



Shakespeare constituinte da obra de Álvares de Azevedo

Shakespeare as part of Álvares de Azevedo's work

Andréa Sirihal Werkema

Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ), Rio de Janeiro, Rio de Janeiro/Brasil
aswerkema@hotmail.com

<http://orcid.org/0000-0001-9454-601X>

Resumo: O artigo busca fazer um rápido exame da presença de Shakespeare na obra do poeta brasileiro Álvares de Azevedo, não apenas como autor inescapável para a prática romântica, mas também como um dos nomes que ajudam a obra de Azevedo a se conformar em sua especificidade. Para tanto, além de uma passagem de olhos por certa vertente romântica, vamos nos ater a dois paratextos azevedianos, o famoso prefácio à segunda parte de *Lira dos vinte anos*, e “Puff”, prólogo/prefácio de *Macário*; em ambos os textos, a presença do bardo elisabetano é fundamental para que se entenda a visão de mundo de Álvares de Azevedo, e também sua ideia acerca do que seria uma obra literária romântica.

Palavras-chave: Shakespeare; Álvares de Azevedo; romantismo.

Abstract: The essay aims to assert the presence of Shakespeare in the work of the Brazilian romantic poet Álvares de Azevedo, not only as an inevitable part of any romantic praxis, but also as one of the authors that actually grant Azevedo's work its characteristic face. Therefore, besides a brief examination of certain romantic manifestations, two paratexts will be examined in the poet's *oeuvre*: the famous Preface to the second part of *Lira dos vinte anos* and “Puff”, the preface/prologue to *Macário*. In both texts the Elizabethan poet is the axis for an understanding of Álvares de Azevedo's worldview as of his concept of the romantic literary work.

Keywords: Shakespeare; Álvares de Azevedo; Romanticism.

A presença de Shakespeare no romantismo é inegável. Pintura, música, teatro, literatura, todas as artes do momento tomaram emprestado do manancial shakespeariano e fizeram do bardo elisabetano um tema central para a visão de mundo romântica. No centro do romantismo: eis o lugar de Shakespeare desde, pelo menos, o surgimento das reflexões do primeiro romantismo alemão, por exemplo, cuja importância dada à obra do autor

de *Hamlet* faz do chamado grupo de Jena modelo de reaproveitamento da matéria shakespeariana seja em temática, seja formalmente. Esse segundo aspecto, de uma presença nas decisões formais do gênero literário romântico, ou melhor, de afronta ao gênero literário clássico, faz de Shakespeare elemento constituinte da obra de arte romântica, pois seu trabalho será um farol para a criação das formas híbridas e inacabadas que marcam a primeira grande quebra com as teorias miméticas – outra definição para a revolução romântica: “Do ponto de vista romântico, também as degenerações excêntricas e monstruosas da poesia têm seu valor como materiais e exercícios preparatórios da universalidade, desde que nelas haja alguma coisa, desde que sejam originais” (SCHLEGEL, 1997, p. 69).

A tradução do teatro de Shakespeare é considerada uma das grandes obras do grupo de poetas, filólogos, filósofos e dramaturgos que se reunia na cidade de Jena, como os irmãos Schlegel, Novalis, Tieck, Schelling, entre outros. Usada até hoje em montagens teatrais, trata-se de verdadeiro patrimônio da língua alemã e indica a adoção de Shakespeare como poeta nacional. Mas o que nos interessa aqui é ainda mais do que isso: como é que o texto do bardo ajudou a moldar a própria noção do romântico, termo aliás adotado pela primeira vez exatamente por este grupo alemão? Vamos a um texto central em suas teorias, a “Carta sobre o romance”, de Friedrich Schlegel, tentar entender essa necessidade de uma romantização de Shakespeare:

Peço-lhe, entretanto, que não pense imediatamente que para mim romântico e moderno significam exatamente o mesmo. Penso que são tão diferentes quanto, por exemplo, as pinturas de Rafael e Correggio são diferentes das gravuras agora em moda. Se quiser ver a diferença entre eles em toda a sua clareza, faça o obséquio de ler, por exemplo, a *Emilia Galotti*, obra indizivelmente moderna e, todavia, nem um pouco romântica, e lembre-se então de Shakespeare, no qual eu gostaria de situar o verdadeiro centro, o núcleo da fantasia romântica. É aí que procuro e encontro o romântico, nos modernos mais antigos, em Shakespeare, em Cervantes, na poesia italiana, na época dos cavaleiros, do amor e das fábulas, de onde derivam a coisa e a própria palavra (SCHLEGEL, 2016, p. 535-536).

A passagem é interessante por vários motivos: nela, Friedrich Schlegel está interessado em definir, ou, pelo menos, caracterizar, o que é romântico, em oposição ao antigo, ou clássico. Chama a atenção o fato de que o dado temporal não é aqui definidor, como logo fica ainda mais claro pelo chamamento de Shakespeare, Cervantes, poetas italianos e escritores

medievais para integrarem a centralidade do romantismo. Por outro lado, a tragédia burguesa de Lessing (1772), mesmo próxima temporalmente, não é em nada romântica. É fundamental compreender a sincronia da leitura romântica, pois é daí que se parte para uma arte valorizada não mais por sua forma correta e bem-feita dentro dos cânones clássicos, que se queriam imutáveis: importa agora a presença da fantasia ou da imaginação, da vontade autoral; o caráter original da obra se sobrepõe ao gênero. A individualidade, marca de origem e de originalidade, não pode se sujeitar, de maneira alguma, às regras impostas de fora para dentro, e a presença do autor, com sua experiência, é subversiva.

É claro que a leitura feita por Friedrich Schlegel da obra de Shakespeare, entre outras citadas, é bastante interessada, por isso mesmo deformadora da especificidade histórica do teatro elisabetano/jacobita. Há, por trás de tamanho apreço, um entendimento de que a obra de Shakespeare era rebelde e irregular, contrária às prescrições da tragédia francesa do classicismo, adversária preferencial dos românticos, já que a alta cultura da França dominava inteiramente a cena alemã naquele momento. Trata-se também de busca por matriz que facilite a independência artística da Alemanha, o que faz com que o grupo de Jena se autodenomine romântico, em movimento anticlassicista. Mas o teatro de Shakespeare não tem, a princípio, nada a ver com o teatro de Racine ou de Corneille, posteriores a ele, autores presos a um código rígido horaciano de separações, delimitações e regras para a escrita da tragédia regular. Shakespeare é por completo um homem de seu tempo, assim como o seu teatro, de origens medievais, com pitadas romanas sim, mas obedecendo ao gosto do público, adaptado a um palco anti-ilusionista e flexível, que ignorava em boa parte mesmo a tradição aristotélica. O desconhecimento do palco elisabetano, principalmente, que começou a ser novamente compreendido apenas com escavações e descoberta de documentos, fez com que os autores do romantismo vissem em Shakespeare um autor inovador em termos formais, quando, na verdade, ele estava mais que adaptado ao seu contexto teatral – e esse é um dos possíveis efeitos problemáticos de uma leitura sincrônica da literatura. Mas a leitura equivocada é aqui muito fértil, já que proporcionou uma referência fundamental para o ataque do romantismo a toda forma tradicional, e gerou um modelo para o autor romântico que abraçava a rebeldia contra as prescrições dos manuais de retórica – fim da longa prevalência da arte de matriz clássica, início das teorias expressivistas e autorreflexivas da criação poética.

Um outro bom exemplo da ressonância de Shakespeare em âmbito romântico é o famoso prefácio-manifesto de Victor Hugo à sua peça *Cromwell* (1827), no qual o poeta francês define o drama como a poesia de sua época, a poesia da convivência dos opostos, do grotesco e do sublime:

Chegou o momento em que o equilíbrio entre os dois princípios vai estabelecer-se. Um homem, um poeta-rei, *poeta soberano*, como Dante o diz de Homero, vai tudo fixar. Os dois gênios rivais unem sua dupla chama, e desta chama brota Shakespeare.

Eis-nos chegando à sumidade poética dos tempos modernos. Shakespeare, é o drama; e o drama, que funde sob um mesmo alento o grotesco e o sublime, o terrível e o bufo, a tragédia e a comédia, o drama é o caráter próprio da terceira época de poesia, da literatura atual (HUGO, 1988, p. 36-37).

O texto de Hugo foi fundamental para o estabelecimento de uma cosmovisão romântica, já que a França, àquela altura, era o centro irradiador de cultura e de ideias para todo o Ocidente. Mas mais importante do que isso, em meu ponto de vista, é a retomada, feita no prefácio, de Shakespeare como baliza formal para a literatura moderna, como diz Victor Hugo, ou romântica, como diremos hoje. Shakespeare é o modelo maior do drama, forma literária que reúne em si elementos díspares, que admite portanto a irregularidade, a convivência do alto e do baixo. O drama, dirá logo Hugo, não é um terceiro gênero ao lado da tragédia e da comédia: ele funde todos os gêneros (como o romance faria nas teorias schlegelianas), toma literalmente o lugar dos gêneros clássicos e se afirma como a nova maneira possível de se fazer literatura na modernidade hugoana.

Esse preâmbulo, é claro, serve como introdução a essa mesma questão em território nacional, no romantismo brasileiro, e escolho o poeta Álvares de Azevedo como o exemplo mais representativo de reaproveitamento crítico de Shakespeare entre nós, mesmo sabendo que todo autor romântico nacional pagou, em algum momento, seu tributo ao bardo inglês. Azevedo talvez seja o autor que mais sistematicamente visitou a obra de Shakespeare e fez dela um modelo ou uma baliza para a sua escrita. Se Victor Hugo já havia, em seu prefácio de *Cromwell*, associado o sublime a Ariel e o grotesco a Calibã¹ (HUGO, 1988, p. 40), Álvares de Azevedo retoma a associação no famoso prefácio à segunda parte da *Lira dos vinte de anos*, seu livro

1 Os dois são personagens de *A tempestade* (1610-1611), peça de Shakespeare, e se opõem em tudo, desde a aparência até a caracterização moral: espírito, corpo; ar, terra; beleza, feiura.

bipartido de poemas: “Quase que depois de Ariel esbarramos em Calibã” (AZEVEDO, 2000, p. 190).

Ao caracterizar a unidade de seu livro por uma “binomia”, termo cunhado pelo poeta para significar as duas partes do livro, que seria uma “verdadeira medalha de duas faces”, Álvares de Azevedo (2000, p. 190) nos coloca de novo nas águas da experimentação formal de base romântica e chancelada pelo exemplo de Shakespeare. *Lira dos vinte anos* é um livro dos mais interessantes de nosso século XIX, pois tenta pôr em prática (e o consegue, à sua maneira), em termos líricos, a teoria hugoana da convivência dos opostos, sem abrir mão de uma atualização bastante particular, pois um poeta brasileiro, por volta de 1850, já seria leitor de toda uma tradição romântica europeia e podia escolher aquilo que melhor traduzisse sua inquietação de autor fora do centro. Os poemas amorosos, melancólicos e contemplativos vêm na primeira parte; o tom irônico, ou francamente humorístico, descambando para o grotesco com pitadas de digressão e de ceticismo caracteriza os poemas da segunda parte. Quase nada de poesia nacionalista, pouquíssima referência ao elemento local. Antes um entendimento do romantismo como estética dos contrários e a inversão, em vários momentos, da ideia de beleza. Irregularidade, autoparódia, carnavalização (e aí estou sendo deliberadamente anacrônica em minha leitura).

Cuidado, leitor, ao voltar essa página!

Aqui dissipa-se o mundo visionário e platônico. Vamos entrar num mundo novo, terra fantástica, verdadeira Ilha Baratária de D. Quixote, onde Sancho é rei; e vivem Panúrgio, sir John Falstaff, Bardolph, Fígaro e o Sganarello de D. João Tenório: – a pátria dos sonhos de Cervantes e Shakespeare (AZEVEDO, 2000, p. 190).

O anacronismo, no entanto, já é previsto pela visão de mundo romântica, que é capaz de juntar, para criar o quadro de um mundo invertido, ao voltar de uma página, Cervantes, Rabelais, Shakespeare, Beaumarchais e Molière. Veja-se que há parentesco entre as colocações de Álvares de Azevedo, que filtrou Victor Hugo, e o pensamento do grupo romântico de Jena, na medida em que escolhem, a dedo, os modelos que formariam um mosaico bastante híbrido, mas fundamental para o entendimento do que seria uma obra de arte moderna, romântica, irônica, capaz de refletir sobre si mesma.

Por um espírito de contradição, quando os homens se veem inundados de páginas amorosas, preferem um conto de Boccaccio, uma caricatura de Rabelais, uma cena de Falstaff no *Henrique IV* de Shakespeare, um provérbio fantástico daquele *polisson* Alfredo de

Musset, a todas as ternuras elegíacas dessa poesia de arremedo que anda na moda, e reduz as moedas de ouro sem liga dos grandes poetas ao troco de cobre, divisível até o extremo, dos liliputianos poetas. Antes da Quaresma há o Carnaval (AZEVEDO, 2000, p. 190).

Ariel e Calibã, duas faces da mesma medalha, são também metáfora conformativa, estruturante, já que a dualidade, ou binomia, prevista no livro de Álvares de Azevedo, recusa o “mundo visionário e platônico” em favor de algo que seria “mundo novo”, sempre renovado, corporeidade em seu aspecto mais telúrico e rebaixado, não apenas quaresma, mas também carnaval – a presença do humor, sabemos, está excluída dos gêneros altos, elevados, e a mistura de tons, o desrespeito ao decoro são impossíveis na tragédia, por exemplo. Mas no gênero romântico não (seja qual gênero for...), e Álvares de Azevedo parece, em seu prefácio alocado na *Lira dos vinte anos*, preparar seu leitor para vários dos aspectos de toda a sua obra, que procurou sempre a experimentação com os gêneros românticos, em sua excentricidade impraticável e seu gosto pela contradição.

Se a presença de Shakespeare é fundamental para todos os procedimentos descritos, será ainda mais visível no drama *Macário*, texto irregular, sombrio, inserido dentro de uma tradição do pacto fáustico, com a presença do grotesco em sua maior personificação, o Diabo, que acompanha, ou persegue, o estudante Macário, inseguro ainda de seus desejos e de sua subjetividade. Em uma espécie de formação às avessas, Satã vai guiar esse avatar romântico – jovem de vinte anos, estudante de direito, poeta, cético – por uma viagem interior, que, está claro, não pode terminar bem. E que nem termina, na verdade, já que o drama de Álvares de Azevedo é realmente inacabado, fragmentário ao extremo (vide a leitura do não fechamento de *Macário* proposta por Antonio Candido no seu clássico “A educação pela noite” [CANDIDO, 1989, p. 10-22]).

É, porém, no curto texto escrito para prefácio, ou prólogo ou apresentação do drama, cujo nome (e não título, veja bem) é “Puff”, que Shakespeare comparece massivamente, desde as primeiras linhas, e constitui o pano de fundo para as teorizações de Álvares de Azevedo sobre arte, literatura e teatro. Eu leio algumas passagens de “Puff” como pretexto para comentar aí a presença constitutiva de Shakespeare:

Criei para mim algumas ideias teóricas sobre o drama. Algum dia, se houver tempo e vagar, talvez as escreva e dê a lume.

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 de 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 – em *Goetz de Berlichingen*, *Clavijo*, *Egmont*, no episódio da Margarida de *Faust* – e a outra na simplicidade ática de sua *Iphigenia*. 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 (AZEVEDO, 2000, p. 507).

Para além de um desejo improvável – mas imaginável – de convivência entre elementos clássicos e românticos na mesma obra; para além das negativas implícitas no modo como o autor se refere a um protótipo que seria, e portanto não é – não é o drama apresentado, não está posto em prática –, transparece um projeto formal bastante complexo: um modelo de drama, que juntasse elementos de tradições diversas, do teatro elisabetano à tragédia clássica grega, passando pelo século de ouro espanhol. Note-se, em consonância com o traçado schlegeliano de uma leitura sincrônica da história da literatura, que Álvares de Azevedo localiza também no drama, de novo à maneira de Victor Hugo, o lugar da presença simultânea de elementos díspares e até contrários. A projeção da simplicidade do clássico junto à paixão e à imaginação maneirista, a revisão de Goethe e de Schiller, que passaram de uma fase pré-romântica a uma fase clássica, e funcionam como parâmetros para a possível empreitada, será que tudo isso soa demasiado ambicioso para um poeta adolescente do século XIX brasileiro?

Sim e não, é claro. A ambição de Álvares de Azevedo é uma das muitas formas dialéticas de inserção na tradição, exatamente pela ruptura de todas as regras que dizem respeito a essa mesma tradição. Se o seu modelo maior é Shakespeare, ele está dentro de toda uma série de escritores, músicos, pintores românticos que se voltaram para a obra do dramaturgo inglês em busca de inspiração e material para o seu trabalho. Por outro lado, a junção de autores tão díspares para formar uma “utopia dramática” (AZEVEDO, 2000, p. 509) é imposição de uma vontade autoral que desafia e desconstrói a ideia de separações temporais e estilísticas. Para Álvares de Azevedo, há também um centro ou cerne do romântico, e este cerne inclui Shakespeare e mesmo seus opostos (o que é reiterado mais à frente em “Puff”, como veremos).

Shakespeare retorna outras vezes no prólogo/prefácio azevediano; aliás, Azevedo não chega nunca a se afastar do bardo, que é espécie de fio condutor de sua reflexão sobre o drama; ao tentar caracterizar, ainda, o seu tipo dramático, vários autores são recusados:

É um tipo talvez novo, que não se parece com o misticismo do teatro de Werner, ou as tragédias teogônicas de Ehlenschläger e ainda menos com o de Kotzebue ou o de Victor Hugo e Dumas.

Não se pareceria com o de Ducis, nem com aquela tradução bastarda, verdadeira castração do *Othello* de Shakespeare, feita pelo poeta sublime do *Chatterton*, o conde Vigny. – 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 queria aperfeiçoar os membros do gigante – disforme para eles – de Gulliver! (AZEVEDO, 2000, p. 507).

Deixando de lado todos os nomes aventados e descartados (Victor Hugo!), fica mais uma vez em evidência a centralidade de Shakespeare para uma poética romântica – e ultrarromântica – de Álvares de Azevedo. E a menção feita à tragédia de *Otelo* não parece ser também fortuita: é claro que a primeira crítica é à tentativa fracassada, no ponto de vista de Azevedo, de emendar Shakespeare, gênio, colosso, gigante; mas a peça em que alto e baixo, nobreza e vilania mais convivem talvez seja essa do mouro de Veneza, bom e correto, transformado em assassino de sua esposa inocente por uma paixão desregrada, ou talvez pelo peso carregado por Otelo devido à sua posição tornada grotesca em meio a uma sociedade de burgueses brancos. O mouro Otelo, caracterizado na peça como negro, filho de uma terra quente e intratável, é antes de tudo um guerreiro, um mercenário, que luta como general contratado por Veneza. O seu casamento com Desdêmona, motivado pelo amor contra o interesse, é impraticável, no entanto, mesmo aos olhos de Otelo, que acaba por ver a si como inadequado, fora de lugar, presa do engano – e, contudo, Otelo é o herói trágico da peça, apesar de estar fora de todos os padrões de bom tom e apesar de se tornar assassino de uma mulher branca, inocente do adultério forjado por Iago.

Bem, para Álvares de Azevedo, este é o drama dos dramas, uma tragédia de Shakespeare, entre outras de suas peças, modelos, ideais, que funcionam como referência, como a própria ideia de uma arte que se faz, irregular e nem sempre bela, de maneira híbrida, de acordo com a expressão de emoções violentas, aspirando a apagar as diferenças entre arte e vida.²

² Observe-se que *Otelo* é também uma referência importante para Gonçalves Dias em seu belo drama *Leonor de Mendonça*, que, apesar de sua regularidade, depende do desregramento da paixão do ciúme no desenvolvimento de seu enredo, e, mais, usa da figura do mouro como uma personificação do *páthos* do infortúnio devido às suas origens e à sua aparência. Eugênio Gomes comenta a presença de *Otelo* na peça de Gonçalves

Insisto em chamar a atenção para o fato de que *Otelo* não é modelo para o tema, para o enredo que interessa ao dramaturgo Álvares de Azevedo: fica patente que a tragédia de Shakespeare é um modelo de maneira de fazer, é um guia para o drama romântico em sua aparente anomalia, em seu uso acentuado do elemento grotesco e das paixões destrutivas:

A vida e só a vida! mas a vida tumultuosa, fêrvida, anelante, às vezes sanguenta – eis o drama. Se eu escrevesse, se minha pena se desvairasse na paixão, eu a deixaria correr assim. Iago enganaria o Mouro, trairia Cássio, perderia Desdêmona e desfrutaria a bolsa de Rodrigo. Cássio seria apunhalado na cena, Otelo sufocaria sua Veneziana com o travesseiro, escondê-la-ia com o cortinado quando entrasse Emília: chamaria sua esposa – *a whore* – e gabar-se-ia de seu feito. O *honest, most honest* Iago viria ver a sua vítima, Emília soluçando a mostraria ao demônio; o Africano delirante, doido de amor, doido de a ter morto, morreria beijando os lábios pálidos da Veneziana. Hamleto no cemitério conversaria com os coveiros, ergueria do chão a caveira de Yorick, o truão; Ofélia coroada de flores cantaria insana as balatas obscenas do povo; Laertes apertaria nos braços o cadáver da pobre louca. Orlando no *What you will* penduraria suas rimas de Rosalinda nos arvoredos dos Cevennes. Isto seria tudo assim (AZEVEDO, 2000, p. 508).³

O trecho mostra a fascinação exercida pela obra shakespeariana sobre o rapaz que ensaiava seus escritos; percebe-se a leitura atenta, a atenção aos detalhes. O vocabulário de baixo calão usado por Shakespeare comparece na passagem, assim como a percepção da obscenidade e do ridículo, ou

Dias em GOMES, 1961, p. 97-104. Outro dado importante é a insistência de Dias em dizer que sua referência é ao *Otelo* de Shakespeare, não a seus adaptadores franceses; e que Shakespeare é modelo para o uso concomitante da prosa e do verso. Veja-se o Prólogo de *Leonor de Mendonça*, em DIAS, 2004, p. 289-303.

³ É interessante que a referência a *As you like it*, que é citada em “Puff” como *What you will*, que é, na verdade, subtítulo de outra comédia de Shakespeare, *Twelfth night*, localize os encontros amorosos de Rosalinda e Orlando nos Cévennes, na França, e não na floresta inglesa de Arden (que se confunde com a Ardenne francesa), como está na peça. Os dois equívocos, de nome e de localização, podem ter se dado por leitura via tradução adaptada, ou citação equivocada de memória. Já as referências a *Otelo* e a *Hamlet* são corretas, e mostram a leitura direta de ambas as tragédias. Discordo um tanto de Eugênio Gomes, que defende que a presença de Shakespeare na obra de Álvares de Azevedo viria sempre da leitura de Musset. Creio que o poeta francês, influência fundamental na obra de Azevedo, pode ter dado a sugestão da *shakespearemania* para o jovem leitor brasileiro, tanto como Byron; mas, a partir de um momento, o gosto, pessoal e romântico, se impõe visivelmente, e Álvares de Azevedo sabe operar com o texto inglês de maneira bastante produtiva (Conferir GOMES, 2004, p. 114-120).

mesmo do abjeto que configuram o texto elisabetano e fazem dele protótipo romântico para o hibridismo e a quebra de convenções. Estão aí referidas a tragédia e a comédia de Shakespeare, o comportamento rebaixado de seus heróis, corrompidos pelos vilões ou pelo destino, as vítimas inocentes do mal humano, ou do destino...

Para Álvares de Azevedo, no entanto, parece importar principalmente uma fidelidade a esse texto ofegante, tumultuoso, sangrento – fora de todos os padrões de bom gosto. Isso marca seu entendimento formal do texto dramático de maneira irreversível:

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. 508).

A imagem impressionante das manchas de sangue no chão tem conotação possivelmente problemática se a aproximarmos do sangue tropical: do mouro Otelo ou do autor que aí fala? Pode bem ser que de ambos. Como se coloca o sangue dos trópicos frente às convenções clássicas, temperadas, europeias? As “conveniências dramáticas”, aqui na forma dos alexandrinos, franceses por excelência, se opõem por completo à forma irregular da paixão – o esgar, o desvario selvagem são a forma de Otelo, personagem, e de *Otelo*, tragédia. Fazer caber na tragédia a irregularidade, abandonar a geometria clássica é o que Álvares de Azevedo depreende da obra de Shakespeare: parece-nos que *Otelo/Otelo* é a corporificação do drama pretendido por Azevedo em sua guerra particular contra a convenção. O procedimento de escolha de um modelo de texto, de uma estrutura exemplar, e estrutura irregular em suas misturas, diz muito do que poderíamos chamar de o romantismo de Álvares de Azevedo: aqui ele nomeia seu maior modelo, Shakespeare, já chamado por Friedrich Schlegel de “centro, o núcleo da fantasia romântica”.

Mas se o romântico é acima de tudo contraditório, não podemos deixar de citar também o parágrafo seguinte de “Puff”:

Mas se eu imaginasse primeiro a minha ideia, se a não escrevesse como um sonâmbulo, ou como falava a Pitonisa convulsa agitando-se na trípole, se pudesse, antes de fazer meu quadro, traçar as linhas

no painel, fá-lo-ia regular como um templo grego ou como a Atália, arquétipo de Racine (AZEVEDO, 2000, p. 508).

O leitor que chega a este trecho fica, é claro, meio confuso, ou talvez frustrado. Depois de mostrar uma total adesão a um modelo de irregularidade formal idealizado em Shakespeare, Álvares de Azevedo convoca, como desejo para além do romântico, o mais clássico dos classicistas franceses, Racine, elegendo uma de suas tragédias bíblicas como arquétipo de beleza regular, clássica, como um templo grego. Pode até parecer, em primeira leitura, que o ativo investimento em um modelo irregular ficaria prejudicado pelo apreço súbito demonstrado ao equilíbrio, mas quem leu com atenção o prólogo/prefácio desde o início há de se lembrar que o protótipo dramático de Azevedo inclui desde sempre o elemento clássico – “alguma coisa como Goethe sonhou”. Eu diria mesmo que a inclusão de Racine em meio a seus modelos, com sinal positivo, ao contrário de muitos autores mais óbvios naquele momento que são recusados, faz da tragédia regular uma referência para quem se aventurasse nos mares revoltos do texto de exceção, do texto híbrido, desregrado.

Stendhal já havia convocado uma modernização do gosto francês, perguntando ao público seu contemporâneo: “Para compor tragédias que interessem ao público de 1823 é preciso seguir os hábitos de Racine ou de Shakespeare?” (STENDHAL, 2008, p. 42). A questão, feita na França, sempre ciosa de sua centralidade classicista, tinha intuito polêmico, é claro, e o autor responde a si mesmo com a afirmação de Shakespeare como o modelo para o romantismo, isso é, “a arte de apresentar aos povos as obras literárias que, no estado atual de seus costumes e de suas crenças, são passíveis de lhes proporcionar o maior prazer possível” (STENDHAL, 2008, p. 73). Claro está que, para Álvares de Azevedo, não haveria necessidade de escolha: tanto Shakespeare quanto Racine, enquanto modelos formais, podem coexistir naquilo que ele chama de “protótipo”, ou “utopia dramática”. No entanto, sabemos que o drama romântico prevê, em sua fundação de um novo gênero literário, algo além da tragédia e da comédia, em seus lugares históricos demarcados.

“Puff” termina com ainda outras denegações de Álvares de Azevedo em relação a *Macário*, o drama que virá a seguir. Diz o poeta “o meu tipo, a minha teoria, a minha utopia dramática, não é esse drama que aí vai” (AZEVEDO, 2000, p. 509). A última referência a Shakespeare é a *A tempestade*, colocada junto a uma série de obras de fantasia, na qual se insere *Macário*, drama a que o poeta nega mesmo um gênero, uma forma:

Quanto ao nome, chamem-no drama, comédia, dialogismo: – não importa. Não o fiz para o teatro: é um filho pálido dessas fantasias que se apoderam do crânio e inspiram a *Tempestade* a Shakespeare, *Beppo* e o *IX Canto de D. Juan* a Byron; que fazem escrever *Annunziata* e *O canto de Antônia* a quem é Hoffmann ou *Fantasio* ao poeta de *Namouna* (AZEVEDO, 2000, p. 509).

De novo, a comparação é antes formal que contedística, porque o que liga o drama de Azevedo ao de Shakespeare e aos outros textos citados é antes a atmosfera de sonho, a presença do que não é natural, em gênero que não é tragédia e não é comédia, e que é, em certa medida, gênero anti-ilusionista.

Eu sei que a exposição foi rápida e bastante superficial, mas espero que tenha sido possível mostrar que a presença de Shakespeare na obra de Álvares de Azevedo não é apenas obrigação de escola, mas antes elemento conformativo, constituinte. O jogo entre clássico e romântico conhece assim um desdobramento interessante, neste jovem poeta de um país esquecido no século XIX: há aqui o desejo pela superação, talvez, mesmo das divisões entre esses mundos à parte. A veleidade maior de Azevedo parece ser fazer conviver a beleza clássica com a verdade romântica, enquanto equivalentes, como já tinha desejado outro jovem poeta romântico.⁴ Seriam necessários muito tempo e muito espaço para buscar todas as implicações advindas da escolha de um autor para modelo por sua capacidade de fazer desprezar a norma, mesmo que conhecida e admirada. Mas Álvares de Azevedo era antes de tudo um poeta ultrarromântico, e sua verdade, ou suas regras, são as ditadas pela impostura do gênio. E assim voltamos a Shakespeare e à sua pretensa rebeldia, tão necessários ao romantismo.

Referências

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

AZEVEDO, A. *Poesias completas*. Ed. crítica de Péricles Eugênio da Silva Ramos. Org. de Iumna Maria Simon. Campinas: Ed. da Unicamp; São Paulo: Imprensa Oficial do Estado, 2002.

ALVES, C. *O belo e o disforme: Álvares de Azevedo e a ironia romântica*. São Paulo: Edusp/Fapesp, 1998.

⁴ É o que diz o famoso dístico final da “Ode sobre uma Urna Grega”, de Keats: “‘A beleza é a verdade, a verdade, a beleza’/ – É tudo o que há para saber, e nada mais.” BYRON & KEATS, 2009, p. 145.

BYRON & KEATS. *Entreversos*. Trad. de Augusto de Campos. Campinas, SP: Ed. da Unicamp, 2009.

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

DIAS, G. *Teatro de Gonçalves Dias*. Ed. preparada por Luís Antônio Giron. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

GOMES, E. *Shakespeare no Brasil*. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Cultura, 1961.

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

SCHLEGEL, F. Carta sobre o romance. In: _____. *Fragmentos sobre poesia e literatura (1797-1803)*: seguido de *Conversa sobre a poesia*. Trad. Constantino Luz Medeiros e Márcio Suzuki. São Paulo: Ed. UNESP, 2016.

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

STENDHAL. *Racine e Shakespeare*. Trad. Leila de Aguiar Costa. São Paulo: EDUSP, 2008.

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

Recebido em: 27 de janeiro de 2021.

Aprovado em: 4 de agosto de 2021.