

ÁLVARES DE AZEVEDO: UM DRAMA FANTÁSTICO

*Décio de Almeida Prado**

Pensem nisto! a razão é um poder frio e lento que nos enleia pouco a pouco com idéias que ela aduz uma após outra, como os laços sutis, desligados e inumeráveis de Gulliver.

Alfred de Vigny

RESUMO: A partir da reconhecida dualidade na vida de Álvares de Azevedo, "nem anjo, nem demônio", o ensaio se centra em dois textos diretamente ligados ao teatro. Deles, são extraídas parcelas de uma possível poética, evidenciando ainda a ampla leitura do jovem poeta e sua preocupação com a poesia e a filosofia, bem como sua predileção por nomes estelares do teatro universal, notadamente Shakespeare. Acentua o paroxismo da postura do autor: prólogo de tendências clássicas a *Macário*, no entanto, peça mais romântica do teatro brasileiro.

UNITERMOS: Teatro brasileiro; poética; romantismo; paratexto; prólogo.

1

Com Manuel Antonio Álvares de Azevedo, nascido em São Paulo em 1831 e falecido no Rio de Janeiro em 1852, antes mesmo de completar vinte e um anos, entramos em cheio no romantismo, inclusive no que tinha este de mais anticlássico – a literatura fantástica. Ele não foi apenas um poeta romântico. Representou, para os contemporâneos e para as gerações seguintes, o próprio mito do poeta romântico, gênio precoce e inspirado, fadado a desaparecer por não caber bem dentro dos quadros estreitos deste nosso pobre mundo sublunar. Até a sua morte, confirmando funestos presságios poéticos ("Se eu morresse amanhã..."), obedeceria a um desígnio

* Professor de Literatura Brasileira (Teatro) da FFLCH/USP.

superior. "Que fatalidade, meu pai", teria exclamado, ao terminar a sua breve passagem pela terra. Numa geração de poetas propensos a morrer cedo, ele foi o primeiro, o mais precoce, também neste ponto.

Duas imagens suas cruzam-se numa estranha contradição: a do bom filho e bom irmão (veja-se a sua correspondência familiar), aluno brilhante que aos dez anos começa a escrever cartas em francês e inglês e aos vinte conhece a literatura universal em quase toda sua totalidade; e a do ficcionista fascinada pelo macabro e pelo mórbido, cujas personagens infringem todos os preceitos da moral vigente. Sílvio Romero, na *História da Literatura Brasileira*, de 1888, já constata essa curiosa dualidade, concluindo que ele não era "nem anjo, nem demônio", nem "um espírito meigo, delicado, virgem", nem "um ser depravado, corrupto, êbrio, devasso" – embora a muitos, anteriores ou subseqüentes, parecesse encarnar ora um, ora outro extremo.

A sua obra, salvo raras publicações em jornais de âmbito restrito ou acadêmico, foi editada postumamente. Quando nos dispomos a enfrentá-la, a primeira surpresa vem de sua dimensão, mais apropriada, pelo volume, aos longos anos da maturidade que ao ritmo breve da juventude. Vemo-nos às voltas com um autor que tocava ao mesmo tempo vários projetos, em prosa ou em verso, desenvolvendo-os, contudo, um tanto ao sabor da improvisação, sem perder tempo com retoques, como que impelido – romanticamente, aliás – por uma fonte aparentemente inesgotável de inspiração. Admira-se que, tendo tanto lido, tanto tenha escrito.

A parte mais ponderável de sua produção, na opinião geral, é constituída por algumas poesias, uma novela, *Noite na Taverna*, e uma peça de teatro, *Macário*. Mas, ao lado desta obra de criação, deixou também discursos acadêmicos, enfáticos, não isentos de pedantismo, ensaios críticos tendentes à paráfrase e à tradução, e prefácios, destinados, segundo tudo indica, à impressão em livro. Somando-se toda esta matéria teórica, esparsa, não sistemática, obteríamos não um programa estético completo, seria pedir muito, mas algumas grandes linhas em torno das quais se erguia o seu universo poético.

Os conhecimentos de Álvares de Azevedo, saindo às vezes da literatura para a história e para a filosofia, estendem-se com tal amplitude, formam constelações de escritores tão ricas, que logo desconfiarmos que pelo menos alguns daqueles nomes, citados às dezenas, provêm menos de leituras diretas que de informações fornecidas por terceiros, colhidas em compêndios ou em salas de aula. Assim mesmo, não deixa de comover tamanha ânsia juvenil de tudo saber, tudo abarcar, num só audacioso golpe de vista. Por outro lado, no seu tipo de raciocínio, que passa com facilidade do abstrato ao concreto, através de imagens que procuram tornar o pensamento sensível aos olhos e aos ouvidos, as considerações pessoais nunca se reduzem a conceitos, a escolas, cristalizando-se de preferência sobre vultos exponenciais, reconhecidos por todos como verdadeiros nomes tutelares da experiência literária – Homero na Grécia, Dante na Itália, Camões em Portugal, Cervantes na

Espanha, Milton na Inglaterra, Goethe na Alemanha. Ou, talvez, sobrepondo-se a todos pela freqüência com que é rememorado, Shakespeare, escritor que Álvares de Azevedo demonstra ter freqüentado intensa e fervorosamente, seja na vertente trágica – *Hamlet*, *Otelo* –, seja na cômica, que o encantava por sua alada fantasia. Já os dramaturgos franceses – tirante Racine –, mais frios, mais racionais, parecem não entusiasma-lo tanto.

Entre os vivos em meados do século, debruçou-se amorosamente sobre a poesia de Alfred de Musset, os romances poéticos de George Sand e o teatro de Alfred de Vigny, nomeadamente sobre o drama *Chatterton*.

Há, no entanto, um grupo de escritores, imediatamente anteriores a esses, que o fascinam pela conjunção, já plenamente romântica, entre a vida desregrada, com excesso de sexo ou de bebida, e a carreira literária, desenrolada fora dos padrões habituais. Cabem, nessa categoria, Byron, “o poeta-rei, que adormecia nas orgias febris”, Zacharias Werner, que, “pelo chão das tavernas da velha Alemanha”, “profanava na embriaguez a sua larga fronte mística”, e Bocage, “o poeta dos lupanares”, que se podia ver, “na velha Lisboa”, “com os cotovelos nas mesas torpes da taverna”¹. A taverna, que teria a sua vez – *Noite na Taverna* – na ficção de Álvares de Azevedo, já simbolizava aqui, em seus escritos teóricos, a vida noturna, no que representava de exclusão social e no que possuía de subterrâneo, de inconfessável, de moralmente livre e perverso. Os maus sentimentos podem estar na raiz da melhor poesia porque o poeta também pode ser um anjo decaído.

O mal que o afligia, em muitos desses casos, seria a descrença, assunto que mereceu por parte de Álvares de Azevedo um pequeno ensaio: “Da descrença em Byron, Shelley, Voltaire, Musset”. Ele aceita bem a incredulidade quando ela rói por dentro o escritor, levando-o às bordas do desespero, numa concepção agônica da existência que se traduziria em versos candentes. Não perdoava, em contraposição, na sua religiosidade anticlerical, a descrença tranqüila, segura de si, irônica para com os crentes. É o que o faz preferir o escárnio “satânico” de Byron ao “atroz” ceticismo de Voltaire. E o poeta nacional, a propósito, cita Victor Hugo: “O riso de Byron não é o de Voltaire. *Don Juan* não é o contrapeso de *Cândido*. Voltaire não sofrera”. O materialismo, de resto, é “de essência prosaico”. “No materialismo bruto não pode haver poesia”. Quanto a Bocage, alvo de um estudo em separado, pode-se dizer que ele se matou em vida: “Que foi suicídio a morte de Bocage crêmo-lo nós: suicídio de alma e de corpo... pois, quando aquele cadáver esfriou, já a alma lhe estava morta”.

Mas existe, no século XIX, outra causa para a infelicidade do poeta: a sua inadequação às novas exigências sociais. O artista, no passado próximo, como se

1. Estas citações dos ensaios críticos de Álvares de Azevedo, como as que se seguirão, acham-se em: CASTELLO, José Aderaldo. *Textos que interessam à história do Romantismo*. São Paulo, Conselho Estadual de Cultura, 1960. p. 95-180. Os erros na transcrição de nomes pessoais foram corrigidos.

sabe, fora custeado pela aristocracia. Com a ascensão da burguesia, que pode ele oferecer no mercado de trabalho? Alfred de Vigny, no *Chatterton*, peça comentada e traduzida em alguns trechos por Álvares de Azevedo, coloca a questão, quer no enredo, quer no prefácio, julgado pelo autor brasileiro "tão belo como o drama". A Inglaterra é um navio – diz o próprio Chatterton –, no qual cada um cumpre uma tarefa específica. E o poeta? Qual a sua missão? "Ele lê nos astros a rota que nos mostra o dedo do Senhor". Vale dizer que está fora da sociedade moderna, de natureza laica e econômica. Não causa espanto, então, que tantos poetas se suicidem, de fato, como Chatterton, ou lançando mão de uma vida dissoluta, como Bocage.

Para terminar este bosquejo, imperfeito também na medida em que se assenta sobre difusos escritos juvenis, diríamos que a Poesia ("o sonho do poeta") e a Filosofia ("as elucubrações da filosofia") são as duas parcelas prediletas de Álvares de Azevedo, entre as várias que compõem a sabedoria humana, chamada às vezes por ele de Ciência, no sentido de totalidade do saber, não no de ciências naturais, que não aparecem entre as suas preocupações. O romance, gênero literário moderno, mais próximo da realidade cotidiana, só atua em seu espírito quando de forte teor poético, como os de George Sand.

2

Entre as obrigações românticas figurava o interesse pelo teatro. Álvares de Azevedo dedica-lhe, no plano teórico, um artigo, "Carta sobre a atualidade do teatro entre nós", e o prólogo da peça *Macário*.

A "Carta" é mais uma lamentação, não sobre a atualidade e sim sobre a falta de atualidade do teatro nacional. Um dos parágrafos iniciais já diz tudo: "É uma miséria o estado do nosso teatro; é uma miséria ver que só temos o João Caetano e a Ludovina. A representação de uma boa concepção dramática se torna difícil. Quando só há dois atores de força, sujeitamo-nos ainda a ter só dramas coxos, sem força e sem vida, ou a ver estropiar as obras do gênio"².

Quais "obras do gênio" gostaria ele de contemplar em palcos nacionais? Peças de Schiller, de Goethe, de Alexandre Dumas (estas na verdade encenadas regularmente por João Caetano), traduções de Shakespeare, feitas sobre o original inglês, não por intermédio do "reflexo gelado do Ducis"³.

Mas um bom texto não basta em teatro. Para que ele chegue ao público, "é preciso gosto na escolha dos espetáculos, na escolha dos atores, nos ensaios, nas

2. Ludovina Soares da Costa (1802-1868), atriz trágica portuguesa, fixara-se no Rio de Janeiro desde 1829. João Caetano dos Santos (1808-1863), nem seria preciso dizê-lo, foi o maior ator brasileiro do século XIX.

3. J. F. Ducis, escritor francês do século XVIII, adaptara *Otelo* às normas clássicas, sendo este texto traduzido por Gonçalves de Magalhães e interpretado por João Caetano.

decorações. É desse todo de figuras grupadas com arte, de efeito das cenas, que depende o interesse. Talma o sabia. João Caetano, por uma verdadeira adivinhação de gênio, lembra-se disto". É a teoria da reminiscência de Platão aplicada ao contexto nacional. O artista teria em seu íntimo uma imagem clara ou velada da verdade.

O restante do artigo, um tanto em contradição com a imagem que se costuma atribuir a Álvares de Azevedo, tem como centro a comédia. "Mas o que é uma desgraça, o que é a miséria das misérias, é o abandono em que está entre nós a comédia". "O soco romano-grego tornou-se o tamanco imundo da vagabunda desbocada". O poeta admitia palavras fortes. Refere-se, sem se chocar, antes com admiração, ao "whore" que Otelo lança contra Desdêmona. Mas não aprecia a linguagem chula, "as chulas obscenas" das más farsas.

O ator cômico nacional que destaca não é de modo geral conhecido por esta faceta. Ei-lo: "E, contudo, nós que nos fizemos homem no tempo em que João Caetano não se envergonhava de representar Casanova. Nós que o vimos, não há muito, vestir o disfarce de Robin, enlaçar-se no manto roto de Dom Cesar de Bazan, que soltamos boas gargalhadas ante o *Auto de Gil Vicente* e Robert Macaire, não podemos deixar de lamentar que ele desdenhe a máscara da Comédia".

Estas peças, caídas a maior parte em justo esquecimento, pedem esclarecimentos. O *Auto de Gil Vicente*, ninguém o ignora, é de autoria de Garrett. *Casanova no Forte de Santo André* e *As memórias do diabo*, onde surge a personagem Robin, devem-se à pena de Etienne Arago, irmão de Jacques Arago, amigo de João Caetano. *D. Cesar de Bazan*, "drama-vaudeville" (se é possível tal combinação), pertence à enorme produção dramatúrgica de A. Dennery. Roberto Macário, no entanto, merece um cuidado um pouco maior. Conta a lenda – e talvez seja verdade – que Fréderick Lemaitre, o astro do romantismo francês no que diz respeito a atores, recebera das mãos de seus três modestos autores, B. Antier, A. Lacoste e A. Chaponnier, um autêntico melodrama, igual em sustos e peripécias a todos os outros. Mas revirara o texto pelo avesso, conferindo ao protagonista inesperados e irresistíveis contornos cômicos. Comentou Théophile Gautier: "Fréderick Lemaitre tinha criado, para personagem de Roberto Macário, um gênero de cômico absolutamente shakespeariano, alegria terrível, gargalhada sinistra, derrisão amarga, caçoada sem piedade, sarcasmo que deixa longe a fria maldade de Mefistófeles, e, além de tudo isso, uma elegância, uma destreza, uma graça surpreendentes, que são como a aristocracia do vício e do crime"⁴.

Não sabemos, nunca saberemos, se João Caetano exibiu-se à altura do grande ator francês, um de seus modelos inspiradores. Mas, ao que parece, fez o suficiente para deixar impresso na memória de um de seus espectadores, senão uma personagem, um nome: Macário.

4. Apud ALMEIDA PRADO, Decio. *João Caetano, o Ator, o Empresário e o Repertório*. São Paulo, Perspectiva, 1972. p. 91.

O artigo de Álvares de Azevedo fecha-se bem à sua maneira, ao mesmo tempo enciclopédica e individualizante, por concentrar-se sobre alguns nomes estelares. Prescreve o seguinte roteiro para os iniciantes na comédia: "Começarão por traduções, estudando o teatro espanhol de Calderón de la Barca e Lope de Vega, o teatro cômico inglês de Shakespeare até Sheridan, o teatro francês de Molière, Regnard e Beaumarchais e mais modernamente enriquecido pelo repertório de Scribe e pelos provérbios de Leclercq e de Alfred de Musset".

Para os mais afoitos, "os que tiverem mais gênio", possivelmente os de vocação dramática, recomenda um programa ainda mais ambicioso, com o estudo do teatro grego, francês, inglês e alemão, depois do que "poderão talvez nos dar noites mais literárias, mais cheias de emoção do que aquelas em que assistimos aos melodramas caricatos (...)".

O prólogo do *Macário* intitula-se Puff. Começa aqui o reino da fantasia que irá imperar na peça. Puff, em primeiro grau, é uma personagem virtual de Shakespeare. Em segundo grau, uma personagem real, do próprio Álvares de Azevedo. Ele se apresenta em "Boêmios", "ato de uma comédia não escrita" pelo poeta brasileiro (não escrita porque se transforma logo em conto, embora conservando o formato do verso). "A cena passa-se na Itália no século XVI. Uma rua escura e deserta. Alta noite". Ao abrir-se o pano, "Puff dorme no chão abraçando uma garrafa". É um bêbado e um devasso, talvez um poeta: "Os bons poetas/ Para ser imortais beberam muito". Acusado de tais vícios, replica com uma citação shakespeariana:

"Respondo-te somente o que dizia
Sir John Falstaff, da noite o cavaleiro:
Se Adão pecou no estado de inocência
Que muito é que nos de impureza
Peque o mísero Puff?"⁵

Na boca do nobre Sir John Falstaff, nas três peças de Shakespeare em que ele entra em cena, só conseguimos localizar uma fala aparentada a essa, porém em outro herói, que não "o mísero Puff":

"Falstaff – Dots thou hear, Hal? thou knowest in the state of innocence Adam fell; and what should poor Jack Falstaff do in the days of villany?"⁶

Quanto a Puff (sopro, baforada, em inglês) comparece de passagem, lembrado somente pelo nome, que seria "Puff of Barson", em outro texto de Shakespeare, também animado por Falstaff e seu burlesco séquito⁷.

5. *Grandes poetas românticos do Brasil*. Edição de Frederico José da Silva Ramos e Antonio Soares Amora. São Paulo, LEP, 1954. p. 233.

6. Primeira Parte do *Rei Henrique IV*, 3º ato, 3ª cena. Tradução ao pé da letra: "Não ouves, Hal? Sabes que no estado de inocência Adão caiu; e o que poderia fazer o pobre Jack Falstaff nos dias de vilania?"

7. Segunda Parte do *Rei Henrique IV*, 5º ato, 3ª cena.

Que quis dizer Álvares de Azevedo com esse pequeno enigma, essas falsas pistas? Provavelmente o episódio não passou de uma brincadeira do poeta com o seu amado bardo britânico, um lance de fantasia que servia para tirar o prólogo de suas costumeiras abstrações, atribuindo-lhe fictícias feições humanas. Se esse ponto permanece um tanto obscuro, à espera de esclarecimento, não pairam dúvidas sobre quem fala através de Puff: é mesmo o poeta brasileiro. São inconfundíveis o timbre de sua voz e a magnitude de suas aspirações:

"Criei para mim algumas idéias 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, Marlowe e Otway, a imaginação de Calderón de la Barca e Lope de Vega; e a simplicidade de Ésquilo e Eurípedes".

O que o poeta está postulando nesse momento, no campo da idealidade onde todas as audácias do pensamento são admitidas, é nada menos que um pós-romantismo que seria igualmente um pós-classicismo, na medida em que combinaria as qualidades de certo modo divergentes das duas escolas: o fervor romântico ("as paixões ardentes") e o senso de medida clássico ("a simplicidade"). O drama, para Álvares de Azevedo, é "a vida e só a vida! mas a vida tumultuosa, fêvida, anelante, às vezes sangrenta". Mas, "se pudesse, antes de fazer meu quadro, traçar as linhas no painel, fa-lo-ia regular como um templo grego ou como a *Atalia*, arquétipo de Racine". O romantismo, em suma, já teria vivido a sua hora de rebelião, podendo ser ultrapassado por uma nova síntese, que conjugaria tese e antítese, passado clássico e presente romântico, numa fórmula superior, de alcance e validade universais.

Esse curto e polêmico prefácio interessa não apenas pelo que inclui como, e sobretudo, pelo que exclui deliberadamente. A ausência da Alemanha, nas dramaturgias julgadas seminais – a inglesa, a espanhola e a grega –, é imediatamente compensada pela menção a Goethe e Schiller, nomes trazidos à tona através de seus principais dramas. Já o mesmo não sucede com outros autores, entre os mais conhecidos. O "tipo talvez novo" de peça que se propõe "não se parece com o misticismo do teatro de Werner (...) e ainda menos com o de Kotzebue ou o de Victor Hugo e Dumas".

São exclusões clamorosas para a época, mormente em se tratando de relações literárias entre a Europa e o Brasil. Zacharias Werner estava em todas as mentes, por intermédio de *Vinte e Quatro de Fevereiro*, a primeira "tragédia da fatalidade". Kotzebue tivera o seu *Misanthropia e Arrependimento*, além de encenado no Brasil, traduzido e publicado em português. Mas o que realmente causa espécie é o banimento sumário de Victor Hugo e Alexandre Dumas, os dois pilares do teatro romântico francês. Não que Álvares de Azevedo os desprezasse artisticamente. Ao contrário, não faltam em seus ensaios palavras de elogio tanto a um quanto ao outro. O que não o agradava, quer nos parecer, são as semelhanças existentes entre os

dramas românticos dos dois autores e os melodramas populares, cheios de truques de enredo, que infestavam os palcos brasileiros. O escritor nacional, pelo que se depreende, preferia, ao romantismo recente e triunfante, as suas raízes históricas, plantadas na Inglaterra, Espanha e Alemanha. Antes o verdor, a ingenuidade cênica, que os malabarismos da carpintaria teatral, de que seriam réus Dumas e Victor Hugo.

Nada destas cogitações, contudo, diz respeito a *Macário*. Basta, para sabê-lo, transcrever na íntegra, sem comentários, os parágrafos finais do prólogo, que definem com exatidão o que se vai ler.

“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. Esse é apenas, como tudo que até hoje tenho esboçado, como um romance que escrevi numa noite de insônia, como um poema que cisme numa noite de febre – uma aberração dos princípios da ciência, uma exceção às minhas regras mais íntimas e sistemáticas. Esse drama é apenas uma inspiração confusa, rápida, que realizei às pressas, como um pintor febril e trêmulo.

“Vago como uma aspiração espontânea, incerto como um sonho – como isso o dou, tenham-no por isso.

“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 conto de *Antonia* a quem é Hoffmann, ou *Fantasio* ao poeta de Namouna”.

Esse é o paradoxo que Álvares de Azevedo, morrendo tão moço, legou ao teatro. Escreveu um prólogo meio clássico, pelo menos sensível às qualidades clássicas, para uma peça que é a mais romântica entre todas do teatro brasileiro.

ALVARES DE AZEVEDO: A FANTASY DRAMA

ABSTRACT: Taking as a starting point the duality in Alvares de Azevedo's life, for he has been considered “both angel and devil”, this essay deals with two of his textes connected directly with the theatre. From these, the author has tried to draw a possible outline of his poetics, at the same time showing the young poets extensive readings on poetry, philosophy and drama, with a keen interest in great playwrights, such as Shakespeare. Finally, the essay emphasizes the poets extreme romanticism which will be detected in *Macário*, the most romantic Brazilian play.

KEYWORDS: Brazilian theater; poetics; Romanticism.