

ENTRE LÁGRIMAS E RISOS: DA ADESÃO À PARÓDIA DO ROMANTISMO

BETWEEN TEARS AND LAUGHTER: FROM DEVOTION TO ROMANTICISM'S PARODY

Andrea Trench de Castro (USP)

RESUMO: Se o humor e a ironia sempre estiveram presentes como recursos temáticos próprios do Romantismo, constata-se, todavia, que a análise da obra de alguns escritores ainda é realizada sob um viés marcadamente sentimental e da temática amorosa. Neste artigo, proporemos uma aproximação entre os romances *A moreninha*, de Joaquim Manuel de Macedo e *Anátema*, de Camilo Castelo Branco, e o poema “É ela!...”, de Álvares de Azevedo, com vistas a verificar a atualização da personagem feminina e suas variadas facetas, através da análise de alguns procedimentos, tais como o cômico, a paródia e a ironia, que desestabilizam o discurso romântico e provocam o riso.

PALAVRAS-CHAVE: Romantismo. Humor. Paródia. Ironia romântica.

ABSTRACT: Humor and irony have always been Romanticism's thematic features. However, it's widely verified that the analysis of some writer's work is still based on the perspective of themes like love and emotion. This article intends to compare the novels *A moreninha*, by Joaquim Manuel de Macedo, and *Anátema*, by Camilo Castelo Branco, and the poem “É ela...”, by Álvares de Azevedo, in order to verify the construction of the female character and its various facets, through the analysis of some procedures, such as humour, parody and irony, that destabilize the romantic discourse and provoke the laugh.

KEYWORDS: Romanticism. Humor. Parody. Romantic irony.

A respeito da vasta produção de Joaquim Manuel de Macedo, Camilo Castelo Branco e Álvares de Azevedo, importantes representantes do Romantismo brasileiro e português, podem-se traçar diversas considerações que os aproximam, do ponto de vista de uma análise que privilegie elementos distintos da temática amorosa e do romance de entrecho sentimental, ou ainda, do (ultra) romantismo, como se quer em boa parte da crítica, sobretudo a respeito de Camilo e Álvares de Azevedo. No presente artigo, pretendemos comparar a configuração da personagem feminina em três textos do Romantismo: *A Moreninha*, de 1844, de Joaquim Manuel de Macedo; *Anátema*, de 1851, de Camilo Castelo Branco; e o poema *É ela, É ela, É ela, É ela!*, de Álvares de Azevedo, com vistas a analisar a ironia romântica e a paródia do Romantismo.

Intencionamos demonstrar, por meio de uma perspectiva comparativista, que o aspecto que fundamenta os textos é a constante tensão entre as características genuinamente românticas e sua subversão, que resulta em ironia, paródia ou rebaixamento, saltando-se do sublime ao cômico, do belo ao ridículo. Esta tensão, por sua vez, parece ter a intenção de apontar e criticar os clichês românticos, denunciando sua massificação entre os escritores, e o humor, paralelamente, teria a função de atualizar-se como “tábua de salvação contra os “exageros” românticos” (Camilo 1997:54). Lembremos que esta alternância entre criação e destruição é constante na ironia, de modo que “ficamos oscilando entre (...) a ordem e o caos” (Andrade 2009:203). Faz-se, assim, do material literário um constante jogo com múltiplas

significações e do qual se extraem risos e lágrimas: “Há-de saber-se, se tiverem a paciência de deglutir para o estômago moral mais alguns indigestos capítulos destes que, segundo me consta, já tem feito chorar e rir muita gente ao mesmo tempo, qualidade rara em romances, diga-se o que é verdade” (Castelo Branco 1982:173).

O humor e a ironia românticos, geralmente preteridos em favor das análises voltadas à temática amorosa de caráter sentimental e idealista, é, sem dúvida, um legado da modernidade. Assim, é importante frisar que “o humor, em várias de suas modalidades, constituía uma variante significativa do movimento em geral. Aliás, significativa a ponto de ser possível falar de humor propriamente *romântico*, portador de um perfil muito bem delimitado em sintonia com a óptica específica do período” (Camilo 1997:54, grifos do autor). Assim, constata-se a importância dessa vertente para os estudos do período, fundamentado no “caráter mesclado” (Camilo 1997:56) e contraditório, que funde risos e lágrimas sem maiores problemas, a despeito da apatia da crítica e seu desinteresse por esse aspecto de modo geral, sobretudo no tocante às produções de Macedo e Camilo¹.

É, pois, pelos interstícios do humor, da ironia e da paródia que trilharemos nosso caminho, com vistas a apontar as diversas modulações do tema da virgem idealizada e da representação romântica da figura feminina, uma das caras feições da estética romântica. Como afirma Paulo Franchetti, “Azevedo percebeu claramente a dupla face da musa de sua geração” (Franchetti 1987:7); queremos demonstrar que não só Azevedo, mas também Camilo e Macedo, em Portugal e no Brasil, representaram o avesso da “musa vaporosa e lânguida” (Franchetti 1987: 7) de modo que podemos perceber um fluxo de ideias comuns entre as diversas representações do feminino romântico. Passemos, pois, à análise, dando voz a estes interessantes narradores/eu líricos, com vistas a dar ensejo a um novo modo de debruçamento sobre os textos, vistos através da perspectiva da literatura comparada.

MACEDO E CAMILO: A VIRGEM E A REPRESENTAÇÃO ROMÂNTICA (DES)IDEALIZADA

No início do romance *A Moreninha*, o personagem Augusto, “romântico incorrigível”, enumera os tipos femininos românticos, de forma a mostrar que irresistível lhe parecera a ida à ilha de Sant’Ana:

Que interessante terceto! Exclamou Augusto com tom teatral; que coleção de belos tipos!... uma jovem de dezessete anos, pálida... romântica e, portanto, sublime; uma outra, loira... de olhos azuis... faces cor-de-rosa... e não sei que mais: enfim, clássica e por isso bela. Por último uma terceira de quatorze anos... moreninha, que, ou seja romântica ou clássica, prosaica ou poética, ingênua ou misteriosa, há de, por força, ser interessante, travessa e engraçada; (...) Filipe, vou visitar tua avó. Sim, é melhor passar os dois dias estudando alegremente nesses três interessantes volumes da grande obra da natureza, do que gastar as horas, por exemplo, sobre um célebre Velpeau, (...). (Macedo, 1997:18).

¹ Sobre a ironia e o humor românticos na obra de Álvares de Azevedo, ver Paulo Franchetti, “O riso romântico: Nota sobre o cômico nas poesias de Bernardo Guimarães e seus contemporâneos”, *Remate de Males*, Campinas, n.7, 1987, p.7; Vagner Camilo, *Risos entre Pares: poesia e humor românticos* (EDUSP/FAPESP, 1997); Cilaine Alves, *O Belo e o Disforme* (EDUSP/FAPESP, 1998).

Augusto, o personagem-autor do romance, ao traçar o perfil típico das mulheres românticas tal qual eram retratadas nos romances – elencando suas características principais e fazendo uso de palavras e tópicos massivamente utilizadas pelos escritores, tais como “mulher pálida”, “faces cor-de-rosa”, “morena”, “sublime”, entre outras, faz troça, na verdade, dos tipos frequentemente delineados à força pelos autores com pouco espaço para a criatividade e para a construção de personagens mais bem elaboradas. Macedo está utilizando uma característica própria do Romantismo – a criação de personagens-tipo quase inalteráveis – fazendo-a render em seu máximo grau de expressão: os efeitos de sentido podem tanto ser a fixação de Augusto pelos tipos de mulheres quanto o tratamento chocarreiro que faz dos mesmos. A ironia se realiza pelo tratamento da personagem feminina: constituindo-se como um arquétipo, não é tratada como mulher dentro do romance e nem como personagem individual que age, pensa e modifica a história – é tratada, pelo contrário, como um tipo literário, que vem ao lado de seus numerosos adjetivos, constituindo-se motivo de análise – e de riso – para Augusto, para o narrador e para o autor. Veja-se que não é uma análise feita pelo leitor da obra, que classificaria as personagens como planas ou tipos; é uma constatação das próprias personagens do romance, do que decorre a ironia textual. O tom dramático e teatral com que Augusto realiza seu discurso, o fato de comparar as mulheres às obras de Medicina que deve estudar e o fato de nomeá-las como uma “coleção de belos tipos”, revelam o tom nada sublime, nada sério e nada solene com que as heroínas românticas eram geralmente revestidas, além de tratá-las como uma espécie de coletivo que lhes retira a possibilidade de individuação dentro do romance.

Para exemplificar, analisemos mais um trecho do romance, desta vez pelas palavras de Fabrício, que na tentativa de “entabular um namoro romântico” e de conquistar sua amada “à romântica”, sentindo-se absolutamente aprisionado e privado de seus prazeres habituais, decide dar-se “por despedido de seus amores com ela e pular fora da tal paixão” (Macedo 1997: 7). Começamos pelo evidente rebaixamento do discurso romântico, lembrando o procedimento que realizavam os comediantes greco-latinos no tratamento cômico dos assuntos sérios:

Em amor a imaginação é tudo: é ardendo em suas chamas, e elevado nas asas de seus delírios que o mancebo se faz poeta por amor.

Eu então te respondia: - Mas quando as chamas se apagam, e as asas do delírio se desfazem, o poeta por amor não tem, como eu, nem quitutes nem empadas.

E tu me tornavas: - É porque ainda não experimentaste o que nos prepara o que se chama amor platônico, paixão romântica! Ainda não sentiste como é belo derramar-se a alma toda inteira de um jovem na carta abrasadora que escreve à sua adorada e receber em troca uma alma de moça, derramada toda inteira em suas letras, que tantas mil vezes se beija.

Ora, esses derramamentos de alma bastante me assustavam, porque eu me lembro que em patologia se trata muito seriamente dos derramamentos. (Macedo 199: 22).

Fabrício, instado por Augusto a apaixonar-se platônica e romanticamente, termina por enfadar-se com tal namoro. A atitude do herói romântico é aqui subvertida e

transformada em comédia: a paródia do amor romântico. Se lembrarmos que o recurso cômico se utiliza da inversão do cotidiano, como na comédia antiga clássica, para rebaixar o assunto heróico e solene, aqui é exatamente o que temos: Fabrício, quando desvanecidos seus delírios de amor, não poderá mais aproveitar de seus prazeres habituais e cotidianos; ademais, veja-se a inversão do uso destinado à palavra “derramamentos” – do uso romântico e solene, para o uso biológico e fisiológico. O autor aproveita-se das exagerações dos clichês românticos para transformá-los em assunto cômico e risível.

Pirandello, em “O Humorismo”, elabora a diferença entre o cômico e o humorístico. A respeito do primeiro, o autor coloca o exemplo de uma velha vestida e maquiada ridiculamente, de maneira juvenil. Em seguida, afirma: “*Advirto* que aquela velha senhora é o *contrário* do que uma velha e respeitável senhora deveria ser. Assim posso, a uma primeira vista (...), deter-me nesta impressão cômica. O cômico é exatamente uma *advertência do contrário*” (grifos do autor) (Pirandello, 1996:132). Em seguida, afirmando que talvez a velha o faça por um sentimento de inferioridade e na tentativa de parecer mais jovem e reter seu marido, o autor acrescenta que então a cena não será exclusivamente cômica, e sim humorística, já que de uma advertência do contrário passaremos a um sentimento do contrário, que nos provocará pena e pontuará o texto com certa tragicidade.

Assim posto, é interessante observar que o autor de *A moreninha* se apropria do recurso cômico, caracterizado exclusivamente por uma advertência e percepção do contrário, para subverter o assunto de cariz marcadamente romântico. Fabrício, ao dar-se conta de tudo que estivera perdendo e do enfado em que estava restando, coloca o amor em seu sentido contrário: do excesso de amor e delírio, para a falta de prazeres cotidianos; e, em seguida, utiliza a mesma palavra, “derramamentos”, para usá-la em seu sentido contrário e inverso, rebaixando o amor e tratando-o como assunto cômico. Por fim, também é importante notar que não há um “sentimento do contrário”, que caracteriza o texto tragicômico; o discurso cômico e rebaixado prossegue em sua inteireza, mais uma vez pondo em relevo a dessacralização do amor e do herói e heroína românticos.

Bastar-nos-iam estes trechos para fazer duvidar da excelência romântica com que são vistas as linhas do texto macediano. Entretanto, para que o leitor não pense que são poucos os exemplos se comparados aos momentos de genuíno romantismo, vejamos um último trecho paradigmático da carta de Fabrício:

(...) Vocês, com seu romantismo a que me não posso acomodar, a chamariam ‘pálida’. Eu, que sou clássico em corpo e alma e que, portanto, dou às coisas o seu verdadeiro nome, a chamarei sempre ‘amarela’.

Malditos românticos, que têm crismado tudo e trocado em seu crismar os nomes que melhor exprimem as idéias!... O que outrora as chamava em bom português, moça feia, os reformadores dizem: menina simpática!... O que numa moça era, antigamente, desenxabimento, hoje é ao contrário: sublime languidez. (...). A escola dos românticos reformou tudo isso, em consideração ao belo sexo. (grifos nossos) (Macedo, 1998: 7).

Mais uma vez temos as inversões que Macedo opera no que diz respeito ao discurso e aos clichês românticos. O recurso cômico e paródico está sempre presente

nas falas de Fabrício, que ao inverter os sinais do discurso subverte a matéria romântica: a paródia da heroína é realizada ao ser transformada esta de “pálida”, clichê romântico, em “amarela”; possuidora de uma “sublime languidez”, palavras também frequentemente exploradas pelos românticos, em possuidora de “desenxabimento”, ou, em outras palavras, “sensaboria”. Por fim, Fabrício afirma que tudo se faz em consideração ao belo sexo, isto é: que houve uma profunda modificação, a qual ridiculariza, do tratamento destinado às mulheres no Romantismo. Através da denúncia de seus clichês, Fabrício – e o autor do texto, que comanda as entrelinhas por onde nascem os procedimentos que geram o riso – se riem das criações românticas.

Há inúmeros outros exemplos de procedimentos irônicos, cômicos e paródicos explorados nas ricas entrelinhas do texto macediano; no entanto, para não estender em demasia a análise, passemos ao romance *Anátoma*, de Camilo Castelo Branco, e vejamos de que maneira se dá a desconstrução da mulher romântica.

Quando a senhoril e altiva D. Inês, requestada pelo conde de S. Vicente, por ele se apaixona, o narrador comenta:

É justamente neste instante que acaba a independência senhoril de D. Inês: abdica da sua coroa de orgulho, converte-se mulher flexível e sente a precisão de ser grata a um marido que lhe é roubado por seu pai. Daqui em diante dou de conselho às leitoras que a não imitem.
D. Inês da Veiga principia a ser romântica, ou desgraçada, que é quase sempre o mesmo. (Castelo Branco 1982: 1).

No trecho acima transcrito, ao autor coloca ironicamente a questão da massificação dos lugares-comuns do Romantismo: D. Inês passa a ser desgraçada e romântica, como sempre são pintadas as heroínas nos romances. A ironia se realiza justamente pelo espelhamento inverso que se dá no discurso: no plano do narrado, a heroína é romântica e respeita todos os jargões da escola literária, esculpida tal e qual; no plano do comentado, o narrador desconstrói essa imagem para dela zombar e ainda por cima dirigir-se à sábia leitora aconselhando-a a tomar cuidado na imitação.

Segundo Cleonice Berardinelli, em ensaio a respeito do romance,

Entre as várias funções que o narrador assume, revelando-se, inclui Prado Coelho a de comentarista, e nem poderia deixar de fazê-lo. No caso específico do *Anátoma*, (...) fala na primeira pessoa, tornando-se mais próximo do leitor, que convoca e interpela, a quem dá o direito de divergir, com que dialoga. Criam-se no romance dois planos que correm lado a lado, nascendo frequentemente um do outro, interseccionando-se aqui e ali: o plano do narrado e o do comentado. (Berardinelli 1991:238).

Assim, se considerarmos, de fato, que o romance se divide em duas partes – a do plano da narração e a do plano do comentário – o narrador “extra- e metadieético” (Berardinelli 1991: 239) procede de maneira a desconstruir aquilo que acabara de criar e de borrar as cores românticas que acabara de pintar. Se n’*A Moreninha* o autor constrói a paródia da mulher romântica através dos próprios personagens, denunciando os escritores do período pela falta de criatividade e de depuração no tratamento das personagens femininas, Camilo procede de maneira a chegar ao mesmo fim, por meios diferentes: através do uso hábil de dois planos, como se fosse narrador, observador e

juiz das cenas que assiste, julga de maneira irônica e zombeteira aquilo que criara solenemente. Vejamos mais um exemplo:

D. Inês não fingia ressentimentos, nem ambicionava carícias: queria-se sozinha com as suas lágrimas e com as suas esperanças.

O autor não mentiu, quando anunciou ao público que esta menina esta romântica. Se estava!

Que lindas não devem ser estas criações etéreas da vaporosa imaginação de uma virgem! Como será aquele ansiar indefinido que ela tem pela realidade de uns sonhos diáfanos, em que lhe sorriam lindos mancebos de cabelos louros, em palácios de missanga e nuvens cambiantes de todos os reflexos da inocência!...

E assim começam todos os amores: assim vai até ao altar a menina que se casa; acompanham-na até lá quiméricas legiões de espíritos lúcidos, cujas asas se enlaçam, para a embalarem num coxim ideal de aspirações e santos desejos. E, depois, é muito triste vê-la, passados dois meses, a fazer um rol de roupa suja, a acertar a gravata do marido, que vai ver o câmbio, ou, oh essência do materialismo! A pregar um botão nas calças conjugais! (Castelo Branco 1982: 57).

Por demais elucidativo, o trecho aponta perfeitamente a tensão que fundamenta todo o romance: o Romantismo e seus lugares-comuns e seu subsequente desmoronamento. Camilo, estreante na cena literária, em seu primeiro romance revela o tom com que permeará toda a sua obra: o diálogo e a formação de seu romance pela negação e pelo questionamento.

Neste trecho, como também o faz o autor de *A Moreninha*, Camilo utiliza bastante bem e à exageração as tópicas do Romantismo, com suas palavras específicas: “criações etéreas”, “virgem”, “sonhos diáfanos”, “lindos mancebos de cabelos louros”, “inocência”, etc. Em seguida, também lançando mão do recurso cômico, já exposto a partir do ensaio de Pirandello e da aproximação com a comédia antiga clássica, Camilo *adverte para o contrário* do que seria um casamento de “aspirações e santos desejos”: numa descrição rasteira e banalizada, a amante se vê diante da pequenez do cotidiano.

O autor, em várias de suas obras, dialoga com a tradição francesa do Romantismo a partir de uma controversa relação, em que ora usa e abusa de suas lições, ora coloca em questão suas coordenadas. No romance estudado, o autor realiza uma operação paródica que ultrapassa o tratamento das personagens femininas: poderíamos classificá-lo como um anti-romance, na medida em que nega no próprio texto o enredo que constrói. O principal recurso que utiliza é a menção ao romance moderno-romântico e suas características e a subsequente obediência aos padrões literários, mas sempre em tom irônico e zombeteiro. Vejamos alguns exemplos:

Fizemos dizer uma vez a D. Cristóvão que tinha um filho chamado Pedro. Este Pedro, com que abrimos esta história, segundo nos era permitido pelas leis do romance moderno, é justamente o filho de Cristóvão da Veiga. (Castelo Branco 1982: 101).

Agora, cumpridas as leis do romance moderno, fastidiosamente localista, não há nada que se intrometa da história do padre mais romântico de que há notícia. (Castelo Branco 1982: 143).

Há inúmeras outras passagens que ilustrariam a ironia com que o autor conduz o seu texto; no entanto, bastam-nos estes trechos para falar brevemente do procedimento textual do qual faz uso o autor.

Lidando com as expectativas do público leitor e com as características dos romances românticos, Camilo se utiliza de um procedimento bastante engenhoso e eficaz para o que deseja atingir. Situando a ironia em um nível metalinguístico – isto é – utilizando-se dela para comentar seu próprio romance, fazendo deste assunto que se conta e que se comenta, Camilo revela que,

Este artifício faz com que a obra, de dentro de si, mostre que se sabe como obra, ganhando autoconsciência. Ironizando a estória que conta, a obra desloca seu sentido, que passa a se situar na sua forma de apresentação enquanto arte. Fiel à sua condição moderna, a força deste tipo de obra vem da reflexividade, que provoca o leitor pelo pensamento, ao colocar em questão o estatuto daquilo que está diante dele.

Em suma, a ironia é o gesto pelo qual as obras de arte desestabilizam seu sentido. (Andrade 2009:197).

Este artifício, da ironia situada num nível metalinguístico, é analisado e sistematizado pelos primeiros românticos alemães. Parece-nos que a ironia deste ponto de vista se aplica bastante ao procedimento camiliano: o autor, que através de seus comentários coloca em evidência seu próprio romance e sua forma de aparentemente “obedecer aos padrões literários”, como podemos ver nos trechos acima, provoca, na realidade, por meio da ironia romântica, uma desestabilização do discurso e das figuras do narrador e do leitor. E não somente: Camilo desestabiliza o próprio sentido do romance que, “ao fazer referência a si mesmo, expõe seu caráter ficcional, ao invés de escondê-lo” (Andrade 2009: 196). As reflexões tecidas pelo narrador “trazem uma descontinuidade reflexiva para a continuidade narrativa, pela qual o enredo é quebrado ao acolher em si palavras que expõe seu caráter de obra” (Andrade 2009: 197).

Dessa forma, extravasando os limites do romance, Camilo insere nele sua não concordância e postura crítica com relação ao Romantismo, por meio da ironia que desestabiliza o plano do narrado, através do abusivo plano do comentado. No nível do comentário, em que o autor faz questão de mostrar que “as filosofias são todas do copista” (Castelo Branco 1982: 56) do manuscrito, isto é, do autor do romance, o narrador desconstrói o enredo exageradamente romântico. Lembremos as palavras de Schlegel, para quem a ironia é, “(...) no interior, a disposição que tudo supervisiona e se eleva infinitamente acima de todo condicionado, inclusive a própria arte, virtude ou genialidade; no exterior, na execução, a maneira mímica de um bom bufão italiano comum” (Schelegel 1997:26).

Assim, o narrador-autor se coloca como um ente superior que pode manejar da forma como quiser seu texto, desestabilizando o entrecho de teor melodramático, mas também não deixando de cedê-lo ao público. Camilo adota uma atitude que lhe dá maior liberdade de movimentos, “permitindo-lhe servir-se de clichês sem os quais ainda não

poderia passar” (Coelho 1982:212), ficando ao final, no entanto, “na posição de quem supera a própria obra” (Coelho 1982: 212).

Assim posto, notamos estar diante de obras que se aproximam na medida em que ambas apresentam meios de desestabilizar o discurso que os próprios autores constroem, por meio de recursos irônicos, paródicos e cômicos, como exposto anteriormente. Por meio destes procedimentos, os autores não deixam de inserir-se na tradição romântica, já que seus textos revelam conhecimento acerca de seus lugares-comuns, características e tópicos, embora não tenha sido nosso objetivo mostrar a concordância e “obediência” ao período, e sim seu desvio.

No entanto, pontuamos também uma diferença entre os dois autores: mostrando que a operação da ironia romântica de desestabilização do romance e do discurso, e consequentemente do narrador e do leitor, por meio da ironia como um problema, em primeiro lugar, sobre a linguagem e que se refere à própria linguagem, é característica do texto camiliano, que não somente põe em xeque a figura feminina, mas todo o romance de molde romântico, desconstruindo-o e negando-o enquanto tal.

Também caberia dizer que cremos que a importância literária dos romances aqui analisados não residiria em sua contribuição para a pintura do quadro da Corte, da província, do viver rústico do povo, e etc., como se quer em boa parte da crítica literária. Os “belíssimos quadros da vida das nossas cidades e vilas da província, dos costumes e crenças do nosso romântico Minho” (Coelho 1982: 219) não constituem, segundo nosso ponto de vista, o mérito principal do escritor português; nem tampouco constituem o mérito principal de Macedo e de sua obra aqui analisada “os registros da vida social da burguesia carioca da época” (Schindler 1997:155). Estes são, para novamente falar em clichês, os comuns chavões utilizados pela crítica. Cremos, sim, que o caráter meritório de tais obras estaria na arrojada empresa literária de dismantelar, ou pelo menos abalar, a rígida escola romântica, apontando engenhosamente seus lugares-comuns e artimanhas repetitivas, por meio de diversos procedimentos que desestabilizam os discursos, o narrador, os personagens e o leitor.

ÁLVARES DE AZEVEDO E A BINOMIA ESTILÍSTICA

Passando, agora, ao poema “É ela,...”, que se encontra na segunda parte da *Lira dos Vinte Anos* de Álvares de Azevedo, veremos uma nova modalidade da musa romântica: figurando como uma lavadeira que, maviamente roncando e segurando o ferro do engomado, excita os delírios do poeta!

À semelhança do procedimento utilizado por Macedo, o eu lírico do poema azevediano instaura um espelhamento que se verifica em toda a primeira estrofe, em cada par de versos²:

É ela! é ela! — murmurei tremendo,
e o eco ao longe murmurou — é ela!
Eu a vi... minha fada aérea e pura —
a minha lavadeira na janela. (Azevedo 2000: 275)

² Devido aos limites e objetivos deste artigo, limitar-nos-emos a analisar apenas as quatro primeiras estrofes, onde a figura feminina aparece já com os contornos que definirão a nossa análise. Para leitura completa do poema, ver Álvares de Azevedo, *Lira dos Vinte Anos*, São Paulo, Ateliê Editorial, 2000.

Assim, ao gritar “é ela”, o eco ao longe também faz ressoar o encontro da mulher amada; em seguida, após pintá-la com cores acentuadamente românticas pela conotação de “fada aérea e pura”, temos o rebaixamento, e o espelhamento inverso que descaracteriza a mulher romântica como a “lavadeira na janela”. Novamente, observamos o cômico – pela percepção do contrário – e o paródico – pelo rebaixamento da figura feminina, bem como atestamos a presença da influência da comédia clássica, que já apresentava “o espírito de troça com que são tratados os servos” (Candido 1981:63). Em suma, o poema opera uma dessacralização da mulher romântica idealizada, em que “as obsessões românticas são prosaica e ridiculamente desmistificadas” (Camilo 1997:61).

Em seguida, mais algumas estrofes:

Dessas águas furtadas onde eu moro
eu a vejo estendendo no telhado
os vestidos de chita, as saias brancas;
eu a vejo e suspiro enamorado!

Esta noite eu ousei mais atrevido,
nas telhas que estalavam nos meus passos,
ir espiar seu venturoso sono,
vê-la mais bela de Morfeu nos braços!

Como dormia! que profundo sono!...
Tinha na mão o ferro do engomado...
Como roncava maviosa e pura!...
Quase caí na rua desmaiado! (Azevedo 2000: 275)

Novamente temos presentes os recursos do cômico e do paródico, instaurando a suposta “elevação” da mulher romântica pelo prisma do eu lírico, que insiste em vê-la como a mulher divinizada, haja vista a presença de elementos fundamentais, tais como o enamorado que observa o sono da amada, e a subsequente desconstrução, para não dizer aniquilamento, do perfil romântico criado pelo eu lírico imposto pela realidade: a lavadeira, fatigada do trabalho manual, naturalmente adormece carregando a marca de seu trabalho pesado e apresentando sinais de puro esgotamento. No entanto, o eu lírico insiste em ver a cena e carregá-la de tintas românticas, especialmente em dois aspectos: na configuração da mulher e na descrição de seu sono, operando um contraste radical com o soneto “Pálida à luz da lâmpada sombria”, em que a mulher é realmente pintada à romântica e observada em seu sono embalador.

É importante lembrar que esta contradição entre as duas partes da *Lira dos vinte anos*, denominada “Binomia” é projeto do próprio autor, interessado em questionar o “sentimentalismo tão fashionable desde Werther e René” (Azevedo 2000: 192), assim como o fazem os outros escritores aqui analisados:

Por um espírito de contradição, quando os homens se vêem inundados de páginas amorosas preferem um conto de Bocaccio, uma caricatura de Rabelais, uma cena de Falstaff no Henrique IV de Shakespeare, um provérbio fantástico daquele *polisson* Alfredo de Musset, a todas as ternuras elegíacas dessa poesia de arremedo que anda na moda e reduz as

moedas de ouro sem liga dos grandes poetas ao troco de cobre, divisível até ao extremo, dos liliputianos poetrastos. Antes da Quaresma há o Carnaval” (Azevedo 2000: 192).

Assim, observamos a existência de uma vertente da produção romântica, que compreende todos os autores analisados, que se apresenta de forma a ressaltar e criticar o esgotamento de aspectos ligados à temática amorosa e para a qual o “humor representa um passo além, sem chegar, contudo, a uma ruptura definitiva com o romantismo” (Camilo 1997: 54). Álvares de Azevedo, como outros poetas alemães que lhe antecederam³, apresenta uma “tentativa de superação irônica de certas tendências da lírica pré-romântica e romântica (poesia tumular, poesia oceânica, poesia romântico-sentimental)” (Camilo 1997: 72). Ressaltamos que a atitude dos escritores tal como se apresentam pela irônica voz de seus narradores e eu líricos insiste em revelar uma “recusa em adotar as convenções poéticas que regulamentavam o ato criativo” (Alves 1998:70), na busca de legitimar, individualmente e potencialmente, a sua originalidade.

É importante assinalar, assim mesmo, que o intuito de suplantação do esgotamento da temática amorosa e dos lugares-comuns românticos passa, necessariamente, por uma análise crítica e revisionista da própria escola. De maneira semelhante ao trecho acima exposto do *Prefácio* alvaresiano, em que o autor sagazmente aponta que a “poesia de arremedo anda na moda” e que o preço do poeta se converte em um apoucado “troco de cobre”, comenta Camilo Castelo Branco no prefácio ao *Anátoma*:

Não queremos enviesar apontoados de palavras eufônicas ao avelhado véu de mistérios com que por aí se enroupa o romance chamado da época. Filho legítimo da literatura *palpitante de atualidade*, chamam-lhe uns (...).

(...).

O que é certo é que existe uma escola romântica, democrática, social e regeneradora. Não tem academias, nem paragem determinada. É imensa, elétrica e onipotente. Lá é que se aprende a agradar às turbas (...) (Castelo Branco 1982: 10, grifos do autor).

Observamos, dessa forma, que em todos os textos românticos estudados, para além da atualização de procedimentos que ultrapassam a velha e repetida temática amorosa e do idealismo, tais como o humor, o cômico, a paródia e a ironia, temos também a presença de uma visada crítica dirigida ao próprio Romantismo enquanto escola e período literário. Todos os escritores mostram-se, assim, estar conscientes de sua inserção dentro de um panorama mais amplo e abrangente: o da arte e do sistema literário. É, portanto, lícito afirmar que há uma vertente significativa de nossa produção romântica preocupada não somente em “agradar às turbas”, mas também em provocar o questionamento e a reflexão sobre a arte, por meio da crítica que subjaz aos conceitos de ironia e paródia. Lembremos as palavras de Kierkegaard, para quem “a discrepância, que a ironia estabelece com a realidade, já está suficientemente indicada quando se diz que a orientação irônica é essencialmente crítica” (Kierkegaard 2006:238). É, dessa

³ A respeito das relações entre Álvares de Azevedo e os românticos alemães, ver Vagner Camilo, *Risos entre pares: poesia e humor românticos*, *op.cit.*

forma, por meio da ironia que o escritor poderá “tornar-se o próprio crítico de sua obra, sistematizando, assim, a obra singular” (Alves 1998: 90). Essa reflexão acerca da arte embutida na obra romântica é uma verificação que está nas raízes da formação do romantismo alemão, cuja concepção preconiza que “o próprio poeta deve ter uma teoria artística integrada na obra que constrói” (Alves 1998: 72).

As considerações tecidas até o presente momento já seriam suficientes para que relêssemos os nossos clássicos românticos com novos óculos, atentando às entrelinhas dos textos e suas irônicas paragens. Rer ler os interstícios da produção macediana, camiliana e alvaresiana sob o prisma da literatura comparada é, sobretudo, provocar uma nova reflexão a respeito do (ultra) romantismo brasileiro e português, atentando à vertente humorística que permeia tais escritos. No entanto, para finalizar este percurso um tanto quanto sinuoso, em que os irônicos narradores e as cômicas personagens desnortearão aqueles para quem o Romantismo é sinal de, sobretudo, amor platônico e irrealizável, é necessário pontuar uma diferença significativa entre os textos analisados.

A binomia estilística do projeto alvaresiano, tal como é concebida no já citado prefácio, consiste na “postulação de princípios estéticos antinômicos” (Alves 1998: 69). Continua a autora:

Encontram-se, ali, temas e dispositivos técnicos que, atuando num primeiro momento como fatores rígidos, absolutos na legitimação de uma determinada concepção de poesia, vêm a ser, num segundo momento, fonte de riso e de escárnio indicando que, agora, esses mesmos elementos, numa inversão especular, tornaram-se avatares da negatividade.

Nesse conjunto, a formação de um sistema estético por meio da justaposição de concepções duais e antagônicas – ilustrado pela personalidade lírica que ora é assumida de maneira idealista e confiante, ora está voltada para a autonegação – (...) (Alves 1998:69).

Já explicitamos anteriormente que as ideias de “espelhamento inverso” e de autonegação estão presentes também nas obras de Macedo e Camilo, que ilustram à perfeição os procedimentos do cômico, da paródia e da ironia. Todos eles partilham o fato de estarem ligados a um contrário, a uma negatividade absoluta, que instauram um questionamento ou mesmo um aniquilamento da matéria narrada. Não seria, portanto, novidade aproximá-los deste ponto de vista, agora que estamos a par do projeto da binomia estilística.

No entanto, é necessário pontuar uma diferença entre os textos: ao passo que o contraste das características românticas e anti-românticas encontram-se lado a lado nos textos camiliano e macediano, numa tensão manifesta, alternadamente construindo e desconstruindo as tópicas do Romantismo, na *Lira* alvaresiana esse procedimento realiza-se separadamente e é devidamente explicitado por seu autor através do já referido prefácio que dá abertura à segunda parte da obra. Dessa forma, ao passo que a potencialidade do humor e da ironia dos romances de Camilo e de Macedo encontra-se em pleno vigor, operando um contraste absoluto que tem lugar no próprio seio da narrativa, na *Lira dos Vinte anos* “(...) nosso poeta anulou a possibilidade de tensão entre os termos e, com isso, a fusão dos contrários não chega a ser levada a termo, permanecendo a meio caminho” (Camilo 1997: 61). Assim, “os termos antagônicos

existem, só que mantidos à distância, manifestando-se *separadamente*, e nisso reside o problema” (Camilo 1997: 61, grifos do autor).

Não cremos que nesse procedimento residiria um *problema*, tal como afirma Vagner Camilo, já que a fusão dos contrários e a colisão entre Romantismo e autonegação se dão de qualquer forma na *Lira* alvaresiana; no entanto, em concordância com o que diz o autor, há, de fato, um esmorecimento da tensão e da dissonância quando se lêem as distintas partes da obra separadamente.

Concluimos, assim, que a despeito do humor e da ironia estarem presentes em diversas obras do Romantismo brasileiro e português, constituindo-se como quinhão significativo de nossa produção romântica, há diversas formas de construí-lo e modulá-lo nos textos; assim mesmo, mais uma vez as obras de Camilo e Macedo, ao contrário do que parece ver a crítica, afirmam-se como produções representativas da vertente humorística do Romantismo.

Por fim, ressaltamos a necessidade de se pensar a literatura oitocentista produzida no Brasil e em Portugal através da perspectiva analítica da literatura comparada, fazendo-as dialogar entre si e com as outras tradições literárias. Dessa forma, nosso objetivo foi matizar a leitura habitual que se faz destas obras, segundo a qual estamos diante de “cópias” bem acabadas do Romantismo, e mostrar que, entre lágrimas e risos, os autores encontraram novas formas e meios de lidar com a tradição, superando seus clichês e afirmando seu mérito literário.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALVES, Cilaine. *O Belo e o Disforme: Álvares de Azevedo e a ironia romântica*. São Paulo: Edusp/Fapesp, 1998.

AZEVEDO, Álvares de. *Lira dos vinte anos*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2000.

ANDRADE, Pedro Duarte de. Ironia: pátria da arte e da filosofia: a representação alegórica. In: *Estio do tempo: o amor entre arte e filosofia na origem do romantismo alemão*. Rio de Janeiro: tese de doutorado apresentada ao programa de Pós-graduação em filosofia da PUC-Rio, 2009, p.196–218. Disponível em: <http://www.lambda.maxwell.ele.puc-rio.br>

BERARDINELLI, Cleonice. Anátema: um romance onde “se prova que o autor não tem jeito para escrever romances”. In: *Camilo Castelo Branco: No centenário da morte*. Santa Barbara: University of California, 1991.

CAMILO, Vagner. *Risos entre pares: poesia e humor românticos*. São Paulo: Edusp/Fapesp, 1997.

CANDIDO, Antonio. *Formação da Literatura Brasileira: momentos decisivos*. Belo Horizonte: Itatiaia, 1981, 2.vols.

CASTELO BRANCO, Camilo. *Anátema*. Obras completas. Porto: Lello & Irmão Editores, 1982, v.I.

COELHO, Jacinto do Prado. *Introdução ao Estudo da novela camiliana*. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1982. Vol. II.

FRANCHETTI, Paulo. *O riso romântico: Nota sobre o cômico nas poesias de Bernardo Guimarães e seus contemporâneos*. In: Remate de Males. Campinas: 1987, v.7.

KIERKEGAARD, S.A. *O conceito de ironia*. Bragança Paulista, Editora Universitária São Francisco, 2006.

MACEDO, Joaquim Manuel de. *A Moreninha*. São Paulo: O Estado de S. Paulo/Klick Editora, 1997.

PIRANDELLO, Luigi. *O Humorismo*. Trad. Dion Davi Macedo. São Paulo: Experimento, 1996.

SCHINDLER, Suzana. *Para entender “A Moreninha”*. São Paulo: O Estado de S. Paulo/Klick Editora, 1997.

SCHLEGEL, Friedrich. *O dialeto dos fragmentos*. São Paulo: Iluminuras, 2007.

Artigo recebido em 11 de julho de 2011 e aprovado em 19 de julho de 2011.