

A REVISÃO DE DIFERENTES POSTURAS CRÍTICAS NO PREFÁCIO A'O CONDE LOPO, DE ÁLVARES DE AZEVEDO

Natália Gonçalves de Souza Santos
Mestranda (USP/bolsista FAPESP)
Prof. Dr. Eduardo Vieira Martins
Orientador/USP

RESUMO: Pretende-se analisar uma parte do projeto crítico do escritor romântico Álvares de Azevedo (1831 – 1852), a partir do prefácio escrito à obra **O conde Lopo** (1848). Neste texto, ao discutir a autonomia do belo em relação ao fim moral da arte, o autor mantém intenso diálogo com escritores da tradição literária ocidental, especialmente Théophile Gautier e seu prefácio ao romance **Mademoiselle de Maupin** (1835) – na medida em que procura legitimar e oferecer uma proposta crítica e estética distinta daquela que pode ser identificada com a expressa no prefácio aos **Suspiros poéticos e saudades** (1836), de Gonçalves de Magalhães, cuja hegemonia ainda era considerável na literatura brasileira de então. Azevedo promove, assim, um amálgama das diferentes posturas literárias na elaboração de uma nova, que pudesse funcionar como uma opção no cenário do Romantismo brasileiro.

PALAVRAS-CHAVE: Romantismo brasileiro; Álvares de Azevedo; crítica literária.

ABSTRACT: We intend to analyze a piece of the critic project of the romantic writer Álvares de Azevedo (1831 – 1852), taken from the preface written to the work **O conde Lopo** (1848). In this text, specifically in the discussion about the autonomy of the beauty and its relation to the artistic moral purpose, the author keeps an intense dialogue with writers of Western literary tradition, notably Théophile Gautier and his preface to the novel **Mademoiselle de Maupin** (1835) – as Azevedo looks for legitimation of a critic and aesthetic proposition different from those which can be identified with the preface of Gonçalves de Magalhães for **Suspiros poéticos e saudades** (1836), whose hegemony was still considerable in the Brazilian literature of that time. Observing such points, we tend to see Azevedo as an author who promotes an amalgam of distinct literary positions, aiming to elaborate a new one, which could work as an option in the Brazilian Romanticism scenary.

KEY-WORDS: Brazilian romanticism; Álvares de Azevedo; literary criticism.

Introdução

Embora publicado somente em 1886, sob a responsabilidade do amigo do poeta, Luis Antonio da Silva Nunes, a discussão levantada no prefácio a '**O conde Lopo** ainda se mostrava, de certa forma, atual, já que ela se baseia em algumas das proposições do prefácio de Théophile Gautier para o romance **Mademoiselle de Maupin** (1835), que continha as bases da tendência estética conhecida como "arte pela arte", em voga no Brasil no final do século XIX. O uso que Álvares de Azevedo faz do pensamento deste escritor francês já se faz presente desde a epígrafe anteposta ao prefácio, sendo assim de grande importância para o entendimento da argumentação apresentada. Sob essa luz, Azevedo procura afirmar a beleza como única finalidade da poesia e único critério válido para o seu julgamento, o que significa afirmar também a sua autonomia em relação à moralidade, o outro ponto de debate trazido ao texto.

Para tanto, o autor parte de um aforismo, "O fim da poesia é o *belo*" (AZEVEDO, 2000, p. 375), e, na tentativa de asseverar esta posição, num exercício retórico típico do meio acadêmico no qual estava inserido, a Faculdade de Ciências Sociais e Jurídicas do Largo de São Francisco, ele percorre a tradição, clássica e romântica, apontando a existência da imoralidade em ambas as escolas, justificando, perante a crítica e o público, o possível conteúdo imoral do poema prefaciado, e a imoralidade de uma determinada obra, desde que ela seja bela. Valendo-se, portanto, da própria tradição ocidental, o poeta pode contrapor-se à tradição brasileira, se tomarmos como base dela, ao menos no que concerne à romântica, o prefácio aos **Suspiros poéticos e saudades**, de Gonçalves de Magalhães, que pode ser apontado como um escrito programático do movimento romântico no Brasil e no qual são elencados outros fins à poesia que não apenas a beleza como, por exemplo, o justo e o útil.

A classificação do belo e seus objetivos

Sob o aforismo que abre sua argumentação, Álvares de Azevedo propõe uma intrincada classificação do que seria o belo, que já foi alvo de diversas apreciações críticas as quais não se afastam muito do parecer final quanto à dificuldade em observar os critérios de diferenciação utilizados pelo autor. Para Antonio Candido, "a sua diferença reside apenas no grau de intensidade das emoções associadas às imagens em que se manifestam. A águia no ninho, acariciando os filhotes, é bela, lutando com a tempestade, é sublime" (CANDIDO, 2006, p. 671). De acordo com Azevedo, "o belo manifesta-

se por três diversos modos: por três fontes, o que faz dizer que há três espécies de *belo*” (AZEVEDO, 2000, p. 378): o ideal, o sentimental e o material. Após exemplificar sobre esses três tipos, o autor diz que “talvez se notasse não ter eu nesses três gêneros de belo falado do belo-sublime [...]. Fi-lo de propósito”. Reiterando que “há dois gêneros de belo. – Há o belo doce e meigo, o belo propriamente dito – e esse outro mais alto – o sublime” (AZEVEDO, 2000, p. 378).

Antonio Candido explica que essa classificação denota “uma aspiração à experiência total, superando os limites dos gêneros e mesmo das conveniências” (CANDIDO, 2006, p. 672) e tal experiência, dentro da visão romântica, só pode ser alcançada por meio da “beleza total” (CANDIDO, 2006, p. 673). A pluralidade de imagens e sensações que Azevedo evoca para a composição do seu ideal de belo e de sua gradação mais alta, o sublime, corresponde, assim, às necessidades da definição de poesia romântica fornecida por ele, que anseia a unidade através do fragmentário: “Porém como os perfumes das flores são mais belos quando misturados no ramilhete [...] assim também mais se lhes realça o valor a esses três gêneros de belo, quando se reúnem num objeto. É esse, ou pretende sê-lo ao menos, o fim da poesia romântica” (AZEVEDO, 2000, p. 381).

A partir do momento em que a beleza assume essa função primordial para o poeta romântico, mecanismo pelo qual apreende o mundo, Azevedo pode afirmar, categoricamente, que “o mérito ou demérito de um poema é – *ser ou não belo*” (AZEVEDO, 2000, p. 375), “assim pois – o único juízo de que damos ao leitor competência sobre esses versos soltos e rimados que aí vão, é sobre sua beleza ou não” (AZEVEDO, 2000, p. 377), instaurando o belo como único critério de valor apropriado para a apreciação da obra artística. A missão do poeta torna-se, nesse sentido, o “apostolado da beleza” (AZEVEDO, 2000, p. 375). Tal missão está diretamente ligada aos seus anseios, sendo o poeta, portanto, o grande elemento desencadeador de toda a discussão, tanto sobre o belo e suas gradações, quanto sobre a organização que ele deve assumir no interior da arte romântica. O poeta que emerge do conhecido segundo prefácio à **Lira dos vinte anos** é um ser completo, que “vê, ouve e sente” (AZEVEDO, 2000, p. 190) e aspira, como disse Antonio Candido, a uma “experiência total”, a sua missão o coloca em função desse objetivo. Dessa forma, Álvares de Azevedo, além de elencar, por meio do belo sentimental, por exemplo, elementos que despertassem a emoção, se valerá, ao longo de todo o prefácio, de descrições que estimulem o maior número possível de sentidos:

Como as aves do céu, como as flores da selva, como os clarões das noites, é sua missão [do poeta] dar cantos, perfumes, fulgores – espalhar rescendências, derramá-lo gota a gota esse vaso de bálsamo que se chama a alma – como a Madalena – para perfumar essa passagem na terra que se chama – a vida. (AZEVEDO, 2000, p. 375)

Nessa passagem, três sentidos são estimulados: a audição (cantos), o olfato (perfumes) e a visão (fulgores), por meio da poesia romântica que o autor aponta como a ideal, o objetivo a ser alcançado pelo poeta. A comparação com os elementos da natureza maximiza os estímulos que devem compor a experiência, bem como a sua abrangência, já que as palavras 'céu', 'selva' e 'noites' amplificam o espaço de ação desses estímulos.

Uma concepção de crítica literária

Toda a discussão sobre as gradações do belo gerada pelo desejo da experiência completa e, conseqüentemente, de expressão dela pelo poeta romântico, demonstra a importância desse tema para Álvares de Azevedo. O poeta procura em diversos aspectos da realidade o belo, tentando unir seus três tipos e submetendo-os a um trabalho de depuração artística que, no entanto, não garante a realização plena de seus intentos. A consciência dessa impossibilidade já está colocada na escolha do trecho do romance **Mademoiselle de Maupin**, de Théophile Gautier, que serve de epígrafe ao prefácio:

São assim os poetas. Seus mais belos poemas são aqueles que eles não escreveram; eles colocam na cerveja mais poemas do que eles deixam em suas bibliotecas.

- Eu levarei meu poema comigo.

- E eu o meu. Quem nunca fez um poema na vida? Quem é tão feliz ou tão infeliz por não ter composto o seu em pensamento ou em seu coração?... (Apud PEIXOTO, 1999, p. 117).

A maneira como é colocado o problema da impossibilidade da linguagem dar conta de expressar todos os anseios do poeta baseia-se na ideia de que os melhores poemas são aqueles que não foram escritos, permanecendo na idealidade, pois, a partir do momento em que estes se materializam na palavra, o ideal de beleza, de unidade está comprometido. Por isso, o poeta insiste na inserção dessa pluralidade de imagens ao longo de seu prefácio, insistindo ao final, na contemplação das mulheres chorando ao pé da cruz, quando exemplifica sobre os tipos de sublime, porque essa imagem "dir-vos-á o que palavras não sabem ressumbrar." (AZEVEDO, 2000, p. 382) É interessante notar como essa questão preocupava Álvares de Azevedo a ponto de negar a possibilidade de êxito do seu poema antes mesmo deste ser lido, já que antecipa esse problema inicialmente por meio da epígrafe, mas, logo em seguida, apresenta um prefácio que procura resolvê-lo. Sergio Alves Peixoto afirma que "a beleza de que o autor irá falar existe, sim, mas na alma do poeta e jamais poderá ser concretizada por meio da

linguagem” e, assim sendo, são “fracassados ambos – o poeta e a obra de arte.” (PEIXOTO, 1999, p. 117)

O trecho utilizado como epígrafe do prefácio a '**O conde Lopo** funciona como um tipo de pista para um cotejo entre a posição assumida pelo escritor francês no longo prefácio que abre **Mademoiselle de Maupin** e Álvares de Azevedo, apontando certa adesão deste aos princípios daquele. Nesse sentido, se Álvares de Azevedo demonstra, talvez, alguma angústia proveniente da iminência do referido fracasso, a ponto de negar a eficiência do próprio prefácio que, no entanto, não se exime de escrever, Gautier trabalha com humor e até cinismo a questão da incompletude da linguagem, embora a coloque em uma perspectiva diferente:

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

Il en est de cette critique comme de ce barbier qui avait pour enseigne ces mots écrits en gros caractères: Ici L'on Rasera Gratis DEMAIN. (GAUTIER, 1955, p. 33)

Ao afirmar que a boa crítica literária só pode ser aquela das obras que ainda não foram escritas, o escritor francês deixa implícito que toda a crítica existente, especialmente a militante moralista dos jornais franceses de sua época, contra a qual o autor se dirige com ferocidade, não possui nenhuma qualidade. Ao mesmo tempo em que vincula, embora lateralmente, a ideia de que as boas obras são aquelas que não foram escritas, tangenciando o referido problema.

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

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

Vous ne vous faites critique qu'après qu'il est bien constaté à vos propres yeux que vous ne pouvez être poète (GAUTIER, 1955, PP. 11 e 12).

Por seu turno, Álvares de Azevedo vale-se da imagem do nascimento e, portanto, da criação, para caracterizar a relação entre críticos e poetas:

E que ladrem critiqueiros – Que importam eles?

Pobres mulheres estéreis que com olhos chamejando de inveja devoram as crias rosadas das outras. [...] Há de a mulher esmagar seu filho entre os joelhos pelas invejas delas, há de a águia desvairar-se do voo só porque a víbora vomitou-lhe a bava do insulto? (AZEVEDO, 2000, p. 377)

A imagem do nascimento pode ser encontrada também na poesia alvaesiana, demonstrando coincidência na maneira de concebê-la como atividade fecundadora, enquanto a crítica é vista como atividade estéril. Em “Boêmios”, o personagem Níni caracteriza seu arrebatamento criativo de acordo com essa polaridade: “Na minha mente/Fermenta um mundo novo que desperta./Escuta, Puff: eu sinto no meu crânio,/Como em seio de mãe, um feto vivo” (AZEVEDO, 2002, p. 163). Cilaine Alves Cunha explica que a referência ao feto contida no poema remete “ao mito de Minerva, a deusa que nasceu do cérebro de Zeus” (CUNHA, 1998, p. 47), inserindo-o, dessa forma, na tradição literária. A ideia de fermentação também é comum na poesia alvaesiana, “expressando, em sua maioria, um intenso dispêndio energético que mobiliza a inspiração poética” (CUNHA, 1998, p. 47).

A formulação dessa polaridade entre as funções da crítica e da poesia sugere que se Azevedo deseja colocar-se na posição de crítico literário, como entrevemos na postura desse prefácio, no qual não apenas apresenta sua obra, mas também reflete e critica outras obras e faz considerações gerais acerca da arte, ele deve preocupar-se, ostensivamente, com a produção de uma crítica que seja também criativa e não fruto dos “escrevedores de regras, Las Harpes assobiados nos teatros” (AZEVEDO, 2000, p. 377), pois o contrário disso significaria filiar-se ao pólo da esterilidade, dos eunucos, como diz Gautier.

O fim moral da obra de arte

É sabido que no prefácio a **Mademoiselle de Maupin**, Théophile Gautier, partindo de fundamentos kantianos, lança as bases da estética da “arte pela arte”, que ganhará, na França, muitos adeptos ao longo do século XIX, especialmente em sua segunda metade. E, para questionar o elo entre beleza, moralidade e utilidade, vigente desde a antiguidade clássica, e a legitimação da autonomia da primeira em relação às outras duas, o escritor francês volta-se para a tradição, tanto na tentativa de achar precedentes de imoralidade em obras largamente difundidas, quanto para dizer que a sua própria época é que propicia obras imorais. Sempre atento em defender-se e desmerecer os críticos de jornais

que ostentavam uma postura supostamente moral, empreendendo um tipo de cruzada da virtude contra os escritores contemporâneos a Gautier, ele diz

Apparemment que je suis le personnage le plus énormément immoral qui'il se puisse trouver en Europe et ailleurs; car je ne vois rien de plus licencieux dans les romans et les comédies de maintenant que dans les romans et les comédies d'autrefois, et je ne comprends guère pourquoi les oreilles de messieurs des journaux sont devenues tout à coup si janséniquement chatouilleuses (GAUTIER, 1955, p. 6).

Álvares de Azevedo, seguindo, de certa forma, a linha de raciocínio proposta pelo escritor francês, mas, na quase inexistência de jornalistas a quem se dirigir, evoca diretamente os autores da tradição literária ocidental: “A vós – clássicos como Horácio, Anacreonte e Ovídio, e a vós românticos como Byron – perguntarei [...] quais mais imorais, quais menos puros?” (AZEVEDO, 2000, pp. 377 e 378). A pergunta feita às duas escolas literárias torna-se retórica já que suas duas partes equivalem-se, evidenciando, de maneira irônica, que ambas enveredaram pelo caminho da imoralidade. Dessa forma, o autor sente-se resguardado pela tradição, frente ao público e à crítica, para ambientar os seus cantos no “salão do banquete, com seu refulgir de copos cheios de licores e a sua música de loucas alegrias e alegres amores, sobre chão cheiroso de rosas, respirando o ar volúpias e lascívias” (AZEVEDO, 2000, pp. 377 e 378).

No entanto, o grande protesto de Gautier é, de fato, como atestam as várias passagens nas quais ele debate o problema, contra a escravização da arte para fins que não os da beleza e da fruição estética, já que não admite que a obra seja púlpito ou panfleto: “Cette grande affectation de morale qui règne maintenant serait fort risible, si elle n'était fort ennuyeuse. — Chaque feuilleton devient une chaire; chaque journaliste, un prédicateur.” (GAUTIER, 1955, pp. 2 e 3) O autor brasileiro concorda afirmando que “não é esse o lugar [as obras de arte, especialmente as teatrais] para sustentar teorias de *moralidade*” (AZEVEDO, 2000, p. 376). Azevedo adiciona a essa afirmação outros dois argumentos: o desfecho da obra e a explicitação da vontade do artista. Tomando o **Don Juan**, de Byron, e o **Faust**, de Goethe, como exemplos, ele afirma: “acho cá de mim para mim que o fim não torna moral uma obra da qual cada capítulo seja imoral” (AZEVEDO, 2000, p. 376), ponderando, assim, a importância do andamento do enredo para a classificação de uma obra como imoral ou não e questionando a validade de um final redentor, que corrigisse toda a devassidão, no caso do protagonista de Byron, por exemplo, existente na obra e que pudesse, por outro lado, funcionar como um embuste do qual se valeriam os escritores para iludir os “critiqueiros”.

Além disso, é necessário considerar a vontade suprema do artista, como Azevedo faz questão de apontar e destacar, explicitando o poder do gênio criador em escolher se sua obra terá um cunho moral ou não: “Quanto à segunda [razão para a imoralidade] – foi *porque não quis*.” Embora essa liberdade de escolha tenha que ser legitimada através da tradição literária. Ao optar conscientemente pela desvinculação da obra de arte à proposta moral e útil, o artista preconizado por Álvares de Azevedo abandona a perspectiva de excelência moral, já que “a paridade – corrente desde a antiguidade – das faculdades estéticas com as cognoscitivas e éticas é abolida. [Atribuindo-se] uma ordem autônoma ao gênio artístico” (FRIEDRICH, 1978, p. 25). Nesse sentido, o artista passa a ter direito a um tipo de comportamento selvagem, o qual Anatol Rosenfeld aponta como sendo uma “emancipação anárquica do indivíduo” (1993, p. 221). Essa desvinculação, aliada à crescente depreciação da atividade poética ao longo do século XIX, conferirá uma liberdade cada vez maior ao poeta, proveniente mesmo deste isolamento social, que culminará no poeta da “Perda da auréola”, de Baudelaire, por exemplo, a quem “a dignidade [...] entedia” (BAUDELAIRE, 1966, p. 136).

Para Gautier, além da existência de obras clássicas consideradas imorais, outra questão importante a ser considerada é que se existem obras tais quais se criticam nos jornais é porque a própria sociedade do tempo forjou-as e não o contrário, não cabendo, então, a elas, a moralização dessa sociedade, já que, segundo ele, “les livres suivent les mœurs et les mœurs ne suivent pas les livres” (GAUTIER, 1955, p. 19). E, de forma irônica, reitera o absurdo de se considerar a literatura como um instrumento para o que quer que seja:

On ne se fait pas un bonnet de coton d'une métonymie, on ne chausse pas une comparaison en guise de pantoufle; on ne se peut servir d'une antithèse pour parapluie; malheureusement, on ne saurait se plaquer sur le ventre quelques rimes bariolées en manière de gilet. J'ai la conviction intime qu'une ode est un vêtement trop léger pour l'hiver, et qu'on ne serait pas mieux habillé avec la strophe, l'antistrophe et l'épode, que cette femme du cynique qui se contentait de sa seule vertu pour chemise, et allait nue comme la main, à ce que raconte l'histoire (GAUTIER, 1955, p. 21).

O autor chega ao extremo de afirmar que tudo que possui utilidade é feio, sendo a utilidade, assim, impensável aos fins literários, acrescentando que “l'endroit le plus utile d'une maison, ce sont les latrines” (GAUTIER, 1955, p. 13). Mas, por outro lado, mesmo não tendo uma aplicação prática, a poesia seria, ainda assim, essencial à existência humana, porque “rien de ce qui est beau n'est indispensable à la vie. — On supprimerait les fleurs, le monde n'en souffrirait pas matériellement; qui voudrait cependant qu'il n'y eût plus de fleurs?” (GAUTIER, 1955, p. 13). Dessa forma, torna-se

possível asseverar o descompromisso da poesia para com o fim moral e útil e assumi-la como sendo um reduto do belo.

Claramente, Álvares de Azevedo não chega a tais extremos no prefácio a '**O conde Lopo**. No entanto, esse tipo de ideal abre margem para que ele possa afirmar, dentro da tradição brasileira, que “o imoral pode ser belo”, sendo assim original dentro desse contexto. Cunha comenta que, ao discutir essa questão, o autor confunde “a moralidade do pensamento formal com a imposição social de valores” (CUNHA, 1998, p. 139) e, nesse sentido, as proposições de Azevedo, como aquelas de ambientar seu poema numa cena de banquete, parecem um pouco tímidas, dada a grandiosidade da ruptura pretendida. Mas, o que devemos verdadeiramente considerar é a importância dessa espécie de alvará de soltura que ele pretende conferir ao belo na obra de arte, especialmente quando o cotejamos com o prefácio aos **Suspiros poéticos e saudades**, de Gonçalves de Magalhães, um escrito de suma importância para os caminhos do Romantismo brasileiro.

Gonçalves de Magalhães, ao dar a lume seus poemas, parecia ter consciência da referida importância, já que uma das finalidades da publicação é justamente traçar “no Brasil uma nova estrada aos futuros engenhos” (MAGALHÃES, 1836, p. 3). E, embora ele aponte os lugares e a natureza como sua fonte de inspiração, procedimento bastante romântico, e afirme ter repensado a atividade poética no que concerne ao gênero e à forma desde sua primeira publicação, a missão atribuída ao poeta, tanto no prefácio aos **Suspiros poéticos e saudades** quanto nas **Poesias**, de 1832, é a mesma, aliando a criação poética à moral e à virtude, traços do neoclassicismo que perduram pelo século XIX afora. Para ele, a poesia “deve santificar as virtudes e amaldiçoar os vícios. O poeta, empunhando a lira da razão, cumpre vibrar as cordas eternas do Santo, do Justo e do Belo e do Útil”, pois “o poeta sem religião e sem moral, é como o veneno derramado na fonte, onde morrem quantos procuram aí aplacar a sede” (MAGALHÃES, 1836, p. 1836). Algo parecido pode ser encontrado no prefácio às **Poesias**:

Acresce mais que a Poesia, louvando as ações dos Grandes Homens, dos Patriotas, e dos Beneméritos, tem por fim inspirar o amor à virtude, e horror ao vício. Assim a Poesia é uma parte da Filosofia moral, ou para melhor dizer, a Poesia e a Filosofia é uma mesma coisa, considerada, por dois pontos de vista diferentes. Portanto a leitura dos Poetas é sempre útil, e muito concorre para a moral e ilustração dos Povos (MAGALHÃES, 1832, p. III).

Álvares de Azevedo parece estar mais empenhado em, de certa maneira, formar um público leitor que acolha as obras, no caso, o seu próprio poema, que não se perfile ao segmento de Magalhães. É nesse sentido que ele pode colocar-se como uma alternativa a essa tradição, desvinculando-se dela ao

mesmo tempo em que se vale da tradição ocidental como fator legitimador. É flagrante a predileção pela beleza e pela imaginação como critérios de valor, em detrimento da adequação moral da obra, como na passagem em que o autor defende Byron: “Não falarei de Byron. – Repito, não é essa uma obra de Moral, e para mim que quando leio é para apreciar o *belo da imaginação* do poeta, Don Juan é um primor” (AZEVEDO, 2000, 378, grifos nossos).

No entanto, é possível discernir certos momentos em que o autor recua dessa posição de vanguarda, ou ao menos, oferece alguns obstáculos a sua plena adesão ao descompromisso moral. Desses casos, o mais evidente neste prefácio é quando ele estabelece um tipo de categoria, a do torpe, afirmando que “do sublime ao ridículo há um passo, disse um grande pensador e um grande guerreiro – do imoral ao torpe também vai um passo” (AZEVEDO, 2000, p. 378). O autor não define com clareza, ao menos tendo em vista apenas este texto, o que leva a obra de um autor, ou parte da obra, “ao precipício de entulho e lodo onde só habitam os vermes da podridão” (AZEVEDO, 2000, p. 378). Gautier, no prefácio a **Mademoiselle de Maupin**, diz algo sobre a “différence de mérite” que há entre autores mais e menos conhecidos quanto à imoralidade de suas obras (GAUTIER, 1955, p. 7). Álvares de Azevedo parece falar sobre o grau de aprofundamento na imoralidade, já que compara autores de obras igualmente renomadas, como os cantos de Byron e os cantos “corrompidos e corruptores imputados ao grande sonetista de Portugal”, que é, provavelmente, Bocage.

Nesse sentido, o torpe poderia ser um mecanismo limitador, garantindo um tipo de qualidade a um determinado produto artístico, à medida que impõe um limite e restringe o que deve ser dito. Essa atitude, se a princípio parece limitar o poder criativo do gênio, também pode ser compreendida como a concretização de sua mais ampla liberdade, pois ele saberia autolimitar o que deseja expressar. No fragmento 37 da revista **Lyceum**, Friedrich Schlegel reflete sobre a importância da autolimitação no verdadeiro gênio, ponderando que “enquanto o artista estiver entusiasmado, encontrar-se-á num estado no mínimo iliberal para a comunicação. Querera dizer tudo [...]. Assim negligenciará o valor da autolimitação, [...] pois onde não nos limitamos a nós mesmos é o mundo que irá nos limitar” (SCHLEGEL, 1994, p. 85). Nesse sentido, as obras e escritores apontados por Álvares de Azevedo como torpes ultrapassariam o limite do que é adequado dizer por que não tiveram a força necessária para se autolimitar, o que é “um passo somente, mas [...] uma queda da montanha esmeraldina e purpúrea de rosas ao paul do brejo” (AZEVEDO, 2000, p. 378). Se tais escritores não puderam se restringir, o mundo restringe-os, como diz o próprio Schlegel e, no caso de Álvares de Azevedo, cujo espaço intelectual é a sociedade brasileira do século XIX, essa restrição pode funcionar como um

refreamento necessário à aceitação de sua própria obra. Tal restrição pode, então, corresponder a uma proposta estética diferenciada que, conseqüentemente, cria a abertura de outro conjunto de leitores o qual, se não é constituído tão somente pelo público que se identificaria com os ideais de Gonçalves de Magalhães, também ainda não é o que se identificaria com as proposições de Gautier. Mas cujo perfil já poderia ser considerado, do ponto de vista romântico, um avanço.

O contexto revolucionário

As inovações propostas por Álvares de Azevedo, a autonomia da beleza em relação à utilidade moral da obra de arte e sua elevação como critério de valor preponderante no julgamento da obra artística, entrecruzam-se numa outra linha de argumentação, na qual ele comenta a questão das mudanças histórico-sociais que estavam sendo vivenciadas, especialmente na Europa, desde a Revolução Francesa. Elas são motivadoras e, de certa forma, legitimadoras, da alteração nos padrões poéticos vigentes, pois, em decorrência de tais acontecimentos “houve então uma reação total, de Zenith a Nadir, sobre a poesia” (AZEVEDO, 2000, p. 379). Essa “terrível reação” fomentou a substituição da literatura antiga pela moderna (AZEVEDO, 2000, p. 379). Tal substituição, segundo ele, fazia-se muito necessária, pois a própria tradição greco-latina havia tornado-se viciada em momento anterior na França, mais especificamente no reinado de Luis XV, tornando a irrupção da nova poesia uma necessidade (AZEVEDO, 2000, p. 379).

Dessa forma, a substituição da carreta de Téspis pela “fria e sangrenta [...] carreta dos Girondinos” (AZEVEDO, 2000, p. 379) não configura uma perda, até mesmo no que concerne à moralidade da obra de arte, mas uma adequação à nova realidade. O que se torna importante nesse ponto levantado pelo autor é a possibilidade de transição e de manutenção da nova cultura literária vigente na França e que, conseqüentemente, poderia se operar na tradição brasileira. Mesmo argumentando sobre a existência de obras imorais tanto na escola clássica quanto na romântica, é possível que Azevedo considere a abertura revolucionária como um catalisador do processo de aparecimento e aceitação da obra a qual ele se propõe, devido à reorganização de valores que o processo revolucionário opera.

Conclusão

Podemos dizer que o prefácio a '**O conde Lopo** por apresentar uma obra por si mesma mista ou híbrida, haja vista a sua variedade de classificação como um conto metrificado ou poema narrativo, autoriza o seu autor a transcender as barreiras convencionais da obra literária, tanto em relação à forma, quanto ao fim proposto a ela, instaurando o belo, bem como a imaginação, como critérios de valor preponderantes. A sua argumentação constitui uma tentativa de formação de um ideário crítico multifacetado, cuja finalidade seria a análise crítica de uma obra também multifacetada, mas que anseia à unidade, um dos paradoxos do Romantismo. Dessa forma, Álvares de Azevedo pode oferecer e justificar o seu poema, por meio da tradição ocidental, como alternativa à tradição literária brasileira, antepondo-lhe uma proposta crítica condizente com as suas necessidades de julgamento que não são, evidentemente, as perspectivas de análise literária as quais ele aponta como inférteis. E, antes mesmo de todo esse exercício reflexionante, não deixa de questionar o sucesso de seus intentos por meio da epígrafe que abre o texto, demonstrando uma angústia do indizível tipicamente romântica.

Ao abordar a finalidade da obra de arte como desvinculada de um compromisso moral, o autor se alinha ao pensamento mais moderno, representado pelo diálogo com o prefácio de Théophile Gautier. Por outro lado, ao elaborar a categoria do torpe, Álvares de Azevedo não perde de vista o público ao qual ele poderia atingir, leitores talvez habituados aos pressupostos de Gonçalves de Magalhães. Assim, o amálgama dessas duas correntes, uma mais moderna e outra que se poderia dizer mais vinculada à tradição neoclássica, pode servir-lhe de base para a proposição de uma outra que visa a formação e conquista de novo conjunto de leitores, demonstrando a construção de um projeto literário que estava em pleno desenvolvimento.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AZEVEDO, Álvares de. **Obra Completa**. Organização de Alexei Bueno. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2000.

AZEVEDO, Álvares de. **Poesias Completas**. Edição crítica de Péricles Eugênio da Silva Ramos. Campinas: Unicamp, 2002.

BAUDELAIRE, Charles. "Perda da auréola". In **Pequenos poemas em prosa**. 2ª Ed. Trad. Aurélio Buarque de Holanda. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 1966.

CANDIDO, Antonio. **Formação da Literatura Brasileira: momentos decisivos, 1750-1880**. 10ª ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre azul, 2006.

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

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

GAUTIER, Théophile. **Mademoiselle de Maupin**. Text complet (1835) avec une introduction et des notes par Adolphe Boschot. Paris, Éditions Garnier Frères, 1955.

MAGALHÃES, Domingos José Gonçalves de. **Poesias**. Rio de Janeiro: Ogier, 1832.

MAGALHÃES, Domingos José Gonçalves de. **Suspiros poéticos e saudades**. Paris: Dauvin et Fontaine libraires, 1836.

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

ROSENFELD, Anatol. **História da literatura e do teatro alemães**. São Paulo: Perspectiva, 1993.

SCHLEGEL, Friedrich. "Fragmento L37". In **Conversa sobre poesia e outros fragmentos**. Tradução, prefácio e notas Victor-Pierre Stirnimann. São Paulo: Iluminuras, 1994.