

ELIZÂNGELA FERNANDES BARBOSA

UMA QUESTÃO DE ESTILO?
O Fragmento Literário em Álvares de
Azevedo

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE MONTES CLAROS
MONTES CLAROS
Junho/2013

ELIZÂNGELA FERNANDES BARBOSA

UMA QUESTÃO DE ESTILO?
O Fragmento Literário em Álvares de
Azevedo

Dissertação de mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários, da Universidade Estadual de Montes Claros, como parte dos requisitos para obtenção do título de Mestre em Letras – Estudos Literários.

Área de Concentração: Literatura Brasileira

Linha de Pesquisa: Tradição e Modernidade

Orientador: Prof. Dr. Alex Fabiano Correia Jardim

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE MONTES CLAROS
MONTES CLAROS
Junho/2013

Para minha família, por todo o amor
compartilhado.

B238q Barbosa, Elizângela Fernandes.

Uma questão de estilo? [manuscrito]: o fragmento literário em Álvares de Azevedo / Elizângela Fernandes Barbosa. – 2013.

107 f. : il.

Bibliografia: f. 105-107.

Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual de Montes Claros - Unimontes, Programa de Pós-Graduação em Letras – Estudos Literários/PPGL, 2013.

Orientador: Prof. Dr. Alex Fabiano Correia Jardim.

1. Literatura brasileira. 2. Tradição e modernidade. 3. Azevedo, Álvares de, 1831-1852 – Estudo. 4. Fragmento literário. 5. Processo criativo. I. Jardim, Alex Fabiano Correia. II. Universidade Estadual de Montes Claros. III. Título. IV. Título: O fragmento literário em Álvares de Azevedo.



Dissertação de Mestrado, intitulada "UMA QUESTÃO DE ESTILO? O FRAGMENTO LITERÁRIO EM ALVARES DE AZEVEDO" de autoria da mestranda em Letras – Estudos Literários **Elizângela Fernandes Barbosa** orientada pelo professor Doutor Alex Fabiano Correia Jardim, aprovada pela banca examinadora constituída pelos seguintes professores:

Prof. Dr. Alex Fabiano Correia Jardim – Orientador – (Unimontes)

Prof. Dr. Márcio Scheel – (UNESP)

Prof.ª Dr.ª Ivana Ferrante Rebello e Almeida – (Unimontes)

Prof. Dr. Elcio Lucas de Oliveira
COORDENADOR DO MESTRADO EM
LETRAS / ESTUDOS LITERÁRIOS
UNIMONTES
Masp: 1124820-0

Prof. Dr. Elcio Lucas de Oliveira
Coordenador do Programa de Pós-Graduação em Letras/Estudos Literários

Montes Claros, 11 de julho de 2013.

AGRADECIMENTOS

A Deus, por sua presença constante, demonstração de amor, exemplo de liberdade infinita.

Aos meus amados pais, José Pereira Barbosa e Nilcéa Fernandes Barbosa, pelo carinho, confiança e apoio incondicional depositados em mim.

Às minhas queridas irmãs, Eliane Fernandes Barbosa e Aline Fernandes Barbosa, pelo companheirismo e amor. A Carlos, meu cunhado e amigo, e à minha linda sobrinha de oito meses, Anne Carlyne, que nos encanta com sua meiguice.

À minha família em geral: vó, tias, tios, primos, primas, amigos e amigas, a minha gratidão pelo carinho constante, que tornou mais fácil esse estudo.

Ao Professor Dr. Alex Fabiano Correia Jardim, meu orientador, que acolheu minhas ideias que vieram a se transformar em projeto em sua orientação. Agradeço sempre. É um exemplo de orientação baseada no apoio e liberdade de pesquisa que admiro.

Aos professores Dr. Elcio Lucas de Oliveira e Dr.^a Ivana Ferrante Rebello e Almeida, pela sabedoria compartilhada que os tornaram indispensáveis na qualificação.

Ao professor Dr. Márcio Scheel por suas sugestões preciosas que enriqueceram este estudo e apontaram para futuras perspectivas de análises.

Ao professor Dr. Edward Hoffman pelas palavras amigas e incentivadoras.

Aos professores da graduação e da pós-graduação em Letras-Estudos Literários da Universidade Estadual de Montes Claros, que sempre me proporcionaram o diálogo e a reflexão teórica.

À Noêmia Coutinho, pela generosa contribuição na leitura deste trabalho.

A todos, meus sinceros agradecimentos...

Frouxo o verso talvez, pallida a rima
Por estes meus delírios cambaleia,
Porém odeio o pó que deixa a lima
E o tedioso emendar que gela a veia!
Quanto a mim é o fogo quem anima
De uma instancia o calor: quando formei-a
Se a estátua não saíu como pretendo:
Quebro-a – mas nunca seu metal emendo.

(Álvares de Azevedo, *O Poema do Frade*,
1890)

RESUMO

Esta dissertação propõe uma leitura da obra de Álvares de Azevedo como um modelo de arte fragmentária sustentada pelo marco conceitual do fragmento literário, gênero teórico romântico, que Friedrich Schlegel, um dos maiores representantes do romantismo alemão, concebeu como atitude e crítica teórica literária. A partir desse pressuposto que se manifestam, ao longo dessa exposição, questões como beleza sublime, caos, cosmovisão, ato de noite, dinamismo, movimento, totalidade e unidade dos textos como experiência estética da fragmentação na escrita. Esse processo é desenvolvido para abertura do pensamento fragmentário que rompe com o belo mimético e reflete na criação literária e no universo uma ordem ideal de representação que apreende as ideias de indefinição e ambiguidade.

PALAVRAS-CHAVE: literatura brasileira; tradição e modernidade; Álvares de Azevedo, fragmento literário; processo criativo.

ABSTRACT

This thesis proposes a reading of the work of Álvares de Azevedo as an art model conceptual framework supported by the literary genre romantic theory that Friedrich Schlegel, one of the greatest representatives of German Romanticism, conceived as an attitude and critical literary theory. From the assumption that manifests itself throughout this exposition, such sublime issues as beauty, chaos, worldview, acts of night, dynamism, movement, totality and textual unity emerge as aesthetic experiences in writing. This process breaks with the mimetic beautiful, and reflects in literary creation and the universe an order of representation embracing uncertainty and ambiguity.

KEYWORDS: Brazilian literature, tradition and modernity; Álvares de Azevedo, literary fragment; creative process.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	11
 CAPÍTULO 1 – ESCRITA E GENIALIDADE EM ÁLVARES DE AZEVEDO	
1.1. Escrita e genialidade em Álvares de Azevedo.....	14
1.2. Dos entre-lugares românticos ou do não-lugar de Álvares de Azevedo.....	28
1.3. Uma questão de estilo? O fragmento literário.....	37
1.3.1. Incompletude relativa ou ausência de desenvolvimento discursivo.....	42
1.3.2. Multiplicidade temática.....	44
1.3.3. Da unidade do conjunto.....	48
 CAPÍTULO 2 – O ESTILHAÇAMENTO DO ESPELHO EM ÁLVARES DE AZEVEDO	
2.1. O estilhaçamento do espelho em Álvares de Azevedo.....	54
 CAPÍTULO 3 – A EXIGÊNCIA FRAGMENTÁRIA EM <i>MACÁRIO</i> E <i>NOITE NA TAVERNA</i>	
3.1. A exigência fragmentária em <i>Macário</i> e <i>Noite na Taverna</i>	72
3.2. A co-presença das partes e a replicação do todo na obra alvaresiana.....	89
 IN-CONCLUSÃO	 100
 BIBLIOGRAFIA	 105

INTRODUÇÃO

A sensibilidade e a percepção da obra alvaresiana reúne peculiaridades que implicam a ideia de arte que assume os aspectos acidentais e voluntários da fragmentação. Com tal qualidade, a dissertação explora tendências e atitudes rumo às múltiplas formas de expressão fragmentária. O capítulo I, “Escrita e genialidade”, analisa as compreensões clássica e romântica do belo e do gênio para introduzir a consciência do fenômeno do fragmento. Álvares de Azevedo cria para si noções teóricas do sublime que harmonizam com as “partículas de beleza dissolvidas” propostas por Friedrich Schlegel. O mundo alvaresiano desenha os contornos da arte fragmentária e o contexto estético do fragmento produz uma visão de mundo do entre-lugar, que é analisada em “Dos entre-lugares românticos ou do não lugar de Álvares de Azevedo”. Esse entendimento descrito na gênese do romantismo é em Azevedo um procedimento literário, uma postura que olha a obra literária e a nação brasileira no contexto da antropofagia cultural em um diálogo, uma conversa, que fragmenta discursos dominantes.

O texto “Uma questão de estilo? O fragmento literário” apresenta os princípios da fragmentação em oposição à indicação do ritmo, harmonia e simetria procedentes da orientação classicizante para produzir o direito à indefinição e ambiguidade na obra literária. No percurso, é exposto um delineamento da história do fragmento, a variabilidade do gênero e traços de identificação da composição dessa escrita. Em destaque para a herança do pensamento chamfortiano, conforme apontam os críticos Lacoue-Labarthe e Jean-Luc Nancy (1988) para as características do fragmento como a incompletude relativa, a multiplicidade temática e a unidade do conjunto visto pelo *contraste*, visto fora dela. Essas concepções encontram razão de ser na metáfora de Friedrich Schlegel, quando afirma que “um fragmento tem de ser como uma pequena obra de arte, totalmente separado do mundo circundante, e perfeito e acabado em si mesmo como um porco-espinho.” (SCHLEGEL, 1997, p. 82)

Nesta perspectiva é analisada a expressão desse pensamento no universo alvaresiano. No capítulo II, “O estilhaçamento do espelho: o projeto ficcional em Álvares de Azevedo” é apontado o *ato de noite* como uma re-pontencialização da escrita, um procedimento de criação artística, de onde a arte vê o mundo e diz de transformação, postura de espírito, renovação, transmutação, formas poéticas e movimento.

A “Exigência fragmentar em *Macário* e *Noite na Taverna*: o texto em movimento”, assunto do capítulo III, delinea os contornos da fragmentação e dinamismo das obras literárias. Nesse âmbito, os focos narrativos são fragmentados, os enredos descentralizados e confirmado que escrever o fragmento significa “fragmentar o fragmento.” (LACOUÉ-LABARTHE e NANCY, 1988, p. 50) A contribuição para o capítulo III, “A co-presença das partes e a replicação do todo na obra alvaresiana”, examina o efeito da lógica do fragmentário que coloca em referência comum em sua estruturação as metáforas, motivos, símbolos e imagens, compondo um quadro que responde com presença de unidade e totalidade ao conjunto das obras literárias de Azevedo. “Uma questão de estilo? O fragmento literário em Álvares de Azevedo” reconhece a fragmentação como um espaço intrínseco na obra alvaresiana.

CAPÍTULO 1

ESCRITA E GENIALIDADE EM ÁLVARES DE AZEVEDO

1.1 Escrita e genialidade em Álvares De Azevedo

Meu amor foi o sonho dos poetas
 — O belo, o gênio, de um porvir liberto
 A sagrada utopia!...
 E, à noite, pranteei como os profetas,
 Dei lágrimas de sangue no deserto
 Dos povos à agonia!...

Álvares de Azevedo

Fixar as linhas de força do processo criativo em Álvares de Azevedo é apresentar as reflexões e confissões do criador em sua obra. Um aspecto fundamental é o princípio estético incorporado à sua escrita que supera limitações tradicionais e forma uma concepção de prática literária com critérios de absorção de um estilo fragmentário. Ao expor esta compreensão, Azevedo determina, em sua produção, uma crítica de arte que envolve a liberdade criativa da imaginação pela abertura de seus critérios nos códigos da escrita e no sistema de valores. Sendo assim, os passos do processo crítico de análise, investigação e estudo da obra é harmonizado na performance do texto na qual substancializa seu anseio de literatura e amplia o exercício da criação literária em mesclar crítica e ficção e romper com a separação das artes do gênero com leis específicas. Conforme destaca John Frow (2005), “Gênero é, entre outras coisas, uma questão de discriminação e taxonomia: de organizar as coisas em classes reconhecíveis.”¹ (FROW, 2005, p. 52) Nas palavras do crítico, a classificação é um meio de separar “os pratos sujos dos limpos” no conjunto das ferramentas de trabalho. A este respeito, a obra alvaresiana responde com a mistura de gêneros, ponto de vista que insere o autor no pensamento criativo da genialidade romântica. É relevante observar que a genialidade expressa por Álvares de Azevedo é introduzida na atividade literária por meio do enfrentamento de sua arte contra os padrões estéticos e sociais de cunho classicizante.

A ideia de genialidade na visão da estética clássica deriva da percepção racional, em que o talento tem a função de normatizar, corrigir e educar através da arte. Essa criatividade moldada pelo discurso manipulador da racionalidade encontra na orientação da mimese aristotélica o conhecimento do belo que prescreve a harmonia da arte e da natureza através da ordem, da medida, da contenção e da razão. Portanto, não é a

¹ Genre as taxonomy - Genre is, amongst other things, a matter of discrimination and taxonomy: of organizing things into recognizable classes. (FROW, 2005, p. 52)

representação imagética, cópia da realidade circundante, que expressa uma passividade do artista em uma mera reprodução, conforme indica Platão², a qual ilustrará a estrutura da arte no mundo, mas a noção de melhorar, de recriar a arte, segundo o ideal de beleza em Aristóteles, que confere à criação artística a capacidade de ensinamento a qual os homens deveriam seguir. Deste modo, o artista atua na criação e define as formas de ordenação, regularidade, a agradabilidade de sons e cores, pureza, simetria, proporção, definição, equilíbrio e a moralidade como condições da expressão do gênio que norteariam a harmonização universal.³

Essa atitude do artista em face da arte, ainda que clássica, é predominante na postura romântica brasileira, pois as produções das obras literárias do período exercitaram a ideia do belo aristotélico na perspectiva estrutural, ideológica e temática tendo em vista a noção de ordem, moralidade e razão presentes no nacionalismo literário. Sendo assim, o romantismo no Brasil priorizou as perspectivas classicizantes do prazer estético e evidenciou a ideia do belo em todas as dimensões para representar a natureza, a paisagem e o comportamento dos indivíduos esperado na sociedade.⁴ De maneira incomum ao rumo dos que trilharam a inclinação mimética de beleza, em seu feitio de repelir tudo que é contrário à sua visão, Álvares de Azevedo estiliza este pensamento e defende em sua obra a ideia do belo fragmentado, uma vez que, se por um lado ele apreende a beleza no ato ou efeito de ordenação, por outro, do mesmo modo, o desequilíbrio também tem o seu lugar no domínio estético. No prefácio do *Conde Lopo*, o crítico-escritor menciona a existência literária de variantes belos que compõem o processo de produção artística. Neste sentido, vale trazer em pauta as palavras de Azevedo quando afirma:

O fim da poesia é o *Bello*. Bello material, bello moral; do bello por assim dizer mimoso, até esse bello arrebatador que se chama sublime – desde o bello calix da flor alvasinha a branquear ao bando de irerês marinhas deslizando garrido na saphyra das águas – como a nuvenzinha irisada da tarde na limpidez do céu – até ao bello da cataracta mugidora a despenhar-se das quebradas negras da montanha, em lençóis d'água, e a bramir lá em baixo no despenhadeiro com suas vagas de espuma – desde o bello da estatua de mármore da Venus Callypigia até ao bello do Jupiter Capitolino, desde a estrella até o

² Cf. *Introdução à Filosofia da Arte*, de Benedito Nunes, 2008, p. 39-40

³ Sobre a caracterização da visão clássica do gênio, cf.: Benedito Nunes, *Introdução à Filosofia da Arte*, 1989, pp. 17-20, p. 60; Immanuel Kant, *Crítica da Faculdade do Juízo*, 1993, p. 153-154; Denis Huismann, *A estética*, 1994, p. 26

⁴ Cf. Afrânio Coutinho. *A Literatura no Brasil*. Era Romântica. 1997, p. 26

rugir do trovão, – sempre é o bello – Pois o que é o sublime senão o grão mais ardente do bello?...
O fim da poesia é portanto o bello ou, se melhor se quizer, – a poesia é o bello.⁵ (AZEVEDO, 1886, p.I)

Percebe-se nesse exemplo que a crítica é um espaço proeminente no ato da escrita de Álvares de Azevedo. No segmento em destaque, nota-se que o belo é fragmentado em sua ideia mimética para demonstrar uma relação paradoxal. Isso significa que Azevedo tem a beleza em suas formas fragmentadas como desígnio da produção artística, pois segundo o crítico-autor: “O fim da poesia é, portanto, o bello ou, se melhor se quizer, – a poesia é o bello.” (AZEVEDO, 1886, p.i) A beleza definidora no processo criativo estabelece a unidade do conceito no agrupamento das imagens da flor alvasinha, do bando de irerês marinhas, na nuvenzinha irisada da tarde e na limpidez do céu, conectadas às cataratas mugidoras, ao bramir do despenhadeiro, nas quebradas negras da montanha, na estátua, nas estrelas e no rugir do trovão. Nas palavras do autor, a reunião das partes: “sempre é o bello.” (AZEVEDO, 1886, p.i) Portanto, apenas pelo fragmentário, na sua prática de mesclar perspectivas paradoxais em um só objeto, torna-se possível admitir a acepção do belo na obra alvaresiana. Nota-se que o autor não faz desaparecer a noção aristotélica, mas a dilacera para expressar em um sistema dual a harmonia que compreende a flexibilidade de opiniões e juízos da realidade. Esse procedimento artístico manifesta uma produção caótica que, no texto literário, “aparece como um oceano de forças em luta onde as partículas de beleza dissolvidas, os pedaços de arte deslocados se entrecrocaram na desordem de uma mistura turva.”⁶ (SCHLEGEL, 1988 *apud* LACOUÉ-LABARTHE e NANCY, 1988, p.51)

A atividade literária procedente deste ato conduz Álvares de Azevedo a elaborar a sua própria crítica concernente ao belo. E deste modo, ele admite em sua ação dissolvente da beleza três concepções quando afirma que “O bello manifesta-se por três modos, por três fontes, o que faz dizer há três espécies de o *bello*.” (AZEVEDO, 1886, p.viii) Próprio do crítico-escritor que é Álvares de Azevedo em romper com as fronteiras do gênero e misturar ficção e crítica, a formação teórica em sua expressão na arte traduz as variações do belo ideal, sentimental e material com o ato da escrita ficcional. Nesta constituição tríplice, o autor revela como aparece o belo ideal:

⁵ Álvares de Azevedo, *O Conde Lopo*, Rio de Janeiro, 1886, p.i

⁶ “The mass of this poetry appears to be a sea of struggling forces in which the particles of dissolved beauty, the pieces of shattered art, clash in a confused and gloomy mixture.” (Friedrich Schlegel *apud* Lacoue-Labarthe e Jean-Luc Nancy, 1988, p.51) (Tradução minha)

vizões vaporosas e nevoentas, com seus anjos de cabellos loiros desmaiados e rosto ováes, com olhos azues-languídos e uma lagrima sempre nas faces e um sorriso triste nos lábios descorados – e seus sylphos aerios, seus Triblys vagabundos e galhofeiros, seus duendes malignos vagando nos paues para desviar e perde os viajantes. (AZEVEDO, 1886, p.xii)

Nota-se que o nascimento deste belo ideal se vincula ao conhecimento da ironia romântica, enunciada pelo alemão Friedrich Schlegel, em unir, no espaço literário, os paradoxos. Essa concepção evidencia a beleza que se origina das contradições e das incoerências e institui no fazer poético a liberdade da imaginação na compreensão do mundo e da realidade. Percebe-se na versatilidade traduzida pelo belo ideal a “de-cisão” que fundamenta a obra alvaresiana. A mistura de elementos opostos desprende a criação literária do compromisso de pureza incondicional da razão para revelar no fragmentário, no espaço da irregularidade, indefinição e ruptura mimética, o equilíbrio harmônico da criação poética. A gênese da obra de arte com base no belo ideal é ressaltada por Azevedo em comentário aos leitores sobre a reação dos poetas modernos em relação aos antigos que, no entanto, seguem-lhe os passos:

O poetas modernos rião-se dos antigos por terem misturado a theogonia pagã com a theologia cristã, culpavão o Homero portuguez por essa mistura de Aphorodites e a Virgem Maria, Mercurio e Jehovah; e comtudo acharão muito bonito misturarem-se os anjos do Livro das crenças sagradas com as Sylphides, os Gnomos, Elfos, Gigantes e anães, dos sonhos dos poetas do Norte, as tradições biblicas dos seraphins com as superstições não menos pagãs que as romanas e gregas, dos clans de Morven e Erin, e dos caçadores de phocas e ursas, dos gelos dessa Islandia de pescadores que se estendera á Groelândia, e da tríplice Scandinavia. (AZEVEDO, 1886, p.x, xi)

Esta acepção estética da beleza que reúne a justaposição entre contrários enfatiza a configuração fragmentária para escapar de um significante fixo e transmitir o desafio a imaginação criadora em que “a arte solveria as contradições entre o subjetivo e o objetivo, o consciente e o inconsciente, o real e o ideal, a liberdade e a necessidade, que o artista supera e reabre a cada passo.” (NUNES, 2008, p.61) Ainda na maneira azevediana de perceber a produção poética, o crítico-escritor apresenta o belo sentimental na criação:

São esses hymnos que exhalão-se do coração como os perfumes da redoma quebrada de crystal onde se guarda o balsamo, como o aroma das flores abertas ao Sol – é o coração enternecido e embalado ao som dos cantos,

desfeito em harmonias, aves côm de neve voando em céu de sonhos.
(AZEVEDO, 1886, p. xii)

Esse universo do belo sentimental imprimi na escrita a efusão da subjetividade. A linguagem da escrita aparece como canto, hino, bálsamo, aroma, som, harmonia e sonhos que brincam consigo mesmas; um mundo visionário que articula um conceito de valorização das emoções e da imaginação na liberdade de criar e ao mesmo tempo comunicar sensações ao espírito. É também parte deste projeto de elaboração poética literária alvaesiana a formulação do pensamento do belo material que Azevedo aponta na seguinte passagem:

O que há ahi de mais poetico do que uma mulher bella, com os cabellos soltos entrelaçados de flores e perolas, e dentre as roupas meio abertas o collo de chamalote branco a lhe ondear com reflexos de setim, com os lábios rozados entreabertos num sorrizo (...) E ante um desses olhares de humido fulgor, de uma pupilla languida de effluvios de gôzo ante um desses volveres de enfeitado condão de uns olhos negros cheios de amor, promettendo amor, quem ha ahi que não sinta a alma no peito estremecida, anhellante, desmaiando de anceios (...) quem há que não a sinta a sua alma exânime, esvaecida, quase morta num suspiro, nessa morte, na expressão de Bocage – “de uns brandos olhos desmaiados, morte, morte de amor, melhor que a vida?” (AZEVEDO, 1886, p. xii, xiii)

A crítica poética do belo material em Azevedo coloca em ação, no processo criativo da escrita, a voluptuosidade do espírito romântico que, associado à volúpia, em presença do belo, é conduzido ao reino das ideias. E neste sentido, à morte como metáfora da vida na ação transcendente.

Nota-se a teorização sobre três tipos de belo e sua expressão na arte com características marcantes do belo ideal, os arranjos paradoxais, combinação de objetividade e subjetividade; o belo sentimental, acentuação da emoção e sentimentalidade subjetiva; e o material, que enfatiza a sensação da matéria humana ou inanimada. Esse três fragmentos do gênero do belo – ideal, sentimental e material – têm seu valor destacado quando se unem em um objetivo que expressa uma totalidade fragmentada. Neste sentido, Azevedo enfatiza: “mais se lhes realça o valor a esses três gêneros de bello, quando se reúnem num objeto.” (AZEVEDO, 1886, p. xiv) Este ato performativo na criação literária mescla o belo ideal, o belo sentimental e o belo material para produzir, como resultado da combinação, o “belo-sublime.” Conforme revela a passagem a seguir sobre a mistura:

Porém como os perfumes das flores são mais bellos quando misturados no ramillete que traz no collo voluptuoso a donairoza donzella no baile, como

as côres são mais bellas quando bem combinadas no iris do céu, ou nesses matizes dos crepusculos de outomno e verão, e os sons são mais doces ao ouvido quando reunidos na orchestra, combinados com arte e gosto nessas peças de Bellini e Donizetti, assim também mais se lhes realça o valor a esses três generos de bello, quando se reúnem num objecto. (AZEVEDO, 1886, p. xiv)

O método criativo em Azevedo de reunir o belo ideal, sentimental e material o leva a instituir um sistema dual para compor a “beleza-sublime”. Para o autor, a representação discursiva desta ideia é concebida no estabelecimento de dois gêneros do belo, que ilustram o movimento paradoxal que engendra a busca de unidade na criação poética. E neste sentido afirma: “Ha dous gêneros de bello – Ha o bello doce e meigo, o bello propriamente dito – e esse outro mais alto – o sublime.” (AZEVEDO, 1886, p. xiv) A manifestação destes gêneros revela a tensão de dois pólos opostos que se estruturam na criação literária. Nesse aspecto, o belo meigo e doce é visualizado na imagem da “águia no seu ninho afagando as suas avezinhas, carregando-as nas antennas poderosas das azas, beijando-as, aqueitando-as ao peito.” (AZEVEDO, 1886, p.xiv) Já o sublime é expresso na figura da

águia a perder-se nas immensidades do céu nubloso, entre o rugir solto dos ventos e o rouquejar percursor da borrasca, ou lance-se Ella de là ao seu ninho atacado, vejão-na lutar com garras e bico, lutar até morrer, vejão-na com as azas molhadas de sangue e a cabeça abatida, os olhos já vidrados cobrir ainda suas crias, e morrer ainda amparando-as como um escudo. (AZEVEDO, 1886, p.xiv)

A concepção exposta manifesta o sentido dos parâmetros estéticos que se apresentam em Azevedo: o ideal romântico da beleza dualística que emerge na obra literária e o domínio do espaço dividido e autofragmentado. Essa escrita fragmentária reabsorve o caos em sua noção de ordem na desordem, precisão na imprecisão, quebra de linearidade e incerteza - manifestações da ironia romântica proposta por F. Schlegel que reúne pensamentos que se entrecrocaram. É relevante observar que o belo-sublime nasce do movimento caótico, da mistura e confusão de elementos do belo ideal, material e sentimental. Nesse sentido, de cunho fragmentário, a criação poética revela o caos de tudo o que é sublime, belo e sedutor, uma vez que responde à clara consciência da síntese de contradições que constitui a beleza-sublime.

Ressalta-se que o sublime em Azevedo ainda é subdividido pelo viés da tríplice do belo para caracterizar fortes emoções de ordem espiritual, que as conectam à ideia do transcendente. Para tanto, o crítico-autor delinea o panorama literário do sublime ideal,

o sublime sentimental e do sublime material. O sublime ideal é projetado por Azevedo da seguinte maneira:

Abri as folhas do livro santo, nos Psalmos, nos Threnos, ou nas Prophecias, ou nas lamentações de Job sobre o primeiro – vede ahi a imagem de Jehovah, nesses sonhos tenebrosos e sombrios dos poetas da Judéa, esses velhos prophetas de fronte altiva, e calvas coroadas de cãs prateadas, ouvi a voz trovejadora do Deus do Sinai, e depois dizei-me, sentistes já emoção mais forte vibrar-vos as fibras todas da harpa de vossa alma abalar-vos com um choque tão poderoso como o da pilha Voltaica? Eis o sublime ideal – mais bello mil vezes, mais elevado e mais forte que todas essas vizões do bardo sublime das montanhas brumosas dos Highlands. (AZEVEDO, 1886, p. XV)

Nota-se a intensidade do enigmático, do misterioso, da experiência simbólica do belo sublime que sustenta no ato da escrita uma sutileza metafísica.⁷ O sublime sentimental, por sua vez, celebra na prática literária a ideia do exercício solene, aquele grave e majestoso que emite uma mensagem enfática da subjetividade expressa no mundo interior do sujeito. Azevedo elucida este belo sentimental na descrição do cenário:

A noite vai tenebrosa e a ventania se levanta rija nas montanhas, o céu de espaço a espaço se entre-abre alumando com vislumbres de clarões ondeantes de incêndio a terra convulsada. – Vede aquelle monte de crista negra, escavada e nua? À luz do relâmpago da tormenta não vistes alli_a forma de um cadáver pregada a um madeiro? Nos intervalos do trovão não ouvistes soluços que eshalarão-se de ao pé? Ide lá, ide sorrindo que eu não ousara lá ir, tanto é solemne o sacrificio que lá se consumma. __ Ide e perguntai a essas mulheres porque chorão, porque gemem, porque lhes estalla o peito em soluços no ancian atropellado do coração..... Ide, ainda é tempo e cada som quebrado da garganta do agonizante da cruz, cada convulsar de uma angústia intensa dessas pobres mulheres que abração o madeiro repassado de sangue e lagrimas, dir-vos-há mais do que eu vos podera dizer. (AZEVEDO, 1886, p. xv- xvi)

Conforme se observa, a escrita do sublime sentimental na criação literária potencializa o sentido da investigação do próprio ser, a busca da autodescoberta e da compreensão dos motivos do espírito. Nesse aspecto, a linguagem criadora deixa entrever o olhar que se arrisca a materializar a arte enigmática. O sublime material é vislumbrado na força da natureza, portanto, há uma livre circulação simbólica das palavras que a desvela no ato criativo. Esse plano de exposição é apresentado por Álvares de Azevedo através do recorte:

⁷ Investigações do ser e da realidade.

Dizei-, nunca o sentistes no estalar das florestas sob o pezo gigante do bulcão, no nutar das vagas hirtas e verde-negras que o braço da tormenta eleva e atira em lençoes de fervedura escuma, no cheiro abafador e sulfureo dos ares cortados pelo raio? Dizei, nunca assististes a um desses dramas da natureza em que o vento infrene lucta com o mar que esbraveia, e o mar parece querer invadir nuvens e terras, que o raio affogueia? (AZEVEDO, 1886, p.xvi)

Destaca-se a ênfase da linguagem em evidenciar o jogo da criação ao disseminar os sentidos da massa desse ideal de sublimidade material através de signos como a floresta, o bulcão, o nutar, lençóis de fervescente espuma, o raio, o vento, o mar, as nuvens e a terra. A escrita desta arte poética, sublime material, manifesta uma relação entre a natureza, o ser e a subjetividade expressos na obra literária. Salienta-se que a ordem do belo estético, produzida nesta postura reinterpretante da mimese, coloca em destaque a harmonia através dos elementos aprazíveis do som, das cores, da pureza, da regularidade, da simetria e das definições proporcionais. Nesse critério de seleção de formas, a intelectualidade exerce o importante papel de aproximar os sentidos à imaterialidade da alma, proporcionada pelo prazer estético. Nesse aspecto, a inteligência e a sensibilidade que está sob o juízo da racionalidade são recursos para tocar a alma. A “*medida*” e a “*contenção*” na qualidade do belo estético expressam virtudes de caráter superior, comportamentos que prenunciam o belo moral.

Diante da concepção do belo estético engendrada pelos filósofos gregos é importante observar os contrapontos dessa ideia com o pensamento de Álvares de Azevedo quando da mesma forma estabelece a sua crítica do assunto. Percebe-se que a orientação mimética do belo enfatiza o poder criativo com fundamentos na razão e na intelectualidade da escolha de uma forma harmônica única. Esse discurso totalizante da singular verdade do belo é fragmentado em Álvares de Azevedo, que o entrevê no caráter prático da obra através da estruturação paradoxal que reúne ideias opostas. A harmonia para o autor é produzida pela reunião fragmentária do doce e meigo e do sublime, ocorrências que se traduzem em um sistema dual no processo de criação literária. De modo que o procedimento da escrita alvaesiana promove uma abertura na rígida concepção designada de ordem, regularidade e proporcionalidade para expressá-las em conjunto com a desordem, com a irregularidade e a desproporcionalidade. Um ato literário que desorganiza a ideia tradicional da forma representativa na obra de arte.

Nota-se que o prefácio de *Conde Lopo* visualiza o ideal de beleza da obra literária em Álvares de Azevedo ao apresentar na criação literária uma exposição fragmentária pela irregularidade, comentários e mistura de gêneros. Nesse sentido, o processo não-

linear é ilustrado através de longas descrições intercaladas ao assunto principal que se discute para em seguida ser ilustrado pelo crítico-escritor com o seguinte aparte: “Iamos-nos desviando da theses da nossa classificação. --- Voltemos a ela.” (AZEVEDO, 1886, p. xii) Esta justaposição de conversas com o leitor, em meio a discussão de processos estéticos, é também observada na ocorrência em que o autor anuncia ao leitor a sua constituição dos belos, como se ressalta na referência: “Outros mais ilustrados poderão achar defeituosa minha classificação – é comtudo a que eu adopto em falta de melhor. – Bello ideal, bello sentimental, bello material.” (AZEVEDO, 1886, p. ix) Portanto, a beleza em Azevedo prescinde à ordenação.

Em *Puff*, prefácio da obra *Macário*, Álvares de Azevedo reitera a concepção do belo vislumbrado no fragmentário e no irregular:

O meu prototypo seria alguma cousa entre o theatro inglez, o theatro hespanhol e o theatro grego – a força das paixões ardentes de Shakespear, de Marlowe e Otway, a imaginação de Calderon de La Barca e Lope de Veja, e a simplicidade de Eschylo e Euripides – alguma cousa como Goethe sonhou, e cujos elementos eu iria estuda n’uma parte dos dramas delle – em Goetz de Berlichingen, Clavijo, Egmont no Episódio da Margarida de Faust – e a outra na simplicidade attica de ua Iphigenia. Estuda-lo-hia talvez em Schiller, nos dous dramas do Wallenstein, nos Salteadores, no D. Carlos: estuda-lo-hia ainda na Noiva de Messina com seus córos, com sua tendência á regularidade. (AZEVEDO, 1886, p. 195)

Observa-se que o processo fragmentário pode ser reconhecido até mesmo no conjunto de referências estabelecidas ao longo da passagem em destaque. No protótipo do princípio criativo de Azevedo, a instabilidade dos pensamentos marcados pela livre circulação da dualidade entre a irregularidade das paixões e regularidade dos coros da Noiva de Messina. Já na primeira parte do prefácio da *Lyra dos Vinte Anos*, Azevedo confirma esta quebra da representação da beleza mimética com as palavras:

É uma lyra, mas sem cordas: uma primavera, mas sem flores, uma coroa de folhas, mas sem viço. Tantos espontâneos do coração, vibrações doridas da Lyra interna que agitava um sonho, notas que o vento levou, - como isso dou a lume essas harmonias. São as paginas despedaçadas de um livro não lido..... (AZEVEDO, 1886, p.15)

A passagem traduz o equilíbrio da obra alvaresiana: o belo sublime que concebe a harmonia pelo recorte fragmentário e movimento das ideias contraditórias. Despedaçar, fazer em pedaços, é a percepção harmônica da prática literária que oscila entre objetividade e subjetividade. Neste âmbito, o belo-sublime fragmenta o espaço da

razão e situa a imaginação na produção literária. A segunda parte do Prefácio da *Lyra dos Vinte Anos* ilustra esta concepção alvaresiana com a afirmação:

Quase que depois de Ariel esbarramos em Caliban. A razão é simples. É que a unidade deste livro funda-se n'uma binômia. Duas almas que morão nas cavernas de um cérebro pouco mais ou menos de poeta escreverão este livro, verdadeira medalha de duas faces. Depois, perdô-me os poetas do tempo, isto aqui é um thema, senão mais novo, menos esgotado ao menos que o sentimentalismo tão *fashionable* desde Werther e René. (AZEVEDO, 1886, p. 204)

A metodologia da beleza em Azevedo é a manifestação do princípio fragmentário da sua obra, uma forma estética de apresentação que abarca a heterogeneidade, a duplicidade e a abertura do pensamento. A produção literária, por sua vez, apresenta-se sob a perspectiva da realidade caótica. Nesse contexto, deve-se sublinhar que o belo em Álvares de Azevedo é a expressão da versatilidade, da liberdade em misturar pensamentos, formas que se chocam. O sentido desse ideal Belo fragmentário também é reproduzido na alteração da forma, pois, como se observa nos prefácios analisados, Álvares de Azevedo desestabiliza a noção do prefácio em apenas introduzir uma obra, para configurá-los dentro de uma concepção de crítica literária mesclada a transbordamentos ficcionais. Essa postura do autor que combina teoria e ficção é demonstrada pela vivacidade de sua exclamação no prefácio da *Lyra dos vinte dos anos*: “Agora basta. Ficarás tão adiantado, meu leitor, como se não lesses essas paginas, destinadas a não ser lidas. Deus me perdoe! assim é tudo! até os prefácios!” (AZEVEDO, 1886, p. 206) Neste aspecto, Azevedo confere autonomia aos prefácios como obras que podem ser lidas e analisadas individualmente ou em conjunto com o texto literário, haja vista que ambos podem existir na literatura como formas autônomas.

Observa-se que sob a reflexão do belo produzido na intenção mimética, conforme já mencionado, é pautado na escrita literária o belo estético, o belo moral e o belo espiritual. O belo estético tem realce na razão e o belo moral é explicado por Benedito Nunes, com as palavras:

Na acepção moral, a Beleza é, justamente, o patrimônio das almas equilibradas, que conseguem manter em perfeita harmonia consigo mesmas, a igual distância da virtude e do vício, ocupando o meio termo da moderação, que constituiu, para Aristóteles, a medida do Bem. As duas ideias, a do Belo e a do Bem, foram unidas por Sócrates e Platão, união essencial, teórica e prática, que o pensamento filosófico transformou num ideal pedagógico. (NUNES, 2008, p.18)

Interessante notar que o belo moral na sua acepção de guia de prática literária entrevê o equilíbrio pela dualidade: “a igual distância da virtude e do vício, ocupando o meio termo da moderação”; ideia que se transforma em “ideal pedagógico”, segundo se lê na passagem em destaque. Percebe-se que, neste âmbito, o ato criativo adquire a função de transmitir um modelo de moralidade que está inserido na imagem do Bem e, por conseguinte, na Verdade. Diverge desta ação moralizante no exercício da criação poética, o escritor-crítico⁸ Álvares de Azevedo que é enfático ao afirmar no prefácio do *Conde Lopo* sobre o espaço literário: “Não é esse o lugar para sustentar theorias de moralidade.” (AZEVEDO, 1886, p. ii-iii) Nesse sentido, Azevedo ausenta da literatura o dever de expressar virtudes ou arquétipos de moral para a sociedade e destaca em *Conde Lopo* que “o immoral póde ser bello.” (AZEVEDO, 1886, p. vi) Na esteira desse pensamento, Álvares de Azevedo aponta que: “O único juízo de que damos ao leitor competencia sobre esses versos soltos e rimados que ahi vão, é sobre sua belezza ou não.” (AZEVEDO, 1886, p.vi) Dessa maneira, o leitor é submetido à própria lei do autor, ao exercício da imaginação que paira entre razão e emoção, bem como das “arbitrariedades” da linguagem que impera no domínio do fragmento literário.

Por fim, Benedito Nunes indica na ascendência mimética o belo espiritual ou o belo intelectual, que se refere ao “conhecimento teórico”, “à racionalidade do homem.” (NUNES, 2008, p. 19) Essa condição do belo espiritual apenas reitera o atravessamento desta percepção em toda constituição de beleza oriunda da noção estética classicizante que almeja o “equilíbrio, a ordem, a harmonia, a objetividade, a ponderação, a serenidade, a disciplina, o desenho sapiente, o caráter apolíneo, secular, lúcido e luminoso. É o domínio do diurno (...) quer ser transparente e claro, racional.” (CROCE *apud* ROSENFELD e GUINSBURG, 2008, p.263) Pontos de vista da produção artística discrepante ao olhar exposto na obra alvaresiana que encontra o equilíbrio na ambiguidade.

A perspectiva mimética valoriza na representação artística a produção que expresse a vontade da razão no artista em fazer da arte um modelo de perfeição que se baseia no belo estético, belo moral e belo espiritual. Sendo assim, está a serviço da consciência criadora o “jogo com a beleza”, o modo correto e racional de reproduzir a realidade. A doutrina que rege esse nexos com a realidade é definida na concepção

⁸ Para Álvares de Azevedo, como escritor-crítico, o trabalho literário, o exercício poético e o gesto criador avultam-se em primeiro plano. A crítica surge como consequência de uma consciência criadora apurada, que se se desdobra tanto nos prefácios quanto em própria obra geral.

aristotélica como *verossimilhança*, um termo que indica a tendência imitativa do real “não com a realidade atual e presente, sim com o que é provável ou possível.” (NUNES, 2008, p. 41) Essa “liberdade” concedida ao agente criador constitui um modo de incidir na literatura a orientação classicizante do princípio aristotélico do belo e expandir um perfil de ordem, moralidade e razão. Portanto, não é a “transliteração da realidade” que interessa à doutrina mimética, mas a concepção de ausentar da escrita as imperfeições e as falhas não condizentes com a qualidade de ordenação, simetria, contenção, medida e acepções moralizantes.⁹

O ideal poético e literário com intenções classicizantes, que se fundamenta no pensamento do belo aristotélico, encontra no romantismo brasileiro um terreno fértil para sua germinação e proliferação, haja vista a necessidade do país em firmar a consciência de Nação, fato que proporcionou aos literatos da época e burguesia em ascensão a mistura de literatura e política. A prática da criação do caráter nacional impregnou a escrita literária oitocentista de temas e motivos que acentuavam a relação entre arte e sociedade, e nesse sentido a criação artística apresentou-se como um espelho onde deveria refletir moralidade e bons costumes. A mobilização dos letrados veiculara a representação de uma realidade enquadrada no regionalismo, idealização do selvagem, defesa das instituições como família, casamento e outros traços que enfatizam a ordem social vigente.¹⁰ Essa função pedagógica dos artistas da época é observada pelos estudiosos e críticos, de acordo atestam as palavras de Afrânio Coutinho:

Um traço peculiar da concepção do homem de letras devido ao movimento romântico, e que logrou larga aceitação no Brasil, foi da missão civilizadora do escritor, que, mago e profeta, estaria destinado a influir na marcha dos acontecimentos, graças à inspiração ou iluminação suprema. Cabia-lhe uma responsabilidade, uma vocação particular, um papel de reforma social e política, na condução da vida da comunidade, uma função educadora, moralizante, progressiva, a exercer junto aos contemporâneos. (CANDIDO, 1997, p. 29)

Nota-se que a postura dos românticos brasileiros tem suas raízes no belo. O belo estético, moral e espiritual que traduzem as expressões da condição mimética em representar com base na razão e normas de “equilíbrio”, a realidade combinada aos anseios da burguesia engendram uma concepção de genialidade que os remetem a

⁹ Ver sobre o assunto em *Introdução à Filosofia da Arte*, de Benedito Nunes, 2008, p. 40-57.

¹⁰ Abordagem da matéria em *A literatura no Brasil*, de Afrânio Coutinho, 1997, pp-14-31; *Frestas e Arestas- A prosa de ficção do Romantismo na Alemanha e no Brasil*, de Karin Volobuef, 1999, p.156-282

dimensão classicista ao instaurar no processo criador o disciplinamento dos impulsos subjetivos, a ponderação, a serenidade, a objetividade, a transparência, o ordenamento, a lucidez disciplinadora e a clareza mental¹¹: caracterizações da escrita que a tenciona para a beleza da regularidade, da completude e da simetria. Esta orientação do romantismo brasileiro manifesta na produção os aspectos da arte do belo e, segundo Kant (1993), “as artes do belo ou as belas-artes são artes do gênio.” (KANT, 1993, p. 153) Nessa acepção, a racionalidade exerce o importante papel de submeter a arte aos movimentos do juízo estético, moral e espiritual.

Reavalia esta concepção, a escrita alvaresina que se baseia em sua própria noção de belo para fundamentar seu processo criativo. Haja vista que na estética clássica, a noção de mimese como representação de um mundo normatizado pela arte, regular, harmônico e ordenado é indissociavelmente ligado à ideia do belo como resultado e objetivo último da arte, ao passo que a tradição romântica, por sua natureza lacunar, exótica, imprecisa e tempestuosa, fratura não só o processo mimético como também desarticula a noção de beleza associada ao ideal de obra como uma totalidade harmônica.

Isso significa introduzir no ato da escrita a base constituinte do “belo-sublime” prescrita na atração das formas paradoxais. Trata-se de um curso da ironia romântica que fragmenta a rigidez das normas e regras da beleza aristotélica para se comprometer com os símbolos duais: objetividade-subjetividade, razão-imaginação e ordem-desordem. Esse pensamento que une contradições abarca uma realidade caótica no texto literário ao acentuar as fragmentações enquanto vasta expansão da liberdade criativa na atividade artística. Sendo assim, Álvares de Azevedo rompe com a ideia de genialidade do belo aristotélico para delinear na literatura brasileira um efeito transgressivo que prescinde à função civilizadora da arte para defender que “o fim da poesia é portanto o bello.¹²” (AZEVEDO, 1886, p.i)

Neste sentido, o escritor-crítico ressalta em *Conde Lopo* a missão do poeta:

A missão do poeta é pois o apostolado da beleza, o dever de esfolhar coroas sobre todas as quadras da vida, enfeitá-las, enfeitá-las; e ahi desses jardins da natureza colher as flores perfumosas da capella de sua Lyra, de sua harpa de trovador. Como as aves do céu, como as flores da selva, como os clarões das noites, é sua missão dar cantos, perfumes, fulgores – espalhar

¹¹ Cf. Anatol Rosenfeld em *Romantismo e Classicismo*

¹² Note que a noção de beleza defendida por Álvares de Azevedo evidencia a fragmentação do ideal harmônico clássico, por acolher perspectivas contrárias que desarticulam a serenidade das representações.

recendencias, derramal-o gotta a gotta esse vaso de balsamo que se chama a alma – como a Magdalena – para perfumar essa passagem na terra que se chama – a vida. – (AZEVEDO, 1886, p.ii)

É relevante enfatizar que a noção de beleza em Azevedo difere das concepções da filosofia grega que constitui o belo estético, o belo moral e o belo espiritual, pois o belo-sublime instituído em sua prática de literatura apreende tanto o domínio da ordem quanto o da desordem, assim como a razão e a imaginação. Eliminada do ato literário é o belo moral, pois de acordo o autor “O imoral pôde ser bello.” (AZEVEDO, 1886, p.vi) Sendo assim, o arranjo estrutural da obra alvaesiana está vinculado à expressão do gênio criador que projeta liberdade e inovação no processo da criação literária da obra de arte através do caos criativo. Veja-se, a título de exemplo, a constituição do gênio constituído por Álvares de Azevedo em seu primeiro artigo *Jacques Rolla*:

O gênio é como o Jano Latino: tem duas faces. No Homero daquela Grecia inda vibrante das tradições selvaticas dos autochtones – dos mythos romances dos Pelasgios, que a colonisação Egypciaca viera nublar do seu mysticismo – há a Iliada, e entre o canto de guerra e a Batrachomyomachia, entre a tragédia com seu entrecho épico, e a comédia em embryão com sua satyra Arstophanica – a fundir-se meio n’uma n’outra, a abraçar uniformados n’um monumento só os dous typos, a Odyssea. (AZEVEDO, 1855, p. 23)

Observa-se que a imagem da genialidade é descontínua, pois “tem duas faces” a “fundir-se meio n’uma n’outra”. Essa fusão que não destrói a tensão dos contrários na escrita emite uma mensagem de crítica de arte que apreende o ideal de renovação do autor ao compartilhar uma de forma de estilhaçamento que o inscreve no espírito livre do fragmento literário, gênero teórico do romantismo alemão¹³. Neste espaço de produção artística, a genialidade harmoniza na escrita a colisão de ideias, símbolos e representações que quebram a linearidade e promove a livre circulação da dualidade.

Nesse sentido, é relevante destacar que o movimento de crítica de arte apresentado na escrita alvaesiana, tais como as concepções teóricas do belo manifestada na obra do autor evocam o gênio romântico na produção artística de Álvares de Azevedo, pois, “O gênio não *faz* uma obra, mas *é* a obra, ou a obra *é* ele próprio *se fazendo*.” (SUZUKI, 1998, p. 242) Sendo assim, a obra de Álvares de Azevedo *constrói* o gênio contemplado nas reflexões críticas de beleza. De acordo Roberison Wittgenstein (2012):

¹³ Para os românticos alemães, o fragmento é uma forma literária que serve à reflexão filosófica, à atividade teórica, mas também à criação literária.

Pode-se dizer que o gênio, como produtor do belo na arte, é ao mesmo tempo, a ligação geral entre intuição intelectual e estética, visto que pode ele traçar um objetivo delimitado, racional, na execução da obra e, ao mesmo tempo, expressar espontaneamente, por sua natureza genial, um objeto aparentemente sem finalidade, a não ser contemplativa. (SILVEIRA, 2012, p. 136)

Desse modo, a síntese das compreensões e pontos de vistas decorrentes da intuição intelectual e estética é combinada para produzirem o efeito de genialidade, uma percepção teórica e ficcional produto da razão e da imaginação. Esses pensamentos condicionam na obra de Álvares de Azevedo reflexões como a teoria do belo, o sublime e o gênio com um caráter que atende à primeira categoria do gênio romântico: a originalidade. Conforme destaca Márcio Suzuki (1998) “a primeira qualidade do gênio a Terceira Crítica designa como originalidade.” (SUZUKI, 1998, p. 36) Nesse aspecto, Álvares de Azevedo imprime esse requisito em sua obra através da reflexão crítica inovadora criada e aplicada pelo autor em sua produção literária. Esse parâmetro de concepção teórica diferenciada criada na obra alvaresiana evoca em sua obra a compreensão moderna da mimese da produção postulada por Luiz Costa Lima que renova o conceito de mimese aristotélica que “tinha uma concepção orgânica da mimese” quando, para ele, “se trata de vê-la em sua face produtiva.” (LIMA, Luiz Costa, 2000, p. 12) Nesse sentido, as poéticas clássicas são revisitadas e transformadas e a mimese passa a ser vista pela *produção da diferença* na criação ficcional, princípios criados pelo autor e aceitos pelo leitor no código de leitura proposto na obra.

Diante do exposto, a escrita e a genialidade em Azevedo exalam a reflexão poética e teórica do processo criativo em uma perspectiva que se abre no sentido de que “Escrita e genialidade, (...) parecem fornecer chaves para o fragmento. Escrita como a passagem para a forma, a legalidade formal da obra.” (LACOUÉ-LABARTHE e JEAN-LUC NANCY, 2004, p. 82)

1.2 Dos Entre-lugares Românticos ou do Não-Lugar de Álvares de Azevedo

A tensão dos “entre-lugares”¹⁴ românticos” ou do “não-lugar” de Álvares de Azevedo é o princípio elementar da obra alvaresiana. Este perfil é condizente à liberdade de pensamentos adotada pelo autor que cria uma rede de saberes que o faz oscilar entre mundos que se contradizem. Dessa forma, o poeta e o ato criativo ecoam um espírito cindido e fragmentado que apresentam experiências conflituosas e intervalares que transformam a escrita em formas fluidas e irregulares e ao mesmo tempo enfatiza, na fusão dos universos, a representação da nação como fruto de realidades distintas que desconhece fronteiras e constitui, no processo da criação, o espaço da heterogeneidade, da contestação e da mudança em que deslocamentos referenciais transitam entre um ato de composição literária e outro. Essa correspondência flexível é entrelaçada ao movimento do romantismo que se apresenta em diálogo com variadas vertentes e ressignificado em múltiplas culturas, fato desafiador aos pesquisadores do período romântico.

“E isso que te digo não é o romantismo.” (AZEVEDO, 2006, p. 47) Com este pronunciamento do personagem de *Macário*, Álvares de Azevedo reitera uma questão importante para os críticos e estudiosos: a definição do romantismo. Esta acepção é tormentosa para aqueles que se debruçam sobre o pensamento romântico e não consideram a mistura, as características contraditórias e a variação de estilos e gêneros praticados pelos artistas do período. Para Rüdiger Safranski (2010) “O Romantismo não é uma época. O romântico é uma postura de espírito que não está limitada a um tempo.”¹⁵ Essa atitude de ser destaca o caráter individual de um sentimento que ultrapassa espaço e tempo e enfatiza a visão romântica exposta por Nunes quando associa esta sensibilidade a uma categoria universal:

Sentimento do sentimento ou desejo do desejo, a sensibilidade romântica, dirigida pelo “amor da irresolução e da ambivalência”, que separa e une estados opostos – do entusiasmo à melancolia, da nostalgia ao fervor, da exaltação confiante ao desespero -, contém o elemento reflexivo de ilimitação, de inquietude e de insatisfação permanentes de toda experiência conflitiva aguda, que tende a reproduzir-se indefinidamente à custa dos antagonismos insolúveis que a produziram. Pelo seu caráter conflituoso interiorizado, trata-se de, portanto, considerada assim, de uma categoria universal. (NUNES, 2008, p. 52)

¹⁴ É relevante observar que a noção do “entre-lugar” abordada neste presente estudo parte da tensão do romantismo alemão, em que “a esfera mais alta é mesmo ‘entre ser e não-ser’ e que é na ‘oscilação entre dois’ que fica o conceito da vida’.” (Novalis *apud* Pedro Duarte, 2011, p. 31)

¹⁵ (SAFRANSKI, 2010, p. 16)

Essa concepção de mundo exposta pelo comportamento romântico manifesta a feição espiritual do movimento que em sua gênese já nasce híbrido, misto, variado e entre-lugares, como se observa na ascendência do romantismo traçada, por Benedito Nunes (2008), quando menciona que:

O romantismo foi, na verdade, uma confluência de vertentes até certo ponto autônomas, vinculadas a diferentes tradições nacionais. A primazia da vertente alemã (de 1796 em diante), a primeira a empregar, numa conotação crítica e histórica, a palavra *romântico*, e que selaria a fortuna teórica desse termo, o qual passou desde então a significar um estado da poesia e uma atitude em relação à literatura, resultou de uma ascendência intelectual. (NUNES, 2008, p.52).

De um entre-lugar, para um espaço intersticial de vertentes e nações que se ligam, os românticos rompem fronteiras, demarcações e mesclam gêneros, estilos, motivos e ideias conflitantes. Esse caráter inquieto e irônico atende aos chamados literários do sonho, do devaneio e da fantasia, assim como da razão, da crítica, da filosofia, das artes sociais e política. A liberdade de espírito impera e as convenções, regras e dogmas são feitas em pedaços para produzir uma nova individualidade, flexível à vontade criadora dos artistas. A imprecisão do movimento contempla as diversificadas produções que enfatizam a emoção e a subjetividade e não excluem a razão e a realidade, mas considera os *deslimes* da criatividade na obra de arte. Esse modo de ser romântico combina elementos que compõem uma poética pessoal e universal, pois o entusiasmo criador desconhece fronteiras, mas compartilham traços, tendências e sensibilidade entre nações.¹⁶

Essa atitude literária inovadora do romantismo correspondeu aos anseios críticos de Friedrich Schlegel, um dos maiores representantes do romantismo alemão, que inovou o campo das letras com a forma do fragmento literário, um gênero aberto que apreende o movimento livre, ambíguo e indefinido do espírito romântico. Dentro desta perspectiva, Álvares de Azevedo encontrou “material” condizente à sua ideologia estética e cultural. Essa identificação é manifesta através da leitura e análise da escrita alvaresiana, na qual o autor, em sua tessitura literária, escapa à caracterização do romantismo brasileiro no seu quadro completo, íntegro e afirmativo que expõe as grandezas do Brasil¹⁷ e tem no espaço físico a fonte de orgulho nacional, coerente com

¹⁶ Cf. Karin Volobuef (2009) em *Frestas e Arestas – A prosa de Ficção do Romantismo na Alemanha e no Brasil* e Pedro Duarte (2011) em *Estio do tempo – Romantismo e Estética moderna*.

¹⁷ Cf. VOLOBUEF, 1999, p.229

o “espírito nacionalista”, para se identificar com uma “natureza indefinida, misteriosa, reticente, múltipla que mais sugere do que realmente retrata.” (VOLOBUEF, 1999, p.229)

A temática diferenciada de Álvares de Azevedo é notada por estudiosos do período romântico brasileiro. Conforme Marlene de Castro Correia, o cenário do século XIX foi marcado por Álvares de Azevedo, que instaurou a “desordem” ao romper com assuntos hierarquizados da poesia e da prosa com temas e motivos incomum à época.¹⁸ A propulsão desta vertente singular do escritor, nas palavras de Correia (1998), é destacada ao observar que:

A intuição certa do jovem escritor soube distinguir no manancial do romantismo os temas que ainda não se haviam exaurido. Ao fazer da cisão da consciência e das contradições do ser os fundamentos de sua poética, ele como que apostou no futuro, pois a literatura do século XX radicalizou a crise do sujeito e sua conseqüente dissociação interior. (CORREIA, 1998, p. 317)

Esse marco de modernidade para a ciência literária exposto em Álvares de Azevedo compreende, no processo da cisão, da divergência e do estilhaçamento, o “caos criativo” que idealiza e realiza uma percepção de mundo que questiona a validade universal de modelos e normas na obra de arte. Conforme expõem os estudos da historiografia literária do romantismo brasileiro e o romantismo alemão, embora ambos busquem a renovação da literatura, foram por caminhos diversos que trilharam: a Alemanha prezou-se pelo *movimento*, pela *fluidez* própria do entrechoque irônico; já o Brasil priorizou a *solidificação*. Compreende-se este ato de “solidificar” na literatura brasileira a construção do indivíduo, família, sociedade, país e literatura, no qual as entidades fundamentam-se na segurança da unicidade, na preservação de dogmas e apoio ao moralismo e nesse sentido, a mimese aristotélica era exercitada para erguer um ideário nacional. Enfim, o alicerce do romantismo brasileiro correspondeu na defesa de um país, uma literatura nacional, uma sociedade moral e indivíduos conservadores regidos pelo bom senso burguês. A concepção romântica buscava a formação da identidade nacional e, conseqüentemente, a consolidação da burguesia.

Entretanto, Álvares de Azevedo subverte as categorias tradicionais com fins de exaltação nacionalista como o destaque aos índios, tradições e costumes locais para expor, no ato da escrita literária, suas apreensões estéticas e sua seleção eclética. Deste

¹⁸ CORREIA, 1998, p. 317

modo, a obra alvaresiana compartilha com o romantismo alemão a escrita multifacetada que gera reflexão, digressões, multiplicidade temática e debates acerca da cultura, todos os elementos reunidos em uma miscelânea de prosa e poesia que rompe com a ideia da pureza dos gêneros. Nesse ato literário da escrita, a obra é aberta ao diálogo, ao afloramento de ideias e dilaceramentos de dogmas que cerceiam o caráter de inventividade, sonho, agitação e impulso da arte literária. A heterogeneidade que envolve temas, personagens, estruturas e leituras coloca a sociedade leitora perante uma nova perspectiva da literatura e do mundo que, pelo fluxo irregular, gera reflexão.

Antonio Candido, no ensaio “Educação pela Noite”, reconhece que toda a produção de Álvares de Azevedo “se apóia em estudos críticos, onde ele exprimiu a sua concepção de literatura com uma consciência teórica que o destaca entre os nossos poetas românticos.” (CANDIDO, 1989, p.10) Admirado por Teles pelo seu “gênio criador e modernizador”, o crítico destaca que “dizer que Álvares de Azevedo não soube ser nacionalista é coisa de crítico nacionalista”. (TELES, 2009, p.206) E enfatiza que o autor “põe em cena outra vertente de nacionalidade que surge de um novo olhar sobre a linguagem e sobre o Brasil, que o vê integrado na cultura ocidental, a ponto de se poder dialogar com escritores latinos, bíblicos, ingleses, franceses, alemães, italianos.” (TELES 2009, p.206)

De fato, as diversificadas fontes na obra alvaresiana constituem uma forma de fragmentar o discurso e abrir possibilidades de leitura que juntas expressam atos de falas políticos que formam a ideia de nação baseada no pluralismo cultural. Entre outros diálogos, esta articulação pode ser entrevista no momento das epígrafes de *Noite na Taverna* e *Lira dos Vinte anos* em que o leitor é surpreendido com outro idioma que o desterritorializa¹⁹ de seu lugar Brasil-Português para transitar em um campo híbrido em que focos linguísticos distintos dilaceram a ideia de fronteiras e promove uma construção ficcional irônica em que a conversação entre diversos povos é a tônica de sua reflexão. É relevante observar que não importa se o leitor tem conhecimento do que é introduzido em outra língua, pois o que interessa é o impacto da recepção no leitor ao produzir uma abertura para uma realidade mesclada entre culturas que já coexistem no texto literário. Essa capacidade criadora em Álvares de Azevedo intenciona

¹⁹ Conforme Haesbaert (1995, p.181), “A desterritorialização significa o rompimento dos valores, tanto simbólicos, com a destruição de símbolos, marcos históricos, identidades, quanto concreto, material, político e/ou econômico, pela destruição de antigos laços/fronteiras econômico-políticas de integração”.

desequilibrar discursos dominantes²⁰ e interpor uma condição de criatividade no qual o sujeito criador, o leitor, a obra e a nação surjam de um universo fragmentário que compartilham entre si trocas culturais, conflitos e ambiguidades. Esse panorama é inicialmente projetado no preâmbulo de *Noite na Taverna* com os versos de Shakespeare:

How now Horatio? You tremble and look pale:
Is not this something more than fantasy?
What think you of it?
– Ato I
(Shakespeare *apud* AZEVEDO, 2006, p. 106)

A abordagem espontânea de Shakespeare com a epígrafe de Bonifácio ganha uma nova matiz para implicar uma definição do nacional quando o poeta registra em “Uma noite do Século”:

Bebamos! Nem um canto de saudade!
Morrem na embriaguez da vida as dores
Que importam sonhos, ilusões desfeitas?
Fenecem como as flores.
(Bonifácio *apud* AZEVEDO, 2006, p.101)

Esse encontro do leitor com o poeta brasileiro e Shakespeare na obra literária frutifica a linha de entrelaçamento e embaralhamento das referências culturais que aparecem no ato do fragmento e à política da diversificação na ideia de construção de nação. Neste sentido, o trânsito da percepção estrangeira é uma estratégia para configurar uma identificação dinâmica e flexível no contexto de um Brasil oitocentista. Essas propostas de hibridismo são também delineadas pelos versos de Byron na introdução da narrativa de “Solfiere”:

... Yet one Kiss on your pale clay
And those lips once so warm- my heart! my heart!
Byron, Cain
(*Apud* AZEVEDO, 2006, p. 106)

Esse encontro de concepções é reiterado com Childe Harold que principia a narrativa de “Bertram” com os dizeres:

But why should I for others groom,

²⁰ De acordo destaca Bernardo Ricupero em *O Romantismo e a Idéia de Nação no Brasil (1830-1870)* “O nacionalismo deveria estar baseado na ideia da identidade cultural distinta da nação”, p. 22.

When none will sigh form me?
 Childe Harold, I
 (*Apud AZEVEDO, 2006, p. 112*)

Essa transitividade de culturas potencializa a forma de apreensão da sociedade brasileira a partir de combinações de novas ideias e estilos que abrangem o sujeito poeta Bonifácio e o francês Corneille quando em “Bertram” brada: “Meurs ou tue!” (*Apud AZEVEDO, 2006, p. 112*) Esses pontos convergentes reformulam a sustentação do mito nacional indígena e sugere a miscigenação como termo enfático para base nacional. Em “Claudius Hermann”, Shakespeare é reiterado na voz de Hamlet que profere:

Ecstasy!
 My pulse as yours doth temperately keep time
 And makes as healthful music: It is not madness
 That I have utter'd.
 SHAKESPEARE, Hamlet
 (*Apud AZEVEDO, 2006, p.139*)

Nesta trajetória, em “Johann” é salientado as palavras de Dumas quando diz:

Pour quoi? Cest que mon coeur au milieu des délices
 D'un souvenir jaloux constamment oppressé
 Froid au bonheur présent va chercher sés supplices
 Dans l'avenir et le passé.
 (Dumas *Apud AZEVEDO, 2006, p.139*)

Esta perspectiva que valoriza as fronteiras para unir realidades é indicada com Shakespeare em “Último beijo de amor”, com a sugestão de Romeu: “Well Juliet! I shall lie with thee to night!” (Shakespeare *Apud AZEVEDO, 2006, p.166*) Essas construções ambivalentes entre um idioma e outro se manifestam como espaços alternativos de ida e vinda do leitor que refletem na literatura a resistência e o tom transformador da escrita. Na *Lira dos Vinte Anos* e em *Conde Lopo* movimentam as narrativas as epígrafes assinadas por Victor Hugo, William Cowper, A. de Musset, Almeida Freitas, Th. Gautier, Dante, Victor Hugo, Propércio, Lamartine, Ossian, A. F. de Serpa Pimental, Alexandre Duma, Thomas More, Jó, Shelley, L.Uhland, Théoph.Gautier, Georg Sand, Ch. Dovalle, André Chénier, João de Lemos, Marquês de Maricá, Turquéty, Clément Marot, Jacopo Ortis, Goethe, Gautier. G. Sand, João de Lemos, Jeremias e B. Mazzepa, dentre outros que compõem a teia narrativa fragmentária da obra alvaresiana.

Esse ato de absorção cultural idealizada e realizada em Álvares de Azevedo quebra a relação unidirecional do olhar nacional e enfoca o entre-lugar, uma noção de relatividade e pertencimento na interface das culturas. Esse efeito entre estar aqui e estar ali ao mesmo tempo, conforme manifesta Álvares de Azevedo encontra consonância no romantismo alemão quando Novalis afirma que “a esfera mais alta é mesmo ‘entre ser e não-ser’ e que é na ‘oscilação entre dois’ que fica ‘o conceito da vida’.”²¹ Conforme destaca Pedro Duarte em *Estio do Tempo – Romantismo e estética moderna*: “Esse ‘entre’, muito sutil, é a tensão do romantismo alemão em sua origem”. (DUARTE, 2011, p. 31)

Flora Süssekind em *O Brasil não é Longe Daqui*, ao discorrer sobre a busca da literatura nacional engendrada no ideário artístico do romantismo brasileiro, observa a importância dos artistas moldarem a sua produção nos caracteres indicativos da “brasilidade” que delineavam o quadro cultural do momento, bem como a exclusão daqueles que rompiam com “linhas mestras” da cor local e nacionalidade. (SÜSSEKIND, 1990, p. 17) E nesse sentido, observa:

E se os traços distintivos de tal singularidade literária são a descrição da natureza tropical, a seleção de heróis particularmente marcados por sinais de honradez e brasilidade, a reafirmação de uma unidade nacional, qualquer obra passada ou contemporânea que escapasse, em maior ou menor medida, a tal delimitação teleológica, seria excluída, sem maiores pesares, da cadeia quase familiar de filiações a uma “origem solene” recém fabricada. (SÜSSEKIND, 1990, p. 17)

Nota-se que Álvares de Azevedo foge à descrição mimética da natureza e dos honrados heróis brasileiros. Todavia sua escrita despertou em grandes nomes da crítica brasileira sentimentos de estranhamento que na verdade são traços do fragmentário na obra alvaresiana. Isso se evidencia no ensaio de Antonio Candido, “A educação pela noite”, quando o crítico ao comentar o choque dos contrários em Azevedo como postura romântica realça a desarmonia, o “caos” que tornariam inferiores a escrita alvaresiana. Essa percepção se confere a seguir:

Esta teoria justifica o esforço para dar realce ao embate das desarmonias, superando o equilíbrio do “decoro” e as normas que regiam e procuravam tornar estanques os gêneros literários. É o que se vê nas obras que vou comentar e cujo temário repousa numa psicologia tempestuosa, enquanto a organização formal mistura (para usar conceitos dele) o “horível” ao

²¹ NOVALIS *apud* Pedro Duarte, 2011, p. 31

“sublime” e ao “belo doce e meigo”. A conseqüência foi que a corda esticou a ponto de rebentar nos escritos de nível inferior, onde o desejo de modular todos os sentimentos custeou o caos psicológico, enquanto o desejo de desrespeitar as normas estéticas tradicionais levou à desorganização do texto. Sob este aspecto, tais escritos inferiores são interessantes para se verificar, pelos casos extremos, certas características de sua escrita. (CANDIDO, 1989, p.11)

A paisagem das características textuais levantadas por Candido constitui um aparato que produz o caráter segmentário, impreciso e caótico do fragmento literário enquanto ato de escrita: a “desordem” dos pensamentos genuinamente elaborado sob o signo do belo-sublime que combina a serenidade e completude do belo com o fragmentado, ambíguo e incompleto do sublime. Esse entre-lugar é um método criativo da obra alvaresiana. Contribui também para a reflexão do fragmentário exposto em Álvares de Azevedo, a crítica de Joaquim Nabuco pelos meados de 1875 em rodapé semanal de crítica literária no jornal do Rio, *O Globo*, citado pelo crítico Brito Broca em *Românticos, Pré-românticos e Ultra-Românticos* com as palavras:

Seus versos” – escreve Nabuco – “são quase todos falsos e convencionais; não traem uma individualidade; são como pedaços quebrados de um espelho que refletem as mais diferentes imagens... Além disso, uma grande parte deles são de pura imitação; não há verdade, primeiro; depois, não há originalidade. O verso não é bem feito, a forma não tem consistência, a cor é sempre falsa, a poesia não tem lógica ou unidade, e por isso não tem vida.” (JOAQUIM NABUCO, 1875 *apud* Brito Broca, 1979, p. 321)

Nota-se que os elementos que segundo Nabuco, desabonam a criação de Álvares de Azevedo são justamente aquele que mais o aproximam da vertente reflexiva, crítica e inovadora do romantismo europeu. Vê-se que a busca do nacional que seduz o crítico Nabuco o leva a delinear um quadro de severidade para o período que de fato salientam o cunho fragmentário adotado por Álvares de Azevedo que inclui na estruturação de sua escrita o próprio processo de sua criação. Esses desdobramentos de reflexos quebrados e a forma inconsistente dos versos traçam a silhueta de um gênero que dissolve a rigidez de normas rígidas para expressar uma livre circulação de perceber o mundo e a obra literária. Segundo a pesquisadora Marlene de Castro Correia (1998), Álvares de Azevedo:

Na rica mina do Romantismo soube explorar um filão menos esgotado e de vida mais longa, que lhe garantiria ultrapassar a sua época, permitiria a poetas posteriores com ele dialogar e autorizaria os críticos do futuro a tecerem uma rede de afinidades entre a sua obra e a poesia do século XX. (CORREIA, 1998, p.312)

Essa maneira de conceber a obra alvaresiana e sua modernidade evidencia os aspectos da atração romântica daquele que sabe que cria o universo fragmentário. É fato que Álvares de Azevedo desfaz o perfil típico da homogeneidade brasileira pela confluência de ideias e liberdade de reflexão teórica que expõe entre arte e percepções teóricas. Isso é condizente à linha de pensamento adotada pelo autor que cria uma rede de significados através de alusões diretas, indiretas e temáticas. Esse “torvelinho” criado por Azevedo faz com que o autor seja visto como “habitante de todos os lugares e de nenhum, íntimo dos grandes literatos de todos os tempos e estranho entre pessoas comuns.” (VOLOBUEF, 1999, p.368) Esse tipo de descrição incorpora a fusão de universos, o entre-lugar deslizante e fragmentado que se articula nas nuances da escrita alvaresiana.

1.3 Uma questão de estilo? O Fragmento Literário

Conforme destaca Lawrence D. Kritzman em *Fragments: incompleteness & Discontinuity*, desde os tempos de Aristóteles fomos ensinados a lutar contra conflitos que ameaçam a serenidade de representação no universo e a nos manifestarmos como partidários da ordem, harmonia e unidade em contraposição a ideias de discordância, imprecisão e desordem²². Segundo destaca o crítico, por consequência, as obras literárias que romperam com esta concepção de *organicidade* e expuseram a arte fragmentária e o *status* de indefinição foram “relegadas a uma posição marginal na grande cadeia de arte.”²³ (KRITZMAN, 1981, vii).

Em *The Fragment – Towards a History and Poetics of a Performative Genre*, Camélia Elias, em trajetória histórica, ressalta que no período medieval e renascentista “o fragmento é uma expressão alegórica do poder divino.”²⁴ (ELIAS, 2004, p.7) Entretanto, interessantemente, conforme destaca Elias, “quando o fragmento é abordado além da alegoria, o que constitui o fragmento é quase sempre prestado tematicamente

²² Denis Huisman, em *A estética*, observa que, em Aristóteles, tudo deve ser reconduzido à ordem “começando pelos nossos próprios pensamentos, onde convém que reine uma perfeita ordenação, até o deleite artístico. (...) Ritmo harmonia, medida ou simetria, tudo, em última análise, conduz à ordem.” (HUISMAN, 1994, p.28)

²³ “Fragmentary work has developed an indefinite status and ‘been relegated to a marginal position in the great chain of art.’” (Lawrence D. Kritzman, vii) (Tradução minha)

²⁴ “The fragment is an allegorical expression of divine power.” (Camélia Elias, 2004, p. 7) (Tradução minha)

como a obra do diabo.”²⁵ (ELIAS, 2004, p.7) Isso porque enquanto a alegoria constitui a forma simbólica do fragmento “o que constitui o conteúdo é a noção de detalhe. Testemunhos literários da existência do diabo nos detalhes começam com *Divina Comédia*, de Dante (ca.1307) e *Orlando Furioso*, de Ariosto (1516).”²⁶ (ELIAS, 2004, p.7). Ressalta ainda nas *Confissões*, de Agostinho a tentativa de estabelecer a superioridade da meditação em oposição ao diálogo. Nesse sentido, enfatiza: “o que informa o período medieval e o renascentista é a ideia de que mediação é bom, na medida em que cria linearidade; que o diálogo é ruim, já que deixa espaço para um dividido, ou o autofragmentado emergir como dominante.”²⁷ Para D. Kritzman, esse quadro conceitual foi modificado com o valor atribuído ao fragmentário e ao caótico manifesto na arte moderna. (KRITZMAN, 1981, vii) Como Camélia Elias, que busca raízes do fragmento na reflexão exposta no medievalismo e no renascimento, Lawrence estabelece ascendências em que reconhece traços do fragmentário. E neste sentido, observa:

A estima da fragmentação pode ser rastreada até o sexto século dos filósofos pré-socráticos. A partir do poema épico medieval à escultura funcional de Picasso, passando através do *noinfinito* na arte renascentista, a lógica de série da enciclopédia, o ideal romântico de beleza hermafrodita, as colisões surrealistas de imagens incongruentes e da narrativa não-linear do cinema contemporâneo.²⁸ (LAWRENCE, 1981, p.Vii)

Em presença da série de referências levantadas por D. Kritzman Lawrence, nota-se que o fragmentário traduz estrutura da obra de arte em inúmeras criações que foram registradas desde a antiguidade, do romantismo à contemporaneidade na tradição artística. (LAWRENCE, 1981, vii) Segundo, Philippe Lacoue-Labarthe e Jean-Luc Nancy, em *The Literary Absolute – The Theory of Literature in German Romanticism*, foi através de uma publicação póstuma, em 1795, dos escritos chamados *Pensées de*

²⁵ “When the fragment is approached beyond allegory, what constitute the fragment is almost always rendered thematically as the work of the devil.” (Camelia Elias, 2004, p. 7) (Tradução minha)

²⁶ “What constitutes content is the notion of detail. Literary testimonies of the devil’s existence in the detail begin with Dante’s *Divina Commedia* (ca.1307) and Ariosto’s *Orlando Furioso* (1516).” (Camelia Elias, 2004, p. 7) (Tradução minha)

²⁷ “What informs the mediaeval and renaissance periods is the ideia that mediation is good, insofar as it creates linearity, whereas dialogue is bad, as it leaves room for a divided, or fragmented self to emerge as dominant.” (Camelia Elias, 2004, p. 8) (Tradução minha)

²⁸ “The esteem of fragmentation can be traced back to the sixth-century Pre-Socratic philosophers. From de medieval epic poem to Picasso’s functional sculpture, passing via the *noinfinito* in Renaissance art, the serial logic of the encyclopedia, the romantic ideal of hermaphroditic beauty, the surrealist collisions of incongruous images and the non-linear narrative of contemporary cinema.” (Lawrence D. Kritzman , Vii) (Tradução minha)

Chamfort, Maximes et Anedotas que Friedrich Schlegel, um dos maiores representantes do primeiro romantismo alemão, inspirou-se para resgatar para a literatura o paradigma do fragmento enquanto atitude e crítica teórica literária. Conforme registra Márcio Scheel na *Poética do Romantismo*, sob influência de Schiller, um dos nomes representativos do classicismo de Weimar, Schlegel declarara acreditar na ideia de totalidade da criação estética proveniente da tradição clássica. Pois via no ideário “o caráter modelar de representação plena e integral do mundo, que se pode divisar por trás do conceito grego de *mimesis*, forma estética de apreender o real no que ele tem de absoluto e totalizante.” (SCHEEL, 2010, p. 55) Entretanto, Schlegel rompe com Schiller e “não é mais a apreensão total e mimética da realidade que deve interessar ao artista. (...) Trata-se agora de pensar em termos de ruptura, cisão, crise e descontinuidade.” (SCHEEL, 2010, p. 55) Ao encontro desta inquietação, estava o fragmento literário que foi inaugurado no cenário da literatura como “outro ‘modelo de ‘obra’ e ‘gênero teórico do romantismo *por excelência*.’” (LACOUÉ-LABARTHE e NANCY, 1988, p. 68)

Ressalta-se que a apreciação do fragmento literário enquanto gênero na obra de arte, não segue um padrão marcante e acentuado. Segundo orienta Philippe Lacoue-Labarthe e Jean-Luc Nancy (1988), é necessária a precaução de não postulá-lo como uma forma ou gênero preciso e determinado que se preocupe com o objetivo ou projeto geral do sistema. (LACOUÉ-LABARTHE E JEAN-LUC NANCY, 1988, p.42) Haja vista que uma definição precisa desta forma textual não foi elaborada pelos artistas do período, pois a apreensão do gênero é manifesta na prática, na ousadia e jogos da obra literária. Sendo assim, “é a partir da prática dos fragmentos, onde temos de começar, ‘a fim de tentar compreender a natureza do fragmento e os riscos que ela envolve.’” (LACOUÉ-LABARTHE E NANCY, 1988, p.42)²⁹ Neste sentido, verifica-se a importante contribuição de Camelia Elias em *The fragment – Towards a History and Poetics of a Performative Genre* – em que o fragmento é compreendido como um conceito performativo. Para Camelia Elias, “o envolvimento com a performatividade significa ver fragmentos como atos: atos de literatura, atos de leitura, atos de escrita.”³⁰ (ELIAS, 2004, p. 5) Conforme destaca Lacoue-Labarthe e J. Nancy, “escrever o

²⁹ From the practice of fragments, then, we must begin, “in order to try to grasp the nature of the fragment and the stakes it involves”. (Lacoue-Labarthe e Jean-Luc Nancy, 1988, p.42) (Tradução minha)

³⁰ “Engaging with performativity means seeing fragments as acts: acts of literature, acts of reading, acts of writing.” (Camelia Elias, 2004, p. 5) (Tradução minha)

fragmento é escrever fragmentos.³¹” (LACOUE-LABARTHE e NANCY, 1988, p.44) Logo, a própria escrita revela os traços de ruptura com a tradição na forma e no conteúdo da obra de arte. Nessa performance da escrita vigora a concepção de genialidade como ação rebelde e transgressora em relação a arquétipos artísticos.

Segundo Philippe Lacoue-Labarthe e Jean-Luc Nancy, “o fragmento, termo erudito, é também um termo nobre.” (LACOUE-LABARTHE e NANCY, 2004, p.72) O vocábulo “fragmento”, conforme destaca Camelia, deriva do latim *fragmentum*, cuja raiz significa *quebrar* em fragmentos. (ELIAS, 2004, p.1) Portanto, é preciso que seja *especificado* quando uma peça é apenas “quebrada”, ou seja, é atingida pela incompletude e outra que *nasceu* como tal. Uma vez que o fragmento literário, conforme vislumbrado por Schelegel, é um projeto consciente de escrita que visa a sua própria fragmentação. Conforme ressalta Philippe Lacoue-Labarthe e Jean-Luc Nancy, as obras fragmentárias são construídas e destinadas à publicação como tal e essencialmente implicam: “o fragmento como uma determinada e deliberada *frase*, assumindo ou transfigurando os acidentais e involuntários aspectos da fragmentação”³². (LACOUE-LABARTHE e NANCY, 1988, p.41)

Observa Márcio Scheel, na *Poética do Romantismo*, que o fragmento literário apresenta em sua composição percepções que vinculam o antigo ao contemporâneo: por um lado, dos tempos remotos, a inteligência, a brevidade, a forma e a precisão do aforismo e, por outro, a expressão contemporânea da ironia na reflexão, no caráter ambíguo da incerteza e da dúvida como abertura para a polissemia. Márcio Seligmann-Silva destaca em, *Ler o Livro do Mundo*, que a ironia “representa ela também uma interrupção, uma pausa, *um momento no processo* incessante da reflexão no seu movimento de alternância – pois (...) ‘toda reflexão (...) é uma ação de quebra’, WII 122. ” (SILVA *apud* SCHEEL, 2010, p. 60) Tais recursos ocasionam ao leitor a refletir e o despertar da consciência. Esses sinais distintivos da fragmentação discursiva entreveem um “genuíno humor”, uma disposição própria da veia irônica, e revelam a consciência e o espírito de gracejo presentes na forma do fragmento. (SCHEEL, 2010, p. 58-60)

³¹ “To write the fragment is to write fragments.” (Lacoue-Labarthe e Jean-Luc Nancy, 1988, p.44) (Tradução minha)

³² “The fragment as a determinate and deliberate statement, assuming or transfiguring the accidental and involuntary aspects of fragmentation.” (Lacoue-Labarthe e Jean-Luc Nancy, 1988, p.41) (Tradução minha)

Apesar da aproximação do fragmento literário e o aforismo, Camelia Elias destaca a distinção entre ambos. Ela informa que “para os moralistas franceses, escritores de máximas e ensaístas (Pascal, 1657; La Rochefaucauld, 1665; Montaigne, 1580), o fragmento como um texto incompleto é *substituído com a forma do aforismo* no qual exhibe uma *constituição “completa”* ³³. (ELIAS, 2004, p. 8) Sendo assim, de princípio, as estruturas semânticas e sintáticas do fragmento e do aforismo se diferem tendo em vista a noção de *incompletude* do primeiro e da essencial e exclusiva *completude* do segundo. Todavia, a tradição dos moralistas ingleses e franceses contribuiu na constituição do gênero fragmento por Friedrich Schlegel, conforme noticia Philippe Lacoue-Labarthe e Jean-Luc Nancy:

Através de Chamfort, o gênero e o motivo do fragmento referem-se a toda “tradição” de moralistas ingleses e franceses (...) que por sua vez, através da publicação em condições complexas, de *Pensée* de Pascal, dirige uma volta ao “gênero” cujo paradigma é estabelecido para toda a história moderna dos *Ensaio*s de Montaigne. ³⁴ (LACOUE-LABARTHE e NANCY, 1988, p.40)

Do ensaísmo moderno, idealizado por Montaigne, o fragmento literário herdou características essenciais para a sua constituição, tais como: profusão temática em um mesmo texto e a permissão para vinculá-los a outros escritos. As ideias e o mundo são concebidos pela noção fragmentária; o rompimento com a concepção de apenas um tema ou tópico na produção textual, a descontinuidade temática que enfatiza a variedade de ideias e matérias abordadas, o método criativo que permite o diálogo com obras lidas e a combinação de devaneios, reflexões e crítica. Compõe a estruturação deste gênero discursivo instituído por F. Schlegel a concisão na abordagem dos temas, bem como as contradições e os arranjos paradoxais. (SCHEEL, 2010, pp.67-8) São propriedades que perturbam o leitor pela instabilidade, diversidade e incoerência que produzem a construção discursiva. Todavia, a abertura no pensamento é o desígnio maior na exposição das ideias.

A vinculação estabelecida entre o pensamento chamfortiano e o gênero do fragmento é destacada por Lacoue-Labarthe e Jean-Luc Nancy a fim de instituírem a herança deste na constituição do fragmento literário. Neste sentido, observa-se:

³³ “For the French moralists, writers of maxims, and essayists (Pascal, 1657; la Rochefaucauld, 1655; Montaigne, 1580) the fragment as an incomplete text is replaced with the form of the aphorism which exhibits a ‘complete’ constitution.” (Camelia Elias, 2004, p. 8) (Tradução minha)

³⁴ “Through Chamfort, the genre and the motif of the fragment refer to the entire “tradition” of English and French moralists (...) which in turn, via the publication, in complex conditions, of Pascal’s *Pensées*, directs one back to the “genre” whose paradigm is established for all modern history by Montaigne’s *Essays*.” (Lacoue-Labarthe e Jean-Luc Nancy, 1988, p.40) (Tradução minha)

Os românticos recebem uma herança, a herança de um gênero que, pelo menos externamente, pode ser caracterizado por três características: a incompletude relativa (o "ensaio") ou ausência de desenvolvimento discursivo (o "pensamento") de cada uma de suas partes; a variedade e mistura de objetos que um único conjunto de peças pode tratar; a unidade do conjunto, *pelo contraste*, constituído de um certo modo fora da obra, no assunto que é visto dentro dela, ou dentro do julgamento que profere as suas máximas na mesma.³⁵ (LACOUÉ-LABARTHE e NANCY, 1988, p.40)

Para tratar da incompletude relativa ou ausência de desenvolvimento discursivo, da multiplicidade temática e unidade do conjunto constituída *fora da obra* é adequado considerar o fragmento 206 da revista, *Athenäum no Dialeto dos fragmentos*, de Friedrich Schlegel: “Um fragmento tem de ser como uma pequena obra de arte, totalmente separado do mundo circundante e perfeito e acabado em si mesmo como um porco-espinho.” (SCHLEGEL, 1997, p.82) Ao ilustrar esta ideia schlegeliana da associação da obra de arte ao porco-espinho, os românticos alemães enfatizaram as três qualidades marcantes do fragmento, haja vista que a metáfora coloca a obra em contato com a completude e a incompletude, que se denomina “incompletude relativa”, a multiplicidade temática e a concepção de unidade.

1. 3.1 Incompletude relativa ou ausência de desenvolvimento discursivo

Na linguagem simbólica dos germânicos, o porco-espinho representa a totalidade, a unidade e a *completude da obra*, mas ao mesmo tempo, os *espinhos* apontam para fora, criando a visão de *completar-se fora do corpo presente*, fato que manifesta a *incompletude*. Ao transferir esse esboço imagético para a criação literária, observa-se um texto ficcional completo em si mesmo com capacidade de ser lido e analisado de forma autônoma e independente de demais obras e que, simultaneamente, traz em seu arcabouço temas, motivos, discussões teóricas e pensamentos fragmentados que o torna possível conectar-se a obras exteriores. Sendo assim, Philippe Lacoue-Labarthe e Jean-Luc Nancy destacam na metáfora a sua qualidade de exprimir separação, inacabamento

³⁵ The romantics receive a heritage, the heritage of a genre that, at least externally, can be characterized by three traits: the relative incompleteness (the “essay”) or absence of discursive development (the “thought”) of each of its pieces; the variety and mixture of objects that a single ensemble of pieces can treat; the unity of the ensemble, by contrast, constituted in a certain way outside the work, in the subject that is seen in it, or in the judgment that proffers its maxims in it. (Lacoue-Labarthe e Jean-Luc Nancy, 1988, p. 40) (Tradução minha)

e ao mesmo tempo “reconduzir exatamente à completude e à totalidade.”³⁶ (LACOUÉ-LABARTHE e NANCY, 1988, p.43)

Na obra literária, conforme analisam os críticos, o fragmento como uma fração “não põe em primeiro lugar, nem exclusivamente, o acento sobre a fratura que o produziu. Ele designa no mínimo, se podemos dizer, tanto as bordas da fratura como forma autônoma quanto à informidade ou à disformidade do rasgo.” (LACOUÉ-LABARTHE e JEAN-LUC NANCY, 2004, p.72) Deste modo, a completude e a fratura na criação literária compartilham os mesmo espaços como estruturas abertas à dualidade que representam a incompletude relativa do fragmento literário. Essa abertura é essencial ao fragmento, pois representa o movimento do texto e das ideias na obra de arte.

Segundo Márcio Scheel, o fragmento literário é um “organismo vivo”, dinâmico, que recusa o estado fixo do pensamento. (SCHEEL, 2010, p. 63) Nesta acepção, Philippe Lacoue-Labarthe e Jean-Luc Nancy apresentam o fundamento da *individuação* que na obra literária indica um processo de que esta “deve sempre estar se tornando e nunca ser perfeita.”³⁷ (LACOUÉ-LABARTHE e JEAN-LUC NANCY, 1988, p.43) Essa eficácia permite ao texto literário uma *fresta* na qual o ato de escrita renova continuamente o ato de leitura e, conseqüentemente, o ato de literatura ao abordar a produção com liberdade. Portanto, Philippe Lacoue-Labarthe e Jean-Luc Nancy destacam que “todo fragmento é um projeto: o fragmento-projeto não opera como um programa ou prospecto, mas como a projeção *imediate* do que é, no entanto incompletos.”³⁸ (LACOUÉ-LABARTHE e JEAN-LUC NANCY, 1988, p.43) Esse inacabamento essencial do projeto, nos “fragmento críticos” da revista *Lyceum*, exposto no nº 22, é louvado por sua “capacidade de ao mesmo tempo idealizar e realizar imediatamente os objetos, de os complementar e em parte executar em si.” (SCHLEGEL, 1997, p.50) Por conseguinte, a obra como “fragmento-projeto” expõe em si mesma a estrutura a qual busca como realização de estética na literatura. De modo que, o trabalho ficcional *projeta* em sua constituição a teoria crítica de modo fragmentário, cujo principal alvo é a reunião de ideias, o debate e o diálogo.

³⁶ “Correspond exactly to completion and totality.” (Lacoue-Labarthe e Jean-Luc Nancy, 1988, p. 43) (Tradução minha)

³⁷ “It should forever be becoming and never be perfected.” (Lacoue-Labarthe e Jean-Luc Nancy, 1988, p. 42) (Tradução minha)

³⁸ “Every fragment is a Project: the fragment-project does not operate as a program or prospectus but as the *immediate* projection of what is nonetheless incompletes.” (Lacoue-Labarthe e Jean-Luc Nancy, 1988, p. 43) (Tradução minha)

Esse desejo de admitir e provocar opiniões na criação artística relaciona o fragmento literário ao “gênero preferido da conversação, de *sociabilidade* (...) o gênero de uma literatura que seria a troca viva e livre de opiniões, pensamentos e corações em uma sociedade de artistas.”³⁹ (LACOUE-LABARTHE e JEAN-LUC NANCY, 1988, p.53) Assim, o texto acompanha o movimento do espírito. A liberdade impera e as ideias podem ou não serem organizadas dentro da formalidade textual de capítulos e parágrafos e, no desenvolvimento do pensamento, o importante é o jogo das ideias. Sendo assim, a capacidade da linguagem dominante no fragmento literário preza o inacabamento na expressão textual, pois o caráter de incompletude e quebra do pensamento discursivo favorecem a multiplicidade temática e criação dos *pontos de referência* (ideias) que podem compor a unidade do conjunto da obra.

De tal modo, conforme destaca Márcio Scheel “o fragmento rejeita todo e qualquer desenvolvimento metódico, toda construção que, remotamente, se assemelhe a um sistema fechado de pensamento.” (SCHEEL, 2010, p. 69) Esse privilégio do fragmento coloca em evidência a totalidade e unidade da obra obtida apenas pelo fragmentário.

A modernidade expressa no fragmento literário reitera a questão da incompletude, conforme salienta Philippe Lacoue-Labarthe e Jean-Luc Nancy: “o fragmento designa a exposição que não pretende à exaustividade, e corresponde à ideia, sem dúvida propriamente moderna, de que o inacabado pode, ou mesmo deve, ser publicado (ou ainda à ideia de que o publicado não é nunca acabado.)” (LACOUE-LABARTHE e JEAN-LUC NANCY, 2004, p.42)

1.3.2 Multiplicidade temática

O agrupamento de “espinhos” concebido por Schlegel na figura indicativa da obra de arte idealiza a multiplicidade temática, o “amontoado heterogêneo de ideias repentinas”⁴⁰ (LACOUE-LABARTHE e NANCY, 1988, p.44), que na obra constitui aparente incoerência. Para Philippe Lacoue-Labarthe e Jean-Luc Nancy, esta variedade de matérias que compõe o fragmento atende à necessidade que ele tem de “apoderar-se e ‘traçar’ a sua própria silhueta em tudo – poema, período, ciência, moralidade, pessoas

³⁹ “The preferred genre of conversation, of *sociality* (...) the genre of a literature that would be the living and free exchange of opinions, thoughts, and hearts in a society of artists.” (Lacoue-Labarthe e Jean-Luc Nancy, 1988, p. 53) (Tradução minha)

⁴⁰ “motley heap of sudden ideias” (Lacoue-Labarthe e Jean-Luc Nancy, 1988, p.44) (Tradução minha)

e filosofia.⁴¹” (LACOUÉ-LABARTHE e NANCY, 1988, p.44) Observa-se que neste ponto o fragmento aproxima-se da Poesia Universal, haja vista a correspondente acepção da “Poesia Progressiva Universal”, exposta no Fragmento 116 da revista “Fragmentos Críticos - *Lyceum*”, apresentada por Friedrich Schlegel:

A poesia romântica é uma poesia universal progressiva. Sua destinação não é apenas reunir todos os gêneros separados da poesia e pôr a poesia em contato com a filosofia e a retórica. Quer e também deve ora mesclar, ora fundir poesia e prosa, genialidade e crítica, poesia-de-arte e poesia-de-natureza, tornar viva e sociável a poesia, e poéticas a vida e a sociedade, poetizar o chiste, preencher e saturar as formas da arte com toda espécie de sólida matéria para cultivo, e as animar pelas pulsações do humor. (SCHLEGEL, 1997, p. 64)

Nesta perspectiva, Márcio Scheel enfatiza na *Poética do Romantismo*:

O fragmento literário está diretamente ligado ao conceito de poesia progressiva universal – um gênero que concebe a ideia de totalidade que se encontra por trás da reflexão por meio da evolução constante de suas partes em progresso infinito e pela abrangência de suas propostas de pensamento, por meio da universalidade de temas, ideias e conceitos. (SCHEEL, 2010, p.21-2).

Embora seja reconhecido este elo entre ambos, é apropriado destacar que o fragmento literário não é uma “obra-projeto” da poesia progressiva universal, conforme advertem Philippe Lacoue-Labarthe e Jean-Luc Nancy: “o fragmento 116 da poesia ‘romântica’ não esgota a ideia ou ideal de totalidade, poesia infinita – também o fragmento não é simplesmente a obra-projeto desta poesia.”⁴² (LACOUÉ-LABARTHE e NANCY, 1988, p.44) Neste âmbito, o fragmento distingue-se da poesia universal pela sua exigência em postular o fechamento, a completude em oposição à qualidade “progressiva” da poesia. No tocante a este quesito comparativo, a escrita fragmentária apresenta a Poesia Universal Progressiva como parte integrante e individualidade do fragmento literário, pois é na variedade de vozes temáticas, preceito do fragmento, que os gêneros se aglomeram para expressar a universalidade.

Dentro deste “agrupamento” de gêneros e afluência temática é apropriado destacar a “massa” do fragmento na expressão literária e, deste modo, assinalar a composição interna do fragmentário na obra de arte. Compõe este conceito na criação literária a

⁴¹ “to seize upon and “sketch out” its own silhouette in everything – poem, period, science, morals, persons, philosophy” (Lacoue-Labarthe e Jean-Luc Nancy, 1988, p.44) (Tradução minha)

⁴² “Fragment 116’s “romantic” poetry does not exhaust the romantic’s idea or ideal of total, infinitive poetry – neither is the fragment simply the work-project of this poetry.” (Lacoue-Labarthe e Jean-Luc Nancy, 1988, p.43) (Tradução minha)

construção do caos, isto é “fazer Obra da desorganização.”⁴³ É este princípio que coloca a fragmentação em estreita afinidade com a paródia e evidencia uma *produção* caótica na própria assimilação do *gênero* fragmento na obra. Segundo Philippe Lacoue-Labarthe e Nancy, “o fragmento é o gênero da paródia (...) da produção paródica da obra, e termina sempre remetendo ao ‘caos.’” (LACOUÉ-LABARTHE e NANCY, 2004, p.83) Camélia Elias aponta para a noção de *performatividade* vinculada ao conceito do fragmento. Lacoue-Labarthe e Nancy também veem, na escrita fragmentária, a *dramatização* do caos como referência ao gênero. Dessa maneira, para os críticos, “como dramatização, a fragmentação remeteria assim, ao mesmo tempo paródica e seriamente, ao seu próprio caos como gênero da Obra.” (LACOUÉ-LABARTHE e NANCY, 2004, p.83)

Se por um lado a construção parodística no fragmento expõe a sua natureza enquanto gênero, por outro, o valor do caos é atribuído aos parâmetros estéticos para questionar a validade universal de modelos e normas na obra de arte e afrontar a sociedade burguesa. Na *História Social da Arte e da Literatura*, Arnold Hauser destaca:

Quanto mais desconcertante for o caos, mais radiante será, espera-se, a estrela que dele despontará. Daí também o culto do misterioso e do noturnal, do bizarro e do grotesco, do horrível e do fantasmagórico, do diabólico e do macabro, do patológico e do perverso. (Hauser, 2003, p.680)

Neste sentido, é relevante observar que o material que compõe esta obra caótica, fragmenta a normatização da obra como resultado das “belas artes”. Assim, o caos, segundo Friedrich Schlegel, no texto literário, “aparece como um oceano de forças em luta onde as partículas de beleza dissolvida, os pedaços de arte deslocados se entrecrocaram na desordem de uma mistura turva.”⁴⁴ (SCHLEGEL, 1988 *apud* LACOUÉ-LABARTHE e NANCY, 1988, p.51) Deste modo, Schlegel enfatiza este aspecto na criação ficcional: “Podemos chamar de caos a tudo o que é sublime, belo e sedutor.”⁴⁵ (SCHLEGEL, 1988 *apud* LACOUÉ-LABARTHE e NANCY, 1988, p.51)

⁴³ “Make a Work from disorganization.” (Lacoue-Labarthe e Jean-Luc Nancy, 1988, p.51) (Tradução minha)

⁴⁴ “The mass of this poetry appears to be a sea of struggling forces in which the particles of dissolved beauty, the pieces of shattered art, clash in a confused and gloomy mixture.” (Friedrich Schlegel *apud* Lacoue-Labarthe e Jean-Luc Nancy, 1988, p.51) (Tradução minha)

⁴⁵ “It could be called a chaos of everything that is sublime, beautiful, and enticing...” (Friedrich Schlegel *apud* Lacoue-Labarthe e Jean-Luc Nancy, 1988, p.51) (Tradução minha)

Esse ato na literatura prontifica a duplicidade do caos na estética artística, ao desorganizar a placidez da apresentação na obra de arte e *reverter* em crítica os padrões burgueses. Para Umberto Eco, no cenário da escrita, avista-se o uso da “linguagem solta e paradoxal”, “ideias exageradas e formuladas de modo agressivo”, “invectivas e obscenidades”, que se traduzem no “desejo de se isolarem da sociedade burguesa ou, (...) representar o isolamento já consumado como algo intencional e aceitável.” (ECO, 1972, p. 680)

Não somente afastar-se da burguesia, mas inserir ao mesmo tempo uma proposta de renovação estética, haja vista que esta fragmentação interna pelo conteúdo transmite também reflexões teóricas. Conforme salienta Márcio Scheel, é “a busca por uma nova escritura, por uma nova forma de criação e uma provocação declarada, o signo maior da ruptura com um ideal de realização, de criação estética que já se esgotara.” (SCHEEL, 2010, p.57-8) O intento desta escrita fragmentária, conforme observa Karin Volobuef, não é “satisfazer o leitor comum, disposto a servir-se da literatura como passatempo ou entretenimento” (VOLOBUEF, 1999, p.71), mas o de “produzir um leitor intelectualmente ativo que se disponha a aceitar o desafio de abordar o texto de modo crítico e independente.” (VOLOBUEF, 1999, p.71)

Sendo assim, no plano textual é realizado um projeto de escrita que demanda reflexão e racionalismo no qual o autor “joga” com o leitor. Isto é, oferece-lhe peças unitárias de ideias ou temas, nas quais cabe ao leitor a sua articulação ou desenvolvimento. Portanto, é necessário que o leitor *construa* o pensamento exposto pelo autor. Nesse sentido, percebe-se a *invenção do leitor* pelo autor, haja vista que este é articulado dentro da produção literária de modo a ser a “peça” vivente que movimentará e recriará com liberdade crítica os demais fragmentos de ideias ou temas. Assim, os “legítimos leitores” estão dentro e fora do texto, onde “criam poesia com o livro e sobre o livro.”⁴⁶ (EICHENDORFF *apud* VOLOBUEF, 1999, p.72)

O público leitor é *desarmado* pela oscilação no plano de expressão: ora a imaginação, o humor, a emoção, os sentimentos e a inventividade, a incoerência; ora a qualidade característica da razão, do ser pensante racional, prático e coerente. Esse processo dual é responsável por expressar o pensamento do mundo interior e exterior e, ao mesmo tempo, enfatizar a flexibilidade de opiniões e juízos da realidade. A fragmentação na obra possibilita ao artista certo distanciamento crítico que o admite

⁴⁶ *AHNUNG UND GEGENWART* – Eichendorff, 1947, p. 125

emitir a mensagem da crítica de arte simultaneamente combinada com a ficção. Sem dúvida, provoca o leitor ao movimento dialético de ir e vir que o processo da ironia possibilita, pois representa uma descontinuidade, uma quebra no fluxo do pensamento que leva à reflexão e formação daquele que lê. Para Karin Volobuef, esse modo autoformativo é estabelecido quando:

Em meio à prosa de ficção romântica convergem contos de fadas, poesias e canções, sonhos, relatos, memórias, digressões de todo o tipo, comentários acerca da arte e do artista etc. Por intermédio dessa massa heterogênea, o leitor é induzido a passar pelo mesmo tipo de experiência vivenciada pelo protagonista do romance de formação, ele é levado a avaliar formas e conteúdos diferentes e, com base nessa visão de multiplicidade (reflexo da amplitude e diversidade do mundo e do universo), formar-se e aperfeiçoar-se – no sentido romântico. (VOLOBUEF, 1999, p. 75)

1. 3.3 Da unidade do conjunto

Ainda na concepção alegórica de Friedrich Schlegel, na qual a unidade do conjunto é também expressa na forma metaforizada do “porco-espinho”, tendo em vista seu caráter de incompletude relativa, Menhennet sintetiza:

A unidade do texto é conseguida não é por meio do enredo, mas pelos motivos, símbolos, imagens que se vão repetindo ao longo da narrativa. Da mesma forma, o aparecimento dos personagens não se dá a partir de uma organização interna que os coloca em tensão dramática entre si, mas segundo um ponto de referência comum a que todos estão ligados. (MENNENNET, 1981, p. 154, *apud* VOLOBUEF, 1999, p. 76)

A performance dessa ideia de *unidade* instituída na criação literária através do fragmentário é muito bem percebida por Lawrence D. em *Fragments: incompletion & Discontinuity*, quando observa que:

A fragmentação de episódios cria um mosaico textual em que cada quadro é aparentemente negado qualquer ligação necessária com o que o precede e que se segue. No entanto, porque existem dentro do texto inícios múltiplos, progressão narrativa de um "fragmento ilha" para o outro que cria a impressão da mobilidade gratuita do todo.⁴⁷ (KRITZMAN, 1981, p. 54)

⁴⁷ The fragmentation of episodes creates a textual mosaic in which each tableau is seemingly denied any necessary link with what precedes it and what follows. However, because there are within the text

Deste modo são delineados, na produção literária, elementos que formam “pequenas obras de arte” e adaptam em si, ao mesmo tempo, a completude e a incompletude própria do fragmento literário. Ao apresentar para o leitor através do palco mental o *lineamento* do “mosaico textual”, composto pela multiplicidade temática, o artista converte o texto em *ato de leitura*, haja vista que, embora ofereça a noção de concluído, além disso, proporciona a apreciação do inacabado e este inacabamento, também realizado no diálogo das partes, permite ao leitor a “mobilidade gratuita do todo.” Sendo assim, quem se propõe a ler a obra literária dentro desta perspectiva do fragmento literário, tem a liberdade de *agir* dentro do texto. Isso significa ao leitor escolher o seu viés interpretativo e movimentar a obra literária de acordo com a sua variedade e pontos de referência sugeridos pelo artista.

Para vislumbrar este ideário de unidade entrevisto no fragmento literário, Novalis, em *Pólen - Fragmento, diálogos, monólogo*, indica o aspecto que ele chama de “*air de famille*”. Em suas palavras: “o *air de famille* é chamado analogia. Através da comparação de várias crianças poder-se-ia adivinhar os indivíduos pais.”⁴⁸. A semelhança ocasionada na imagem de família, levantada por Novalis, privilegia o reconhecimento por traços distintivos na obra de arte, os quais conectam produções literárias a exteriores, de modo que, as ideias contidas no texto funcionem como elos que se reconhecem, comuniquem-se e se prendem com as demais “de sua família” no fragmento. Para Márcio Scheel, ao estabelecer este *parentesco* no texto literário, Novalis revela “a relação entre o fragmentário e o todo, relação viva (...) que nos leva à compreensão do conjunto (...) que nos permite entrever a totalidade do ideário estético.” (SCHEEL, 2010, p.78)

Logo, a produção literária prende-se a obras exteriores e, neste processo de vinculação, expressa a *totalidade* buscada pelos artistas no fragmentário. Esta condição de entreverem um ideal do “todo” coloca o fragmento literário em contato com o estilo clássico, quando ambos anseiam pela *harmonia universal*. É relevante destacar que cada um trilha caminhos próprios, pois enquanto o classicismo entrevê esta harmonização através de elementos como “equilíbrio, a ordem, a harmonia, a objetividade, a ponderação, a serenidade, a disciplina, o desenho sábio, o caráter apolíneo, secular, lícido e luminoso. É o domínio do diurno (...) quer ser transparente e claro, racional”,

multiple beginnings, narrative progression from one “island fragment” to the next creates the impression of the gratuitous mobility of the whole. (Lawrence D. Kritzman, 1981, p. 54) (Tradução minha)

⁴⁸ Em *Pólen* de Novalis (2009, p. 137)

(CROCE *apud* ROSENFELD e GUINSBURG, 2008, p.263), o fragmento literário vislumbra através do fragmentário, do noturno, da junção da subjetividade e da objetividade, do desequilíbrio e da desordem. De tal modo, o “todo” que expressa a harmonia do universo somente pode ser concebido com a livre circulação da dualidade e, neste aspecto, o fragmento literário é responsável por colocar em obra *o outro lado* ausente na obra de arte.

Essa concepção de procedimento de criação literária sob o ângulo Clássico, conforme destaca Anatol Rosenfeld e J. Guinsburg, em *Romantismo e Classicismo*, advém do encontro dos artistas com a antiguidade grega quando “foi de particular importância o reencontro e a tradução direta do grego dos textos subsistentes da *Poética* de Aristóteles, bem como o trabalho crítico efetuado, entre outros, por Scaliger e Castelvetro.” (ROSENFELD e GUINSBURG, 2008, p. 262) De modo que as obras com “intenções classicizantes” pautavam-se na perspectiva de que “a obra de arte é imitação da natureza e, imitando, imita seu concerto harmônico, sua racionalidade profunda, as leis do universo.” (ROSENFELD e GUINSBURG, 2008, p. 263) Conforme destaca Márcio Scheel na *Poética do Romantismo*, de encontro a esse ideal,

O fragmento literário passa a ser uma escritura de oposição, defesa e resistência: oposição ao ideal de sistema totalizante, de percepção total e verdadeira do mundo, defesa de uma nova forma de buscar e apreender o absoluto por meio do recorte fragmentário, da síntese, da atomização dos sentidos; resistência à ideia de uniformidade e normatização das formas e dos gêneros como fatores determinantes do gosto e do juízo estético que se imperava. (SCHEEL, 2010, p. 64)

Por conseguinte, o fragmentário estilhaça a representação imitativa do “concerto harmônico” da natureza. E, deste modo, a obra de arte surge aberta, um “mosaico textual”, marcado pela instabilidade, onde ideias são disseminadas ao longo do texto. Para referir-se à confluência de pensamentos no espaço fragmentário, no fragmento 188 de *Pólen*, Novalis escreve: “tudo é semente.” (NOVALIS, 2010, p. 66) Para Márcio Scheel, esta “metáfora da semente, da germinação, da florescência, recorrente em vários excertos, acaba transformando-se em um símbolo completo e perfeito do fragmento literário.” (SCHEEL, 2010, p. 66) Isso se torna fato ao atentar-se ao sentido que as “sementes literárias” representam no texto fragmentário. No campo ficcional, quando o artista “semeia” a ideia, não estabelece a supremacia de uma a outra, são todas “projetos” de arte e crítica distribuídas no texto literário.

Nessa disseminação, o fragmento literário não oferece um ponto único ou central que determine a totalidade, pois está ao mesmo tempo em cada parte e no todo. Neste

sentido, Philippe Lacoue-Labarthe e Jean-Luc Nancy enfatizam que “a totalidade fragmentária (...) não pode ser situada em nenhum ponto: ela está simultaneamente no todo e em cada parte. Cada fragmento vale por si mesmo em sua individualidade fragmentária.”⁴⁹ (LACOUÉ-LABARTHE e NANCY, 1988, p.44)

Tendo em vista esta percepção de “parte” e “todo” proporcionada pela incompletude relativa, própria do fragmento, é relevante estabelecer uma distinção entre o “inacabamento” e a “inoperância” na obra de arte. Neste aspecto, Phillippe Lacoue-Labarthe e Jean-Luc Nancy ressaltam:

A “inoperância” não é o inacabamento; o inacabamento, como vimos, se acaba, e é o fragmento como tal; a “inoperância” não é nada senão a interrupção do fragmento. O fragmento se conclui e se interrompe no mesmo ponto: não é um ponto, uma pontuação, nem um trecho fraturado, apesar de tudo, da Obra fragmentária. (LACOUÉ-LABARTHE e NANCY, 2004, pp.90).

Portanto, no fragmento literário há interrupção do fluxo narrativo que é denominada como “inoperância”. Já o inacabamento expressa, ao mesmo tempo, o acabamento, pois é fruto da relativa incompletude, a “pequena obra de arte” que aponta sua conexão fora de si e expõe uma “totalidade plural” e, do mesmo modo, se apresenta como um texto acabado, concluído, independente que também expõe sua “totalidade individual.” Acrescenta-se que a composição do “todo plural”, isso é a unidade dos textos literários e criações literárias exteriores, é observada através da “co-presença” das partes presente nas obras que “conversam” entre si. Assim como, de caráter simbólico, o fragmento implica a individualidade do sujeito completo em si mesmo que se abre a infinitude do pensamento. O sentido deste falar é explicado por Philippe Lacoue-Labarthe e Jean Luc-Nany quando dizem:

A totalidade plural dos fragmentos que não compõe um todo (de um modo, digamos, matemático), mas que replica o todo, o próprio fragmentário, em cada fragmento. Que a totalidade esteja presente como tal em cada parte, e que o todo seja não a soma, mas a co-presença das partes enquanto co-presença, finalmente, do todo a si mesmo (já que o todo é também separação e acabamento da parte), tal é a necessidade da essência que se desdobra a partir da individualidade do fragmento: o todo-separado é o indivíduo, e

⁴⁹ “Fragmentary totality (...) cannot be situated in any single point: it is simultaneously in the whole and in each part.” (Lacoue-Labarthe e Jean-Luc Nancy, 1988, p. 44) (Tradução minha)

‘para cada indivíduo há infinitas definições reais’ (*Athenäum*, 82. DF, p. 59.)”⁵⁰ (LACOUÉ-LABARTHE e NANCY, 2004, p.74-75)

Para lembrar Roland Barthes (2010), o fragmento literário encena o “prazer do texto”, aquele no qual o indivíduo e o artista seguem a suas próprias ideias... E compreender esta concepção, conforme destaca Camelia Elias, é entender o fragmento, antes de tudo, como uma questão de estilo.⁵¹

⁵⁰ “The plural totality of fragments, which does not make up a whole (in, say, a mathematical mode) but replicates the whole, the fragmentary itself, in each fragment. That the totality should be present as such in each part and that the whole should be not the sum but the co-presence of the parts as the co-presence, ultimately, of the whole with itself (because the whole is also the detachment and closure of the part) is the essential necessity (*nécessité d’essence*) that devolves from the individuality of the fragment: the detached whole is the individual, and “for every individual, there are an infinite number of real definitions.” (Lacoue-Labarthe e Jean-Luc Nancy, 1988, p. 44) (Tradução minha)

⁵¹ “Understanding the concept of ‘fragment’ is first and foremost a question of style.” (CAMELIA ELIAS, 2004, p.1) (Tradução minha)

CAPÍTULO 2

O ESTILHAÇAMENTO DO ESPELHO EM ÁLVARES DE AZEVEDO

2.1 O Estilhaçamento do espelho em Álvares de Azevedo

Desde Platão aos estudiosos da retórica, renascentistas e críticos literários, a metáfora do espelho foi utilizada para descrever e informar análises por sua imagem especulativa sobre a natureza da arte. Nesta concepção alegórica, M. H. Abrams, em *O espelho e a lâmpada, teoria romântica e tradição crítica*, apresenta a tese de que a arte tradicional é idealizada como espelho, tendo em vista o processo mimético que define os rumos da criação da literária; já a arte romântica figuraria a lâmpada que tem o estímulo do imaginário do escritor para produção de uma obra artística. Neste ato de reflexão, que traçam paralelos entre a tradição e o pensamento do romantismo, é relevante enfatizar que as obras literárias fundamentadas na tradição crítica e que vislumbram a arte como espelho têm por base o princípio mimético definido por Aristóteles na representação do belo ao determinar na atividade literária a eliminação e correção dos aspectos rústicos e desagradáveis e apresentar no devido lugar e circunstância as formas ilustradas na arte.⁵²

Essa orientação da mimese que norteia a produção literária tradicional se pauta na imitação para refletir um propósito de moralidade adequado aos padrões de ascensão social e político da burguesia que fizeram da literatura um aliado a seu favor para definir comportamentos, atitudes com vistas ao aprimoramento estético e espiritual. A compreensão desse exercício literário reproduzido na antiguidade apresenta-se como um campo promissor nas letras brasileiras românticas que buscavam a construção de um ideal de nação e de um povo por meio da arte literária. O crítico Massaud Moisés, ao observar este sentimento na *História da literatura brasileira*, destaca que “a ficção servia, portanto de espelho dum estado de coisas e, simultaneamente, decálogo da sociedade: esta se revia, não exatamente como era, mas como pretendia ser ou aprendia a ser graças a imagem fornecida pelo escritor.” (MOISÉS, 1985, p.12)

Esta postura mimética no Brasil que apreende a arte a partir do real, segundo os preceitos gregos, vincula temas e gêneros poéticos na “descrição da natureza e da criação de elementos temático-estruturais, tais como metáforas, imagens, motivos etc., inspirados na paisagem, flora e fauna brasileiras.” (VOLOBUEF, 1999, p.213) A escolha dessa direção ajustava-se ao objetivo central de nossos literatos que era o engrandecimento da nação brasileira. Logo, faz sentido a assertiva da pesquisadora

⁵² ABRAMS, 2010, p.32-59

Karin Volobuef (1999) quando afirma que o modo mimese foi a “pedra fundamental e dominante no romantismo brasileiro.” (VOLOBUEF, 1999, p.212)

Surpreende neste contexto, Álvares de Azevedo que recusou a se filiar no ideal da representação da realidade com intenção mimética, mas a contestou e a esfacelou na estrutura fragmentária e onírica. Esse posicionamento singular lhe rende, em *Frestas e Arestas*, um aparte no romantismo brasileiro: “convém lembrar uma nota dissonante. Uma nota que se distingue das demais deixando à mostra um ceticismo e, de certa forma, uma lucidez incomparáveis.” (VOLOBUEF, 1999, p.237) Esse caminho no qual Álvares de Azevedo elege para trilhar estilhaça a ordem mimética no ato da escrita literária e este esfacelamento o permite jogar com a multiplicidade, a irregularidade, a digressão e desafiar as leis de moralidade e convenções literárias da ordenação do discurso e reunir linhas paradoxais em mesmo espaço ficcional. Sendo assim, o espelho na obra alvaresiana é composto por pedaços, por partes, de uma intenção harmônica que prevê no fragmentário o seu projeto de escrita e visão de mundo. Nas séries *Macário* e *Noite na Taverna*, o autor evidencia a mistura de relatos, sonhos, símbolos, ficção e crítica, um composto que abre espaço para a multiplicidade interpretativa com a variedade e combinação de elementos. Este movimento performativo provoca a ruptura de assuntos, temas e motivos que delineiam o percurso do romantismo no Brasil e faz da cisão o pensamento construtor de “atos de literatura, atos de leitura, atos de escrita.”⁵³ (ELIAS, 2004, p.5)

O ato de noite na obra alvaresiana indica o trato noturno do espírito cindido, obscuro e ambíguo que dá vida às narratividades de Álvares de Azevedo. Uma forma perspicaz de dar acesso ao reino do inconsciente, do sonho, da fantasia e do devaneio onde governam as dissociações e as fragmentações que abalam o domínio do racional e aboli a coerência para a livre criação. A entrada neste mundo perpassa *Macário* no “Primeiro Episódio – Numa estalagem da estrada” e o “Segundo Episódio – Na Itália”, bem como em *Noite na Taverna* ou nos sete textos que a compõe.

No “Primeiro Episódio” de *Macário* a ambiência noturna se inicia na estrada onde Macário, ao cair da noite em uma garganta da serra, se encontra com um desconhecido. O tempo marcadamente noturno prevalece na estadia de Macário na estalagem e nas andanças que empreende com o personagem Satã, que o convida para sair com as palavras: “Vamos. A lua parou no céu. É a hora dos mistérios.”

⁵³ “Acts of literature, acts of reading, acts of writing” (ELIAS, 2004, p. 5)

(AZEVEDO, 2006, p. 2006) Nota-se que a noite aparece como reveladora de segredos, portadora de princípios maternos que abriga o conhecimento. E, em Álvares de Azevedo, a imagem da noite recria o mundo com liberdade, relativiza certezas, desintegra valores, expõe o conflito entre o artista e a sociedade e mescla sonho e realidade. O “Segundo Episódio – Na Itália”, de *Macário*, também se inscreve na alusão à noite como força dinâmica impulsionadora do pensamento. E é ao luar que Macário assiste e participa de um cenário e de uma natureza que criam espaço para monólogos e reflete, na noite, o momento de claridade mental. Conforme declara Penseroso ao refletir:

É alta noite. Disseram-me ainda agora que eram duas horas. É doce pensar ao clarão da lua quando todos dormem. A solidão tem segredos amenos para quem sente. O coração do mancebo é como essas flores pálidas que só abrem de noite, e que o sol murcha e fecha. Tudo dorme. A aldeia repousa. (AZEVEDO, 2006, p. 63)

O processo criador constitui uma imagem da noite dotada de potencialidade criadora que se abre para o “doce pensar”, quando consciência se mistura à inconsciência para gerar a natureza imaginária da criação literária. Deste modo, a escrita alvaesiana focaliza a *expressão* de um sentimento que pode oscilar entre a linguagem da razão à emoção, quebrando a unilateralidade intelectual da mimese aristotélica e desestabilizando as narrativas com incertezas e dúvidas. Sendo assim, o espírito sombrio e obscuro dos personagens condiciona o princípio do entusiasmo criador que desvela a força da imaginação, das paixões que despedaça regras e normas e se dispõe para a irregularidade conjugada ao belo-sublime. Por conseguinte, a noite alvaesiana é reveladora, fala ao homem de criação, da poesia e de Deus. Enfatiza este gesto de reflexão a aceção que a narrativa alvaesiana suscita na menção de que “a natureza estende nas noites estreladas o seu véu mágico sobre a terra, e os encantos da criação falam ao homem de poesia e de Deus.” (AZEVEDO, 2006, p. 81)

O ato de noite no processo criativo de *Noite na Taverna* revoluciona a beleza mimética orientada na concepção aristotélica com variadas formas de belo, uma vez que os efeitos do desvio da norma evidenciam uma visão que admite a representação da ideia do trágico, do insensato e do delirante. Contornos que transportam os leitores a um mundo estranho e aventureiro e transformam a noite em possibilidades de criação. Esta sensibilidade é evocada na escrita de Álvares de Azevedo, quando a composição reflete

princípios que alteram a cosmovisão do equilíbrio da ordem na arte. Conforme se observa a seguir:

Enquanto as mulheres dormem e Arnold-o-loiro cambaleia e adormece murmurando as canções de Orgia de Tieck, que música mais bela que o alarido da saturnal? Quando as nuvens correm negras no céu como um bando de corvos errantes, e a lua desmaia como a luz de uma lâmpada sobre a alvura de uma beleza que dorme, que melhor noite que a passada ao reflexo das taças? (AZEVEDO, 2006, p. 101)

A apresentação molda o domínio da saturnal, das nuvens negras, da lua desmaiada, de corvos errantes e uma beleza dormente. Trata-se de imagens nebulosas que se unem para abrir uma consciência harmoniosa do desejo de infinito na criação literária por condensar em seu pensamento uma perspectiva de beleza noturna reconhecida pelo seu caráter paradoxal de belo. A noite é acesso às forças criativas do indivíduo expressas na exaltação da liberdade e da inspiração. Logo, Solfiere narra:

Era em Roma. Uma noite ia bela como se vai ela no verão por aquele céu morno, o fresco das águas se exalava como um suspiro do leito do Tibre. A noite ia bela. – Eu passeava a sós pela ponte de... As luzes se apagaram uma por uma nos palácios, as ruas se faziam ermas, e a lua de sonolenta se escondia no leito de nuvens. (AZEVEDO, 2006, p.106)

Como elemento simbólico, a noite favorece a indefinição, o caráter impreciso e incerto que recria pelo jogo móvel do espírito e se torna investigação teórica que enfatiza a expressão fragmentária de ver o mundo. Essa perspectiva foca no tecido narrativo o pluralismo de interpretações e expõe o leitor a um processo de aprendizado e amadurecimento que, no exercício de criação estiliza a *imitatio* ao instaurar a liberdade criativa e submeter o belo à criatividade. Na obra alvaresiana a noite acolhe o sonho, o devaneio e a ambiguidade, experiências impregnadas de consciência metamorfoseadas no texto literário. A noite se renova em “Bertram” e suas histórias divididas em três estágios são experimentadas na escuridão, na sombra e na penumbra. Estas circunstâncias entre outras referências podem ser evidenciadas no interlúdio de Bertram e Ângela, quando ele esperava dela um sinal de sua afeição: “após longas noites perdidas ao relento a espreitar-lhe da sombra um aceno, um adeus, uma flor.” (AZEVEDO, 2006, p. 113) Ao se tornarem amantes, o narrador enfatiza:

Essa noite – foi uma loucura! Foram poucas horas de sonhos de fogo! E quão breve passaram! Depois dessa noite seguiu-se outra, outra... e muitas noites as folhas sussurravam ao roçar de um passo misterioso, e o vento se

embriagou de deleite nas nossas fronteiras pálidas...” (AZEVEDO, 2006, p.114)

Na segunda etapa da narrativa, Bertram salienta: “Um dia era – na Itália – saciado de vinho e mulheres, ia suicidar-me.” (AZEVEDO, 2006, p. 116) Em seguida, no terceiro episódio é destacado: “Uma noite – a tempestade veio – apenas houve tempo de amarrar nossas munições.” (AZEVEDO, 2006, p. 121) Em todos os incidentes a noite é mecanismo de criação literária, uma vez que contribui para valorizar e dotar de sentido a produção artística. Em “Gennaro” também a noite se ergue rica em ação, espaço e tempo. Uma manifestação que confirma o padrão é mencionada no seguinte ponto: “A noite era escuríssima. Apenas a lanterna alumia o caminho tortuoso que seguíamos. O velho lançou os olhos à escuridão e sorriu.” (AZEVEDO, 2006, p. 134)

Em “Claudius Hermann”, a noite é reprodução de sonhos e delírios e, ao abordar aquela que o motiva em seu relato, ele descreve: “Uma noite tudo dormia no palácio do duque. A duquesa, cansada do baile, adormecia num divã. A lâmpada de alabastro estremecia-lhe sua luz dourada na testa pálida. Parecia uma fada que dormia ao luar...” (AZEVEDO, 2006, p. 143) Da mesma forma, em “Johann”, é realçada a dimensão noturna quando após ferir um companheiro de jogo tenta realizar a leitura de dois bilhetes deixados pelo moribundo: “Achei dois bilhetes. A noite era escura: não pude lê-los. Voltei à cidade.” (AZEVEDO, 2006, p. 163) Sob o signo das trevas a ação se desenvolve e apenas uma “lanterna furta-fogo” (AZEVEDO, 2006, p. 164), isto é, uma fonte de luz “anoitecida” que anuncia a identificação dos envolvidos depois do duelo com seu parceiro de *bilhar*.

“Último beijo de amor” não se esquivava à noite, pois conforme inicia a exposição: “A noite ia alta: a orgia findara. Os convivas dormiam repletos, nas trevas.” (AZEVEDO, 2006, p. 166) Quando entra no local uma mulher vestida de negro que leva consigo uma lanterna e um punhal para, em seguida, executar um procedimento de vingança. Os rastros de luzes se suspendem com a nota: “dois gemidos sufocaram-se no estrondo do baque de um corpo... A lâmpada se apagou.” (AZEVEDO, 2006, p.170) O aspecto noturno é reconquistado quando a lâmpada se apaga e isso não aparece na narrativa como aniquilamento ou desaparecimento da narrativa, mas como um reinício da noite, de um mundo de oportunidades, probabilidades e cenário na criação literária onde é texto e pré-texto.

Nas narrativas de “Bertram”, “Gennaro”, “Claudius Hermann”, “Johann” e “Último beijo de amor”, assim como “Solfero” e “Uma Noite do Século” a noite associa e distancia presente e passado. As histórias são palcos de violentas paixões e

impetuosidades, personagens duplicados e participantes de narrativas dúplices que os fazem vivenciarem a tensão do espírito fragmentado na trajetória que desempenham nas narrativas. Pois, os lugares que perpassam estão sempre entre um ponto incerto da Europa e a taverna, entre o atual e o decorrido, entre o prazer e o desprazer, nunca encontram a satisfação total e tem no amor a obscura e inquietante sensação da síntese dos contrários que Luis Vaz de Camões, poeta português, traduz muito bem: “fogo que arde sem se ver”, e/ou “contentamento descontente”, ou ainda mais, “nunca contentar-se de contente”. Essa paisagem de amor amparado pela noite é dissidente, processada por crimes que refutam os ideais burgueses e transformam o fenômeno do noturno na escrita de resistência pela liberdade de expressão e criação.

O olhar noturno engendra na narrativa de *Macário e Noite na Taverna Satã* e o homem-Satã que se transformam em ícones literários, com desdobramentos de duplicidade que beneficiam a fragmentação estética e motivam a criação ficcional. Através destes símbolos, os valores sociais são afrontados, normas transgredidas, moralidade suprimida e o espaço da noite torna-se selvagem, brutal e rebelde. Esse lado diabólico, explorado nas narrativas, usa as conotações convencionais da insígnia de rebeldia para destacar a lacuna entre o indivíduo e a sociedade. Deste modo, o mundo completo e íntegro da literatura regido pela beleza estética, moral e espiritual focadas na razão é ressignificado pela embriaguez e mortes que desordenam a visão total e verdadeira do mundo com recortes de necrofilia, desmaios, catalepsia, febre, delírios, sonambulismo, homicídios, infanticídios, antropofagia e incesto.

Em “Solfiere”, a menção do delito é enunciado quando traz à baila: “Preguei-lhe mil beijos nos lábios. Ela era bela assim: rasguei-lhe o sudário, despi-lhe o véu e a capela como o noivo as despe à noiva. Era uma forma puríssima. (...) O gozo foi fervoroso – cevei em perdição aquela vigília.” (AZEVEDO, 2006, p. 108) A prática necrófila é embaralhada com a ideia de desmaio da personagem: “Luz sombria alumiou-os como de uma estrela entre névoa – apertou-me em seus braços – um suspiro ondeou-lhe nos beiços azulados... Não era já a morte – era um desmaio.” (AZEVEDO, 2006, p. 108) O desmaio é explicado como catalepsia e apenas momentos depois que Solfiere descreve a morte da mulher: “Dois dias e duas noites levou ela de febre assim... Não houve sanar-lhe aquele delírio, nem o rir do frenesi. – Morreu depois de duas noites e dois dias de delírio.” (AZEVEDO, 2006, p. 110)

O encontro inusitado em “Bertram” é inicialmente relatado quando o narrador-personagem aponta o feito de Ângela em troca de viver o seu amor: “Sobre o peito do

assassinado estava uma criança de braços. Ela ergueu-a pelos cabelos... Estava morta também: o sangue que corria das veias rotas de seu peito se misturava com o do pai.” (AZEVEDO, 2006, p. 115) O segundo reencontro com a morte é proporcionado quando Bertram vende a sua segunda mulher a um pirata, pois conforme relata: “a moça envenenou Siegfried logo na primeira noite, e afogou-se (...)” (AZEVEDO, 2006, p. 116) A terceira inscrição é visualizada na voz de Bertram, que descreve o sufocamento da mulher do comandante: “Apertei-a nos meus braços, oprimi-lhe nos beijos a minha boca em fogo: apertei-a convulsivo – sufoquei-a. Ela era ainda tão bela!” (AZEVEDO, 2006, p. 128)

“Gennaro” também elege no ambiente da noite o ícone da morte. Esta escolha é referida ao contar o desfalecimento de Laura: “Deu um grito: estendeu convulsivamente os braços como para repelir uma ideia, passou a mão pelos lábios como para enxugar as últimas gotas de uma bebida, estorceu-se no leito (...) e arquejou... Era o último suspiro.” (AZEVEDO, 2006, p.132) Nauza é igualmente destituída de seu ideal de perfeição, como mostram as observações de Gennaro: “Ergui os cabelos da mulher, levantei-lhe a cabeça... Era Nauza, mas Nauza cadáver, já desbotada pela podridão. Não era aquela estátua alvíssima de outrora, as faces macias e o colo de neve... era um corpo amarelo.” (AZEVEDO, 2006, p.138)

“Claudius Hermann” concebe a morte na figura de Eleonora e este processo se inicia quando o personagem destaca: “O Homem tirou do seio um frasquinho de esmeralda. Levou-o aos lábios entreabertos dela: verteu-lhe algumas gotas que ela absorveu sem senti-las. Deitou-a e esperou. Daí a instantes o sono dela era profundíssimo...” (AZEVEDO, 2006, p. 144) O passo consequente é revelado por Arnold-o-loiro, que registra o desfecho da duquesa: “Um dia Claudius entrou em casa. Encontrou o leito ensopado de sangue: e num recanto escuro da alcova um doido abraçado com um cadáver. O cadáver era o de Eleonora.” (AZEVEDO, 2006, p. 157) Em “Johann” se situa a relação incestuosa entre ele e sua irmã. Envolvido em um duelo de morte e após sair vencedor, segue para um encontro às escuras com a noiva do seu rival. E ao contar o episódio, ressalta: “Foi uma noite deliciosa! A amante do loiro – era virgem! (...)” (AZEVEDO, 2006, p. 163) Porém, ao deixar o local, descobre que possuía a própria irmã.

Em “Último beijo de amor” se efetivam as mortes por assassinato e por suicídio protagonizadas por Giórgia. A primeira situação é narrada com as palavras: “A fronte da mulher pendeu – e sua mão pousou na garganta dele. – Um soluço rouco e sufocado

ofegou daí. A desconhecida levantou-se. Tremia, e ao segurar na lanterna ressoou-lhe na mão um ferro... era um punhal... atirou-o ao chão.” (AZEVEDO, 2006, p.167) No segundo lance é colocado em foco o suicídio posto em prática por Giórgia e Arthur, sendo registrado da seguinte maneira: “Dois gemidos sufocaram-se no estrondo do baque de um corpo...” (AZEVEDO, 2006, p. 169-170) Nos rastros pertencentes à compreensão de morte, é relevante salientar a observação de Giórgia quanto ao duplo suicídio em andamento na narração: “O amor do libertino e da prostituta! Satã riria de nós. É no céu, quando o túmulo nos lavar em seu banho, que se levantará nossa manhã do amor...” (AZEVEDO, 2006, p. 168)

De modo explícito, a morte adquire a intensidade de renovação: Giórgia aguarda o túmulo para o levantamento de uma “manhã de amor”, Álvares de Azevedo aponta para o valor de transmutação no qual a matéria dá a luz a um novo ideal de expressão literária que ressignifica as artes do belo para vislumbrar um sublime, uma tentativa de apreender a unidade realçada na fragmentação dos valores sociais e estéticos do indivíduo. Esse desdobramento dilacera a integridade e revela a busca da totalidade em um conjunto irregular e ao mesmo tempo se revela como afronta à sociedade.

A morte na obra alvaresiana dá testemunho de uma outra noite, pois confronta-nos com a morte na qual em todos momentos “aquilo que nos ilumina é noturno, é a incerteza e o exagero da noite.” (BLANCHOT, 2011. p. 182) Essa situação é configurada em variadas facetas que se manifestam como rupturas, hiatos que desmitificam o universo comum e idealizado da morte e a transforma em constante alegoria que diz ao sujeito leitor da ação de transcendência e da necessidade de deixar “morrer” ideais inflexíveis, imutáveis e estatizantes para perceber o mundo pela perspectiva da multiplicidade. Nesse sentido, em Álvares de Azevedo “morrer é ir ao encontro da liberdade que me torna livre do ser, da separação decidida que me permite escapar ao ser pelo desafio, a luta, a ação, o trabalho, e superar-me ao passar para o mundo dos outros.” (BLANCHOT, 2011, p. 178) Essa dimensão converte a morte em possibilidades de plenitude e unidade, um movimento que rompe com a filosofia do belo regido pelas artes grega ao reencontrar harmonia na síntese paradoxal que transforma o elemento noturno em triunfo das luzes.

A morte como ponto culminante de encantamento em *Macário* “Primeiro Episódio – Numa Estalagem da estrada” absorve a alma e a transforma em um sentido mítico e poético. Conforme se observa na passagem a seguir:

Ébrio sim! Ébrio de amor... de prazer. Aquela

criança inocente embebedou-me de gozo. Que noite!
 Parece que meu corpo desfalece. E minha alma absorta
 de ternura só tem um pensamento – morrer!
 (AZEVEDO, 2006, p. 20)

Outra contemplação noturna é reiterada na imagem da embriaguez e da lua que em Álvares de Azevedo corresponde à embriaguez espiritual e à lua, com os fenômenos lunares em fase para governar a ideia de movimento e descontinuidade que abrem o acesso à concepção do fragmentário na arte. Destaca-se também neste ambiente a quebra da sequência lógica do assunto entre os personagens, como se nota no diálogo:

MACÁRIO (*bebe*)
 Eu vos dizia pois... Onde tínhamos ficado?
 O DESCONHECIDO
 Não sei. Parece-me que falávamos sobre o Papa.
 (AZEVEDO, 2006, p. 31)

Essa atmosfera é propícia para vibrar a fragmentação na obra de arte. É relevante destacar que o diálogo entre Macário e Satã no “Segundo Episódio – Na Itália” conecta a embriaguez à morte e esta ao esquecimento, de acordo se lê na citação:

Macário – Eu vejo-os. É uma sala fumacenta. À roda da
 mesa estão sentados cinco homens ébrios. Os mais
 revolvem-se no chão. Dormem ali mulheres
 desgrenhadas, umas lívidas, outras vermelhas...Que
 noite!
 Satã – Que vida! Não é assim? Pois bem! Escuta,
 Macário. Há homens para quem essa vida é mais suave
 que a outra. O vinho é como o ópio, é o Letes do
 esquecimento... a embriaguez é como a morte...
 Macário – Cala-te. Ouçamos.
 (AZEVEDO, 2006, p. 96-7)

De acordo se observa, Álvares de Azevedo retoma na mitologia grega a *Letes* que, em seu sentido literal, significa esquecimento. No mito, o rio *Lete* é um rio de Hades que produzia o esquecimento das vidas passadas a quem de suas águas bebessem. Depois de sorverem a água, os indivíduos experimentavam um novo mundo. O rio era a fronteira entre o mundo dos vivos e o mundo dos mortos. Em Dante Alighieri, na *Divina Comédia*, os pecadores apagavam seus pecados e entravam no céu ao sorverem do rio.⁵⁴ A evocação do mito enfatiza o esquecimento, que é a lembrança da morte,

⁵⁴ <http://wikilusa.com/wiki/Lete>

uma morte que constitui renascimento em uma nova concepção. A soturnidade do símbolo reatualiza com maestria o ponto de que “na noite encontra-se a morte, atinge-se o esquecimento. Mas, essa *outra* noite é a morte que não se encontra, é o esquecimento que se esquece, que é, no seio do esquecimento, a lembrança do repouso.” (BLANCHOT, 2011. p.178) Essa condição paradoxal no qual a morte é *menos* morte resulta em um esquecimento *menos* esquecimento, produto culminante de um esquecer que é lembrança desta morte esvaziada de seu sentido de destruição.

A sinopse deste pensamento contraditório é a embriaguez do espírito, o espaço delirante, inseguro e instável que desvela verdades submersas e realça o mundo fragmentário. Destaques deste ato de embriagar-se é recorrente na menção elogiosa a bebidas, em supressões de diálogos e mistura de prosa e poesia, ficção e crítica. Enaltecimento notório é tecido ao conhaque, com as palavras:

Conhaque. És um belo companheiro de viagem. És silencioso como um vigário em caminho, mas no silêncio que inspiras, como nas noites de luar, ergue-se às vezes um canto misterioso que enleva! Conhaque! Não te ama quem não te entende! Não te amam essas bocas feminis acostumadas ao mel enjoado da vida, que não anseiam os prazeres desconhecidos, sensações mais fortes! (AZEVEDO, 2006. p. 22)

O prazer do desconhecido e a procura por sensações mais intensas permeia toda a obra alvaresiana produzida pela movimento irônico que reúne elementos contrários e fragmentários. Acentua esse entendimento do desejo de versatilidade que se manifesta na ironia romântica a alusão de Macário: “Aplicarei contudo o ecletismo no amor. Hoje uma, amanhã outra: experimentarei todas as taças. A mais doce embriaguez é a que resulta da mistura de vinhos.” (AZEVEDO, 2006, p. 43) O inebriamento motivado pelo vinho o aproxima da morte e do sonho de acordo contempla Macário na passagem: “Morrer! morrer! Quando o vinho do amor embebeda os sentidos, quando corre em todas as veias e agita todos os nervos... parece que se esgotou tudo. Amanhã não pode ser tão belo como hoje. E acordar do sonho, ver desfeita uma ilusão! Nunca!...” (AZEVEDO, 2006, p. 61) Esse embebedamento dos sentidos amplia o gesto onírico e a prosa torna-se poética como revela Penseroso em sua conversa consigo mesmo:

É alta noite. Disseram-me ainda agora que eram duas horas. É doce pensar ao clarão da lua quando todos dormem. A solidão tem segredos amenos para quem sente. O coração do mancebo é como essas flores pálidas que só abrem de noite, e que o sol murcha e fecha. Tudo dorme. A aldeia repousa. Só além, junto das fogueiras os homens da montanha e do vale conversam suas saudades. Mais longe a toada monótona da

viola se mistura à cantinela do sertanejo, ou aos improvisos do poeta singelo da floresta, alma ignorante e pura que só sabe das emoções do sentimento, e dos cantos que lhe inspira a natureza virgem de sua terra. O rio corre negro a meus pés, quebrando nas pedras sua espuma prateada pelos raios da lua que parecem gotejar dentre os arvoredos da margem. No silêncio sinto minha alma acordar-se embalada nas redes moles do sonho. É tão doce sonhar, para quem ama!... No que estará pensando agora? Cisma, e lembra-se de mim? Dorme e sonha comigo? Ou encostada na sua janela ao luar sente uma saudade de mim? (AZEVEDO, 2006, p. 63)

A inspiração lírica combina noite, lua, solidão, flores, fogueiras, montanha, viola, cantinela, floresta, sentimentos, cantos, rio, pedras, alma, sonho, luar e saudade. Um conjunto que transforma o discurso em termos de divagações de um eu - lírico melancólico e ensimesmado, que se isola e encontra na noite o seu escape, a sua liberdade. O tom saudosista se alia ao tempo vivido de um sujeito fragmentado que se volta para si para ressignificar o presente. No amálgama de gêneros, Azevedo insere nos relatos de *Noite na Taverna* um poema com doze estrofes e setenta e um versos que se principiam com as expressões:

Não me odeies, mulher, se no passado
Nódoa sombria desbotou-me a vida:
No vício ardente requeimando os lábios
E de tudo descri com fronte erguida.
(AZEVEDO, 2006, p. 153)

A forma versificada assume na narrativa uma posição de corte, uma ação fragmentária que rompe com o aspecto linear da narrativa. Em Azevedo, a morte, como oficina noturna, gera poesia e crítica na sua forma de manifestação na arte literária. Essa teia entretecida projetada na obra alvaesiana pode ser vista na metáfora da rabeca que exala seu som melodioso dependendo da mão do artista, sendo necessário, tal como se lê no enunciado, para o alcance das fibras harmoniosas do instrumento que “a mão do artista as vibre, que a alma do músico se derrame nelas, e do instrumento grosseiro do mendigo ignorante, ou do cego vagabundo, como do *stradivarius* divino, exalam-se ais, vozes humanas, suspiros e acentos entrecortados de lágrimas”. (AZEVEDO, 2006, p. 66) Mais uma vez o autor Álvares de Azevedo focaliza a beleza sublime como expressão da arte ao compartilhar em um mesmo domínio o grosseiro e o divino como essências do fazer poético. Esse assunto cultural nos diálogos dos personagens da obra de Azevedo se manifesta na escrita do autor que constantemente exprime uma preocupação na busca pela poesia, de acordo exemplifica o segmento:

E o ceticismo não tem a sua poesia?... O que é a poesia, Penseroso? Não é porventura essa comoção íntima de nossa alma com tudo que nos move as fibras mais íntimas, com tudo que é belo ou doloroso?... A poesia será só a luz da manhã cintilando na areia, no orvalho, nas águas, nas flores, levantando-se virgem sobre um leito de nuvens de amor, e de esperanças? Olha o rosto pálido daquele que viu como a Níobe morrerem uma por uma feridas pela mão fatal que escreveu a sina do homem, suas esperanças nutridas da alma e do coração – e diga-me se no riso amargo daquele descrito, se na ironia que lhe cresta os beijos não há poesia como na cabeça convulsa de Laocoonte. (AZEVEDO, 2006, p. 75)

A comunicação de Macário investiga a poesia na perspectiva do ceticismo, do belo, do doloroso, na luz da manhã, no rosto pálido e no riso amargo. Os ângulos incorporam preceitos estéticos que se revelam como posicionamento do autor no campo literário. O caos, como a morte, concebe poesia, como se considera na reflexão: “Quando me vierdes falar em poesia eu vos direi: aí há folhas inspiradas pela natureza ardente daquela terra como nem Homero as sonhou – como a humanidade inteira ajoelhada sobre os túmulos do passado mais nunca lembrará!” (AZEVEDO, 2006, p. 104) O túmulo é solo fértil onde germina a esfera da criação literária que exala a contaminação das formas poéticas. Essa ideia de “impureza” é fecunda na escrita de Azevedo ao expor por meio da dessacralização das figuras angelicais das mulheres um marco alegórico que partilha a profanação das formas divulgada pelas belas-artes. A figura da mulher estátua, branca e pura é maculada na conduta dos heróis fornecidos por Álvares de Azevedo, conforme se observa a seguir na prática de Solfiere:

Foi uma ideia singular a que eu tive. Tomei-a no colo. Preguei-lhe mil beijos nos lábios. Ela era bela assim: rasguei-lhe o sudário, despi-lhe o véu e a capela como o noivo as despe à noiva. Era uma forma puríssima. Meus sonhos nunca me tinham evocado uma estátua tão perfeita. Era mesmo uma estátua: tão branca era ela. A luz dos tocheiros dava-lhe aquela palidez de âmbar que lustra os mármore antigos. (AZEVEDO, 2006, p. 108)

Os contornos são violados na ação da necrofilia, assim como em Bertram, é retomada a ideia da estátua através da criança, representação do incontaminado, filho de Ângela, a única mulher morena que aparece como a figura da liberdade que mata ao invés de ser morta, que subjuga, mas não é dominada, veste-se de homem e bebe, fuma, monta a cavalo, atira as armas e participa das orgias como um libertino. Enfim, um repertório de beleza que tem livre curso na narrativa. Portanto, cabe a seu filho a morte, conforme descreve Bertram: “Era uma estátua de gesso lavada em sangue... Sobre o

peito do assassinado estava uma criança de bruços. Ela ergueu-a pelos cabelos... Estava morta também: o sangue que corria das veias rotas de seu peito se misturava com o do pai.” (AZEVEDO, 2006, p. 115) É relevante mencionar ainda na narrativa de Bertram a intromissão de um velho que interrompe a história e enfatiza aproximações entre poesia e loucura, manifestações que anuviam as límpidas nuvens do ideal tradicional. Essa percepção é ressaltada no diálogo:

— (...) Diz-me pela protuberância dessa fronte, e pelas bossas dessa cabeça quem podia ser esse homem?

— Talvez um poeta – talvez um louco.

— Muito bem! Adivinhaste. Só erraste não dizendo que talvez ambas as coisas a um tempo. Sêneca o disse – A poesia é insânia. Talvez o gênio seja uma alucinação, e o entusiasmo precise da embriagues para escrever o hino sanguinário e fervoroso (...) (AZEVEDO, 2006, p. 125)

A decisão por “talvez ambas as coisas a um tempo” evidencia a filosofia romântica na qual se insere a escrita alvaesiana em expor uma consciência literária elaborada pelo viés do fragmentário que incide na obra fundamentos caóticos. Em Gennaro se assiste a variação da forma estátua para a imagem do painel. Através da pintura feita sobre a tela, ele reconhece a forma desfalecida de Laura:

Uma lâmpada estava acesa no quarto defronte de um painel. --- Ergueu o lençol que o cobria. --- Era Laura moribunda. E eu macilento como ela tremia como um condenado. (...) Confessei tudo: parecia-me que era ela quem o mandava, que era Laura que se erguia dentre os lençóis do seu leito, e me acendia, e no remorso me rasgava o peito. (AZEVEDO, 2006, p. 133)

Em “Claudius Hermann”, o debate sobre a poesia prossegue na constante busca em definir a poesia e o sentido de ser poeta, como mostra a comentário a seguir:

___ Poesia! Poesia! Murmurou Bertram.

___ Poesia! por que pronunciar-lho à virgem casta o nome santo como um mistério, no lodo escuro da taverna? Por que lembrá-la a estrela do amor à luz do lampião da crápula? Poesia! sabeis o que é poesia?

___ Meio cento de palavras sonoras e vãs que um pugilo de homens pálidos entende, uma escada de sons e harmonias que àquelas almas loucas parecem idéias, e lhes despertam ilusões como a lua as sombras... Isso no que se chama os poetas. (AZEVEDO, 2006, p. 141-2)

Precisamente a mistura dessa massa heterogênea da estrela brilhante e do escuro lodo da taverna configuram a imagem para um pensar poético em Azevedo. Por outro lado, os sons harmoniosos, cheios de palavras sonoras, expressam a irreflexão dos que se chamam poetas. Em Álvares de Azevedo, se existe forma, esta é para ser quebrada ou

mesclada com outras formas. A pureza inexistente. Seja ela em forma de gênero literário expresso ou na formulação do pensamento teórico da poesia. Ainda no relato de Claudius Hermann, Álvares de Azevedo coloca a sua projeção de orgia literária, que se materializa no dilaceramento da singularidade das formas e, neste sentido, em forma de versos, apresenta:

(...)
 Murchei no escárnio as coroas do poeta
 Na ironia da glória e dos amores:
 Aos vapores do vinho, à noite insano
 Debrucei-me do jogo nos fervores!
 (...)
 E asas límpidas do anjo em colo impuro
 Mareei – nos bafos da mulher vendida:
 Inda nos lábios me rouxeia o selo
 Dos séculos da perdida.
 (...)
 — Vestal, prostituí as formas virgens
 — Lancei eu próprio ao mar da c'roa as folhas
 — Troquei a rósea túnica da infância
 Pelo manto das orgias.
 (AZEVEDO, 2006, p. 154-155.)

Observa-se que o segmento ironiza o canto da glória e dos amores dos poetas e manifesta a versão de uma arte profanada de sua configuração única para revelar a beleza das formas impuras que se deslizam ao sublime. O ideal da mulher bela e fantasiosa é prostituída de suas formas virgens e convertida em metáfora para dizer de poesia. Em “Johann”, é retomada a violação da virgem e a forma da estátua para considerar os caminhos da poesia. Portanto, é significativo marcar os espaços nos quais as regras são infringidas, quando o narrador pontua: “Foi uma noite deliciosa! A amante do loiro – era virgem! Pobre Romeu! Pobre Julieta! Parece que essas duas crianças levavam as noites em beijos infantis e em sonhos puros!” (AZEVEDO, 2006, p. 163) Para enfatizar o feitiço da forma, a estátua é resgatada e os limites puros da arte são rompidos na imagem da nódoa sobre a neve. Por conseguinte, Azevedo registra: “Os seios nus e virgens estavam parados e gélidos como os de uma estátua... A forma de neve eu a sentia meia nua entre os vestidos desfeitos, onde a infância asselara a nódoa de uma flor perdida.” (AZEVEDO, 2006, p. 164)

Em “Último beijo de amor”, é enfatizada a aproximação da loucura e da poesia: a loucura como a coragem de irromper modelos de arte que em Azevedo é indicação de consciência crítica. Esse sinal é representado em Giórgia quando é vista em “sua tez lívida, seus olhos acesos, seus lábios roxos, suas mãos de mármore, e a roupagem

escura e gotejante de chuva, disséreis antes – o anjo perdido da loucura.” (AZEVEDO, 2006, p. 166) A abertura das formas do belo é retomada na concepção de vingança conhecida no veredicto: “Giórgia prostituta vingou nele Giórgia, a virgem.” (AZEVEDO, 2006, p. 169) Esta circunstância em responder um crime com outro insere na tradição literária a escrita da resistência. Na narrativa, Giórgia não morre de tristeza ou amargura, mas escolhe o suicídio para assegurar o jogo dialético da morte. Essa *outra* noite que engendra um vir-a-ser na busca pela unidade e completude.

Outro elo do ato de noite que se manifesta no universo alvaresiano é o símbolo da lua. A imagem da lua e seu correlato luar são em *Macário*, no “Primeiro Episódio – Numa estalagem da estrada”, mencionados oito vezes; no “Segundo Episódio – Na Itália”, são catorze referências; já em *Noite na Taverna*, dezoito citações são encontradas. Um total de quarenta vezes que os vocábulos são reiterados. Os números são apenas para ilustrar a ênfase que Álvares de Azevedo atribui à base lunar. Conquistar esta perspectiva na narrativa é articular à criação literária a percepção representativa da lua que é símbolo de mudança, alternância e variação pelo atravessamento de fases e diversificação de formas. É a marca de renovação e transformação, pois é um astro que se apresenta conforme o ângulo pelo qual é visto constituindo um movimento cíclico e progressivo de etapas que a faz tornar crescente, decrescente e desaparecer. Um evento de nascimento e morte contínuo que a estilhaça em novos tipos. Neste sentido, a morte na lua é também a *outra noite* que reconduz ao vir-a-ser, que sintetiza, revela e une realidades heterogêneas em sua estrutura fragmentária. Essa compreensão lhe confere o sentido de passagem ao espaço da fertilidade, da entrada na imaginação, no sono, no sonho, no inconsciente, na “embriaguez do instinto” e do espírito que repousam na ação instável do satélite.

Dentre variados exemplos que o horizonte lunar motiva em Azevedo, elege-se algumas passagens que suscitam a integração significativa da lua junto ao exercício de criação da obra literária. Assim, nota-se inicialmente o canto ao mistério, ao mundo dos sonhos que se ergue nas noites de luar. Nesse sentido, o personagem destaca: “És silencioso como um vigário em caminho, mas no silêncio que inspiras, como nas noites de luar, ergue-se às vezes um canto misterioso que enleva!” (AZEVEDO, 2006, p.22) A alusão seguinte manifesta a busca alvaresiana pelas formas de flexibilidade e movimento na literatura com o trecho: “Quanto ao canto dos passarinhos, ao luar sonolento, às noites límpidas, acho isso sumamente insípido. Os passarinhos sabem só uma cantiga. O luar é sempre o mesmo. Esse mundo é monótono a fazer morrer de

sono.” (AZEVEDO, 2006, p.30) O escritor-crítico traduz no canto dos passarinhos “que só sabem uma cantiga” a sua renúncia à uniformidade da produção tradicional, pois é a ideia da lua em circulação que o inspira.

Outro exemplo assegura a evocação do ambiente delirante, devaneador e embriagante do concerto harmônico, em Álvares de Azevedo, através do pensamento: “A minha guitarra está ali: queres que te cante alguma modinha? Pela lua! estás distraído como um fumador de ópio!” (AZEVEDO, 2006, p.48) A imagem seguinte, evoca em Azevedo a irreverência de sua escrita e a inspiração da “lua vagabunda” como forma poética. Neste sentido, ressalta-se a citação: “amar de joelhos, ousando a medo nos sonhos roçar de leve num beijo os cílios dela, ou suas tranças de veludo! Ousando a medo suspirar seu nome! Esperando a noite muda para contá-lo à lua vagabunda!” (AZEVEDO, 2006, p.67) A lua vagabunda é a lua errante como errante é a escrita de Azevedo, composição artística que perambula pelo noturno, que não é estática, mas se movimenta nos campos da fragmentação entre ideias que se chocam.

Semelhante turno é concebido na reflexão da “lua avermelhada” em que o autor elimina a figura singular e paralisada do eclipse, pois esta “não lança luz no céu escuro” das letras. Este panorama é vislumbrado no comentário: “Que longa vai essa noite! A lua avermelhada não lança luz no céu escuro; nem a brisa no ar: é uma noite de verão, ardente como se a natureza também tivesse a febre que inflama meu cérebro!...” (AZEVEDO, 2006, p.74) Neste aspecto, Azevedo mostra a importância do ajuntamento de elementos contrários no âmbito em que a arte possibilite o surgimento de ambos, mas como experiências distintas. A “lua amarela” rediz o querer do autor em corromper as artes do belo, fragmentá-lo de sua forma purista, conforme se percebe: “a lua amarelada erguia sua face desbotada, como uma meretriz cansada de uma noite de devassidão — do céu escuro parecia zombar desses dois moribundos que lutavam por uma hora de agonia...” (AZEVEDO, 2006, p.127) A meretriz cansada, em consonância com a figura da lua amarelada, é uma maneira de Álvares de Azevedo introduzir a prostituição das formas como procedimento metodológico da arte. A atuação do signo da lua na obra alvaesiana não é conduta de passividade, mas resistência, provocação e busca de renovação. Em muitas cores, parada e em movimento são as muitas faces da lua que emergem da escrita fragmentária de Azevedo para portar no fenômeno literário a permanente transformação, renovação e re-potencialização da escrita que ostenta na

noite “atos de literatura, atos de leitura, atos de escrita.”⁵⁵ (ELIAS, 2004, p.5). Efetivamente uma *Educação pela Noite...*⁵⁶ que vai além das representações alegóricas e compreende na própria forma da criação literária a fragmentação.

Sendo assim, é oportuno lembrar a crítica à obra alvaresiana feita por Joaquim Nabuco pelos meados de 1875 em rodapé semanal de crítica literária no jornal do Rio, *O Globo*, citado pelo crítico Brito Broca em *Românticos, Pré-românticos e Ultra-Românticos* com as palavras:

Seus versos” – escreve Nabuco – “são quase todos falsos e convencionais; não traem uma individualidade; são como pedaços quebrados de um espelho que refletem as mais diferentes imagens... Além disso, uma grande parte deles são de pura imitação; não há verdade, primeiro; depois, não há originalidade. O verso não é bem feito, a forma não tem consistência, a cor é sempre falsa, a poesia não tem lógica ou unidade, e por isso não tem vida.” (JOAQUIM NABUCO, 1875 *apud* Brito Broca, 1979, p. 321)

Nota-se que os três elementos que desabonam a criação de Álvares de Azevedo são justamente aqueles que mais o aproximam da vertente reflexiva, crítica e inovadora do romantismo europeu. O ato de noite figura e transfigura diversificadas imagens fragmentárias que transmitem e ensinam, através da produção literária, o movimento e a beleza da arte fragmentária.

⁵⁵ “Acts of literature, acts of reading, acts of writing” (ELIAS, 2004, p. 5)

⁵⁶ Título que nomeia o ensaio de Antonio Candido ao tratar da obra de Álvares de Azevedo.

CAPÍTULO 3

A EXIGÊNCIA FRAGMENTAR EM *MACÁRIO* E *NOITE NA TAVERNA*

3.1 A exigência fragmentar em *Macário* e *Noite Na Taverna*: o texto em movimento

Mas não vos pedirei perdão contudo,
 Se não gostais dessa canção sombria.
 Não penseis que me enterre em longo estudo
 Por vossa alma fartar de outra harmonia!
 Se vario no verso e idéias mudo
 É que assim me desliza a fantasia...

Álvares de Azevedo

A representação performativa da metáfora do “porco-espinho” delinea no ato da escrita do fragmento uma atuação imagética na obra literária que expõe a incompletude relativa e manifesta o efeito de dinamismo no texto. Esta ação é introduzida no pensamento do universo fragmentário sob a compreensão de que “o fragmento sobre o porco-espinho desenha, e faz todos os que circundam desenharem, o puro contorno do porco-espinho.”⁵⁷ (LACOUE-LABARTHE e JEAN-LUC NANCY, 1988, p. 50) Essas considerações ilustram o gesto da arte fragmentária em agir no próprio fragmento e decompô-lo, de forma que as “pequenas obras de arte” reproduzem o método de fracionar o foco narrativo, assim como as demais configurações da produção que as constituem. Por conseguinte, harmoniza-se com este ideal fragmentar a renovação indefinida da ambiguidade, estimada na intenção do fragmento literário, pois escrevê-lo significa “fragmentar o fragmento”⁵⁸. (LACOUE-LABARTHE e NANCY, 1988, p.50)

Nessa perspectiva, evidenciam-se traços da exigência fragmentar na obra alvaresiana, pois cada fragmento literário, representado em *Macário*, “Primeiro Episódio – Numa estalagem da estrada” e “Segundo Episódio – Na Itália”, assim como em *Noite na Taverna*, “Uma noite no século”, “Solfiere”, “Bertram”, “Claudius Hernamm”, “Gennaro”, “Johann” e “Último beijo de amor”, desperta o leitor aos recursos da produção literária que se manifesta como um exercício da linguagem situante nos interstícios da indeterminação. Nesse aspecto, a dúvida produzida na fragmentação da estrutura narrativa revela uma realidade labiríntica, que surge através dos diversificados ângulos dos focos narrativos e da sublimação das esferas oníricas e imprecisas que experimentam, ao mesmo tempo, a objetividade e a subjetividade. Esse âmbito assinalado na estruturação textual produz a oscilação dos planos ficcionais, a

⁵⁷ “The fragment on the hedgehog outlines, and makes all the fragments surrounding it outline, the pure contours of the hedgehog.” (LACOUE-LABARTHE e NANCY, 1988, p.50) (Tradução minha)

⁵⁸ “To fragment the fragment.” (LACOUE-LABARTHE e NANCY, 1988, p.50) (Tradução minha)

irregularidade, os movimentos cíclicos e alternativos da descentralização dos enredos e deslocamentos espaços-temporais. Peculiaridades essas que, visualizadas na estruturação dos fragmentos literários alvaresianos, os transmutam em “pequenas obras de arte” que podem ser lidas de forma autônoma ou em conjunto.

Nesse sentido, inicialmente, apresenta-se a disposição e distribuição das partes em “Numa estalagem da estrada” que institui na construção literária, três blocos narrativos que fundem e fragmentam, simultaneamente, o enredo em uma perspectiva que proporciona ao leitor uma maneira multiforme dos fios narrativos e o desmoronamento da interpretação singular. A estruturação dessa escrita fragmentar é configurada na obra literária sob a seguinte representação:

Estalagem da Estrada		Num Caminho	Ao luar	A Estalagem do princípio
Cena 1	Cena 2	Cena 3	Cena 4	Cena 5
Macário/ Mulher da venda	Macário/ Desconhecido (Satã)	Macário/ Satã	Macário/ Satã	Macário/ Mulher da venda
1	2	3	3	1

Destaca-se na *armação* da história a descentralização do enredo: a primeira e a quinta cena que expressam o momento de “Macário e a Mulher da venda” se vinculam, assim como a terceira e a quarta cena delineadas por “Macário e Satã” se entrelaçam. Intermedeia essa condição ambivalente a segunda cena que expõe o encontro de Macário e o desconhecido que o informa de um encontro anterior, na garganta da serra. Compõe este cenário impreciso da cena 2 as figuras que ocupam o lugar de personagens: “a voz”, “outra voz”, “desconhecido” e “Satã”, pois todos exploram a motivação da indeterminação e imprecisão condizentes à lógica fragmentar e dispersiva dos centros discursivos.

Ressalta-se que a obra literária não apresenta um ponto estático, mas cinco cenas se movimentam na trama e atuam na articulação interdiscursiva que configura ao leitor a proposta de múltiplas leituras e métodos interpretativos. Nesse ambiente, enfatiza-se a realidade “flutuante”, a natureza enigmática do real manifesta na desestruturação do enredo e na linguagem sugestiva e ambígua do texto literário, que se reinventa ao

propor uma noção daquilo que “poderia ser”. Ajustam-se a esta perspectiva, os fragmentos “Num caminho” e “Ao luar” que expõem a complexidade alternativa da irrealidade. Relevante notar que Azevedo instaura em “Uma estalagem da estrada” um espaço que anuncia no plano literário um procedimento que, por um lado, interpõe efusão de sentimentos e emoções, como no segmento:

Se chamas o amor o sentimento casto e puro que faz cismar o pensativo, que faz chorar o amante na relva onde passou a beleza, que adivinha o perfume dela na brisa, que pergunta às aves, à manhã, à noite, às harmonias da música, que melodia é mais doce que sua voz; e ao seu coração, que formosura mais divina que a dela – eu não amei. (AZEVEDO, 2006, p. 33)

E por outro, demonstra uma ideia que evidencia reflexão racional no seu método de escrita. Como se observa na voz de Satã, a descrição da sugestiva cidade de São Paulo no período: “As moças poucas vezes têm bons dentes. A cidade colocada na montanha, envolta de várzeas relvosas tem ladeiras íngremes e ruas péssimas. É raro o minuto em que se não se esbarra a gente com um burro ou com um padre.” (AZEVEDO, 2006, p. 42) Nessa concepção, é a discussão sobre o nacionalismo literário, gênio e dogmatismo. Consciente à concepção fragmentária da narrativa são intercalados no debate discussões, que quebram a linearidade do discurso, e em dois parágrafos consecutivos o diálogo é sobre mocidade eterna, harém, cavalos da Arábia, ópio e hachiz e outros que fogem à temática ao assunto discutido. Para em seguida, retornarem aos assuntos do sentimento da poesia que se descaracteriza da sua função de arte. Nesse sentido, Macário, observa: “A poesia morre – deixá-la que cante seu adeus de moribunda.” (AZEVEDO, 2006, p.78).

Brito Broca ao historiar a “São Paulo de Álvares de Azevedo” revela a insatisfação do autor com o “inflacionismo literário”. E no debate que se segue entre Penseroso e Macário, Azevedo observa: “Versos! A poesia é a doença, a mania, a obsessão desse São Paulo romântico. Todos são poetas, todos escrevem. Poetas e escritores proliferam na cidadezinha acadêmica.” (AZEVEDO, 2006, p.208) Segundo Brito Broca “bem curioso era o fato referido por testemunhos da época, de indivíduos meios simplórios, entre os quais alguns tipos populares, vivendo em torno dos estudantes e adquirindo destes, sob o aspecto mais inferior e ridículo, os cacoetes poéticos e literários.” (BROCA, 1979, p.209) De acordo com Broca, o grupo compunha também “versos, quadrinhas idiotas, formando assim uma espécie de ‘estro das ruas’.” (BROCA, 1979, p.209) Na oportunidade, Álvares de Azevedo acusa aos construtores de

poesia com base na exaltação da natureza como “turba embrutecida”. (AZEVEDO, 2006, p.78) E, no ímpeto do discurso, desafia os literatos da época que apenas criam em função do “plagiar e da cópia” (AZEVEDO, 2006, p.78), e em ampla rejeição ao privilégio dessa orientação na literatura, afirma:

São estéreis em si como a parasita. Músicos - Nunca serão Beethoven nem Mozart. Escritores - todas as suas garatujas não valerão um terceto de Dante. Pintores - nunca farão viver na tela uma carnação de Rubens ou erguer-se no fresco um fantasma de Michelangelo. É a miséria das misérias. Como uma esposa árida tressuam e esforçam-se debalde para conceber. Todos os dias acordam de um sonho mentiroso em crerem sentir o estremecer do feto nas estranhas reanimadas. Falam nos gemidos da noite no sertão, nas tradições das raças perdidas das florestas, nas torrentes das serranias, como se lá tivessem dormido ao menos uma noite. (AZEVEDO, 2006, p. 78)

Observa-se que os artistas são apontados por Azevedo por sua incapacidade de produzir com a livre imaginação, e ainda os censura pelo posicionamento nacionalista-político que poeta e escritores assumem no enaltecimento do sertão, muitas vezes desconhecido por eles, a fim de constituírem a relevância do país. Essas discussões críticas inseridas por Azevedo na ficção realçam o caráter fragmentário da narrativa. Desse mesmo modo, é a interação do autor e leitor conforme ilustra a citação: “o autor deste livro não é um velho. Se não crê é porque o ceticismo é uma sina ou um acaso, assim como é às vezes um fato de razão.” (AZEVEDO, 2006, p.79) O leitor é solicitado nos diálogos e tais interlocuções inseridas no texto ficcional realçam a sua fragmentação. Em extenso discurso que ocupam três laudas (AZEVEDO, 2006, p.77-79) é apresentado ao leitor a tese da degeneração da arte em ofício e a decadência da poesia, isso evidencia a preocupação de Álvares de Azevedo em defender um espaço para a imaginação na literatura brasileira. Contra a harmonia elaborada das formas poéticas clássicas, o autor exalta “os rasgos de Shakespeare” para dar voz ao ímpeto emocional e subjetivo. Nesse sentido, o autor ressalta:

Se as fibras da harpa desafiam, se a mão ríspida as estala, se a harpa destoa, é que ele não pensou nos versos quando pensava na poesia, é que ele cria e crê que a estância é uma roupa como a outra - (...) a arte é um manto para as belezas nuas: é que ele preferira deixar uma estátua despida, a pespontar de ouro uma túnica de veludo para embuçar um manequim. É que ele pensa que a música do verso é o acompanhamento da harmonia das ideias, e ama cem vezes mais o Dante com sua versificação dura, os rasgos de Shakespeare - com seus versos ásperos, do que os alexandrinos feitos a compasso de Sainte-Beuve ou Turquet. (AZEVEDO, 2006, p.79)

O rumo da poesia versificada e da arte presa a compromissos não-literários incomoda o autor que vê no despertar do inconsciente uma sugestão ao fluxo da criação artística.

Em Azevedo, é apresentado ao leitor múltiplas temáticas e reflexões que introduz no texto um ideário da natureza artística que compreenda o *movimento* fragmentário da beleza dos contrários:

A natureza é um concerto cuja harmonia só Deus entende, porque só ele ouve a música que todos os peitos exalam. Só ele combina o canto do corvo e o trinar do pintassilgo, as nênias do rouxinol e o uivar da fera noturna, o canto do amor da virgem na noite do noivado, e o canto de morte que na casa junta arqueja na garganta de um moribundo. Não maldigas a voz rouca do corvo – **ele canta na impureza um poema desconhecido**, poema de sangue e dores peregrinantes como o do bengalim é de amor e ventura! (AZEVEDO, 2006, p.76. *Grifos meus*)

Como crítico, poeta e escritor, Álvares de Azevedo concretiza no texto literário seu ideal teórico. Diferente dos literatos da época que colocavam na natureza a realização das belezas e glórias vistas e desejadas, Azevedo sublima o caráter versátil dela, da “impureza de um poema desconhecido.” Essa natureza alvaresiana não se define com exatidão, mas é múltipla e misteriosa, moldada por uma consciência fragmentada, dúbia, uma atividade que mergulha o leitor na sensação de desabrigo e incerteza ao permiti-lo trilhar nos des-caminhos das possibilidades.

Outro fator que contribui para a lógica do fragmentário na obra é o emprego da forma *myse in abyme*⁵⁹, que dispersa o enredo e engendra outro centro narrativo. Esse ato estratégico é engendrado em “Numa estalagem da estrada”, por meio de Macário em duas ocorrências. Na primeira, ele principia com as palavras:

Não: lembrei-me agora de uma mulher (*). Uma noite encontrei na rua uma vagabunda. A noite era escura. Eu ia pelas ruas à toa... Seguia-a. Ela levou-me à sua casa. Era um casebre. A cama era um catre: havia um colchão em cima, mas tão velho, tão batido, que parecia estar desfeito ao peso dos que aí se haviam revolvido (...)
(AZEVEDO, 2006, p. 48-9)

Importante observar a similaridade dessa narrativa introduzida pelo personagem Macário com os relatos de *Noite na Taverna* quanto à acepção simbólica da noite, da

⁵⁹ *Myse in abyme* é um termo em francês que costuma ser traduzido como “narrativa em abismo”, usado pela primeira vez por André Gide ao falar sobre as narrativas que contêm outras narrativas dentro de si. Origem: Wikipédia.

personagem anônima e ambiente que recriam o espaço do delírio, da inquietação do indivíduo e da narrativa fragmentada. A segunda passagem de intercalação de histórias é percebida no relato do sonho de Macário a Satã:

Que sonho! Era um ar abafado – sem nuvens e sem estrelas! – Que escuridão! Ouvia-se apenas de espaço a espaço um baque como o de um peso que cai no mar e afunda-se... Às vezes vinha uma luz, como uma estrela ardente, cair e apagar-se naquela lagoa negra... Depois eu vi uma forma de mulher pensativa (...) (AZEVEDO, 2006, p.53)

A configuração onírica presente na descrição do personagem se revela como outro núcleo que ausenta “poderes” de uma autoridade central no texto, de modo que, outra vez, a noção de enredo principal se desintegra. Salientam-se também neste universo fragmentário alvaresiano, os deslocamentos espaços-temporais da história que se movem pela leveza da condução própria do mundo onírico, como o aparecimento dos personagens na trajetória da trama. Logo, o tempo não é cronológico, mas misterioso; fato significativo para o dinamismo da escrita. Impõe-se nesse ato de escrever o fragmentário, a incompletude relativa do processo criativo que se demonstra em “Uma estalagem da estrada” pela sugestão das associações dos enredos e através da linguagem que denota incerteza e insegurança como pontos de entradas e saídas na constituição da ideia de completude e incompletude na obra de arte.

O “Segundo – Episódio: Na Itália” é também uma obra autônoma, que professa as suas próprias opiniões e por isso se apresenta como uma produção literária individual que, ao mesmo tempo, pode ser interligada, pelo desejo do leitor, com o “Primeiro – Episódio – Numa Estalagem da estrada”, tendo em vista o entrecruzamento dos personagens como Satã e Macário, bem como pela noção do fragmentário exposto em ambas as obras. Destaca-se no texto literário “Na Itália” o compasso fragmentar como a tônica da construção ficcional: o foco narrativo é fragmentado e o texto apresenta centros que se deslocam, unem-se e se separam no efeito fragmentário e digressivo do discurso e dos temas abordados. Esse processo de irregularidade, prendida ao ritmo caótico, promove enredos desordenados e imprecisos que refletem uma criação não-linear, um ato de montagem textual, que afasta do leitor a noção de ideia principal e/ou secundário. Uma vez que a trama não obedece a uma ordem lógica sequencial na estruturação, conforme se observa a seguir:

1º Fragmento

Cena 1:	Cena 2:	Cena 3:	Cena 4 e Cena 5:
Mulher com filho e Macário	Penseroso e Macário	Macário e Satã	Macário e Penseroso
1	2	3	2

2º Fragmento



Cena 6:	Cena 7:	Cena 8:	Cena 9	Cena 10:
Sala Penseroso	Páginas de Penseroso	Uma rua Penseroso	Uma sala Penseroso	O quarto de Penseroso
4	4	4	4	4

3º Fragmento

Cena 11	Cena 12:
À porta de uma taverna Macário e Satã	Uma rua Macário e Satã
3	3

Observa-se que o “Segundo Episódio – Na Itália” constitui-se em três fragmentos narrativos que se partem entre si e apresentam quatro centros narrativos que se movimentam ao longo da história. O primeiro ato fragmentário ocorre na primeira cena “Mulher com o filho e Macário”. Este quadro é inserido no texto e aparentemente não estabelece nenhum vínculo com as narrativas seguintes. O segundo centro narrativo está exposto no fragmento 2 disponível nas cenas 2, 4 e 5 que proporcionam o momento de Penseroso e Satã; já o terceiro fragmento é composto das cenas 3, 11 e 12, que reúnem Macário e Satã. No quarto fragmento, esboçado nas cenas 6, 7, 8, 9, 10, Penseroso predomina e configura o espaço da súbita linearidade expressada na obra pela forma em série dos dramas. É relevante salientar que embora a ideia de sequência linear esteja presente no fragmento 4, ainda assim este conjunto de cenas são fragmentadas em relação aos espaços que as conectam, pois que a cena 7 “Páginas de Penseroso”



Encenam na produção literária				
Embriaguês	Fichtismo	Materialidade	Espiritualidade	Idealismo
Imortalidade	Alma	Crença	Ceticismo	Panteísmo
Epicurismo	Esoterismo	Fantástico	Metempsicose	Platonismo
Política	Realidade	Filosofia	Poesia	Miragem
Ciência	Blasfêmia	Ateísmo	Bem absoluto	Verdades

Este emaranhamento de matérias é produzido por meio da conversação em que os personagens apresentam as suas ideias e sentimentos ao grupo. Os autores mencionados também contribuem na panorâmica fragmentar do cenário ficcional, pois os convivas apenas fazem referência a “pedaços” de reflexões indiretas. Pronunciam-se neste processo de diluição do centro as seguintes percepções:

Articulam-se na obra literária				
Ludwig Tieck (1773-1853)	Johann Gottlieb Fichte (1762-1814)	Friedrich Schiller (1759-1805)	Platão (428/427 a.C – 348/347 a. C.)	Homero (VIII a.C- VIII – a. C.) Estimativa
Friedrich Schelling (1775-1854)	Baruch Spinoza (1632-1677)	Nicolas Malebranche (1638-1715)	David Hume (1711-1776)	Baco Mito antigo (Séc. XVI)
E.T.A Hoffmann				

Ao verificar a estruturação labiríntica da fragmentação em “Uma noite do Século”, nota-se a exposição de liberdade expressiva na mistura de reflexões que compartilham as ideias de um escritor alemão como o Ludwig Tieck, um dos fundamentais representantes da ironia romântica; do Fichte, importante crítico do romantismo alemão; Schelling, filósofo alemão; Spinoza, filósofo holandês, na compreensão panteísta da realidade; Malebranche, filósofo francês, um nome do estudo da metafísica. Assim como David Hume, filósofo francês, que versa sobre ceticismo; Hoffmann e Schiller, relevantes nome do romantismo alemão; Platão, em que o mundo

é uma cópia do real; Homero, poeta épico da Grécia antiga e Baco, deus do vinho e da ebriedade na mitologia grega, são todos transformados na escrita alvaresiana em fragmentos. Em outras palavras, são sementes disseminadas ao longo da obra literária que possibilitam o diálogo e o reconhecimento familiar entre os textos. A multiplicidade compartilha com a realidade várias interpretações e ausência de um ponto de vista único.

Em “Solfiere”, a escrita do fragmento também enfatiza a abertura, a polissemia e a indeterminação: os movimentos de ida e vinda daquele que narra entre espaços vagos e tempos imprecisos. A narrativa expõe um método de montagem que quebra o enredo e causa um deslocamento entre passado e presente, presente e passado em uma linguagem não-linear com perspectivas de uma realidade “cambiante.” A estruturação da história é apresentada sob os pontos nos quais transitam o narrador:

Taverna - 1		Roma - 2
		Palácio - 2
		Cemitério - 2
		<i>Um ano depois</i>
		Casa da condessa -3
		Templo- 3
Taverna - 1		Quarto - 3

Observa-se que a narrativa de Solfiere dissolve a ideia de enredo predominante, pois os centros são distribuídos em três fragmentos que se interpenetram e ao mesmo tempo possibilitam serem vistos como fenômenos isolados experimentados pelo narrador. Esse movimento de imprecisão é marcado por uma relação de insegurança e incerteza no ato da escrita que em “Solfiere” se inicia com o relato de suas excursões nos fragmentos 2 e 3: “Era em Roma. – Eu passeava a sós pela ponte de (...)” (AZEVEDO, 2006, p. 106) As reticências parodiam as percepções lógicas e intensificam a tensão caótica do texto. Na busca de uma “sombra de mulher”, Solfiere declara: “Eu me encostei à aresta de um palácio. – A visão desapareceu no escuro da janela.” (AZEVEDO, 2006, p. 106) No segmento, as construções linguísticas produzidas pelos vocábulos “um” e “visão” manifestam o caráter de insegurança de um mundo visionário. A seguir, diz ele: “Não sei se adormeci: sei apenas que quando

amanheceu achei-me a sós no cemitério.” (AZEVEDO, 2006, p. 107) A sensação de dúvida, estranhamento e insegurança revelam as configurações “vaporosas” da realidade produzida pela linguagem para dissolver formas e estruturas estáticas.

A linearidade do fragmento 2 é rompida com a inscrição de um tempo decorrido: “Um ano depois voltei à Roma” para, então, principiar o fragmento 3, quando Solfiere ressalta: “Eu deixara dormida no leito dela a condessa Barbora (...). Não sei se a noite era límpida ou negra – sei apenas que a cabeça me escaldava de embriaguês.” (AZEVEDO, 2006, p. 107) Por meio desse trecho, é sintetizada na imagem da embriaguês a qualidade do indefinível e do variável, em lugar da narrativa fixa. De maneira similar, transcreve-se a passagem seguinte: “Quando dei acordo de mim estava num lugar escuro: as estrelas passavam seus raios brancos entre as vidraças de um templo.” (AZEVEDO, 2006, p. 108) O leitor experimenta a trajetória de uma realidade imprecisa. Constata-se na cena seguinte o destaque à ebriedade no qual compartilha o ambiente do narrador: “Fechei a moça no meu quarto – e abri. Meia hora depois eu os deixava na sala bebendo ainda. A turvação da embriaguês fez que não notassem minha ausência.” (AZEVEDO, 2006, p. 107) O símbolo da embriaguês torna mais aparente a representação insegura e ambígua da estruturação narrativa.

Os fragmentos 1 expostos no quadro revelam o caráter circular da obra, uma vez que o narrador estabelece um elo que se inicia, ao se dirigir ao leitor com a informação: “Sabei-lo. Roma é a cidade do fanatismo e da perdição (...)” (AZEVEDO, 2006, p. 107) Interliga ao circuito da escrita não-linear, o ponto no qual Solfiere indaga a Bertram: “Não te lembras, Bertram, de uma forma branca de mulher que entrevistes pelo véu do meu cortinado?” (AZEVEDO, 2006, p. 107) Ambas as passagens pressupõem uma correspondência fora do relato que intermedeia a teia de descentramentos dos enredos que celebram a escrita do fragmento. Desse modo, Azevedo concebe a mobilidade do texto, uma condição ao leitor de entrecruzar, imbricar e separar os centros discursivos na obra alvaesiana. Em “Solfiere”, paira uma instigante ambiguidade interpretativa marcada pela lexicalidade que permite lidar com os pressupostos da indeterminação presentes na narrativa. Através da linguagem, o narrador usurpa a voz do texto e enfatiza o ato da escrita e as manifestações da arte fragmentária: o relato dúbio e caótico coloca em perspectiva uma distribuição de centros marcados pela dúvida, no qual a expressão da incompletude relativa e unidade são suscitadas pela escolha do leitor em posicionar e/ou permutar os fragmentos na narrativa pelo ato interpretativo. A trama apresenta um deslocamento enigmático do espaço e implica uma descontinuidade, no

qual os fragmentos, simultaneamente, projetam para o leitor uma perspectiva de realidade e irrealidade, objetividade e subjetivismo em um mesmo espaço literário.

Álvares de Azevedo resiste às noções estatizantes no ato de produção literária. Nesse sentido, “Bertram” ilustra a desestabilização dos enredos que não possuem um ponto estático, mas centralidades cíclicas e fragmentadas que na narrativa se apresentam como divisões e elos, entradas e saídas de leituras, uma vez que o ato de ler está vinculado ao posicionamento que os fragmentos ocuparão na seleção do leitor. O cenário múltiplo evoca a ideia de agitação e irregularidade que, na atividade criadora de Azevedo, revelam-se como procedimentos estilísticos da atividade narrativa e da variação de perspectivas da realidade. Esta estruturação da escrita fragmentar é apresentada em “Bertram” da seguinte maneira:

Taverna - 1		Espanha - 2
		Dinamarca - 3
		Espanha - 2
		À porta de um palácio - 4
		<i>Comentário do narrador</i>
		Itália - 5
		<i>Comentário do narrador</i>
		<i>Intromissão de um velho</i>
Taverna - 1		Itália - 5

Dessacralizar as formas lineares da escrita e embaralhar os enredos são passos do tracejar do fragmento na narrativa alvaresiana. Essa aventura “entre - textos” em “Bertram” delinea uma noção labiríntica que consente no entrelaçamento dos relatos e quebra do ritual de linearidade. Nos fragmentos 2, Bertram narra a sua história de amor com uma jovem de Cádiz, na Espanha, onde havia “uma donzela – linda daquele moreno das Andaluzas (...)” (AZEVEDO, 2006, p. 113) No entanto, esse interlúdio é interceptado pela trama do fragmento 3, que insere a partida de Bertram para a Dinamarca. Este desvio na história é um divisor para duas Ângela(s), a primeira angelical e delicada e a segunda cruel e sinistra, produzida pela fatalidade. O fragmento 4 interpõe uma nova história que envolve Bertram, um velho viúvo e “uma beleza peregrina de dezoito anos.” (AZEVEDO, 2006, p. 116) A interrupção do relato é

assinhalada pela declaração do narrador: “Eis aí quem sou: se quisesse contar-vos longas histórias do meu viver, vossas vigílias correriam breves demais (...)” (AZEVEDO, 2006, p. 116)

Reinicia-se então outra narrativa quando Bertram conta: “Um dia – era na Itália – saciado de vinho e mulheres, ia suicidar-me. A noite era escura e eu chegara só na praia.” (AZEVEDO, 2006, p. 116) Após um parágrafo de tom reflexivo de determinada situação, que corta o avanço do texto, Bertram observa: “Voltemos à história – O comandante (...)” (AZEVEDO, 2006, p. 118) Quebra também a linearidade do conto o pronunciamento do narrador a Solfiere que está “fora” da narrativa: “Por que empalideces Solfiere? a vida é assim. Tu o sabes como eu o sei.” (AZEVEDO, 2006, p. 122) O afastamento daquele que narra a história amplia a ideia de liberdade em torno da escrita, assim como os enxertos deslocam e fragmentam o texto em função do abandono de um centro referencial. Esta prática de ruptura tem sequência com a entrada de um velho que interrompe o diálogo de Bertram e Solfiere, que é registrado na narrativa nos termos: “Muito bem! miséria e loucura! interrompeu uma voz.” (AZEVEDO, 2006, p. 122) Essa interpelação produz por quase duas laudas a discussão acerca do poeta e da poesia como assunto da narrativa. O debate é descontinuado com as palavras: “O velho esvaziou o copo, embuçou-se e saiu – Bertram continuou a sua história. Eu voz dizia que (...)” (AZEVEDO, 2006, p. 124) Um narrador onisciente e na terceira pessoa faculta esta alternância de entrar e sair nos planos ficcionais.

Os fragmentos 1 abrem a narrativa com a nota: “Um outro conviva se levantou. Era uma cabeça ruiva, uma tez branca, uma daquelas criaturas fleumáticas que não hesitarão ao tropeçar num cadáver, para ter mão de um fim.” (AZEVEDO, 2006, p. 112) Assim como este que suspende o relato de Bertram: “Olá taverneira, bastarda de Satã! não vês que tenho sede e as garrafas estão secas, secas como tua face e como nossas gargantas?” (AZEVEDO, 2006, p. 128) Os fragmentos exprimem um movimento de circularidade na narrativa, método que estabelece uma cumplicidade com o leitor pela arbitrariedade do processo criativo e o desafio no ato de ler. É relevante observar que as interrupções que dilaceram a escrita linear, como os comentários do narrador e a intromissão do velho na narração, dialogam com os fragmentos 1, pois todos podem se remeter ao momento presente da taverna. Diante do exposto, observa-se que a incompletude relativa que exprime a ideia de completude e incompletude da obra de arte é manifesta em “Bertram”, na interação e diálogo dos enredos que promovem a mobilidade dos textos e trazem à tona o olhar da construção fragmentária.

A escrita fragmentar em “Gennaro” apresenta o ato de criar vinculado aos aspectos da composição aberta e manifesta a ambiguidade pelo efeito sugestivo de sua representação:

Taverna - 1		Casa de Godofredo Walsh - 2
		Quarto de Gennaro - 2
		Quarto de Laura - 2
		Leito de Nauza - 2
		Casa dos Camponeses - 2
		Casa de Godofredo Walsh - 2
		(...) - 3

A composição do relato de “Gennaro” é distribuída em três fragmentos: nos fragmentos 2, a narrativa gira em torno da “história de um velho e de duas mulheres, “belas como duas visões de luz.” (AZEVEDO, 2006, p. 129) A momentânea imagem de ordem transmitida pelo desenvolvimento do enredo nos fragmentos 2 é interrompida no terceiro fragmento que consisti em ser ilustrado na narrativa da seguinte maneira:

.....

 (AZEVEDO, 2006, p. 138)

Observa-se que múltiplas reticências suspendem a história. A sequência reticente confronta o leitor e as formas tradicionais da escrita e os sinais que esboçam a lacuna no texto parecem indicar que a narrativa continua a girar e pode a qualquer momento recomençar. Este ato expressivo reitera as dúvidas, as incertezas e as alternativas. É significativo notar a projeção da realidade *enigmática* quando a imaginação daquele que lê experimenta a diversificação de sentidos e o domínio da polissemia. As fronteiras

nítidas da dimensão física da obra são estilhaçadas e no relato é configurado uma abertura que associa sensações e ideias que ampliam a busca da indeterminação.

Observa-se em “Claudius Hermann” a circularidade de fragmentos textuais que descentralizam a ideia de predominância do enredo, assim como o rompimento com a linearidade discursiva, conforme se dispõe na estruturação:

Taverna - 1		Londres - 2
		Corrida de cavalo- 2
		<i>Comentário</i>
		<i>Comentário</i>
		Teatro - 2
		Palácio do Duque - 2
Taverna - 1		Estalagem - 2

Embora seja possível delinear em “Claudius Hermann” a presença de dois fragmentos textuais, a trama valoriza a fragmentação do pensamento. Nos fragmentos 2, o princípio da história é assinalado com as palavras: “Eu era rico, muito rico então: em Londres ninguém ostentava mais dispendiosas devassidões: nenhum nababo numa noite desperdiçava somas como eu.” (AZEVEDO, 2006, p.140) Interrompe o relato o comentário do personagem: “Romantismo! deves estar muito ébrio, Claudius, para que nos teus lábios secos de lovelace, e na tua insensibilidade de D. Juan venha a poesia passar-te um beijo.” (AZEVEDO, 2006, p. 141) Ao ser interrompido, Claudius Hermann se envolve em um diálogo com Bertram quando é novamente é convocado: “A história! a história! Claudius – Não vês que essa discussão nos faz bocejar de tédio?” (AZEVEDO, 2006, p.142) O desafio é respondido pelo narrador: “Pois bem: contarei o resto da história”. (AZEVEDO, 2006, p.142) Após reiniciar a trama, nota-se outra vez a descontinuação do enredo com os longos versos de Bertram, com doze estrofes e setenta e um versos que retomam a ocorrência de Hermann diante da mulher amada, profanada e prostituída. A sequência do relato é suspensa no momento em que Hermann conta que Eleonora aceitara ir com ele sendo precedido de um espaço reticente, ilustrado no texto deste modo:

.....

 (AZEVEDO, 2006, p. 156)

Após a lacuna, observa-se a nota: “Aqui parou a história de Claudius Hermann.” (AZEVEDO, 2010, p. 156) E então, quem prossegue a narrativa é Arnold-o-loiro que, depois disso, estende uma capa no chão de onde “os seus roncões de barítono se mesclavam ao magno concerto dos roncões dos dormidos.” (AZEVEDO, 2010, p. 158)

Os fragmentos 1, expressos no início da narrativa, nos comentários à parte da história, bem como na interrupção da história, demonstram uma circularidade dos centros discursivos que manifestam a mobilidade própria da escrita alvaresiana. Os personagens Johann, Bertram, Archibald e Arnold-o-loiro, que aparecem nos diálogos, coadunam para exposição de um senso de integração dos relatos de *Noite na Taverna*. Compõem este cenário de perspectivas as marcações textuais que resvalam para o sono e para a embriaguez, tais como: “Parece-me que olvidei tudo isso. Parece que foi um sonho.” (AZEVEDO, 2010, p. 157) Bem como: “A Duquesa?... Parece-me que ouvi esse nome alguma vez...” (AZEVEDO, 2010, p. 157) As investigações avigoram o sentido da ambiguidade e potencializam o caráter caótico do texto.

A escrita do fragmento em “Johann” promove a mistura dos enredos e desprende a narrativa da ideia de ordenação precisa no relato. Através da prática fragmentar prendida à técnica do encaixe dos planos ficcionais, ao modo digressivo e exposição da riqueza de imagens e símbolos, Azevedo desafia o leitor com diversificados pontos que permitem diferentes leituras e simultaneamente expressam um modelo de obra de arte que representa a pluralidade semântica do texto. Não há um ponto interpretante único e seguro para o leitor, mas lacunas que externam uma realidade fragmentada metaforizada no processo criador. O método desta mistura em Álvares de Azevedo é demonstrado em “Johann”, através de sua composição fragmentária, que recusa a organização das narrativas convencionais para abordar a dúvida e a insegurança do mundo da memória, do sonho, da embriaguez e da inventividade. Essa estruturação assume em “Johann” os seguintes contornos:

Taverna - 1		Paris -2
		Hotel - 2
		Fora da cidade - 2
		Casa de G. -2
		À porta - 2
Taverna - 1		Casa de G. -2

O fragmento 2 principia com as palavras: “Era em Paris, num bilhar. Não sei se o fogo do jogo me arrebatava, ou se o Kirsh e o curaçau me queimaram demais as ideias...” (AZEVEDO, 2006, p. 159) O enredo se desenvolve em uma trama que assume certa regularidade: duelo-posse-reconhecimento, mas que se subverte ao ser aproximado do fragmento 01, que interrompe a narração com as palavras: “na verdade que sou um maldito! Olá Archibald, dai-me um outro copo, enchei-o de conhaque, encheio-o até a borda!” (AZEVEDO, 2006, p.165) A menção do narrador que suspende o texto ao declarar o reconhecimento de sua irmã, como a noiva daquele que deixara morto, liga-se ao fragmento 1, que se localiza na taverna, onde reunidos, inicia-se a trama com a exclamação do narrador: “Agora a minha vez! Quero lançar também uma moeda em vossa urna: é o cobre azinhavrado do mendigo: pobre esmola por certo!”(AZEVEDO, 2006, p.159) Nota-se que a linguagem constitui um caráter de transitoriedade na narrativa ao intercalar dois pontos de fragmentos textuais e confirmar a caracterização da indeterminação na imagem da criação literária.

“Último beijo de amor”, do mesmo modo, apresenta-se sob dupla perspectiva estrutural, não havendo entre elas predominância de alguma, mas ambas coexistem na idealização da incompletude relativa. Neste sentido, salientam-se dois focos narrativos que se entrecruzam, uma vez que a história reitera a liberdade criadora do processo de construção e leitura pelo ato fragmentário. Este universo de abertura que configura o caos na estruturação narrativa de “Último beijo de amor” é vislumbrado por um jogo de duplicidades, como se analisa na estruturação:

Taverna - 1				
Entrada de Giórgia - 1				
Reconhecimento de Arnold - 1				
Assassinato de Johann - 1				
Aproximação de Arnold - 1				
Vínculo		Johann	Giórgia	Arnold
Despedidas - 1		2	2	2
Suicídio de ambos - 1				

Nesse fragmento, o narrador ocupa a terceira pessoa do singular ao expor a entrada de Giórgia: uma personagem que traduz a imagem da vingança e realiza na narrativa um percurso que torna “Último beijo de amor”, uma narrativa independente e, ao mesmo tempo, vinculada a narrativas anteriores. Neste âmbito, o enredo é fragmentado entre uma ação presente e outra no passado.

O elo que conecta o fragmento 1 ao fragmento 2, assim como estabelece a incompletude relativa dos textos é a metamorfose do nomes de Arthur, que participa na narrativa de Johann como Arnold-o-loiro, e Giórgia, que participa da história anterior, como “G.”. O encontro dessas identificações em “Último beijo de amor” assinala o diálogo entre os textos, a unidade e a quebra de um enredo principal. Essa “máscara” delineada através da linguagem de *entremostrar* enfatiza no espaço literário a liberdade da escrita e do ato de leitura: espaços de criação, ambiguidade e verdades.

3.2 A co-presença das partes e a replicação do todo na obra alvaresiana

A caminhada analítica da obra de Álvares de Azevedo convida o leitor a explorar as forças-motrices de sua produção literária ao admitir, em sua escrita, aproximações textuais que se convergem a co-presenças das partes e a replicação do todo em sua

criação artística. Essa experiência é transmitida graças à organização e composição geral alcançada pela estruturação fragmentária, metáforas, jogos da imaginação, motivos, símbolos, imagens, personagens e espaço que os colocam em referência comum. Esse paralelo é manipulado pela criatividade do autor determinada segundo a lógica do fragmento literário, a aglutinação de nexos que se interligam e ampliam o ato de leitura. Determinar os pontos aleatórios desta imensa rede textual é estar atento à “mobilidade gratuita do todo” que se configura no texto literário como uma conversa entre as obras que de ordem caótica, fazem referência aos traços familiares que os unem. Neste tenso universo, dos fluxos e dos detalhes, os elementos formais e contextuais se ajustam ao processo de ordem e desordem dos jogos de construção na obra de arte. Um elo forte desta corrente que conecta e desconecta é a concepção fragmentária da arte exposta sob variadas perspectivas, constituindo um tratado teórico literário.

A montagem deste pensamento em Azevedo é construída em várias faces. Destaca-se nesse panorama o valor sugestivo de passagens que retomam essa ideia, compondo um quadro que responde com presença de unidade e totalidade ao conjunto das obras literárias. Esse efeito é celebrado no percurso labiríntico alvaresiano, em um lance de correspondências. Uma ponta deste mosaico é assentada no prefácio da segunda parte da *Lyra dos Vinte Anos*, quando o autor testemunha:

Quasi que depois de Ariel esbarramos em Caliban. A razão é simples. É que a unidade deste livro funda-se n'uma binômia. Duas almas que morão nas cavernas de um cerebro mais ou menos de poeta escreverão este livro, verdadeira medalha de duas faces. Demais, perdoem-me os poetas do tempo, isto aqui é um thema, senão mais novo, menos esgotado ao menos que o sentimentalismo tão *fashionable* desde Werther e René. (AZEVEDO, 1855, p. 203-4)

É precisamente nessa “binômia” que Azevedo enfatiza a forma do fragmento na literatura, ao trazer para a obra literária formas híbridas e paradoxais da ironia romântica com analogia da totalidade e da unidade. Nota-se que a compreensão da beleza sublime perpassa essa ideia e nasce deste entendimento o caráter caótico e fragmentário da obra de arte. O Ariel e o Caliban shakespearianos representam o desejo revolucionário da linguagem do duplo e dos sentidos simultâneos, uma consciência da totalidade e do absoluto motivados na união paradoxal. Na primeira parte da *Lira dos vinte anos*, o poema “Harmonia” expressa o desdobramento desta união na obra literária com os versos:

Fada branca de amor, que sina escura

Manchou no teu regaço as roupas santas?
 Por que deixavas encostada ao seio
 A cabeça febril do libertino?
 Por que descias das regiões doiradas
 E lançavas ao mar a rota lira
 Para vibrar tua alma em lábios dele?
 Por que foste gemer na orgia ardente
 A santa inspiração de teus poetas
 Perder teu coração em vis amores?
 Anjo branco de Deus, que sina escura
 Manchou no teu regaço as roupas santas?
 (AZEVEDO, 2006, p. 68)

A aceção harmônica da arte está na “orgia” da representação, na profusão que mancha a unilateralidade para expressar as dimensões de unidade fragmentária. Se a construção de sentido da harmonia tradicional dissipa tensões, a harmonia alvaresiana experimenta uma renovação da linguagem, pois sua escrita focaliza o discurso harmônico na tônica das tensões, no conflito da “fada branca” e a “sina escura”. Na segunda parte da *Lira dos vinte anos*, destaca-se no poema “Idéias íntimas – (Fragmento)”, parte II, o fazer poético que se afigura como um “amontoado heterogêneo de ideias repentinas” dramatizada na forma caótica de uma massa composta por elementos diferentes que, em sua dissonância, proporcionam um cenário fragmentado, conforme se observa a seguir:

Enchi o meu salão de mil figuras.
 Aqui voa um cavalo no galope,
 Um roxo *dominó* as costas volta
 A um cavaleiro de alemães bigodes,
 Um preto beberrão sobre uma pipa,
 Aos grossos beiços a garrafa aberta...
 Ao longo das paredes se derramam
 Extintas inscrições de versos mortos,
 E mortos ao nascer... Ali na alcova
 Em águas negras se levanta a ilha
 Romântica, sombria à flor das ondas
 De um rio que se perde na floresta...
 Um sonho de mancebo e de poeta,
 El-Dorado de amor que a mente cria
 Como um Éden de noites deleitosas...
 Era ali que eu podia no silêncio
 Junto de um anjo... Além o romantismo!
 (AZEVEDO, 2006, p.125)

A obra literária é simbolizada através do salão, das paredes e da alcova surpreendidos com “mil figuras”, um cavalo no galope, um roxo dominó, um cavaleiro de alemães bigodes, um preto beberrão, inscrições de versos que já nascem mortos,

entre outras figuras que “a mente cria”. Nota-se que o poema vislumbra a produção artística e aparece como “um oceano de forças em luta”, no qual as inúmeras figuras se representam “pedaços de arte deslocados que se entrechocam na desordem de uma mistura turva.”⁶⁰ (SCHLEGEL *apud* LACOUÉ-LABARTHE e NANCY, 1988, p. 51) A imagem elaborada por Azevedo concebe a riqueza da multiplicidade temática em sua aparente incoerência; a linguagem solta e paradoxal da disseminação de “peças unitárias de temas e ideias”; forma de criação que remete ao caos e erige o “fragmento ilha” que na versificação corresponde à “ilha romântica.” É relevante ainda destacar neste poema o seu título “idéia íntimas – Fragmento”, percebe-se que a designação de Azevedo comunica a concepção teórica intrínseca em sua produção, “fragmento”, conforme nomeia o seu pensamento interior. Destaca-se que esta inscrição acompanha a obra original de Álvares de Azevedo. Isso significa que o autor como crítico-escritor alerta ao leitor sobre o seu projeto de escrita fragmentária.

Demonstra a enfática visibilidade desta apreciação o prefácio “Puff” de *Macário*, quando no segmento o autor orienta: “Quando não se tem alma adejante para emparelhar com o gênio vagabundo do autor de Hamlet, haja ao menos modéstia bastante para não querer emendá-lo.” (AZEVEDO, 1855, p.196) Nota-se que o escritor repele a prática de emendar, pois esta não presume o seu ideal de plenitude, pois é no fragmentário que a liberdade das formas possíveis expressa a profusão de ideias. Outras formas de reconhecimento do fragmentário são admitidas em *Macário*, no entanto, nesta composição, salienta-se a inclusão dos personagens “relâmpagos” que são introduzidos na obra apenas uma vez, sem que haja uma exposição que revele sua procedência e seus laços afetivos com os personagens e, após o aparecimento no texto, são apagados e não retornam a fazer parte do enfoque narrativo, apenas fraturam o texto literário. Por exemplo, tem-se “Giórgio”, personagem mencionado por Macário no convite a Penseroso: “Venha comigo. Giórgio dá hoje uma ceia: uma orgia esplêndida como num romance.” (AZEVEDO, 2006, p.74). Do mesmo modo é Humberto, (AZEVEDO, 2006, p. 94) figurante que atua neste papel de desatar a tessitura linear da criação literária.

A tentativa de ressaltar a inclinação fragmentária em *Noite na taverna* manifesta um subterfúgio que explicita a predileção do autor em formas “impuras” que se

⁶⁰ “The mass of this poetry appears to be a sea of struggling forces in which the particles of dissolved beauty, the pieces of shattered art, clash in a confused and gloomy mixture.” (Friedrich Schlegel *apud* Lacoue-Labarthe e Jean-Luc Nancy, 1988, p.51) (Tradução minha)

caracterizam pela mistura, um procedimento que coincide com o amálgama dos gêneros e a idealização do belo sublime. Esse sentido é performatizado na referência:

Um poeta a amaria de joelhos. Uma noite— de certo eu estava ébrio—fiz-lhe uns versos. Na lânguida poesia, eu derramara uma essência preciosa e límpida que ainda não se poluíra no mundo. . . Bofé que chorei quando fiz esses versos. Um dia. meses depois—li-os, ri-me deles e de mim e atirei-os ao mar. . . Era a última folha da minha virgindade que lançava ao esquecimento... (AZEVEDO, 2006, p.119)

Sabe-se que a concepção convencional de virgindade se prende às formas puras e imaculadas da atividade de criação, a essência “límpida” que “ainda não se poluíra no mundo” que inspirou o narrador na construção de uns versos, contudo, o poeta ri deles e os atira ao mar. Neste momento, os princípios claros e racionais que se situam em apenas um lado são perdidos e o caráter misterioso, obscuro e enigmático prevalece. Permite também um importante traço da estética fragmentária na obra alvaresiana a vigésima terceira estrofe de *O Poema do Frade* que interage com outros enunciados quando sintetiza os passos de sua criação ficcional:

Frouxo o verso talvez, pallida a rima
 Por estes meus delírios cambaleia,
 Porém odeio o pó que deixa a lima
 E o tedioso emendar que gela a veia!
 Quanto a mim é o fogo quem anima
 De uma instancia o calor: quando formei-a
 Se a estátua não sahiu como pretendo:
 Quebro-a – mas nunca seu metal emendo.
 (AZEVEDO, 1890, p. 20)

Da perspectiva evocada no poema, destacam-se expressões do patamar crítico fragmentário, indicadas pelas reflexões, que evidenciam no modo de “afrouxar os versos” a apresentação de liberdade de ritmo, melodia e métrica à reunião de palavras na composição poética. Tal como a palidez é um sinal sintomático da falta, da ausência e da hibridez que abarca a estruturação na uniformidade do versejar, tornando-o instável, oscilante e inseguro. De maneira que os delírios cambaleantes desta escrita poética fragmentam a constância, a coerência e a unidade da versificação. O fogo como veemência e paixão inflama a escrita e derruba normas e princípios sistematizados no cânone classicista, instaurando uma nova forma fundamentada na estética do fragmentário, pois, “se a estátua não sahiu como pretendo: Quebro-a – mas nunca seu metal emendo.” A estátua é símbolo recorrente em Azevedo e abrange o exercício e a

forma da criação literária do qual se produz o pensar poético e a obra literária. O despedaçamento é a dimensão múltipla, aberta e variável que constitui os critérios caóticos do fragmento literário.

A evocação fragmentária em Azevedo é também assinalada na representação literária da figura de Satã no “Primeiro Episódio – Numa Estalagem da estrada”, na qual se destaca a apresentação deste a Macário: “Eu sou o diabo. Boa noite, Macário.” (AZEVEDO, 2006, p. 38) Embora já prenunciado no texto pistas que o identificam, é a partir deste momento incisivo que a narrativa assume o aspecto onírico e indefinido que permite a oscilação dos planos ficcionais e se move na imprecisão entre a realidade do sonho e da concretude. Ao longo do desenvolvimento da história, ele encarna a imagem que não se enquadra aos padrões considerados clássicos e quando Macário questiona a sua legitimidade, censura:

Decerto que querias ver-me nu e ébrio como Calibã, envolto no tradicional cheiro de enxofre! Sangue de Baco! Sou o diabo em pessoa! Nem mais nem menos: porque tenho luvas de pelica, e ande de calças à inglesa, e tenha os olhos tão azuis como uma Alemã! Queres que to jure pela Virgem Maria? (AZEVEDO, 2006, p.46-7)

Nota-se que Azevedo apresenta um aspecto que se configura como um chamado a renovação, pois o esvaziamento do sentido fragmenta a antiga percepção e insere na literatura um entendimento de transmutação. Do mesmo modo, é também metamorfoseado o conceito de atuação deste na obra literária onde passa a representar força, vitalidade, ousadia e rebeldia. Conforme expõe no diálogo do Segundo Episódio – Na Itália: “Quando vi o moço com a cabeça tonta, revolvendo-se pálido nos seus delírios esperançosos, à fé do bom diabo que sou, interessei-me por ele. Demais, pareciam morrer um pelo outro.” (AZEVEDO, 2006, p. 70) O escritor-crítico encontra na alegoria de Satã a sua voz de contestação e apelo à mudança do quadro cultural da beleza de arte grega e da moralidade burguesa. Essa sensação de compartilhamento instaura um sentimento de privilégio aos preceitos da arte romântica, à vista disso que Satã no “Segundo Episódio – Na Itália” afirma: “Tu és meu. Marquei-te na fronte com meu dedo. Não te perco de vista. Assim te guardarei melhor.” (AZEVEDO, 2006, p. 95) Esse ajuste faz o personagem Satã aparecer com domínio de visibilidade na obra alvaresiana, ao assegurar no espaço da criação literária, elementos do fragmentário que se coadunam com sua intrínseca discussão da natureza do *belo* e ao mesmo tempo imprimi na obra o movimento de materialidade e espiritualidade que rompem com o

referente linear da atividade criadora. Em *Noite na Taverna*, Satã está em todos os heróis e heroínas instituídos nas narrativas, por conseguinte Solfiere, Bertram, Ângela, Gennaro, Claudius Hermann, Johann e Giórgia representam esse choque estético buscado por Azevedo em sua composição literária, assim como manifestam seu parecer em afastar da arte o seu propósito moralizador. Na *Lira dos Vinte Anos* Satã aparece no poema para ilustrar o pedido de socorro do sujeito poético com a estrofe:

Parece que chorei... Sinto na face
 Uma perdida lágrima rolando...
 Satã leve a tristeza! Olá, meu pajem,
 Derrama no meu copo as gotas últimas
 Dessa garrafa negra...
 (AZEVEDO, 2006, p. 132)

Observa-se que a figuração de Satã é personificada como aquele que tem a capacidade de infundir alegria por “levar a tristeza”, isso significa por fim a propensão melancólica da arte e da vida.

Em semelhante amplitude de traçar os horizontes congêneres alvaesianos, pontua-se, neste universo, a ideia de reprodução de termos que se espelham na obra literária e concedem existência de uma simetria circular. Entre outras representações, são eleitas algumas situações nas quais elencos a seguir. A primeira constatação é o aparecimento do nome “Puff” como voz poética no poema “Boêmios – Ato de uma comédia não escrita” e a repetição no prefácio de *Macário*, no qual “Puff” aparece como ficcionalização do texto introdutório. Ao compor o preâmbulo do “drama”, verifica-se:

PUFF

Crie para mim algumas ideias teóricas sobre o drama. Algum dia, se houve tempo e vagar, talvez as escreva e dê lume. O meu protótipo seria alguma coisa entre o teatro inglês, o teatro espanhol e o teatro grego – a forças das paixões ardentes de Shakespeare, de Marlowe e Otway, a imaginação de Claderón de la Barca e Lope de Veja, e a simplicidade de Ésquilo e Eurípedes – alguma coisa como Goethe sonhou, e cujos elementos eu iria estudar numa parte dos dramas dele – em *Goetz de Berlichingen*, *Cavijo*, *Egmont* no episódio da Margarida de *Fausto*- e a outra na simplicidade de sua *Ifigênia*. Estudá-lo-ia talvez em Schiller, nos dois dramas do *Wallenstein*, nos *Salteadores*, no *D. Carlos*: estudá-lo-ia ainda na *Noiva de Messina* com seus coros, com sua tendência à regularidade. É um tipo talvez novo (...) (AZEVEDO, 2006, p. 17)

O propósito da direção teórica manifesta na descrição de Puff repercute na base de ideias de Álvares de Azevedo ao produzir sua obra literária, uma vez que o padrão de sua escrita se apresenta conforme exposto no segmento, uma forma híbrida que fragmenta a produção artística ao agrupar compostos de leituras paradoxais. É a união de tendências tradicionais clássicas reconhecidas nos trágicos gregos com a inovação imaginativa dos dramas filosóficos espanhóis e a linha de orientação clássica regular em Schiller mesclada ao reflexo da irregularidade, de Shakespeare. Essa experiência de originalidade marca uma disposição crítica que “rompe com os limites da palavra e da exposição, potencializa os sentidos da reflexão e concebe uma maneira nova de perceber o mundo a partir do que ‘vê passar-se dentro de si.’” (SCHEEL, 2010, p.105) Neste aspecto, o sujeito criador efetiva na criação literária o sentimento paradoxal e fragmentário como forma harmônica de demonstração visionária na arte e na percepção de mundo completo, total e unitário.

A discussão em torno de um projeto teórico tem curso, mais uma vez, no poema “Boêmios – Ato de uma comédia não escrita”, apresentada no diálogo imaginário de Níni e Puff. Dentro do conjunto de versos, destacam-se os determinados momentos:

NÍNI

(Vai à taverna e volta)

Eis aqui uma bela empada fria,
Uma garrafa e copo.

PUFF *(Quebrando o copo)*

O demo o leve!
Eu sou como Diógenes. Só quero
Aquilo sem o que viver não posso.
Deitado nesta laje, preguiçoso,
Olhando a lua, beijo a garrafa,
E o mundo para mim é como um sonho.
Creio até que teu ventre desmedido
Como escura caverna vai abrir-se,
Mostrando-me no seio iluminado
Panoramas de hárens, Sultanas lindas
E longas prateleiras de bom vinho!

NÍNI

Dou começo ao poema. Escuta um pouco.

I

“Havia um Rei, numa ilha solitária,
Um rei valente, cavaleiro e belo.
O rei (...)”

(AZEVEDO, 2006, p.145)

Com a presença de PUFF, “agente” ficcional em *Macário*, o poema dá a conhecer um plano de ideias que projetam procedimentos para a arte de fazer comédias. A interpretação cênica caracterizada no texto poético indica indícios de um olhar abismal que insere e contextualiza o gênero da comédia na estrutura dupla, híbrida que nasce da possibilidade de fundir no drama a forma trágica com a cômica e ao mesmo tempo o épico ao lírico. Essa assimilação temática deixa entrever um jogo de espelhos fragmentados em uma cadeia de reflexos que expõe uma autoconsciência ficcional crítica ao apresentar no enredo lírico um “ato de uma comédia não escrita” entremeada a uma matiz trágica: “Creio até que teu ventre desmedido/ Como escura caverna vai abrir-se (...)” que se vincula por meio do recurso *mise-en-abyme* ao tom romanesco: “Havia um Rei, numa ilha solitária (...)” (AZEVEDO, 2006, p.145) Tais estratégias impulsionam a arte literária à reflexão paradoxal e fragmentária.

Outro processo que indica o “*air de famille*” entre a linhagem alvaesiana é a expressão do pensamento fragmentário da obra de arte, representado simbolicamente na lira dividida, feita em pedaços, partida. Na obra *O Poema do Frade* composta por cinco cantos nomeados canto primeiro, canto segundo, canto terceiro, canto quarto e canto quinto, destacam-se na segunda estrofe do canto primeiro, os versos:

Nessas lívidas mãos rompa-se a Lyra!
 Além canções cheirosas como o nardo
 Que nos festins da noite o vinho inspira!
 Não vedes que da guerra aos sonhos ardo
 Não vedes que meu cérebro delira
 E arqueja em fogo o meu coração do bardo
 E como um rei trocara o meu laurel,
 Meu reino – por um ferro e um corsel?
 (AZEVEDO, 1890, p. 13)

Como se vê, logo no começo o eu-enunciador ordena o dilaceramento da lyra. O ato de criação nas “lívidas mãos” recebe a ordem de quebrar a sua obra: “rompa-se a Lyra!” Observa-se que a inclinação de dualidade é retomada na imagem do vinho, do “cérebro delirante” que vai da guerra ao sonho, do laurel ao corsel. Esse espelho estilizado é revisto no título da obra *Lira dos Vinte anos*, pois conforme o autor destaca no prefácio, é “uma lira, mas sem cordas: uma primavera, mas sem flores, uma coroa de folhas, mas sem viço” (AZEVEDO, 2006, p. 19), pois a lira já teve suas cordas rompidas e o resultado são as linhas paradoxais da primavera sem flores e das folhas sem viço. São estaladas, do mesmo modo, as cordas da lira da obra *O Conde Lopo*, segundo dizem os versos da última estrofe do canto II, “Vida da noite”:

E eu sonhei tanto amor e tanta gloria!
 Beijos de puros talismans tão cheios,
 Tantos laureis de menestrel sublime
 E a vida exausta n'um scismar enleição!
 Erão sonhos... não mais! — Porém embora
 Sonho é sempre o prazer, sempre mentira!
 E pois sonhemos té que estallem todas
 Fibras do coração, cordas da lyra!
 (AZEVEDO, 1886, p.84)

A capacidade de visualizar o sublime em sonhos estimula o poeta. E entre o prazer e a mentira são cindidas as cordas da lira. Deste modo, o eu poético e a obra são fragmentados colocando em perspectiva “uma leitura do mundo que está permanentemente em obra, que se abre e desdobra ao infinito, de forma incondicionada, a partir da poiesis criadora.” (SCHEEL, 2010, p.54)

Percorre-se, neste momento, linhas pontilhadas da obra alvaresiana que direcionam o olhar do leitor a “outras páginas”, produzindo um espaço familiar em diversificados graus, processados na estrutura harmônica do fragmento. Esta elaboração torna os vocábulos instâncias de discurso dizentes na obra alvaresiana, mediante o ato de nomeação dos personagens, dentre outros exemplos, as figuras apresentadas pelo “desconhecido” e a “a mulher”. A participação do “desconhecido” em *Macário* preenche quinze laudas da narrativa (AZEVEDO, 2006, p.23-38) quando, então, é apresentada a identificação de Satã. Fator que não altera substancialmente o caráter de desconhecimento assimilado na estrutura, tendo em vista a mobilidade do signo que ele demonstra no texto literário. Do mesmo modo, em *Lira dos vinte anos*, no poema “Um cadáver de poeta” principia um diálogo com Elfrida, voz lírica do poema, um desconhecido que se diz “um bastardo de Deus, um vagabundo.” (AZEVEDO, 2010, p. 121) Novamente se insinua na lírica a presença de Satã que fragmenta o fluxo literário e enfatiza o universo indefinido no contexto de resistência à excessiva racionalidade.

Similar papel assume “a mulher” em *Macário*, em todo o primeiro episódio “Numa Estalagem da estrada”. Ela é ativa nos diálogos e ainda destaca o ponto de vista do indefinido, pois não tem nome e localização precisa. Está em uma taverna à beira da estrada e sua significação é reiterar ainda mais a indefinição dos planos narrativos ao afirmar que Macário não saíra da estalagem e do mesmo modo reconhecer no quarto traços que o diabo andara ali. Já no segundo episódio de *Macário*, outra, ou a mesma, não se sabe, personagem nomeada “a mulher” aparece compondo o primeiro quadro da narrativa de um modo indefinido, que apenas realça o valor fragmentário da história,

pois não se associa ou se comunica na progressão panorâmica que compõe o episódio “Na Itália.”

Em presença de outras exemplificações, destacam-se, em uma escala mais distante, as aparências correlatas entre “Solfiere”, personagem-narrador de *Noite na Taverna* (AZEVEDO, 2006, pp. 106-111) e “Solfier”, em *Lira dos Vinte Anos*, no poema “Um cadáver de poeta.” (AZEVEDO, 2006, p. 119) Semelhantemente, a designação que intitula o primeiro texto de *Noite na Taverna*: “Uma Noite do Século” (AZEVEDO, 2006, pp.101-105) vai ao encontro de “Um canto do Século”, presente na *Lira dos Vinte Anos*. (AZEVEDO, 2006, p.90) Essas partículas que se aproximam, desafiam o leitor a explorar os territórios de representação multidiscursiva que estão em jogo na obra alvaresiana.

Sendo assim, observa-se que a pluralidade dos fragmentos na obra de Álvares de Azevedo replica o todo, a totalidade, que está “presente como tal em cada parte” e na “co-presença das partes”, instituindo também deste modo a incompletude relativa da arte fragmentar que tem de ser como “uma pequena obra de arte, totalmente separada do mundo circundante e perfeito e acabado em si mesmo como um porco-espinho.” (SCHLEGEL, 1997, p. 82) Diante do exposto, o espírito das narrativas se comunicam... Mas de forma repicada...

(IN) CONCLUSÕES DA CONVERSA SOBRE A POESIA

Refletir sobre o fragmento literário na obra de Álvares de Azevedo é conversar sobre poesia. É trocar, sondar e discutir ideias sobre exposição e criação da obra literária, procedimentos de arte, leitura, leitor e movimento. Ficção e crítica, visão de mundo e postura de espírito do criador que são combinados e refletidos na obra de arte. O belo e a genialidade, por um lado como forças propulsoras clássicas no panorama da orientação literária e por outro, embasada pelos pressupostos fragmentários do romantismo. Na concepção clássica, o belo e a genialidade fundamentam-se na filosofia grega para expor orientações para a construção literária. E o ponto nevrálgico para isso é significação da mimese para conduzir as atividades de produção na arte. Com Platão, projetou-se para o artista a necessidade de cópia da realidade circundante, porém é o rumo que Aristóteles indica para o artista que prevalece no pensamento clássico, haja vista que a mimese aristotélica recomenda ao artista a representação de uma realidade que tenha em vista a melhor imagem da espécie. Qualquer falha, desarranjo ou imperfeição deveria ser corrigida e ao fim ser, aos olhos de todos, pelas mãos do artista, o símbolo da perfeição.

Ampara essa ideia a constituição do belo e a genialidade classicizante. O gênio artista tem em seu poder o *instrumento* do belo que o rege a erigir uma obra que está ligada por Aristóteles à ideia de bem e verdade porquanto está expressa na ordem, no equilíbrio, na moralidade e na simetria, enfim é a veneração da racionalidade e dos bons costumes nos quais a sociedade deveria se espelhar. Recebe apoio dessa maneira de pensar o Romantismo brasileiro, engajado em seu projeto de nacionalismo literário. A obra literária estaria assim vinculada a um trabalho de construção de nação e construção de brasileiros. Nada mais útil do que apreender a ideia do belo e expor para o Brasil oitocentista, através das construções literárias, a ordem, o equilíbrio e o senso moral como regras de conduta para serem seguidas. Foram importantes para concretizar esse ideal a tematização da literatura e a regularidade da escrita para exporem esse vínculo de conveniência. Neste âmbito, a beleza classicizante vigora no romantismo brasileiro como um discurso com meios e fins políticos e as obras literárias se tornam o veículo desse pensamento.

Toda essa produção tem por base a ordem do belo clássico que se coloca como a voz da autenticidade, da veracidade e da unicidade. Não coaduna com esse modo de pensar o artista romântico, Álvares de Azevedo, que cria para sua produção literária um

pensamento do belo que fragmenta a concepção clássica, pois manifesta a harmonia, a ordem e o equilíbrio justamente na reunião de elementos paradoxais para empreender a beleza sublime como procedimento artístico. A intenção do autor encontra respaldo na ironia romântica concebida por Friedrich Schlegel, que estabelece na obra literária a coexistência de ideias contrárias. Essa postura do gênio incorpora uma produção de beleza que fragmenta a ordem mimética e ausenta da literatura a função de moralidade. Deste modo, o exercício de criação, fruto dessa genialidade, busca uma expressão de liberdade na obra literária que está entre a razão e imaginação, pois o artista tem em seu mecanismo de criar a condição de oscilar entre ambas. Assim, a orientação mimética é estilhaçada para vislumbrar caminhos de possibilidades que não existiam com a tirania da compreensão filosófica grega da beleza na literatura.

Um espaço possível engendrado por essa concepção é o *entre-lugar*, prática de ação literária impossível na concepção classicizante do belo, pois fere seus preceitos mais caros de pureza e perfeição na representação da realidade. O *entre-lugar* ou “*não-lugar*” vindo ao mundo pela concepção fragmentária do belo, assistido pela ironia entrevista em Schlegel, é transformado em princípio elementar no ato de criação literária, lugar onde se expressa método artístico e compreensão de mundo. Nesse sentido, é pensado o caráter ambivalente da constituição do romantismo, a partir do sentimento de categorial universal que transforma o romântico em uma postura de espírito compreendida no mundo através da multiplicidade paradoxal do sentimento, do desejo e da sensibilidade. Refletindo com Benedito Nunes, é elaborado o raciocínio da sensibilidade de *entre - lugar* que o Romantismo ocupa, sendo o resultado do ponto de encontro da multiplicidade de sentimentos contraditórios de várias nações, com destaque para o fato da primazia dos alemães de 1796 em diante cunhar a palavra romântico e usá-la como uma postura teórica, crítica e histórica.

Com Nunes, o romantismo é pensado como um “estado e atitude de poesia” vinda de uma ascendência intelectual, logicamente, pois a partir do momento que os autores e produtores da obra de arte fragmentam essa questão do belo, produz um pensamento de liberdade expresso dentro da obra de arte literária que é fruto de um movimento racional dos artistas. O *entre-lugar* se revela como uma concepção de mundo. O mundo é visto a partir desses dois lugares. Portanto o *entre - lugar* é uma questão de orientação para o ato literário, assim como é também uma questão de ver o mundo através desse *entre - lugar*. A partir dessa compreensão, é pensado o espaço intersticial que o romantismo é agente gerador, refletindo dentro da literatura a união dos gêneros literários, na mistura

da prosa e da poesia que são entremescladas entre si na obra. Nesse sentido, a vontade criadora traduz uma linha conceitual de “*deslimite*” para a obra literária, uma vez que a criação irá expressar uma liberdade, uma postura que vem do próprio sujeito que vê a literatura, vê a obra de arte a partir de um viés que vai compreender o diferente. Não diria que o horrível ou o feio, a partir do momento que Álvares de Azevedo enfatiza que a finalidade da literatura é o belo, ou mais, que a poesia é o belo, nessa proposição afirmativa fica evidenciado, portanto, que as questões de horror e feio são pensamentos que reavaliam essa questão do belo fragmentado, mas o que realmente acontece é a fragmentação da beleza cindida em várias partes para constituir o sublime.

A partir da concepção de mundo da fragmentação é pensado questões de solidificação e da fluidez. Pois, se o romantismo alemão trabalha com esse pensamento da fluidez, de choque de elementos contrários e multiplicidade de vozes, o romantismo brasileiro está preocupado em solidificar, pois quer trazer para o Brasil essa ideia de nação, da construção de um Brasil e de brasileiros, na preservação de dogmas e construção de família e de uma literatura nacional. Logo, Azevedo, ao adotar uma concepção fragmentária da arte e do mundo, reconhece esse pensamento do entre – lugar para discutir um movimento do período oitocentista que é a ideia de construção de nação incorporada no nacionalismo literário. Haja vista que se o nacionalismo literário precisava de uma unidade, de uma identificação, de uma ordenação, de um equilíbrio, Álvares de Azevedo responde, em sua obra literária, a situação de que para a nação seria importante esse “entre – lugar, visualizado na obra literária a partir de citações, de epígrafes, dos interligamentos, dessa conversa que há entre a obra literária brasileira em si com vozes múltiplas de outras nações. O texto literário citado em sua própria língua ou quando não, é trazido a ambiência do lugar para dentro do texto.

Neste caso, dentro do próprio texto, há referências em outros idiomas: inglês, francês, latim e citações de escritores alemães que foi lido pelo francês por Álvares de Azevedo. O próprio leitor sente esse choque entre culturas ao ler o texto do autor, mas não interessa se ele vai ter a consciência do que é dito em outra língua ou não, pois o importante é o impacto que o leitor receberá ao ser exposto a uma situação de antropofagia, de interligação cultural que Álvares de Azevedo busca em sua obra literária e busca para a própria nação brasileira. Neste sentido, ele traz também a importância desse diálogo com outros países, que é manifesto em sua obra de arte, como sugestão de pensar a literatura nacional que apreenda esse diálogo com os outros.

Por conseguinte, o *entre-lugar* em Álvares de Azevedo é uma posição literária, crítica e histórica que vai mostrar dentro da literatura um aspecto que fragmenta para construir.

Portanto, ao propor o modelo do fragmento literário como gênero teórico válido para a obra alvaresiana, discutiu-se a escrita e a genialidade como abertura do pensamento fragmentário que através do rompimento com o modo de representação da beleza mimética produz a arte de genialidade romântica acoplada à noção de rebeldia e transgressão aos valores tradicionais da obra literária. Na exposição deste novo pensamento do belo, que apreende os contrários, a imprecisão e a irregularidade como formas de equilíbrio, foi salientado o sentimento do *entre-lugar* que remodela a arte literária com a abertura da indefinição, da ambiguidade e da dúvida que cria passagem para autor exercer a ficção e a crítica, assim como expressar uma visão de mundo. Investigou-se o processo criativo da obra de Álvares de Azevedo a partir de três princípios constitutivos do fragmento literário: o da *incompletude relativa ou ausência de desenvolvimento discursivo*, que garante ao texto ficcional ser lido e analisado de forma autônoma e ao mesmo em conectar-se a obras exteriores; o da *multiplicidade temática*, estabelecida pelo movimento da ironia romântica e na assimilação do caos na construção da obra literária em oposição à concepção de beleza mimética; o da *unidade do conjunto* que é constituída fora da obra ou no assunto que é visto dentro dela, ou dentro da apreciação que é expressa na obra.

Os desdobramentos das linhas de força do processo criativo através do fragmentário em Álvares de Azevedo acessa a escrita e a genialidade na cisão da ideia de beleza clássica em que encontra lugar na arte a imprecisão, a indefinição e a fragmentação e o afastamento da moralidade como formas harmônicas de criação, assim como favorece a obra literária na expressão do *entre-lugar* ocasionada pela quebra de discursos rígidos dominantes. Neste contexto, surge em Azevedo o ato de noite que estilhaça a ordem constituinte da beleza mimética e insere a noite como símbolo permanente de descontinuidade, transitoriedade, incerteza e fragmentação. Assim sendo, a noite adquire o aspecto de transformação, renovação e re-potencialização da escrita criativa, um procedimento artístico que dilacera a singularidade das formas poéticas, na “mistura turva” de gêneros, confere liberdade criativa e expressa abertamente a ação e os efeitos do fragmentário. Correlaciona-se a essa exigência fragmentar a performatividade da escrita do fragmento *Macário e Noite na taverna*. Uma atuação de modo da escrita que fraciona os focos narrativos, descentraliza enredos e os transforma em gestos fragmentários.

A apresentação temática que estabelece as combinações e concilia o fragmento literário como um exercício de harmonização prevista pelo criador da obra literária é condicionada pela co-presença das partes e a replicação do todo na obra alvaresiana, que na convergência manifesta a totalidade e a unidade do conjunto, na produção artística da obra de Álvares de Azevedo. Essa experiência é transmitida pela organização, composição geral da estrutura fragmentária, metáforas, jogos da imaginação, símbolos, imagens, personagens e espaço que os colocam em referência comum. A partir dessa caracterização do fragmento, confirma-se a expressão do gênero fragmento literário na produção alvaresiana como “atos de literatura, atos de leitura, atos de escrita”, uma conversa iniciada em Álvares de Azevedo...

BIBLIOGRAFIA

Bibliografia do autor

AZEVEDO, Álvares. *O Poema do Frade*. Rio de Janeiro, Ed. Lisboa Companhia Nacional, 1890.

AZEVEDO, Álvares. *O Conde Lopo*. Rio de Janeiro, Ed. Lisboa Companhia Nacional, 1886.

AZEVEDO, Álvares. *Lyra dos Vinte Anos*. Rio de Janeiro, Ed. Lisboa Companhia Nacional, 1890.

AZEVEDO, Álvares. *Lira dos Vinte Anos*. São Paulo. Martin Claret, 2006.

AZEVEDO, Álvares. *Macário/ Noite na Taverna*. Organização, posfácio e notas de Cilaine Alves Cunha. São Paulo: Globo, 2006.

AZEVEDO, Álvares. *Alfredo de Musset: Jacques Rolla*. Rio de Janeiro: Typographia Universal de Laemmert, 1855.

Bibliografia sobre o autor

BROCA, Brito. *Pré-Românticos, Românticos e Ultra-românticos: vida literária e Romantismo no Brasil*. Prefácio de Alexandre Eulálio. São Paulo: Polis, (Brasília): INL, 1979.

CANDIDO, Antonio. A educação pela noite. In: CANDIDO, Antonio. *A educação pela noite e outros ensaios*. São Paulo: Ática, 1989^a

COUTINHO, Afrânio. *Literatura no Brasil. Era Romântica*. 4ed. São Paulo: Global, 1997.

VOLOBUEF, Karin. *Frestas e arestas: A prosa de ficção do romantismo na Alemanha e no Brasil*. São Paulo, Ed. da UNESP, 1999. (Coleção Prismas)

CORREIA, Marlene de Castro. A poesia de Álvares de Azevedo: o drama na cena do cotidiano. *Poesia Sempre*: revista semestral de poesia, Rio de Janeiro, ano 6, n° 9, 1998.

Bibliografia geral

BARTHES, Roland. *O prazer do texto*. Trad. J. Guinsburg. 5. ed. São Paulo: Perspectiva, 2010.

BLANCHOT, Maurice. *O espaço literário*. Trad. Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Rocco, 2011.

BROCA, Brito. *Pré-Românticos, Românticos e Ultra-românticos: vida literária e Romantismo no Brasil*. Prefácio de Alexandre Eulálio. São Paulo: Polis, (Brasília): INL, 1979.

- CANDIDO, Antonio. *O romantismo no Brasil*. São Paulo: Humanitas/ FFLCH/USP, 2002.
- CANDIDO, Antonio. A educação pela noite. In: CANDIDO, Antonio. *A educação pela noite e outros ensaios*. São Paulo: Ática, 1989^a
- CANDIDO, Antonio. *Formação da Literatura Brasileira*. 11. ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2007.
- CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de Símbolos: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores e números*. Trad. Vera da Costa e Silva et al. 15 ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2000.
- DUARTE, Pedro. *Estio do tempo: romantismo e estética moderna*. Rio de Janeiro: Zahar, 2011.
- D. KRITZMAN. Lawrence. *Fragments: incompleteness & Discontinuity*. New York Literary Forum acknowledges the support of the Division of Humanities and the Arts, Hunter College, and the French doctoral program of the Graduate Center, C. U. N. Y. New York, 1981.
- ELIAS, Camélia. *The Fragment. Towards a History and Poetics of Performative Genre*. Berna: Peter Lang AG Publishers, 2004.
- FROW, John. *Genre. The new critical idiom*. Routledge: New Ed edition, 2005.
- HAESBAERT, R. Desterritorialização: entre as redes e os aglomerados de exclusão. In: CASTRO, I. et al. (Orgs.). *Geografia: conceitos e temas*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1995.
- HAUSER, Arnold. *História Social da arte e da literatura*. Trad. Álvaro Cabral. São Paulo: Martins Fonte, 2003.
- HUISMAN, Denis. *A Estética*. Presses Universitaires de France, 1994. Trad. Gabinete Editorial de Edições 70. Lisboa, Portugal.
- KANT, Immanuel. *Crítica da faculdade do Juízo*. Trad. Valerio Rohden e António Marques. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1993.
- LACOUÉ-LABARTHE, Philippe; NANCY, Jean-Luc. *The Literary Absolute: The Theory of Literature in German Romanticism*. Translated by Philip Barnard and Cheryl Lester. Albany, NY: State University of New York, 1988.
- LACOUÉ-LABARTHE, Philippe; NANCY, Jean-Luc. *A exigência fragmentária*. Trad. João Camillo Penna. In: Terceira Margem: Revista do Programa de Pós Graduação em Ciência da Literatura. Universidade Federal do Rio de Janeiro, Centro de Letras e Artes, Faculdade de Letras, Pós Graduação, Ano IX, n. 10, 2004.
- LIMA, Luiz Costa. *Formas das Sombras*. 2 ed. São Paulo: Paz e Terra, 2003.
- M. H. Abrams. *O espelho e a lâmpada*. Teoria romântica e a tradição crítica. Trad. Alzira Vieira Allego. – São Paulo: Editora Unesp, 2010.
- MOISÉS, Massaud. *História da literatura brasileira: o romantismo*. São Paulo: Cultrix.
- NUNES, Benedito. *Introdução à filosofia da arte*. 2. ed. São Paulo, Ática, 1989.
- NOVALIS, Friedrich. *Pólen: fragmentos, diálogos, monólogo*. Trad. Rubens Rodrigues Torres Filho. 2 ed. São Paulo: Iluminuras, 2009.

NUNES, Benedito. A visão romântica. In: GUINSBURG, J, (org) *O Romantismo*. São Paulo: Perspectiva, 2008.

RICUPERO, Bernado. *O romantismo e a idéia de nação no Brasil*. São Paulo, Martins Fonte, 2004.

ROSENFELD, Anatol et GUINSBURG, J. Romantismo e Classicismo. In: GUINSBURG, J. (org.) *O Romantismo*. São Paulo: Perspectiva, 1993.

SAFRANSKI, Rüdiger. *Romantismo, uma questão alemã*. São Paulo: Estação Liberdade, 2010.

SCHEEL, Márcio. *Poética do Romantismo: Novalis e o Fragmento Literário*. São Paulo: Editora UNESP, 2010.

SCHLEGEL, Friedrich. *O dialeto dos fragmentos*. Trad. Márcio Suzuki. São Paulo: Iluminuras, 1997.

SÜSSEKIND, Flora. *O Brasil não é Longe Daqui*. Rio de Janeiro: Companhia das Letras, 2011.

SUZUKI, Márcio. *O Gênio Romântico*. Crítica e História da Filosofia em Friedrich Schlegel. São Paulo: Iluminuras, 1998.

TELLES, Gilberto Mendonça. *Contramargem – II: estudos de literatura*. Goiânia: Ed. Da UCG, 2009.

VOLOBUEF, Karin. *Frestas e arestas: A prosa de ficção do romantismo na Alemanha e no Brasil*. São Paulo, Ed. da UNESP, 1999. (Coleção Prismas)

Site

<http://wikilusa.com/wiki/Lete> (Consultado em 01 de maio de 2013)