

FONTES FRANCESAS DA CRÍTICA ACADEMICA PAULISTANA

MARIA ALICE DE OLIVEIRA FÁRIA

I

Dentro do patrimônio comum da crítica acadêmica paulistana, no século passado, ressaltam-se algumas características que lhes são muito próprias. É curioso, por exemplo, o tom de cátedra empregado por êsses jovens e que não nos permite, via de regra, precisar o estágio da carreira do escritor. Somos de opinião que a auto-suficiência e a sentenciosidade eram conseguidas graças a uma fundamentação demasiadamente calcada em críticos estrangeiros, sem que se indiquem as fontes, o que, a rigor, seria considerado plágio hoje em dia. É o que sugere um célebre artigo de Aureliano Tavares Bastos, sobre o drama entre nós. Trabalho que teve grande repercussão nos meios literários, foi transcrito na *Revista do Ensaio Filosófico*, revista acadêmica de S. Paulo, com uma introdução muito elogiosa.

Estilo, idéias, sentenciosidade, nada nos revela que um jovem acadêmico de apenas dezenove anos o tenha escrito. Por outro lado, ainda que se considere a precocidade de Tavares Bastos e a notável carreira política, não será difícil admitir que sua formação literária e atividade crítica (que seria abandonada pouco depois pela política, considerada "atividade séria"), lhe permitisse um conhecimento tão seguro de certos problemas ligados ao drama e em particular às experiências teatrais de Victor Hugo.

Ora, fazendo como outros acadêmicos, Tavares Bastos vai procurar os fundamentos de suas idéias entre os críticos franceses da *Revue des Deux Mondes*, e, como outros ainda, não se preocupa com a possível desatualização do crítico imitado. Assim, o conteúdo fundamental do seu trabalho sobre o drama foi tomado a uma crítica de Gustave Planche ao drama de Victor

Hugo "Le roi s'amuse", e publicada na *Revue des Deux Mondes* de 1832, vol. 8, pp. 567 a 571.

Gustave Planche, aliás, ocupou lugar de destaque na preferência dos brasileiros do século passado. A despeito da péssima reputação entre os contemporâneos, na França, que não perdiam ocasião de atacá-lo sem constrangimento, Planche é cultuado entre os acadêmicos paulistas, ao lado de Villemain et de Sainte-Beuve. Em 1879 ainda, num artigo da *Revista da Sociedade Fênix Literária*, o autor que assina sob o pseudônimo de Pedro Ivo, cita-lhe uma definição de poesia, tomada aos seus *Etudes Littéraires* e chama-o, respeitosamente, "um crítico austero" (1). E, Luiz Figueira, num parecer lido em sessão do Ensaio Filosófico Paulistano (em 10 de março de 1863), coloca-o ao lado de Villemain, excluindo de sua enumeração de grandes nomes o de Sainte-Beuve que, entretanto, também era bastante conhecido no Brasil (2). Acreditamos que essa popularidade de Planche entre os acadêmicos pode se explicar pelo fato de ter sido ele uma espécie de "pé-de-boi" da *Revue des Deux Mondes*, periódico que parece ter sido o maior veículo das idéias críticas francesas entre nós, durante o Romantismo e talvez mesmo depois dele.

Estranha personalidade de boêmio, misantropo, odiando a vida e os homens, Gustave Planche passou sua existência esmerando-se em ser desagradável aos que o rodeavam, os quais, por sua vez, não o pouparam, reservando-lhe sem constrangimento os adjetivos mais desprezíveis e trocistas. Apelidado "Gustave le Cruel" por Alphonse Karr, era o "homem-elefante", de Philarète Chasles, "negativo, eliminador, ignorante". V. Hugo tratava-o de "miserável inteligente e perdido que só serve para prejudicar" (3) e Musset diz dele em uma poesia: "Par propriété laissons à l'aise / vivre cet animal rampant..."

Ataques sem tréguas, porém, nunca modificaram as atitudes de Planche que continuou vida afora a criticar corajosamente tudo o que lhe parecia mau, sem fazer exceção nem mesmo para os nomes consagrados, como Hugo ou Balzac. Por isso mesmo, obteve o apoio duradouro de outro escritor revoltado e célebre que admirava nele justamente a "independência, o orgulho, e a pobreza": G. Sand (4).

A projeção de Planche foi possível através do diretor da RDM, Buloz, que, a partir de 1831, deu-lhe um lugar de destaque no seu periódico. Dotado de um faro seguro para descobrir talentos, Buloz compreendeu o que podia tirar daquele homem rebelde, que vinha percorrendo diversas revistas literárias, sem poder se fixar em nenhuma delas. Chamou-o em 1831 e lá ficou ele praticamente até sua morte. "Il fut", escreve P. Moreau, "le con-

(1) Textos que interessam à História do Romantismo, apresentados por J. A. Castello, C. E. C., 1960, vol. II, p. 282.

(2) Idem, p. 171.

(3) Citados por Pierre Moreau, em *Le Romantisme*, Paris, del Duca, 1957, p. 355.

(4) André Maurois, *Lélia ou la vie de George Sand*, Hachette, 1952.

seiller qui élimine les indésirables, découvre les inconnus, le collaborateur sans défaillance qui apporte l'article vainement promis par un autre, l'audacieux qui nuance d'une note aigre-douce le cercle de cette revue" (5). Desta maneira, Planche passa a exercer uma inegável ação literária na França, o que lhe valeu, apesar dos ataques, o reconhecimento de sua vasta cultura, de sua erudição, de seu estilo claro e preciso. Meticuloso em excesso, condenando às vészes todo o conjunto por causa de pequenas falhas que o irritavam, Planche não poupou a escola romântica. Para êle, tôda a arte de seu tempo estava "doente", e sua época apresentava-se como um deserto. Apologista da inteligência, colocou-a muito acima da imaginação. "Lorsqu'il condamnait sans appel le théâtre de V. Hugo, qu'il appelait de ses coeux la faillite de "la poésie extérieure" ou encore "une réaction spiritualiste dans toutes les formes de l'art littéraire", il travaillait à la banqueroute du romantisme" (6). Escreveu alguns ensaios que alcançaram grande notoriedade, sobretudo pelo seu caráter polêmico, como "La Haine littéraire", "La camaraderie littéraire", que tiveram repercussão no Brasil.

Por êsses ensaios e provavelmente pela freqüência e variedade de sua colaboração na RDM, chegou a impressionar profundamente nossos românticos. Acreditamos mesmo que a origem de certa crítica dos nossos a V. Hugo tenha sido inspirada ou mesmo copiada dos ataques de Planche, em particular ao seu teatro. Foi tão lido pelos nossos, que as referências a êle não se limitaram apenas à citação do nome, ao correr da pena, para dar um ar de erudição vaidosa ao escrito. As idéias de Planche foram também assimiladas, repetidas, copiadas.

Ao estudo de Tavares Bastos "Carta ao meu amigo J. C. de Azevedo Marques a propósito de seu drama" (1858) (7), Planche forneceu as idéias fundamentais sôbre o drama, a estrutura do artigo, que segue passo a passo o do crítico francês, mas sem indicações de fontes. A única referência está na epígrafe do trabalho, numa frase tirada justamente da crítica de Planche, mas estropiada, não se sabe porque exatamente.

Compare-se: Em Tavares Bastos — "C'est une banalité vulgaire et très inutile, sans aucun profit pour la critique, que d'analyser un poème dramatique scène par scène" (p. 123).

Em Planche — "J'aborde maintenant les caractères pris en eux-mêmes; car, en conscience, je ne vois pas quel profit la critique peut retirer de l'analyse d'un poème dramatique, scène par scène. C'est une banalité vulgaire et très inutile" (op. cit., p. 570).

Também a estrutura dos artigos de Planche, bem como certos modos de dizer, de passar de um assunto ao outro, são imitados por T. Bastos. Planche utiliza na sua crítica ao "Le Roi s'amuse" o esquema habitual: um co-

(5) e (6) Plerre Moreau, op. cit., p. 356.

(7) e (8) Textos (...) pp. 123 a 135 e p. 133.

mentário global do autor, colocando ao mesmo tempo seus princípios críticos. Em seguida, resumo da peça, seguido da discussão dos caracteres, da análise da peça como drama histórico, terminando com o exame do estilo e a conclusão sobre a obra. Tavares Bastos segue o mesmo esquema, introduzindo apenas, na primeira parte, algumas reflexões sobre a criação do teatro no Brasil, assunto em foco, na época. Na análise da peça de A. Marques trata, sucessivamente, do enredo, dos caracteres, do drama contemporâneo e do drama histórico e finalmente do estilo.

Entre as idéias tomadas a Planche, avultam três: o endosso do classicismo de Planche, a adaptação ao drama "A Providência", das opiniões de Planche sobre o drama histórico (comum aliás à época) e finalmente a condenação ao estilo lírico-dramático de V. Hugo.

O primeiro deles coloca um problema curioso: a crítica de Planche mostra claramente sua oposição ao teatro hugoano e o desejo expresso de combatê-lo em favor da tradição clássica. É assim que mostra incompreensão total no tocante à inovação romântica do grotesco em arte. Recusa a validade da conduta de Triboulet, bufão, pai afetuoso até ao desespero trágico e finalmente vingador da honra familiar. Julga-a sob o velho prisma da verossimilhança clássica e da inteireza dos caracteres. Nega, assim, por princípio, a possibilidade dos contrastes defendidos por Hugo: "L'expression de l'amour paternel, chez Triboulet, est admirable d'élan, sublime dans ses caresses (...); mais ce magnifique développement de l'amour paternel, convenait-il de le placer dans le coeur de Triboulet? était-ce bien là le sanctuaire qu'il fallait choisir pour cette pure et ineffable affection?" (*op. cit.*, p. 571). E sobretudo: "était-il nécessaire de faire contraster la beauté de l'âme avec la difformité du corps? Qui voudra croire à cette fille si belle, née d'un père si repoussant? (...) Je vais plus loin: Triboulet, avili par la domesticité de sa profession, est-il capable de cette poétique et profonde mélancolie, un fou de cour (...) un laquais, peut-il atteindre, *sans choquer la vraisemblance*, à cette sublime tristesse?" (pp. 571 e 572).

Analisando um dos personagens de "A providência", apaixonado tipicamente romântico, que "pretendendo a mão de Carlota, recorre a tudo: o crime, a ignomínia, a baixaza" (8), a apreciação de T. Bastos sobre este personagem é calcada sobre a que Planche faz de Triboulet e tem, naturalmente, um ponto de vista nitidamente clássico: "Analisando esta fisionomia, deve a crítica resolver duas questões. Há primeiro, rigorosa dedução nos traços desse personagem? E segundo, é poético seu vulto? (...) Mas de quais violências usa Antônio? daquelas que aviltam a natureza humana, que degradam a inteligência, embrutecem o sentimento de torpezas e vilanias (...) Esta segunda feição do caráter de Antônio, perguntamos agora, é o natural seguimento da primeira? É possível conceber que um amor puro leve a um envilecimento tamanho? (...) As torpezas não cabem nas almas que o amor enche de indizíveis pressentimentos e sombrios prazeres".

Aqui, inverte-se a situação: Triboulet é um personagem bufão, ao qual a verossimilhança clássica nega possibilidade de sentimentos elevados, enquanto que Antônio, experimentando amor real, não admitiria atitudes outras que não fossem heróicas.

Estas críticas de Tavares Bastos à inverossimilhança da personagem contrariam a definição do drama com o qual abre o seu trabalho. Nesta definição, por outro lado, aparece claramente a influência do prefácio do *Cromwell*, de Hugo, que, segundo afirmação contida no mesmo trabalho, parece ser para o escritor um monumento indiscutível da crítica contemporânea: "Leia-se o manifesto que a escola romântica por boca de V. Hugo dirigiu aos clássicos das regras aristotélicas, o magnífico prefácio do *Cromwell*." (p. 126).

Para V. Hugo, "o drama é a poesia completa"; para Tavares Bastos, "o drama é a cúpula da poesia". Hugo defende a idéia de que os contrastes são fundamentais no drama porque assim representam mais fielmente os contrastes da própria vida: "la poésie de notre temps, est donc le drame; le caractère du drame est le réel; le réel résulte de la combinaison toute naturelle de deux types, le sublime et le grotesque, qui se croisent dans le drame, comme ils se croisent dans la vie et dans la création. Car la poésie vraie, la poésie complète, est dans l'harmonie des contraires." (9). Tavares Bastos não diz outra coisa na sua definição: "O drama é tão vasto e tão difícil como é vasta e difícil a vida que representa: a vida é uma luta, luta de idéias e interesses, de males e bens, heroísmos e crimes, sublimidades e baixezas; o drama é a colisão destas coisas, opostas sempre e adversas às vezes, colisão que o poeta cria ou descreve, imagina ou expõe, sem nada tirar de si, pondo-se à parte e como indiferente ao fenômeno que pouco e pouco lhe sai das mãos. O poeta é o maior dos artistas e o drama a cúpula da poesia." (p. 123). E observe-se ainda nesta definição o lugar de destaque reservado para o poeta-dramaturgo, exatamente como o queria Hugo.

Criticar, portanto, na personagem de Antônio justamente o contraste de atitudes, pedindo coerência de caráter, tentando invalidá-lo, porque "as torpezas não cabem nas almas que o amor enche de indizíveis pressentimentos e sombrios prazeres", é justamente contrariar sua própria definição inicial do drama.

À vista de contradições como a citada, impõe-se uma conclusão: os acadêmicos aceitavam de modo simplista, sem exame mais acurado, as idéias dos autores franceses mais em evidência, desconhecendo os antagonismos de concepções, de posição ideológica ou mesmo de grupos rivais. Parece de toda a evidência que os brasileiros desconheciam a opinião que grande número de contemporâneos notáveis tinham sobre Planche. O que aqui chegava desse crítico eram seus trabalhos muito variados, sobretudo como colaborador assíduo de um periódico acatadíssimo, a *Revue des Deux Mondes*. Endossando Planche e Victor Hugo ao mesmo tempo, a contradição era inevitável.

(9) Préface de *Cromwell*, Classiques Larousse (1963), p. 33.

Esta se torna mais acentuada ainda — considerando-se sempre o ponto de partida de T. Bastos, o prefácio de *Cromwell* — quando o vemos condenar com auto-suficiência o lirismo no drama de Victor Hugo que não é mais do que a repetição da condenação do próprio Planche, no mesmo artigo sobre “Le Roi s’amuse”. Comentando o estilo pessoal de Hugo, o crítico francês condena tudo o que no teatro de Hugo é inovação romântica e em particular as tiradas líricas, que fizeram a grande novidade de suas peças: “Ce constant amour de la langue et de la poésie pour elle-même (...) répugne au récit des aventures, à l’expression intime et simple de la passion (...). Or, les habitudes lyriques de M. Hugo ne se résignent pas au sacrifice que le drame exige impérieusement. Dans le *Roi s’amuse* (...) M. Hugo s’est laissé aller à des mouvements poétiques magnifiques en eux-mêmes, mais hors de place à la scène (quelques personnages) insistent avec une prédilection marquée sur des développements lyriques très convenables avec les strophes d’une ode et superflus au théâtre, quand ils ne ralentissent pas l’action. Dans le drame, la poésie lyrique, explicite, officielle souveraine, a des inconvénients bien plus graves que dans les romans (...) le spectateur aime qu’on se presse. Il veut développements, mais nombreux, successifs, hâtés. Les plus belles odes ne valent pas pour lui un mot parti du coeur, un cri échappé des entrailles (...) M. Hugo, bien qu’il rappelle parfois avec son style les meilleures pages de *Cinna* et des *Femmes Savantes* est et demeure poésie lyrique; c’est parce qu’il doit briser violemment ses habitudes, s’il veut continuer d’écrire pour le théâtre” (10).

Aproveitando a crítica de Planche aos monólogos de Hugo, Tavares Bastos, primeiramente, utiliza-a para criticar no drama *A Providência*, o espaço de cinco anos que separa um drama do outro. E, embora, como se desculpa, critique a severidade da exigência clássica da unidade de tempo, não escapa, afinal, à mesma limitação, apenas um pouco alargada: “Contudo, se o assunto de um drama é a colisão dos caracteres (...) para que se excite a curiosidade do auditório a colisão precisa de ser precipitada, precisa de produzir-se no curto espaço de alguns dias”. E retorna à crítica de Planche a Hugo, resumindo-a numa curta frase de caráter incisivo e auto-suficiente, acrescentando um “segundo creio”, que dá a essa frase um caráter de autenticidade que não merece: “O exemplo de Goethe e Schiller nas composições da mocidade (11), e o de *Hugo em todas as suas, não autorizam, segundo creio, o lirismo no teatro*. O teatro vive da ação: ora, a ação agrada tanto mais quanto menos a demoram discursos mal cabidos” (p. 134).

Finalmente, resta apontar o terceiro ponto em que Tavares Bastos se apoiou abusivamente, diremos, na crítica de Planche, este ponto, porém, menos importante que os outros, por envolver questões não fundamentais: a presença da história no drama histórico, assunto também muito discutido na França, por volta de 1830.

(10) *Revue des Deux Mondes*, 1832, vol. 8, pp. 580-581.

(11) Também criticados por Planche em outra passagem do mesmo artigo.

Mostrando absoluta má vontade para com o drama de Hugo, Planche se revela exigente para com a veracidade histórica de *Le Roi s'amuse*: "La critique a le droit (...) de demander compte du cadre qu'il (l'auteur) a choisi (...) Il faut que (le poète) se résigne à faire entendre sur la scène (...) le retentissement prochain ou lointain, rare ou fréquent, selon son gré, des événements réels accomplis dans l'époque où se passe l'action de son poème (p. 574). Puisqu'il s'agit de François I, et non pas d'un autre, le poème doit être la vivante expression des mœurs et des passions de son temps (...) Je crois que M. Hugo a eu tort de violer *cette loi fondamentale* (p. 575). Bien que la pièce toute entière de M. Hugo soit consacrée au développement de l'amour paternel, il était important de dessiner les lignes du paysage et de l'horizon (p. 577). E depois de indicar os aspectos do século XVI que, segundo êle, deviam aparecer na peça: "Or on ne peut rien soupçonner de tout cela dans le nouveau drame de M. Hugo" (p. 577).

Ora, essas exigências de Planche para o drama histórico são transferidas por Tavares Bastos para o próprio drama contemporâneo: "Não basta que o drama se contente de mostrar a colisão e a solução de um fato real ou possível: *é preciso ainda que apareça por detrás, como fundo do quadro, a imagem, ainda que vaga, do século, da época em que a ação teve lugar*: quero dizer, que algum incidente ao menos recorde a fisionomia do tempo em que figuram as personagens, reais ou inventadas. *Artista nenhum pode se furtar a essa condição*". E critica em *A Providência*: a falta de côr contemporânea: "Com efeito, a ação se passa como independente do resto da sociedade; os rumores do exterior, a agitação de um povo que começa, a precipitação dos acontecimentos nem de longe sequer ecoam ali" (p. 132).

Além destas aproximações mais flagrantes, se poderia ainda levantar no trabalho de Tavares Bastos outros pontos isolados, mas onde se sente a leitura do artigo de Planche, como algumas alusões, algumas expressões, parecendo-nos, entretanto, suficientes as transcrições feitas no presente artigo.

II

A teoria da crítica brasileira romântica, como o mostrou Antônio Cândido em sua *Formação da Literatura Brasileira*, não vai além da repetição de algumas idéias fundamentais baseadas sobretudo nos primeiros românticos franceses e alemães do grupo de Mme. de Staël e que vinham justamente ao encontro dos anseios de independência dos brasileiros. Estas idéias foram repetidas pelas gerações seguintes, as quais se lhe ajuntaram algumas outras, mais recentes, sem entretanto se atentar ao choque inevitável entre elas, que provinham de gerações mais recentes e se formavam como reação às anteriores, sob influências várias, políticas, sociais ou outras. Assim, ao grupo que introduziu o Romantismo na França, associaram-se, no Brasil, às

idéias das gerações francesas mais novas, em particular àquelas que marcaram a literatura e a filosofia de 1830, numa lamentável ausência de perspectiva histórica. Até 1870, por exemplo, Mme. de Staël vem citada ao lado de Villemain, de Cousin, do Hugo das décadas de vinte e trinta e de críticos mais recentes, todos sem a devida distinção. Uma autêntica bola de neve, que aumenta sempre à medida que as gerações aparecem.

Depois de Mme. de Staël, são os ecléticos, Cousin e Villemain os dois prosadores críticos mais cultuados entre nossos românticos. Se as idéias de Mme. de Staël adaptavam-se à nossa situação de país recém-saído do colonialismo, a doutrina eclética, criada por Cousin, vinha "se ajustar a uma necessidade ideológica do Brasil de então" (12). Acrescente-se a esse fator fundamental, o fato de que Magalhães e seu grupo, grandes divulgadores de Cousin, Jouffroy, Villemain, chegam à França quando ainda Cousin entusiasma a juventude com suas aulas concorridíssimas na Sorbone.

Iniciando uma brilhante carreira de líder intelectual universitário aos 23 anos, em 1815, quando substitui Royer-Collard na Sorbonne, Cousin será logo afastado de sua cátedra pelas decisões ditatoriais da Restauração, que consideram subversivas suas idéias. Correspondendo, porém, aos anseios da juventude, "quand il reparaît à la Sorbonne, en 1828, c'est un tribun, c'est un apôtre", escreve dêle Pierre Moreau, no seu livro *Le Romantisme* (p. 93). Se Magalhães não teve a oportunidade de ouvir pessoalmente as lições do mestre, assistiu aos cursos de seu mais brilhante discípulo, Jouffroy, conforme êle próprio dá testemunho em seu livro *Fatos do Espírito Humano*. Mostrou também em sua prosa uma adesão admirativa por Victor Cousin. Considera-o "um dos mais eruditos filósofos contemporâneos", possuidor de uma "profunda ciência de tôdas as doutrinas antigas e modernas, que êle procurou conciliar em um razoável ecletismo" (13).

Este culto não será mantido apenas pelo grupo da *Minerva* e da *Guana-bara*, na qual, aliás, Magalhães ocupa papel de destaque, mas espalha-se por centros intelectuais brasileiros, tornando-se, a partir de certo momento, sólido patrimônio de todos.

Por outro lado, a situação de Cousin, depois de 1830, servia perfeitamente às tendências conservadoras e pouco exaltadas da literatura desse grupo e da política oficial. Com efeito, na década de vinte, liberais clássicos e monarquistas românticos lutam pela ascensão ao poder e, entre essas duas facções extremistas, situavam-se os ecléticos, grupo independente, não muito numeroso, mas seguro de suas idéias: "ce tiers parti, qui se garde du romantisme par la prose et du classicisme par je ne sais quel accent étranger, qui juge extravagants les nouveaux poètes et retrogrades les contempteurs de Shakespeare" (14).

(12) Antônio Cândido, *Formação da Literatura Brasileira*.

(13) D. J. Gonçalves de Magalhães, *Fatos do Espírito Humano*, em *Obras Completas*, 1864.

(14) e (15) Pierre Moreau, *Le Romantisme*, Paris, del Duca, 1957, pp. 87 e 99.

A vitória do Romantismo na França só será possível com a aproximação dos dois grupos antagônicos, fundindo-se num só ideal político e literário. Com a revolução de 1830, as teorias de Cousin são aos poucos ultrapassadas e a própria doutrina do mestre, de base subjetiva, começa a decepcionar seu auditório entusiasta, que o vai abandonando, em busca de um novo líder. A monarquia de Julho, que trai a ideologia da revolução de 1830, elevará o ecletismo a doutrina oficial e ela será abandonada pela juventude vanguardista, que seguirá as idéias de Hugo, o socialismo, começando, já nessa época, os ataques ao eclétismo e ao seu chefe, Cousin.

Quanto a Villemain, outro eclético e também professor na Sorbonne, parece que o seu sucesso no Brasil deve-se ao fato de se ter definido numa posição intermediária, além de suas idéias fundamentais corresponderem às necessidades do país recém-liberto: "Não há literatura separada da vida inteira dos povos", (dizia) não ousou julgar: deu como função à crítica de explicar; fez dela um anexo da história. "Desde então, ele devia procurar nas obras do gênio os traços nacionais, o caráter local, o que revela uma época, um país." (15). Muito oportunista, conseguiu pertencer ao partido da autoridade e ao partido da liberdade, não levando seus seguidores à adesão completa às idéias renovadoras de um Hugo, por exemplo, as quais comprometiam-se em demasia com uma facção extremista. Tornando-se logo mais, também, o porta-voz da literatura e da crítica oficiais na França, tinha todos os pontos necessários para agradar a Magalhães e aos políticos da situação.

Um exemplo interessante da posição dos brasileiros face à filosofia eclética está nas opiniões de Álvares de Azevedo a respeito. O poeta louva-a, cedendo ao peso da tradição nacional que cultuava Cousin, Villemain, Jouffroy e ataca-a, seguindo as inclinações de sua simpatia pela geração francesa mais nova, formada de revolucionários anti-ecléticos e mais de acordo, talvez, com o temperamento de sua própria geração, explicando-se assim algumas das contradições em seus juízos críticos.

De um modo geral, observa-se na prosa de Álvares de Azevedo a influência do ensino, no que toca à retórica e também nas idéias veiculadas pelos seus professores (Magalhães, em particular), que integravam via de regra o grupo da crítica oficial. Entretanto, o espírito inconformista da nova geração já se faz sentir no fato de que o jovem poeta entusiasma-se (com outros acadêmicos), pelas inovações de Hugo, pelas idéias de Lamartine sobre a poesia, sobretudo as últimas contidas no prefácio *Destinées de la poésie*. Aceitam, aos poucos, sem maior exame ou comentário, a poesia social, por exemplo, e outras idéias novas que se vão formando em consequência das modificações sociais e políticas, introduzidas pela revolução de 1830, incluindo-se o período que a precede e prepara. Em Álvares de Azevedo, também, a despeito da viva inteligência, encontramos essa mistura de idéias com a já característica ausência de perspectiva histórica a que aludimos mais acima. O seu caso se torna mais interessante, porém, porque nele aparece uma adesão entusiasta à geração francesa sua contemporânea (a que preparou a revo-

lução de 1848) sem abandonar o respeito às outras, de acôrdo com a tradição brasileira.

Assim, dirá êle num discurso, em 1849: "O chefe da filosofia eclética da França, o sr. Cousin, nos seus quadros históricos da filosofia, seguiu o desenvolvimento escolástico, embaraçado embora pela argumentação dos realistas e nominalistas, sempre fúteis e por vêzes sanguinosos" (15). Ou num discurso, em 1850: "Agora mesmo vêde a civilização francesa, onde se confundem e embatem tantos elementos acamados no aluvião de tão longos séculos e o vário daquela ordem de cousas cuja filosofia é o ecletismo" (17). Ou então citará Villemain em apoio de uma idéia: "Como V. o disse, a propósito de Richardson, a moral na poesia não é só a ciência dos deveres, é também o estudo dos caracteres; não é só a prêdica dos preceitos da virtude, é também a observação do coração humano" (18). Ou citará apenas uma referência do critico: "Joana de Nápoles — a Maria Stuart da Itália, como a chama Villemain" (19).

Logo mais, entretanto, critica o mesmo ecletismo, levado pelo seu entusiasmo pelas gerações mais novas da França, as que atacavam frontalmente Cousin e sua doutrina, como a de Pierre Leroux, por exemplo: "... não a ciência fragmentária e parasita do passado, cópia do que foi, como o entendeu o ecletismo de Cousin, mas sim a síntese de um povo, como a querem Pedro Leroux e Gioberti em seus princípios filosóficos, lampadário aceso depois da longa lucubração daquele embate de influxos recíprocos dos costumes e leis, das ações de desenvolvimento ou murchez dos climas, como o disse Bentham, da antropologia, como o estudou Courtet de Lisle" (20). E reserva para Lerminier as palavras mais entusiastas: "O direito, a filosofia tôda se abrihanta nesse prisma de idéias. É Lerminier — Lerminier aos vinte anos! arrebatando nas torrentes de seu entusiasmo a mocidade francesa de então, onde a filosofia do século XIX e a poesia liberal contemporânea, no parecer de Capefigue, produziram a insurgência de idéias que fêz a queda da restauração bourboniana, como a filosofia e literatura do século XVIII fizeram a da França monárquica por direito divino". Ou ainda: "... (G. Sand), assombrada daquele S. Simonismo que delira tanto na França inteira as cabeças mais ricas de poesia, desde Lerminier, o neófito renegado, até Pierre Leroux, o antieclético" (21).

Nos outros escritores da mesma época, as alusões são também numerosas e aprovativas, mas sem a fuga do jovem poeta paulista. Sentenciosas e respeitosas, entre o grupo da *Minerva*, sempre introduzidas por um "como diz o sr. Cousin", "como explica o sr. Villemain", ou "o sr. Jouffroy". Os

(16) Textos que interessam à História do Romantismo, apresentados por J. A. Castello, CEC, C. Paulo, 1960, vol. I, p. 98.

(17) Idem, p. 109.

(18) Idem, p. 150.

(19) Idem, p. 150.

(20) Idem p. 112.

(21) Idem, p. 107.

outros, mais familiares, eliminam o "senhor", mas todos se apoiam nas frases destes escritores para coroar suas exposições, as frases dos ecléticos valendo como chave de ouro: "Un siècle n'est responsable de ce qu'il est, ni de ce qu'il pense", cita Santiago Ribeiro na *Minerva* (22); ou ainda: "A ninguém é dado, diz o sr. Cousin, caminhar adiante de seu século" (23). E Tavares Bastos: "O drama, como disse o sr. Cousin, é eminentemente moral" e mais além: "artista nenhum se pode furtar a esta condição (pôr nos dramas algo que recorde a fisionomia do seu tempo); porque, como diz Cousin, cumpre interessar a humanidade na arte..." (24).

Finalmente, citam-se abundantemente os artigos de Villemain, publicados especialmente na *Revue des Deux Mondes*. Sua interpretação da fraude de MacPherson com os poemas de Ossian, assunto que apaixonou o mundo literário a partir dos fins do século XVIII, é resumido e comentado num artigo da Revista do Ensaio Filosófico, considerando-se a posição do crítico eclético como definitiva.

Coloca-se aqui uma questão: tiveram esses acadêmicos e todos os divulgadores dos ecléticos plena consciência da posição filosófica e política desses escritores, com relação às gerações francesas e suas respectivas posições? A falta de perspectiva histórica que revelaram, o pouco espírito crítico parecem dizer o contrário. Atraídos pela auréola que tiveram em seu tempo na França esses vultos, foram admirados entre os acadêmicos pela suas personalidades de maior ou menor projeção, pelas influências ou atrações que exerceram na juventude, como é, por exemplo, o caso de Cousin, que tira esta frase entusiasta de um acadêmico de 1864: "A mocidade ávida de instrução e que se eletrizava ao contacto desse magnetismo das inteligências cujos indicadores chamavam-se Cousin, Quinet, Hugo e Lamartine" (25).

Fascinados pelo brilho dessas personalidades notáveis, foram os brasileiros do século passado alimentando uma admiração isenta de críticas, em torno de um cruzeiro de nomes, sem atentarem para as suas diferenças, para as suas idéias, opostas com freqüência, ou ultrapassadas e abandonadas. Não escaparam disto nem mesmo inteligências brilhantes como Álvares de Azevedo. Os ecléticos, que se impuseram à França inconformista da Restauração, continuaram vivos entre nossos acadêmicos até 1879, por exemplo, quando Cousin continua citado nos mesmos moldes de há 50 anos: A propósito de uma definição da arte, e da poesia, igualmente ultrapassadas já há muito tempo na França onde "o sentimento, o amor, a paixão e outros atributos individuais do poeta, são como que sua própria alma"; e na qual fora de dúvida" paira essa qualidade "cachet, caractère spécial qui distingue une personne ou une chose" (Victor Cousin) (26).

(22) Idem, p. 117.

(23) *Minerva Brasilienses*, I, p. 12.

(24) Textos que interessam à História do Romantismo, II, p. 13.

(25) Idem, p. 117.

(26) Idem, p. 282.