

O gênero problemático na obra de Álvares de Azevedo

Andréa Sirihal Werkema

Resumo:

Este ensaio discute a prática da fusão dos gêneros literários na obra de Álvares de Azevedo, com ênfase em seu drama *Macário*. Tal prática aponta para a inserção de Azevedo em um Romantismo preocupado com uma discussão propriamente estética, para além da obrigatoriedade das discussões nacionalistas em nosso Romantismo.

Palavras-chave: Romantismo, gêneros literários, drama romântico.

A obra do romântico brasileiro Álvares de Azevedo chama a atenção pela variedade de suas formas, nas quais podemos verificar a prática da fusão dos gêneros literários, em suas reiteradas misturas entre o lírico, o dramático e o narrativo. Entre os vários gêneros híbridos experimentados pelo poeta, destacamos aqui o drama problemático *Macário*, exemplar de teatro literário, ou não encenável, radical experimento com os limites da forma dramática. Com sua percepção aguçada do momento em que escrevia, Álvares de Azevedo rejeita o nacionalismo literário quase obrigatório em nossas primeiras décadas de país independente, preferindo a ele uma discussão mais propriamente estética: como reaproveitar as formas então disponíveis, transformá-las e criar algo novo que se insira dialeticamente em uma série literária universal, participando assim do diálogo entre tradição e modernidade? Nisso ele partilhava de anseios já expressos pelo chamado primeiro Romantismo alemão, cujos principais autores haviam levantado a questão da revisão dos gêneros literários como passo decisivo para a revolução moderna que o Romantismo instaurava, ao reconhecer na tradição algo incontornável e ao mesmo tempo instância que se deve superar, para enfim reafirmá-la:

Aquele que sabe ser pertencente a uma tradição implicitamente já se sabe diferente dela, e esse saber leva-o, tarde ou cedo, a interrogá-la e, às vezes, a negá-la. A crítica da tradição se inicia como consciência de pertencer a uma tradição. [...] Surge agora mais claramente o significado do que chamamos a *tradição moderna*: é uma expressão de nossa consciência histórica. (PAZ, 1984, p. 25-26)

A questão dos gêneros românticos assume relevo imediato se aceitarmos que “o Romantismo pode ser esquematicamente caracterizado como uma trajetória que toma por ponto de partida a forma primordial, se desenvolve por múltiplas formas particulares e busca novamente, pela combinação destas, a unidade da forma”

(SUZUKI, 1997, p. 17). Ao acompanharmos tal trajetória, visitamos uma série de gêneros que sofreram “deformações” ao serem romantizados, na tentativa de fazer conviver em um mesmo texto o gênio romântico e a obrigatoriedade da forma. A fusão de gêneros literários é essencialmente anticlássica, já que cria formas que não se encaixam nas restrições necessárias para uma organização artificial e didática de categorias dentro da história literária. O inacabamento dos gêneros experimentais do Romantismo permite que estabeleçam com a tradição literária um diálogo incessante e transformador. Para além de preocupações classificatórias, o gênero romântico pede ao seu leitor que leia ali um retrato de seu autor, no sentido autobiográfico sugerido por Friedrich Schlegel: a consciência autoral conforma e deforma a materialidade a que chamamos texto, ou “forma-de-exposição” da obra de arte (BENJAMIN, 1999, p. 92-93). Autor e leitor encontram-se assim através das frestas e lacunas do gênero romântico, pretensamente defeituoso e inacabado: “O verdadeiro leitor tem de ser o autor amplificado. É a instância superior, que recebe a causa já preliminarmente elaborada da instância inferior”, ou “Somente mostro que entendi um escritor quando sou capaz de agir dentro de seu espírito, quando sou capaz de, sem estreitar sua individualidade, traduzi-lo e alterá-lo múltiplamente” (NOVALIS, 1988, p. 103 e 55). A leitura do gênero romântico problemático é também essencialmente crítica e renovadora: devemos estar atentos, na leitura de textos tão problemáticos, para não julgá-los pelo critério da correção formal, anulando assim o seu impulso primeiro em direção à originalidade.

Como já dissemos, é patente em toda a obra de Álvares de Azevedo a busca por formas inovadoras, o que o torna um autor tão afinado com a mentalidade do Romantismo crítico: “Do ponto de vista romântico, mesmo os gêneros bastardos, excêntricos e monstruosos têm seu valor, enquanto matéria-prima e exercícios preliminares da universalidade, se – ao menos – neles houver alguma coisa, se ao menos forem originais” (SCHLEGEL, 1994, p. 101). A reivindicação pela originalidade da obra torna-se ainda mais aguda no contexto do Romantismo brasileiro, um entre tantos movimentos ditos tardios. Trata-se aqui de ser original tanto no sentido de conseguir extrair algo de novo da tradição revisitada, quanto no de evitar o rótulo de cópia, ou de submissão acrítica às fontes textuais: “a imitação mata o gênio, a cópia destrói o lampejo de originalidade, seja de um clássico, seja de um romântico. Os chefes de sistema literário são mais por admirar e estudar que por copiar [...]” (AZEVEDO, 2000, p. 719). Uma leitura atenta do drama *Macário*, por exemplo, localiza sem dificuldades os indícios de um estudo atento dos textos listados em seu estranho prefácio, chamado “Puff”, como matrizes para um possível protótipo dramático:

O meu protótipo seria alguma coisa entre o teatro inglês, o teatro espanhol e o teatro grego – a força das paixões ardentes de Shakespeare, de Marlowe e Otway, a imaginação de Calderón de la Barca e Lope de Vega, e a simplicidade de Ésquilo e Eurípides – alguma coisa como Goethe sonhou, e cujos elementos eu iria estudar numa parte dos dramas dele [...]. Estudá-lo-ia talvez em Schiller [...] (AZEVEDO, 2000, p. 507).

Mas o drama azevediano clama por sua autonomia, já que não se parece com nenhum dos mesmos textos. O trabalho com as fontes é aí eminentemente criativo, transformador: “Diz-nos ele que sonhava, para o teatro, uma reunião de Shakespeare, Calderón e Eurípides, como necessária à reforma do gosto da arte. Um consórcio de

elementos diversos, revestindo a própria individualidade, tal era a expressão do seu talento” (ASSIS, 2000, p. 26). Aquilo que Álvares de Azevedo procurava em seu “protótipo” dramático, além do mais, ele tentou em vários outros textos, com resultados diversos.

Em nosso ponto de vista, porém, é mesmo no prefácio “Puff” que encontramos mais explicitamente declarado o anseio de Azevedo por uma forma nova para a expressão de novos conteúdos, frente ao esgotamento dos gêneros canônicos. Aí podemos ler as passagens nas quais é flagrante o movimento romântico de filiação ao drama “disforme” de Shakespeare, filiação que se dá simultaneamente à afirmação de uma sutil diferença:

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. Por isso o *Othello* de Vigny é morto. Era uma obra de talento, mas devia ser um rasgo de gênio. Emendá-lo! pobres pigmeus que querem limar as monstruosidades do Colosso! Raça de Liliput que quereria aperfeiçoar os membros do gigante – disforme para eles – de Gulliver! [...] Se eu imaginasse o Otelo, seria com todo o seu esgar, seu desvario selvagem, com aquela forma irregular que revela a paixão do sangue. É que as nódoas de sangue quando caem no chão não têm forma geométrica. As agonias da paixão, do desespero e do ciúme ardente quando coam num sangue tropical não se derretem em alexandrinos, não se modulam nas falas banais dessa poesia de convenção que se chama – conveniências dramáticas (AZEVEDO, 2000, p. 507-508).

A censura a uma tentativa de domar os chamados defeitos de Shakespeare (Alfred de Vigny publicou sua adaptação em versos de *Otelo*, chamada *More de Venise*, em 1829 [UBERSFELD, 1993, p. 76-81]) mostra um olhar diferenciado para os contornos gigantescos da obra do gênio: a “monstruosidade” do drama de Shakespeare é vista por Álvares de Azevedo como irretocável – paradigma romântico.

O poeta brasileiro assume a irregularidade shakespeareana, sob o império da “paixão do sangue”, personificada de maneira tão expressiva pela figura do mouro infeliz. A metáfora do sangue nos dá pistas: Otelo é aqui o próprio drama irregular, e seu sangue é tropical – portanto, e de acordo com o clichê subentendido, a instância emocional deve sobrepor-se às “conveniências dramáticas”. A identificação que se sugere (“Se eu imaginasse o Otelo, seria...”) é das mais interessantes, já que o poeta por trás de tal passagem é também animado pelo sangue tropical, logo o seu apelo ao “esgar” e ao “desvario”. Por outro lado, e de forma ambígua, há reiteradas referências ao aspecto formal do drama almejado, caracterizado como ageométrico, livre do jugo das antigas formas (“alexandrinos”) e das convenções dramáticas. Só aí, em um gênero aparentemente tão disforme, caberiam as emoções ardentes do drama marcado pelo sangue tropical – estranha maneira de justificar a diferença, e que assume ares significativos vinda de um poeta brasileiro tão preocupado em discutir a herança artística européia. Podemos, no entanto, ler a passagem pelo avesso, e perceber que a preocupação com a forma justa de expressão, ou seja, a reflexão continuada acerca dos meios disponíveis para a representação literária, não deve recuar diante da possível aparência de disformidade que viria a marcar o texto. Assim enxergaríamos no trecho citado de “Puff” o uso da convenção mais que romântica de justificativa da irregularidade formal pela via do estado criativo quase patológico, ou

seja, do descontrole. Tudo isso acrescido aqui de uma consciência crítica da diferença, pois foi esta a metáfora escolhida por Álvares de Azevedo para um protótipo tão híbrido: o sangue tropical.

Do que não há dúvida aqui, além do mais, é do acerto de Álvares de Azevedo na escolha de uma figura alegórica para representar o drama romântico, como ele o entendia. Otelo, o nobre mouro arrastado pelas paixões, configura com perfeição aquilo que seria o "grotesco sublime" do Romantismo, em sua mistura de características idealizadas e corpóreas – elevação e fisiologia –, grande epítome romântica que simboliza aqui o gênero híbrido, "monstruosidade", nas palavras de Azevedo. Otelo e todo o drama de Shakespeare, por extensão, representam o ideal desse gênero que só poderia mesmo ser colossal, gigantesco, pois reúne em si todas as manifestações literárias previstas: "O drama é a poesia completa. A ode e a epopéia não o contêm senão em germe; ele as contém, uma e outra, em desenvolvimento; ele as resume e encerra ambas" (HUGO, 1988, p. 39). O gênero grotesco romântico é fruto de um programa, de um entrecruzamento de dados retirados da tradição – é uma reinvenção criativa –, movimento histórico das formas.

Não estamos assim tão distantes da prática excêntrica de *Macário*. O drama foi recebido pela crítica, em geral, como disforme, irregular, disparatado e extravagante; haveria bons momentos, mas o resultado final daria a impressão de ter desandado; a estrutura seria frouxa, fragmentária, cheia de fios soltos; em suma, um malogro. A intenção expressa pelo autor, ao caracterizar a obra que apresentava ("vago como uma aspiração espontânea, incerto como um sonho" ou "inspiração confusa – rápida – que realizei à pressa" [AZEVEDO, 2000, p. 509]), corresponde com exatidão à recepção crítica. No entanto, à suspeita do mero mau acabamento, que paira ainda sobre *Macário* e sobre a obra de Álvares de Azevedo em geral, sobrepõe-se a sua nítida insistência em tematizar, em tantos textos, a forma irregular como objetivo de um projeto de Romantismo.

Por isso é tão importante a leitura do drama *Macário* inserido no quadro formado por toda a obra de Álvares de Azevedo, para que possamos confirmar a autoconsciência inegável que se traduz aqui e ali em autocitações, autoparódias e afinidades em geral. Se *Macário* é um texto único na literatura romântica brasileira, não é, de forma alguma, um texto solitário na literatura de Álvares de Azevedo. O que distingue o drama *Macário* no Romantismo brasileiro não é o seu experimentalismo formal pura e simplesmente: mais significativa e importante é a maneira como este texto, que sonda de fato as possibilidades e os limites de um novo gênero, alia a isto um questionamento acerca dos limites e possibilidades de uma literatura romântica – diga-se, moderna – no Brasil. Em um Romantismo tão marcado pela poesia e pelo romance, ambos a serviço de um importante projeto nacionalista, *Macário* é gênero duplamente excêntrico, por sua discussão das bases de tal projeto, que se lhe afigurava cerceador, e por sua definitiva recusa em aceitar as mesmas bases. Isso nos abre os olhos para a existência desta e de tantas outras manifestações românticas em solo brasileiro, não necessariamente melhores ou piores, mas diferentes de uma certa norma a que associamos o movimento romântico na sua versão mais comum entre nós.

A fusão entre os gêneros literários não é, em termos gerais, apontada como uma das principais características de nosso Romantismo, mas um exame mais demorado

nos mostra a presença nada desprezível da experimentação formal entre nossos autores românticos, tanto entre os chamados canônicos, quanto entre aqueles que foram considerados, por motivos vários, excêntricos. Poderíamos dizer que a preocupação com a forma do texto é mais um elo que liga os românticos brasileiros entre si, para além das divisões mais corriqueiras encontradas em nossos manuais de história da literatura. É inerente à mentalidade romântica, em maior ou menor grau, a sondagem de novas maneiras de narrar ou de expressar (pois o romântico avança sempre guiado por um ideal difuso de liberdade: formal, espiritual, política e/ou ideológica).

Álvares de Azevedo ocupa lugar intermediário, entre um Romantismo brasileiro oficial e o campo das tentativas experimentais de um Romantismo não tão previsível entre nós. Se foi um dos nossos maiores cultores da poesia lírica e amorosa, não deixou de contrapor a isso sua faceta irônica e crítica, e cultivou o senso de humor como corretivo ao excesso lacrimoso da convenção sentimentalista (o seu "Prefácio" à Segunda Parte da *Lira dos vinte anos* tematiza expressamente essa questão). Acrescentou a isso uma preocupação recorrente com os limites e a flexibilidade das formas que lhe eram oferecidas pela tradição na qual se incluía, as quais ele retrabalhou com vistas ao alargamento do elenco de possibilidades da literatura brasileira. Esse seu lado propriamente experimental não foi bem percebido por muitos de nossos historiadores da literatura, talvez por seu relativo ineditismo no Romantismo brasileiro anterior a 1850, talvez por que não se esperasse de Azevedo uma tal ousadia, em seus tão verdes anos (note-se, de passagem, que o elemento biográfico nem sempre ajuda a compreensão da obra romântica). Dessa maneira, os seus experimentos formais foram rotulados quase sempre como fracassos, que seriam advindos de sua incapacidade de organizar um texto, e assim por diante. Reproduzindo uma tal postura, arriscamos negar a Álvares de Azevedo, e ao Romantismo brasileiro, uma das características mais universais de todo o movimento romântico: a problematização dos gêneros literários tradicionais, alicerçada pela visão idealista do artista romântico, que alça os olhos para o além do texto, mas reconhece em seguida que só resta a ele o trabalho com a dimensão propriamente material da linguagem poética.

Abstract:

The present text discusses the praxis of the fusion of literary genres as done by Álvares de Azevedo, especially in his drama *Macário*. Such praxis reveals the engagement of Azevedo in a Romanticism that deals primarily with aesthetic issues, instead of the obligatory nationalistic discussions that characterize Brazilian Romanticism.

Keywords: Romanticism, literary genres, Romantic drama.

Referências

- AZEVEDO, Álvares de. *Obra completa*. 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 e outros ensaios*. São Paulo: Ática, 1989.
- HUGO, Victor. *Do grotesco e do sublime (Prefácio de Cromwell)*. Trad. e notas de Célia Berretini. São Paulo: Perspectiva, 1988.
- MACHADO DE ASSIS. Álvares de Azevedo. In: AZEVEDO, Álvares de. *Obra completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2000.
- NOVALIS. *Pólen: fragmentos, diálogos, monólogo*. Trad., apresentação e notas de Rubens Rodrigues Torres Filho. São Paulo: Iluminuras, 1988.
- PAZ, Octavio. *Os filhos do barro: do romantismo à vanguarda*. Trad. de Olga Savary. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.
- SCHLEGEL, Friedrich. *Conversa sobre a poesia e outros fragmentos*. Trad., prefácio e notas de Victor-Pierre Stirnimann. São Paulo: Iluminuras, 1994.
- _____. *O dialeto dos fragmentos*. Trad., apresentação e notas de Márcio Suzuki. São Paulo: Iluminuras, 1997.
- SUZUKI, Márcio. A gênese do fragmento. In: SCHLEGEL, Friedrich. *O dialeto dos fragmentos*. São Paulo: Iluminuras, 1997.
- UBERSFELD, Anne. *Le drame romantique*. Paris: Belin, 1993.