperfeições da obra com a promessa de novas obras: “três irmãos que pretendo educar com esmero” (MACEDO, 1844, p. 7); praticamente ameaçando o leitor com a perspectiva de uma “compra agrupada” (GENETTE, 2009, p. 195) para tirar a prova da competência a ser desenvolvida. Na cena criada, há, portanto, um grande investimento na figura do leitor, alvo de uma verdadeira cooptação. Elogia-se de modo desbragado a “antiga fama do público [...] cuja benignidade e paciência tenho ouvido grandes elogios” (MACEDO, 1844, p. 7) para que se relevem os erros da obra de estreia.

Ao contrário das “duas palavras” que introduzem *A moreninha*, Machado de Assis, no prólogo de *Ressurreição* (1872), obra publicada na última etapa do Romantismo brasileiro, expunha a artificialidade dos recursos retóricos para conquistar o público e desviar a atenção da crítica. Ainda longe da revolução formal do Prefácio de *Memórias Póstumas de Brás Cubas* (1881) e da irrisão advinda da junção da “pena da galhofa e da tinta da melancolia”, Machado de Assis já lançava a desconfiança com o que há de “ambíguo nessa diminuição e (tímido) orgulho nessa espetacular humildade” (GENETTE, 2009, p. 183) dos prefácios que circulavam no cenário literário brasileiro:

A crítica desconfia sempre da modéstia dos prólogos, e tem razão. Geralmente são arrebiques de dama elegante, que se vê ou se crê bonita, e quer assim realçar as graças naturais. Eu fujo e benzo-me três vezes quando encaro alguns desses prefácios contritos e singelos, que trazem os olhos no pó da sua humildade, e o coração nos píncaros da sua ambição. Quem só lhes vê os olhos, e lhes diz verdade que amargue, arrisca-se a descair no conceito do autor, sem embargo da humildade que ele mesmo confessou, e da justiça que pediu. (ASSIS, 1872, p. I).

Por outro lado, Machado de Assis busca vincar sua originalidade, recorrendo tanto ao diálogo direto com a crítica – esse terrível tribunal do gosto – quanto ao *topos* “odeio os prefácios e você também” (GENETTE, 2009, p. 207). O procedimento de preterição, isto é, “a arte de escrever um prefácio explicando que não o fará” (GENETTE, 2009, p. 207), usado por Miguel de Cervantes, se faz presente no texto machadiano e é o meio de rasgar a tessitura discursiva de seu tempo, já inaugurando uma marca própria de escrita:

Ora pois, eu atrevo-me a dizer à boa e sisuda crítica, que este prólogo não se parece com esses prólogos. Venho apresentar-lhe um ensaio em gênero novo para mim, e desejo saber se alguma qualidade me chama para ele, ou se todas me faltam, – em cujo caso, como em outro campo já tenho trabalhado com alguma aprovação, a ele volverei cuidados e esforços. (ASSIS, 1872, p. I-II).

Nesse sentido, Machado de Assis já apresentava, no texto do prefácio, o que se firmaria como a principal característica desse paratexto: “uma espécie lateral de crítica”. No campo oposto ao da espontaneidade encenada por Macedo, Machado de Assis apresentava-se mais maduro tanto no plano da idade (33 anos), quanto de sua caminhada literária, com quatro livros publicados, contemplando os três gêneros literários: dois de poesia (*Crisálidas* e *Falenas*), um de teatro (composto pelas peças “O caminho da porta” e “O protocolo”) e um de contos (*Contos fluminenses*).

O labor literário e o estudo sistemático dos temas a serem desenvolvidos na obra de arte provocariam o “acanhamento das mãos”, que ao contrário de levar o escritor ao sabor da imaginação, fazia-o refletir e produzir sua obra de forma mais sofisticada, menos espontânea. Desse modo, a escrita do romance não se tornaria apenas objeto de puro divertimento, uma

vez que seria submetida à análise consciente e criteriosa da autocrítica do escritor: “Cada dia que passa me faz conhecer melhor o agro destas tarefas literárias” (ASSIS, 1872, p. II-III).

Confirmando junto ao público a necessidade de reflexão e de estudo para a construção da obra de arte, Machado desmistifica a ideia do artista como gênio ou como “o assinalado”, visão predominante entre autores do Romantismo, descartando da sua obra essa espécie de “poder inconsciente das supremas audácias” para se aprofundar nas “leis do gosto e da arte” (ASSIS, 1872, p. II).

Outro aspecto relevante no prefácio machadiano é a definição de uma nova poética do romance, afastando o autor do principal modelo adotado pelos seus antecessores: “Não quis fazer romance de costumes; tentei o esboço de uma situação e o contraste de dois caracteres; com esses simples elementos busquei o interesse do livro” (ASSIS, 1872, p. III). Apesar de sucinto, o trecho revela a quebra de alguns paradigmas no cenário ficcional, sendo a ruptura com a tradição brasileira do romance de costumes a principal e mais evidente.

Destaca-se, também, como traço inovador a forma de apropriação de um lema shakesperiano – “Nossas dúvidas são traidoras e nos fazem perder o que, com frequência, poderíamos ganhar, por simples medo de arriscar” (SHAKESPEARE *apud* ASSIS, 1872, p. III). Embora Shakespeare seja um dos escritores mais citados dentre os autores românticos, o prefácio machadiano não pretende utilizar a citação para dar margem à erudição ou à filiação literária, como vimos na epígrafe do romance de Macedo.

Machado quebra o esquema da simples alusão retórica quando adota um recurso autoral que se tornará sua marca em romances posteriores. Ele utiliza a citação como síntese do arcabouço estrutural do romance, absorvendo a essência do drama de caracteres shakespeariano, assinalando a dúvida como *leitmotiv* da sua obra. Esse mesmo recurso da citação como chave de leitura seria retomado de forma mais cabal num romance da maturidade, *Esau e Jacó* (1904), em que uma epígrafe de Dante serviria de “diagrama” interpretativo para compreensão dos movimentos da trama, tal como os das intrincadas jogadas de uma partida de xadrez.

Sobre essa questão das epígrafes machadianas, Abel Barros Baptista (2003, p. 420) aprofundaria a questão ao considerar que esse recurso na obra do autor era uma forma de “ver melhor a natureza da sentenciosidade

no interior da narrativa e o fenômeno da multiplicação de epígrafes dela decorrente”, de modo que o *paratexto* passaria a ter, na obra machadiana, uma função bem mais complexa, especialmente nos romances da maturidade, considerando a intrincada rede de citações diretas e indiretas que viria a constituí-los.

Seguindo o raciocínio machadiano no prólogo, temos ainda o realce dos “caracteres” como ponto de maior importância da narrativa frente ao “esboço de uma situação”, ou seja, há maior valorização da construção dos personagens e de seus caracteres no lugar da ênfase nas situações e fatos desenvolvidos no enredo. Por fim, o escritor diz fundamentar sua obra na simplicidade estética desses elementos para o “interesse do livro”, e não o dos leitores, embora continue mantendo os apelos ao público e à crítica, tão comumente relacionados aos prefácios: “A crítica decidirá se a obra corresponde ao intuito, e sobretudo se o operário tem jeito para ela. É o que lhe peço com o coração nas mãos” (ASSIS, 1872, p. III).

A poética do romancista Machado de Assis, desde o início, demonstrava suas preocupações estéticas e centrava-se, sobretudo, na construção estrutural da obra, chamando a si mesmo de “operário”, em lugar de “autor”. Contudo, sua encenação diante do público ainda guarda pontos de contato com os prefácios da tradição que o antecede, lançando ao leitor comum e à crítica o desafio de julgar a obra e tratando abertamente das suas limitações antes que outros pudessem apontá-las. Encerrar esse diálogo metapoético “com o coração nas mãos” é típico desfecho teatral do tempo, *captatio benevolentiae*, evocando a simpatia da plateia e solicitando os aplausos como prova de afeição.

Guardadas as devidas distinções, podemos concluir que ambos os prefácios – de Macedo e de Machado – constituem-se como “processo tipicamente retórico de persuasão” (GENETTE, 2009, p. 176), mas também como recurso para além do puramente retórico, assegurando o diálogo com possíveis leitores e estabelecendo o “como e o por quê” da escrita dos romances. Enquanto Macedo parece se preocupar em traçar a gênese e o percurso criador da sua escrita, sob o signo da espontaneidade e da inspiração, o prefácio machadiano se apresenta como plano/diagrama para o leitor, a fim de fazê-lo compreender os princípios basilares sobre os quais a obra pretende se apoiar, especialmente por adotar um modelo ficcional que se desviava um pouco do tradicionalmente conhecido romance de costumes.

4 Gonçalves Dias e Álvares de Azevedo: a advertência da poesia

O Público o julgará; tanto melhor se ele
o despreza, porque o Autor interessa em
acabar com essa vida desgraçada, que se
diz de Poeta.

(DIAS, 1846, p. 6).

Na *Divina Comédia*, Dante Alighieri inicia sua jornada ao Paraíso fazendo uma recomendação expressa aos leitores, advertindo-os sobre os riscos de acompanhá-lo nessa última jornada, em especial aqueles que estavam em “pequenina barca”:

Ó vós que em pequenina barca estais,/ e o lenho meu que canta e vai,
ansiados/ de podê-lo escutar, acompanhais,/ voltaí aos vossos portos
costumados,/ não vos meteis no mar em que, presumo, perdendo-me
estarieis extraviados. (ALIGHIERI, 1998b, p. 19).¹

A metáfora náutica alude claramente aos leitores despreparados que, na iminência do risco de extravio, deveriam retornar “aos portos costumados”, em lugar de prosseguir na leitura da obra que, de acordo com o poeta, seguia por águas nunca (d)antes navegadas. A natureza mais hermética do “Paraíso” não permitia, portanto, leitores ingênuos, sem determinada bagagem de conhecimentos ou mesmo sem inteligência e sensibilidade adequadas para a compreensão do universo simbólico proposto nessa terceira parte do livro. Sem dúvida, mesmo para os leitores mais assíduos de Dante, o “Paraíso” continua sendo um desafio imaterializado frente à celebração da grandiosidade imagética do “Inferno”.

A fórmula dantesca “Ó vós que” repete-se em outras partes do poema, ora chamando a atenção para leitores ideais que poderiam compreender mais profundamente seus versos: “Ó vós que tendes o intelecto são/ olhai a doutrina que se esconde/ sob o véu dos versos estranhos”(ALIGHIERI, 1998a, p. 75); ora advertindo os menos audaciosos sobre os perigos no caminho: “Lançai fora toda a esperança, ó vós que entraí” (ALIGHIERI, 1998a, p. 37).

¹ Retomamos a obra de Dante Alighieri na perspectiva de “prefácio integrado” (GENETTE, 2009, p. 147).

Esses recursos apelativos ao longo da obra funcionam como uma espécie de guia dos leitores na jornada da escrita, advertindo sobre os vários modos de compreensão do poema e testando a capacidade de prosseguirem na leitura/aventura. De modo semelhante, os guias de cada parte da *Divina Comédia*, além de advertirem o poeta, desempenham o papel de orientar a caminhada do escritor e da escrita.

Compreender que o diálogo com os (prováveis) leitores já se encontrava presente numa obra do século XIV, como a *Divina Comédia*, embora num outro contexto, nos faz refletir sobre a importância da inserção do leitor, no plano ficcional ou imagético, na obra literária. Com essa intenção, ao revisitarmos três prefácios da lírica romântica brasileira, procuraremos avaliar de que modo os poetas estabelecem contato com seu público e projetam um leitor ideal.

A escolha do prólogo dos *Primeiros cantos*, de Gonçalves Dias, e dos dois prefácios da *Lira dos vinte anos*, de Álvares de Azevedo, pretende rastrear primeiramente a encenação emotiva de ambos os poetas e, fechando os estudos acerca dos prefácios, analisar pontualmente a advertência alvaresiana, feita à maneira de Dante, apresentada aos leitores na segunda parte da *Lira*.

O papel relevante atribuído a Gonçalves Dias e a sua primeira obra é consensual na crítica literária brasileira. Sem dúvida, Dias constrói uma poesia de alta qualidade, que desenvolve temáticas nacionais, caras ao movimento romântico, sem se render à fatuidade do tempo, exprimindo o vigor dos seus versos com muita originalidade.

Tratando-se de obra de estreia, o escritor ainda não podia avaliar previamente qual recepção teria do público e, em especial, da crítica. Embora houvesse a tensão de estreante, o prólogo da obra inicia-se com certa confiança: “Dei o nome de *Primeiros cantos* às poesias que agora publico, porque espero que não serão as últimas” (DIAS, 1846, p. 5); que, paradoxalmente, é desmentida em seu desfecho: “O Público o julgará; tanto melhor se ele o despreza, porque o Autor interessa em acabar com essa vida desgraçada, que se diz de Poeta” (DIAS, 1846, p. 6).

A conclusão “trágica” do prólogo compõe o jogo cênico dos autores românticos, entre a descrição dos grandes feitos do livro e a exposição das inquietações do autor. No caso de Dias, o desfecho surge como uma advertência aos leitores da conclusão drástica que a rejeição da obra poderá

causar: o abandono da carreira poética. Acabar com a vida “desgraçada” de Poeta equivale a transformar os “primeiros cantos” em últimos, desfazendo a expectativa com que havia encetado a apresentação do livro.

Há alguns motivos para considerar a parte final do prólogo destoante em relação ao seu conteúdo geral. No corpo do texto, o poeta delinea sua poética, que difere dos excessos dos seus contemporâneos, justificando com muita segurança a não adoção de um critério temático na organização da obra: “não têm unidade de pensamento entre si” (DIAS, 1846, p. 5). Em outro trecho, enfatiza a escolha de recursos métricos e estilísticos da obra: “Muitas delas [poesias] não têm uniformidade nas estrofes, porque desprezo regras de mera convenção; adotei todos os ritmos da metrificação portuguesa, e usei deles como me pareceram quadrar melhor com o que eu pretendia exprimir” (DIAS, 1846, p. 5).

Embora Genette (2009, p. 179) destaque a aparente necessidade de “mostrar uma unidade, formal ou mais frequentemente temática” na concepção de ideias dos autores de prefácios originais, Gonçalves Dias parece contrariar, à primeira vista, esse princípio ao falar sobre a falta de “unidade de pensamento” ou de unidade formal dos versos. Curiosamente, é a própria falta de unidade que estabelece o marco regulador da obra, sendo a multiplicidade o princípio unificador a ser defendido no prefácio.

A expressividade do verso é, segundo o prólogo, a via principal da poesia gonçalvina e se sobrepõe às formas ou aos temas. A intenção do autor se coaduna com uma proposta que visa ao conluio entre a reflexão e a inspiração, ao afirmar que deseja “Casar assim o pensamento com o sentimento – o coração com o entendimento – a ideia com a paixão” (DIAS, 1846, p. 6).

O autor apresenta-se seguro de si e demonstra muita convicção acerca do processo de construção do livro. A primeira quebra de expectativa surge quando, ao referir-se à motivação da escrita dos poemas, o autor afirma tê-los escrito para si mesmo, não para outrem: “Escrevi-as para mim, e não para os outros; contentar-me-ei se agradarem, e se não... é sempre certo que tive o prazer de as ter composto” (DIAS, 1846, p. 6).

Há, portanto, um estranhamento do leitor, sumariamente ignorado no processo de construção dos poemas, uma vez que os românticos admitem a inspiração a partir de um ponto de vista subjetivo, centrado no “eu”. Contudo, não se pode ignorar no trecho o uso das reticências, que, de uma forma velada, parece sugerir certo desprezo pelas opiniões alheias, como uma aparente suspensão da *captatio benevolentiae*.

O complemento da frase volta-se mais uma vez para o olhar subjetivo, revelando o prazer como elemento resultante da escrita. Curiosamente, o prólogo gonçalvino parte de um princípio egocêntrico, virando as costas para o leitor e, logo em seguida, importando-se com seu julgamento, a ponto de considerar o fim da “desgraçada” carreira de poeta caso houvesse o desprezo do público.

Essas idas e vindas reiteram o jogo cênico dos prólogos, marcado por uma cumplicidade, ora buscada, ora ressentida com o leitor. A grande contradição romântica encontrava-se no próprio ato de publicar aquilo que só poderia adquirir importância e sentido no âmbito do privado, do extremamente pessoal. Sem dúvida, a literatura romântica exigia esse desnudar-se publicamente como parte da encenação do “eu” diante do mundo, como se a obra fosse o espelho de sua alma.

Álvares de Azevedo também entra no jogo dos românticos ao compor o prefácio da primeira parte da *Lira dos vinte anos*,² mostrando-se como um poeta iniciante e pedindo desculpas ao público. Acresce-se o diálogo com Gonçalves Dias, que é manifesto logo no parágrafo inicial: “São os primeiros cantos de um pobre poeta. Desculpa-os. As primeiras vozes do sabiá não têm a doçura dos seus cânticos de amor” (AZEVEDO, 2000, p. 120). Referir-se a “primeiros cantos” e ao “sabiá” era prontamente uma alusão ao título da obra gonçalvina e ao seu poema mais conhecido: “Canção do exílio”.

A homenagem inicial a “Canção do exílio” é burlada no desfecho do prefácio, quando o autor nega o olhar patriótico e nacionalista do poema de Dias, escolhendo, antes, a mãe como elemento de adoração no lugar da pátria, como vemos na citação escolhida pelo autor: “Se a pátria é adorada, a mãe não é mais digna de veneração” (AZEVEDO, 2000, p. 120). O primeiro poema do livro de Álvares entregava à mãe a primazia da homenagem, desfazendo a intenção nacionalista tão celebrada pelos seus contemporâneos.

O tratamento dado ao leitor demonstra ampla cumplicidade, tanto na forma de tratamento – “ó meus amigos” –, quanto na partilha íntima da musa do poeta, que segue semidesnuda ante os olhares do público, que é obrigado a amá-la pela carga pessoal nela contida e por abrigar os primeiros

² O texto que compõe, na atualidade, o prefácio da primeira parte da *Lira dos vinte anos* aparece, originalmente, na segunda edição da obra entre os textos inéditos de Álvares de Azevedo (1862, t. III), introduzindo os poemas que iriam compor, anos mais tarde, a terceira parte da *Lira dos vinte anos*.

e últimos cantos do poeta: “despi a minha musa saudosa dos véus do mistério do meu amor e da minha solidão, agora que ela vai seminua e tímida por entre vós, derramar em vossas almas os últimos perfumes de seu coração – ó meus amigos, recebei-a no peito, e amai-a [...]” (AZEVEDO, 2000, p. 120).

As únicas reticências que surgem no texto também vão contradizer o prólogo de Dias: “São as páginas despedaçadas de um livro não lido...” (AZEVEDO, 2000, p. 120). O leitor tem aqui valor essencial, uma vez que o “livro não lido” constitui a pior sentença dada a uma obra. A necessidade do acolhimento do público torna-se condição necessária para a vitalidade da poesia e, conseqüentemente, do poeta.

O prelúdio amoroso entre autor e leitor no primeiro prefácio da *Lira* expõe o excesso sentimental do livro. Há um triste alento no canto do poeta, que tange apenas a “lira interna”, uma vez que o instrumento original, segundo diz, apresenta-se “sem cordas”. O universo visionário e platônico se revela nessa primeira apresentação, mas esta é apenas uma das faces da medalha, que será revelada integralmente, mais adiante, no segundo prefácio da obra. Não se pode, portanto, confiar no semblante melancólico dessa encenação inicial. Os inadvertidos leitores, comovidos pela dor do poeta, vão ser solapados no segundo ato da obra.

5 À guisa de conclusão: a metaliteratura no segundo prefácio da *Lira*

Ficarás tão adiantado agora, meu leitor,
como se não lesse essas páginas, desti-
nadas a não ser lidas. Deus me perdoe!
assim é tudo! até os prefácios!

(AZEVEDO, 1853, p. 106).

O segundo prefácio da *Lira dos vinte anos* é, dos nossos textos românticos fundadores, aquele que realiza, com argúcia, a cesura com o panorama literário de seu tempo, ao criar uma marca autoral e fazer da literatura o discurso “infame” que, no sentido foucaultiano, subverte/denuncia as regras. O prefácio não só traz uma nova perspectiva em relação à primeira parte da *Lira dos vinte anos*, como também inaugura outra concepção de arte no cenário romântico brasileiro. Opondo-se às vogas de consolidação do caráter nacional através da literatura e à exacerbação do sentimentalismo na poesia, a obra de Álvares de Azevedo cede espaço para

questionamentos de outra ordem. Discute-se a condição de produção da poesia, reconhecem-se a existência e a necessidade de manifestar diferentes estados poéticos, além da constituição dual do ser humano e da arte.

O caráter propedêutico do prefácio é corroído pela instauração de um intervalo entre os dois mundos trazidos contrastivamente no livro de poemas: o visionário e o prosaico. Desse modo, o prefácio realiza uma espécie de suspensão no espaço discursivo, constituindo-se um limiar ficcional mais complexo entre a obra e o público.

A advertência ao leitor une a ironia cervantina, de utilizar a forma para negá-la, à dualidade da arte romântica, baseada na teoria dos contrastes de Victor Hugo. A duplicidade se faz presente, além disso, na escolha das fontes literárias. As referências corroboram a tensão que constitui o Romantismo, na sua divisão dilacerada entre corpo e alma, o grotesco e o sublime. Os personagens Ariel e Calibã, da peça *A tempestade* (1611) de William Shakespeare, D. Quixote e Sancho Pança, do romance de Miguel de Cervantes, simbolizam o idealismo da criação artística e a matéria prosaica que alimenta a arte, cujo enfrentamento é uma das discussões realizadas pelo prefácio azevediano.

O choque a ser vivido pelo leitor “ao voltar a página” (AZEVEDO, 1853, p. 104) se equipara à “queda” do poeta na terra. Autor e Leitor se defrontam com uma nova realidade para a arte poética, portanto a necessidade dos esclarecimentos do prefácio. A dualidade entre as aspirações sublimes e o sentido prático da existência se refletem na condição cindida do poeta e da poesia, conforme se refere ao assunto: “Tem nervos, tem fibra e tem artérias – isto é, antes e depois de ser um ente idealista, é um ente que tem corpo. E, digam o que quiserem, sem esses elementos, que sou o primeiro a reconhecer muito prosaicos, não há poesia” (AZEVEDO, 1853, p. 104-105).

Desse modo, é concedido ao leitor um guia para a leitura do livro, à maneira de Dante, elucidando e defendendo a noção da arte como a “harmonia dos contrários” e, concomitantemente, legitimando a coexistência do mundo platônico da primeira parte com a “sátira que morde” da segunda parte.

Há no texto de Álvares de Azevedo um aspecto diferencial importante em relação aos prefácios cervantino e hugoano. O “catálogo” de nomes não é sonogado, como na burla do Prólogo de *Dom Quixote*, ou do inflamado libelo do *Prefácio ao Cromwell*. O juízo negativo de que as citações servem para impressionar o público e/ou para aumentar o peso do livro não é posto em

questão no texto azevediano. As inúmeras referências no prefácio da segunda parte da *Lira* apontam para que se incorpore a tradição literária universal, fazendo com que a literatura brasileira tenha um horizonte temático e formal mais amplo, mesmo num momento de fundação literária nacionalista.

Em literaturas de tradição mais consolidada, a insurgência contra modelos esgotados é de extrema relevância, conforme vimos com Miguel de Cervantes e Victor Hugo. No Brasil, a presença tão evidente e predominante do cosmopolitismo, por meio das várias referências europeias, constitui a “rasura” do discurso azevediano e possui um peso significativo no contexto de valorização de temas nacionais.

Entretanto, não se pode descartar por completo, no prefácio, a insubordinação aos modelos repetidos e exauridos. Negando-se ser original no tratamento do tema da “binomia” em arte, o autor aponta que esse tópico possui maior relevância do que a “moda” sentimental que inundava a própria obra e o Romantismo em geral: “perdoem-me os poetas do tempo, isto aqui é um tema, senão mais novo, menos esgotado ao menos que o sentimentalismo tão *fashionable* desde Werther e René” (AZEVEDO, 1853, p. 104).

A conhecida estratégia dos prefácios de rebaixamento da figura autoral, que desvia a atenção da opinião pública e torna mais potente o ataque às convenções estabelecidas, marca presença no texto azevediano. O “cérebro mais ou menos de poeta” cria a imagem de modéstia para a voz autoral, expediente comum para conservar o respeito do público, apesar das oposições ao gosto comum. O cansaço em relação ao derramamento subjetivista torna-se a mola propulsora para a condenação da mediocridade em arte, preocupação constante nessa cruzada realizada pelos prefácios contra a vulgaridade artística: “dessa poesia de arremedo que anda na moda, e reduz as moedas de ouro sem liga dos grandes poetas ao troco de cobre, divisível até o extremo, dos liliputianos poetastros” (AZEVEDO, 1853, p. 104).

O peso erudito que, porventura, a citação de tantas fontes poderia conferir ao texto é contrabalançado pelo humor que permeia o prefácio. Uma fina ironia está incutida na rejeição aos paradigmas que alcançavam sucesso de crítica e de público, sendo esta última dissimulada pelo convite gentil e atencioso ao leitor para a “entrada num mundo novo” (AZEVEDO, 1853, p. 103). A proposta persuasiva de adentrar uma “pátria de sonhos” (AZEVEDO, 1853, p. 103), livre de regras, extravasa os limites do contexto imediato, sejam as produções nacionalistas ou sentimentais, sejam as expectativas

restritas do público. A ressalva final questiona a validade do prefácio e o fornecimento de uma chave de leitura para a obra.

Conforme vimos, todos os prefácios aqui analisados servem não apenas como chave de leitura fornecida pelo autor, mas também como espaço de passagem entre o contexto literário e a obra. Como a inscrição na entrada do “Inferno”, de Dante, há a marcação de certas condições de “entrada” do leitor nesse universo autoral. As imagens criadas a respeito do autor e do leitor são ambíguas, uma vez que o prefácio lida com dois desígnios paradoxais: atrair o público ao mesmo tempo em que se critica seus gostos e expectativas. Assim, ora os leitores são benevolentes e fiéis amigos, ora são uma turba insensível à grandiosidade da obra estreada; ora os autores são os assinalados pela inspiração/reflexão ou, então, meros rabiscadores de páginas desprezíveis.

Na provocação da advertência de Álvares de Azevedo encontra-se a brecha para pensar o prefácio para além de anteparo de uma obra, mas como um gesto discursivo rico que congrega tanto o contexto de publicação, quanto a arte ficcional/poética, longe da pura referencialidade.

Referências

- ALIGHIERI, D. *A divina comédia: Inferno*. Tradução de Ítalo Eugênio Mauro. São Paulo: Ed. 34, 1998a. v. 1.
- ALIGHIERI, D. *A divina comédia: Paraíso*. Tradução de Ítalo Eugênio Mauro. São Paulo: Ed. 34, 1998b. v. 3.
- ASSIS, M. de. *Ressurreição*. 1. ed. Rio de Janeiro: B. L. Garnier, 1872. Disponível em: <http://www.brasiliana.usp.br/handle/1918/00212500#page/6/mode/1up>. Acesso em: 12 abr. 2017.
- AZEVEDO, M. A. A. de. *Obra completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2000.
- AZEVEDO, M. A. A. de. *Obras*. 1. ed. Rio de Janeiro: Tipografia Americana, 1853. v. 1. Disponível em: http://www.brasiliana.usp.br/bitstream/handle/1918/00238700/002387_CO_MPLETO.pdf. Acesso em: 12 abr. 2017.
- AZEVEDO, M. A. A. de. *Obras*. 2. ed. Rio de Janeiro: B. L. Garnier, 1862. v. 1. Disponível em: <https://digital.bbm.usp.br/handle/bbm/5063>. Acesso em: 28 jul. 2019.

AZEVEDO, M. A. A. de. *Obras*. 2. ed. Rio de Janeiro: B. L. Garnier, 1862. v. 2. Disponível em: <https://digital.bbm.usp.br/handle/bbm/5029>. Acesso em: 28 jul. 2019.

AZEVEDO, M. A. A. de. *Obras*. 2. ed. Rio de Janeiro: B. L. Garnier, 1862. v. 3. Disponível em: <https://digital.bbm.usp.br/handle/bbm/5040>. Acesso em: 28 jul. 2019.

BAPTISTA, Abel Barros. *Autobiografias: solicitação do livro na ficção de Machado de Assis*. São Paulo: Editora Unicamp, 2003.

BORGES, J. L. *Prólogos, com um prólogo de prólogos*. Tradução de Josely Vianna Baptista. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

CERVANTES, M. de. *Dom Quixote de la Mancha*. São Paulo: Abril Cultural, 1978.

DIAS, G. *Primeiros Cantos*. 1. ed. Rio de Janeiro: Eduardo e Henrique Laemmert, 1846. Disponível em: <http://www.brasiliana.usp.br/bitstream/handle/1918/00634200/006342COMPLETEO.pdf>. Acesso em: 12 abr. 2017.

FOUCAULT, M. *O que é um autor?*. 9. ed. Lisboa: Nova Veja, 2015.

GENETTE, G. *Paratextos editoriais*. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2009.

HANSEN, J. A. Forma romântica e Psicologismo Crítico. In: CUNHA, C. A. *O belo e o disforme*. São Paulo: Edusp, 1998. p. 9-23.

HUGO, V. *Do grotesco e do sublime*. Tradução do Prefácio de Cromwell. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 2007.

MACEDO, J. M. *A moreninha*. 1. ed. Rio de Janeiro: Tipografia Francesa, 1844. Disponível em: <http://www.brasiliana.usp.br/handle/1918/01067000#page/11/mode/1up>. Acesso em: 12 abr. 2017.

NOVO Dicionário Eletrônico Aurélio. Curitiba: Editora Positivo, 2004. CD-ROM. Versão 5.0.

Recebido em: 31 de julho de 2019.

Aprovado em: 03 de dezembro de 2019.