

O Romantismo brasileiro lido por Antonio Candido

*Andrea Sirihal Werkema**

RESUMO

O artigo retoma um texto bastante conhecido de Antonio Candido, “A educação pela noite”, para tentar apontar o que há ali de crítica que funda paradigmas de leitura, ao mesmo tempo em que limita a compreensão do Romantismo brasileiro e reafirma a sua tão propalada inadequação e/ou acriticidade. Ou seja, na leitura feita da prosa de Álvares de Azevedo, é patente a dificuldade de atribuir uma autonomia crítica a nosso Romantismo, apesar do artigo ser, sem dúvida, a maior virada interpretativa na leitura da obra azevediana até o momento.

Palavras-chave: *Antonio Candido; Romantismo brasileiro; Álvares de Azevedo.*

ABSTRACT

The present paper rereads a very well-known essay by Antonio Candido, “A educação pela noite”, bringing out its founding of critical patterns, but, at the same time, its limiting of the understanding of Brazilian Romanticism, once again read, here, as inadequate and acritical. Antonio Candido’s exam of Álvares de Azevedo fictional prose makes clear how difficult it is for the critic to allow our Romanticism a critical autonomy, even though the essay is still the most effective interpretative turn of Álvares de Azevedo’s work until the present moment.

Keywords: *Antonio Candido; Brazilian Romanticism, Álvares de Azevedo*

* Universidade do Estado do Rio de Janeiro

A importância da crítica de Antonio Candido para os estudos sobre a obra de Álvares de Azevedo é inegável. Desde, pelo menos, *Formação da literatura brasileira* (1959), o crítico já demonstrava seu interesse pela obra de nosso poeta romântico, chamando a atenção para particularidades e inovações que diferenciavam Azevedo do quadro romântico nacional, ao mesmo tempo em que integrava, pelo avesso, sua obra na discussão central de nosso Romantismo, o nacionalismo literário, lembrando sua gritante rejeição de padrões nacionalistas em um momento de militância literária e unanimidade em torno de um projeto de país. Interessa aqui, principalmente, a leitura proposta por Candido para a prosa de Álvares de Azevedo, esta ainda mais destoante da produção nacional até aquele momento (mas não do Romantismo em si), e fundadora, em nossa literatura, da linhagem ultrarromântica satanista, byroniana, cética e irônica.

Em momento anterior¹, já discuti com mais vagar o drama romântico *Macário*, e gostaria de retomar alguns aspectos dessa leitura em uma chave diferente, tentando perceber como a crítica literária pode modificar a recepção de um texto de nosso Romantismo, e quais as implicações e limites advindos de uma leitura tão forte – trata-se do ensaio “A educação pela noite” (CANDIDO, 1989, p. 10-22), que propõe um exame da prosa de Álvares de Azevedo, principalmente *Macário* e *Noite na taverna*. Espero poder apresentar, ao longo da minha exposição, outras leituras possíveis do drama de Azevedo, mesmo que não discorde por completo da leitura de Antonio Candido, é claro.

1 Conferir *Macário, ou do drama romântico em Álvares de Azevedo*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2012.

Dando um passo atrás, em *Formação da literatura brasileira*, Candido já destacava em *Macário* suas irregularidades e assimetrias, o que o torna texto estranho em nosso Romantismo, movimento tendente à solidificação dos gêneros literários² e não tanto à sua problematização ou diluição. Por um lado, trata-se de uma recepção que reflete em seus dilemas e ambiguidades o aspecto problemático do drama em relação à forma, como disse o seu próprio autor, Álvares de Azevedo, ao apresentar *Macário*, em seu estranho prólogo, que tem por título, ou por nome, “Puff”: “Quanto ao nome, chamem-no drama, comédia, dialogismo: – não importa. Não o fiz para o teatro” (AZEVEDO, 2000, p. 509). Mesmo com seu olhar compreensivo dos caminhos românticos no Brasil, Antonio Candido rotulou *Macário*, às avessas, por sua ausência de bom senso formal:

Nesta linha, porém, o triunfo se encontra no extravagante *Macário*, mistura de teatro, narração dialogada e diário íntimo; no conjunto, e como estrutura, sem pé nem cabeça, mas desprendendo, sobretudo na primeira parte, irresistível fascínio.

(...)

Esta densidade de experiência se aprofunda mais pelo fato do *Macário* constituir uma espécie de suma literária do nosso poeta. Nele exprime a sua teoria estética e a função que atribuía à literatura, bem como a teoria erótica e a função que podemos, na sua obra, atribuir ao amor como fuga e aspiração. (CANDIDO, 1993, p. 169)

62

É visível no trecho citado a valorização do Primeiro Episódio de *Macário* em relação ao Segundo, lugar comum da crítica que responde sem dúvida à já citada irregularidade do drama; também se destaca a leitura acertada do valor central de *Macário* na obra de Álvares de Azevedo, por ser encruzilhada das teorias, dos pontos de vista e concepções de literatura do autor, o que, evidentemente, vai marcar a estrutura do drama ao forçar seus limites para que caibam ali, juntos, o debate interior, o debate público sobre literatura, a confiança sentimental e amorosa e a escrita do diário, a digressão existencial e o diálogo dramático. Extravagante, mas bem pensado; sob a aparência caótica, haveria uma maneira de encarar a obra de arte que só pode responder a uma teoria estética romântica – mas nem sempre o crítico parece estar disposto a conceder ao drama azevediano uma leitura positiva.

Voltando ainda um pouco mais atrás em nossa historiografia literária, Sílvio Romero, autor lido com cuidado e assiduidade por Antonio Candido, faz uma apreciação interessante do poeta Álvares de Azevedo, e apresenta também opinião ambígua sobre *Macário*:

² Conferir VOLOBUEF, 1999, p. 315.

Eu disse que o poeta abrigava em si o esboço de um conteur, dum dramata e dum crítico. O *conteur* está nessa tão afamada *Noite na taverna*, onde há algumas belezas entre muitas extravagâncias e afetações. O dramata está nos *Boêmios* e em *Macário*, fragmentos informes para o palco, porém contendo algumas ideias felizes.

(...)

O drama e o conto exigem muita observação, muita análise, muita tensão no espírito, a par de muita imaginação criadora. Não creio que aquelas qualidades predominassem no espírito do poeta. (ROMERO, 1953, p. 1048)

Note-se a expressão interessante, “fragmentos informes para o palco”, que, por um lado, contraria a afirmação de Álvares de Azevedo (“Não o fiz para o teatro”), mas, por outro, acentua a percepção da fragmentação do poema dramático “Boêmios” e do drama *Macário*. Seriam textos sem forma aparente, apesar dos momentos de boa qualidade, na apreciação de Sílvio Romero. Temos, de novo, uma recepção que parece dirigida pela própria natureza do texto: choque com as convenções, mesmo em tempos já pós-românticos, do que seria o drama bem feito – é de se perguntar, aqui, se estamos assistindo à tão falada crítica interna à obra romântica que assim se explicita ou se se trata de julgamento a partir de padrões pré-concebidos de texto. Talvez as duas coisas, agindo juntas. De qualquer maneira, Sílvio Romero termina por ratificar uma visão bastante comum em se tratando do julgamento das faculdades críticas de nossos poetas românticos: seria Álvares de Azevedo capaz de observar, de analisar, de tensionar a matéria literária? Ou seria sempre um lírico, um poeta-clichê, e nada mais? A resposta do historiador não deixa dúvidas quanto ao que acredita.

Se, por um lado, ao canonizar o poeta da *Lira dos vinte anos*, a historiografia e a crítica acenavam para a aceitação do veio lírico do Ultrarromantismo – muito sentimental, muito marcado pelas antíteses românticas e por suas figuras estereotipadas – em meio a nosso movimento de predominância nacionalista, por outro continuava a marcar o estranhamento causado por um texto “disforme” como *Macário*, que não segue nem os temas verossímeis do Romantismo engajado, nem as formas literárias mais comumente aceitas, estabelecidas desde sempre no panteão retórico ocidental, que viriam a ser questionadas exatamente pelo movimento romântico. Verifica-se um problema que escapa às leituras mais superficiais de nosso Romantismo, em geral apegadas a classificações por conteúdos, temas, imaginário etc., todos aspectos fundamentais para o entendimento do texto literário, mas insuficientes, se tomados isoladamente, para entender a problemática proposta pelos autores românticos em relação à ruptura das formas mais tradicionais e seus motivos de base existencial, filosófica, mesmo revolucionária.

Ocorre que a transformação advogada pelo Romantismo nas formas ditas “clássicas” incide com força não apenas nos temas do bom gosto e do senso comum equivalentes às estruturas regulares, harmoniosas e tendentes ao equilíbrio; tem-se uma verdadeira explosão de gêneros extravagantes, de aparência incompleta, irregulares ou híbridos. É o caso de *Macário*, entre o drama e o diário, o monólogo e o “dialogismo”, a digressão lírica e as tiradas de humor, com seus dois episódios assimétricos, dessemelhantes, e insatisfatórios enquanto conjunto, se lidos dentro desta visão mais difundida em nossa recepção crítica e historiográfica. Aqui eu retomo rapidamente a apreciação já citada que está em *Formação da literatura brasileira*, e diria que o Segundo Episódio de *Macário*, com toda a sua irregularidade e fragmentação, complexifica, continua e desestabiliza o Primeiro Episódio, que atrai o olhar crítico mais favorável ao fechamento, à completude das formas. Ora, *Macário* só se faz entender plenamente pela leitura contrastante de seus dois episódios tão diversos entre si, além, é claro, de não poder abrir mão de seu prólogo com ares de personagem, “Puff” – que nega o drama, apresentando-o e rejeitando-o através do contraste com uma forma ideal, um “protótipo” ou “utopia dramática”³, termos do próprio Álvares Azevedo. Essa é uma conta que não se fecha nunca, pois seus valores são oscilantes, seu movimento é incessante – reflexo da imperfeita dialética romântica.

Enfim: comentando o desfecho de *Macário*, na *Formação*, Antonio Candido nota: “(...) Macário, sobrevivente, debruça com Satã à janela da taverna para ver, através da narrativa dos cinco moços, a materialização de sua vertigem interior” (CANDIDO, 1993, p. 169). O final do drama seria, portanto, o início inferido de uma nova fase na busca do jovem Macário pelo conhecimento de si mesmo. Neste momento, Satã mostraria a Macário, como em um espelho (a janela é moldura para a passagem do olhar), uma prefiguração factível de sua própria queda – representada pelas figuras decaídas dos homens e mulheres que participam noite adentro de uma orgia eterna.

MACÁRIO: É aqui, não? Ouço vociferar a saturnal lá dentro.

SATÃ: Paremos aqui. Espia nessa janela.

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, 2000, p. 562)

3 “São duas palavras estas, mas estas duas palavras têm um fim: é declarar que o meu tipo, a minha teoria, a minha utopia dramática, não é esse drama que aí vai.” (AZEVEDO, 2000, p. 509).

Suspende-se, ao final do drama, a própria noção de encerramento: fica no ar a promessa de atemporalidade, de fuga para um espaço não mais afetado pelas convenções que cerceiam e conformam o comportamento humano. Sob a influência de Satã, todos os desregramentos são tolerados – inclusive os formais. Não pareceria estranho, desse modo, se a continuidade conteudística (do aprendizado às avessas) sugerida ao final do drama *Macário* fosse acompanhada de uma possível descontinuidade formal ou de gênero. De que maneira apresentar as aventuras e desventuras dos cinco homens ébrios vistos por Macário à volta da mesa da taverna? Ficamos tentados a imaginar as respectivas cinco narrativas – temos já explicitada a sua moldura geral: o drama terminou, adentraríamos agora o mundo das histórias contadas. Se Satã convida Macário para ver e para ouvir, antes de participar, saímos do diálogo e da ação dramáticos; passaríamos ao distanciamento da narração.

De forma coerente, portanto, Antonio Candido retorna, anos depois, à prosa de Álvares de Azevedo, para aí apontar um projeto autoral ousado: a possível (e muito provável⁴) justaposição de gêneros, numa sequência interessantíssima que começaria em *Macário* e passaria às narrativas de *Noite na taverna*. Essa é, portanto, a hipótese central de “A educação pela noite” (CANDIDO, 1989, p. 10 a 22)⁵, estudo de Antonio Candido que cria inclusive a possibilidade de ler a obra em prosa de Álvares de Azevedo como parte de um projeto romântico pensado – autoconsciente – e em processo de efetuar-se. Na justaposição de *Macário* e *Noite na taverna* ver-se-ia um “verdadeiro desvario estético de levar ao máximo a ruptura com a teoria dos gêneros, pois aqui eles estariam não apenas misturados, mas acoplados numa mesma empresa” (CANDIDO, 1989, p. 15). No meu ponto de vista, tal acoplagem de gêneros tornaria ainda mais evidente o dialogismo constituinte de *Macário*, alçado assim à condição de um grande recurso de autointertextualidade, de diálogo interno estabelecido criticamente pelo autor entre os seus textos – marca inequívoca da presença autoral (lembrando que *Macário* também estabelece intertextualidade com o poema dramático “Boêmios”, que consta em *Lira dos vinte anos*, através de seu personagem, Puff).

“A educação pela noite” propõe uma das hipóteses mais interessantes e mais férteis em desdobramentos sobre o drama e a prosa de Álvares de Azevedo: *Macário* estaria ligado, por seu final em aberto e pela afinidade temática, às narrativas de *Noite na taverna* (“ousada modulação de gêneros que leva para frente o programa romântico de romper as barreiras entre eles” [CANDIDO, 1989, p. 7]). No entanto, ao mesmo tempo, o crítico insiste em um juízo de valor que parece desconhecer a natureza do hibridismo romântico; ou, ao menos, parece

4 “As coisas estavam neste pé, como as deixou o autor, quando Antonio Candido, em estudo já mencionado, defendeu uma hipótese, ‘talvez audaciosa’: *Noite na taverna* seria a continuação pura e simples de *Macário*. (...) Basta dizer que, em nossa opinião, trata-se de um desses achados interpretativos que, uma vez feitos, parecem óbvios.” (PRADO, 1996, p. 141).

5 O texto foi publicado originalmente em 1982 com o título “Teatro e narrativa em prosa de Álvares de Azevedo”, como introdução a uma edição de *Macário* feita na Unicamp, e republicado na coletânea *A educação pela noite e outros ensaios*, em 1987.

em parte ignorá-la, e continua julgando em separado as partes do drama, ou justificando sua irregularidade, seu inacabamento, pela morte precoce do autor, que não teria tido tempo de revisar e melhorar seus textos.

A segunda parte do *Macário* pode ser chamada de “o momento de Penseroso” (novo personagem, de cunho angélico em oposição ao demônio) e é inferior sob todos os pontos de vista, a começar pela composição desarticulada em dez cenas sem nexos, duas das quais desprovidas da indicação de lugar.

O início é tão desligado, tão alheio ao resto, que chegamos a pensar ter o Autor querido incluí-lo artificialmente como sobra da primeira parte, a fim de assinalar a continuidade do mesmo universo fantasmagórico. (CANDIDO, 1989, p. 12)

De novo nos deparamos com o julgamento desfavorável do Segundo Episódio, por sua “composição desarticulada”, sua falta de nexos, sua imperfeição formal e mesmo o seu aparente desligamento do todo da obra – seria seu início uma sobra do Primeiro Episódio, ou apenas um bom exemplo da dinâmica continuidade/descontinuidade que marca a estrutura bipartida (ou tripartida, segundo a hipótese do próprio crítico) do drama? Tanto faz: o que temos, como forma-de-exposição da obra, para falar como Walter Benjamin (1999, p. 82), é o “drama que aí vai” (AZEVEDO, 2000, p. 509), *Macário*.

Daí a pergunta: esse monte de prosa e verso é tão irregular porque não foi devidamente selecionado e polido, ou porque o Autor queria que fosse assim mesmo, para sugerir a inspiração desamarrada, em obediência a uma estética atraída pelo espontâneo e o fragmentário? É difícil dizer, mas as duas coisas devem estar combinadas. (CANDIDO, 1989, p. 11)

Paradoxos da recepção do texto romântico híbrido: ele pode ser julgado inacabado e irregular por não ter sido mais trabalhado (o autor morreu e o texto é póstumo), mas pode também ter sido concebido assim mesmo, numa impostura romântica da espontaneidade que marca em definitivo a sua forma. Este problema da irregularidade formal da obra azevediana preocupava Antonio Candido, como já vimos, desde a *Formação da literatura brasileira*; já aí ele respondera à questão de maneira, a meu ver, incompleta:

Lembremos, a favor, que ela é toda de publicação póstuma; e as três que de fato o comprometem (*O poema do frade*, mas sobretudo *O conde Lopo* e *O livro de Fra Gondicário*) são rascunhos juvenis que talvez não tencionasse divulgar, desesperadas tentativas de ‘byronizar’, compreensíveis na pena

de um rapaz de dezesseis ou dezessete anos. (CANDIDO, 1993, p. 167)

As obras citadas não “comprometem” a obra de Azevedo, antes a “caracterizam”: lidamos efetivamente com um poeta prolífico morto aos vinte anos de idade, que assumia o seu byronismo como marca dual – o caracterizava enquanto romântico e o diferenciava de certo Romantismo puramente nacionalista. Sim, Álvares de Azevedo byronizava nos poemas citados, longos, digressivos e um tanto ou quanto ilegíveis hoje, mas não custa muito perceber que os poemas nasceram sob essa égide e assim devem ser lidos – com uma disposição romântica e sem a nossa usual e anacrônica recusa dos padrões retóricos exagerados e irregulares que marcam esse tipo de poesia. Em outro trecho de “A educação pela noite”, Candido reconheceu nas digressões intermináveis de Byron a vontade autoral (“capricho”), ao contrário do que aconteceria com Álvares de Azevedo: “Só que em Byron a prolixidade digressiva mais parece capricho de narrador displicente do que incapacidade de organizar” (CANDIDO, 1989, p. 20). Já no poeta brasileiro, o padrão torna-se contraditório:

Daí o seu ar de fragmento. No entanto, este não parece resultar de uma opção estética, como era frequente entre os românticos, que costumavam usar a composição picada a fim de sugerir a sua concepção do incompleto, do inexprimível; e que os manifestavam no tateio estratégico do estilo, na elipse, no subentendido, produzindo uma descrição aproximativa, que procura preservar o mistério. Em Álvares de Azevedo a fragmentação mais parece abuso da liberdade romântica, desandando em obscuridade e confusão nas obras secundárias. (CANDIDO, 1989, p. 22)

67

Temos, assim, um problema crítico nas mãos: ao reconhecer o movimento ousado de Álvares de Azevedo na acoplagem de dois textos de gêneros literários descontínuos (e ambos irregulares, não esquecendo que *Noite na taverna* também é de difícil classificação), mas evidente continuidade temática, Antonio Candido nos leva a apreciar no nosso jovem romântico um autor capaz de praticar a autorreflexividade no mais alto grau. É um dos exemplos de consciência crítica mais evidentes em nosso Romantismo, quiçá em todo o nosso século XIX. Por outro lado, o crítico coloca parte da obra de Azevedo, inclusive a obra analisada com mais vagar em “A educação pela noite”, *Macário*, sob a suspeita de incompletude por falta de tempo, de irregularidade por falta de revisão. Seria em parte, como os poemas dramáticos também citados, “rascunho”, e não deveria ter sido publicado da forma como o conhecemos, pois o autor, se tivesse vivido mais, teria emendado suas partes mais “defeituosas”... É claro que a projeção de uma vontade autoral é algo possível de se fazer na crítica literária, e não

necessariamente implica erro ou leitura intencionalista. Mas é algo equivocados se temos a repetição de procedimentos claros ao longo de toda a obra deixada pelo autor, ainda mais procedimentos que não permitam tal projeção. E Álvares de Azevedo é um dos mais coerentes autores de nosso Romantismo, em oposição a esse estereótipo de escritor sem controle sobre sua obra, toda escrita na extrema juventude e em estados emocionais alterados.

Já em *Lira dos vinte anos* (AZEVEDO, 2000, p. 119-289), o exercício da autoconsciência é o que marca o livro enquanto “medalha de duas faces”, no caso, em duas partes que se opõem e se completam. A binomia, termo usado pelo autor para caracterizar o seu livro, se localiza na convivência de uma parte composta de poemas amorosos elegíacos, bem mais em consonância com o que se esperava da poesia romântica brasileira em meados de 1850 (não é possível datar com exatidão as obras de Álvares de Azevedo), e outra parte em que poemas humorísticos, irônicos ou abertamente grotescos convivem, formando uma imagem de dualidade e convivência dos opostos como preconizada por Victor Hugo em seu “Prefácio de Cromwell” (HUGO, 1988), texto programático do Romantismo francês que espalhou pelo ocidente uma visão de mundo romântica dual e contestadora das formas estabelecidas pela tradição clássica, ou em termos franceses, antes classicista.

O “Prefácio” (AZEVEDO, 2000, p. 190-191) escrito por Álvares de Azevedo para a Segunda Parte de *Lira dos vinte anos* é das peças críticas mais interessantes de nossa literatura, um manifesto da liberdade autoral que marca sua obra pelo signo da convivência entre grotesco e sublime, entre corpo e alma, entre Carnaval e Quaresma. E cria um termo, binomia, que servirá para articular toda a obra do autor, regida pela justaposição de contrários, e mesmo sua personificação em personagens, como é o caso de *Macário*, em que Satã e Penseroso representam as duas facetas possíveis e opostas do estudante e poeta Macário, que acaba por se decidir a seguir o caminho do diabo, como já vimos ao comentar o final do drama. Encena-se aí a convivência dos opostos e o seu tensionamento, o que leva enfim a uma escolha. Importa repetir que a tensão causada pela convivência entre grotesco e sublime, entre mal e bem, entre noite e dia, entre ceticismo e esperança, e eu poderia ainda enfileirar uma longa série de antíteses, estilhaça o texto, deixa-o bastante assimétrico, e acaba por tornar bem claro que a escolha do personagem é pelo grotesco, e por seu maior representante, Satã. A forma irregular ao extremo do Segundo Episódio de *Macário* – “desarticulada”, no dizer de Antonio Candido –, entre outras coisas, é também a tentativa de representação de uma visão, finalmente, invertida de mundo, de valores de ponta cabeça. Como anunciado já no “Prefácio” à Segunda parte da *Lira*, “depois de Ariel, esbarramos em Calibã” (AZEVEDO, 2000, p. 190).

A excepcional hipótese de Antonio Candido em “A educação pela noite”, de que Álvares de Azevedo, em consonância com o princípio que faz funcionar

toda a sua obra, tenha querido dar à trajetória sombria de conhecimento interior que se encena em *Macário* uma continuação que servisse como amostragem de vidas vividas sob a sombra da noite e do ceticismo, requer que o leitor crítico aceite, por completo, a tal coerência que marca a produção azevediana, regida por preceitos românticos, ou ultrarromânticos, de justaposição de opostos, de obra irregular, assimétrica, formalmente esfumada, de maneira a desafiar a normatividade da tradição dos gêneros literários. Eu insisto no aspecto programático da obra azevediana, pois sua postura autoral pode ser verificada em seus prefácios, seus textos críticos e históricos, e na crítica internalizada em sua poesia e prosa.

Mesmo hoje, com todas as discussões e reavaliações empreendidas mais recentemente sobre o Romantismo brasileiro, ainda me parece espantoso que o texto mais definitivo, em termos de virada crítica, sobre a obra de Álvares de Azevedo, seja ao mesmo tempo o texto que coloca novamente uma pedra sobre a questão de sua autoconsciência enquanto autor romântico. Ao lermos, como críticos, uma obra marcada por tais possibilidades, temos que buscar um lugar particular que responda às demandas do texto em questão, lembrando que a criticabilidade da forma romântica é imanente à obra autorreflexiva. Não seria, portanto, justo com o texto de Álvares de Azevedo, que o julgássemos de acordo com a ideia de uma obra bem feita, bem acabada, ou que poderia ter sido melhor – a individualidade da obra é o que determina a sua diferença, e penso aqui também no polo da recepção. Criticar uma obra romântica é criar novos padrões de julgamento que sirvam àquela obra, marcada pela reflexão original de seu criador; é preciso estabelecer novos princípios, novos modos de ver e de julgar – pois o que se apresenta ao crítico é uma forma singular, romântica, incompleta, convidativa. Se a forma é fundamento da reflexão, a crítica é o modo de tornar explícita a compreensão que a obra tem de si mesma.

Estabelecer uma leitura que se adapte ao nosso Romantismo é ainda uma tarefa, mesmo na atualidade, da nossa crítica literária. Para isso, só há um caminho a ser seguido, que está indicado na obra romântica em si. Não se trata de ser complacente com as limitações de nossos autores românticos, que são muitas. Mas o primeiro passo rumo a uma leitura compreensiva do Romantismo brasileiro seria assumir que há outros valores em jogo – e que a tentativa é em si feito literário, para o experimentalismo formal da estética romântica.

Referências

AZEVEDO, Álvares de. *Obra completa*. Org. de Alexei Bueno. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2000.

BENJAMIN, Walter. *O conceito de crítica de arte no Romantismo alemão*. Trad., introdução e notas de Márcio Seligmann-Silva. São Paulo: Iluminuras, 1999.

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

CANDIDO, Antonio. *Formação da Literatura Brasileira*. (2º vol.) Belo Horizonte/Rio de Janeiro: Itatiaia, 1993.

HUGO, Victor. *Do grotesco e do sublime* (Prefácio de Cromwell). Trad. e notas de Célia Berretini. São Paulo: Perspectiva, 1988.

PRADO, Décio de Almeida. *O drama romântico brasileiro*. São Paulo: Perspectiva, 1996.

ROMERO, Silvio. *História da literatura brasileira*. Tomo III. Rio de Janeiro: José Olympio, 1953.

VOLOBUEF, Karin. *Frestas e arestas: a prosa de ficção do Romantismo na Alemanha e no Brasil*. São Paulo: Ed. da UNESP, 1999.

WERKEMA, Andréa Sirihal. *Macário, ou do drama romântico em Álvares de Azevedo*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2012.