

ÁLVARES DE AZEVEDO E O DRAMA ROMÂNTICO

Cilaine ALVES¹

- RESUMO: Apresentam-se aqui as idéias sobre dramaturgia de Álvares de Azevedo expostas de forma direta principalmente em *Carta sobre a atualidade do teatro entre nós* e no prefácio a *Macário*. Em seguida, desenvolve-se uma análise de *Um cadáver de poeta* procurando ilustrar a teoria do gênero dramático defendida por Puff, o narrador de *Macário*.
- PALAVRAS-CHAVE: Teatro brasileiro; drama romântico; transcendência; herói byroniano; grotesco romântico.

1

O prefácio a *Macário* e *Carta sobre a atualidade do teatro entre nós* são os principais textos em que Álvares de Azevedo manifesta, objetivamente, algumas idéias gerais sobre dramaturgia, estilizando-as, no primeiro deles, em consonância com sua poética e estabelecendo, no segundo, um vínculo entre elas e as atividades teatrais de sua época.

Em *Carta sobre a atualidade do teatro entre nós* Álvares de Azevedo discute a qualidade das atividades teatrais desenvolvidas por ocasião da redação desse texto, provavelmente em 1851. Segundo sua opinião, as representações teatrais da época eram deploráveis. Procurando as causas daquilo que considerava problemático nos palcos brasileiros, aponta tanto a centralização da atuação nas mãos de apenas dois bons atores, João Caetano e Ludovina, quanto o grande prestígio do melodrama nos palcos brasileiros em detrimento da comédia, que fora, segundo ele, relegada ao esquecimento.

A predominância da comédia sobre os outros gêneros é uma exigência, como se sabe, da própria estética romântica. A preocupação de Azevedo para retomá-la nos palcos brasileiros não oferece, neste sentido, maiores dificuldades de interpretação. Em Schiller, um dos teóricos do romantismo que exerceram grande influência sobre nosso escritor, o chiste e a sátira, ao visarem à correção das fraquezas humanas,

¹ Doutoranda em Literatura Brasileira – Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas – USP – 05509-900 – São Paulo – SP.

têm mais chances de êxito do que a tragédia, pois, escarnecendo e ridicularizando sutilmente a sociedade, ferem mais vivamente os sentidos, sem, com isso, provocar qualquer reação de suscetibilidade no espectador (Cf. Schiller, 1964, p.36).

Ao procurar justificar suas preocupações com o destino do teatro nacional, Álvares de Azevedo apóia-se na idéia de que ao drama cabe formar moralmente um povo, traindo, neste momento, sua filiação ao debate estético alemão, mais especificamente a Schiller e a seu ideal de teatro como atividade artisticamente elevada, espiritualmente civilizadora.

Schiller (1964), preocupado em formular uma teoria sobre a arte que se apoiasse em critérios normativos, voltados para a objetividade, assenta sua doutrina nos conflitos entre a razão e a experiência. Nesta versão, o fim supremo da arte é o livre entretenimento. Compreendido, porém, como distinto do prazer físico que nunca pode ser elevado à condição de arte, esse entretenimento, denominado, por isso, livre, deve obedecer a uma legislação movida por princípios morais.

Definindo a moralidade como o cultivo da razão na postulação de leis reguladoras do comportamento humano universal, Schiller sustenta que a arte desperta no homem um jogo entre o impulso sensível – “um conceito que significa todo o ser material e toda a presença imediata dos sentidos” – e o impulso formal – “um conceito que compreende todas as disposições formais dos objetos e todas as suas relações com as faculdades do pensamento” (1991, p.81).

A apreciação do objeto estético, segundo Schiller, não se atém a apenas um desses impulsos, pois a beleza não é domínio exclusivo nem dos sentidos, nem tampouco da reflexão formal, já que não somos nem exclusivamente matéria, nem unicamente espírito (p.82). A contemplação da arte apresenta-se, então, como um jogo lúdico que, compreendido, *grosso modo*, como um equilíbrio entre esses dois impulsos, confere liberdade moral ao homem. Ao despertar a sensibilidade e, ao mesmo tempo, vivificar a imaginação, esse jogo nos leva a produzir pensamentos abstratos que nos enobrecem e nos libertam de nossas limitações (p.114). Tornando-se, então, livre pela disposição estética do espírito, a humanidade atingiria uma etapa ideal na cultura, marcada pelo dever e pela verdade (p.119).

Neste contexto em que a arte deve educar nossos impulsos naturais, Schiller dispensa um papel de destaque ao teatro. Para ele, na formação moral de um povo, a religião não alcança aqueles que tomam seus quadros como “fantasia, enigmas sem solução, fantasmagorias e engodos do remoto” (1964, p.32-3). A grande influência do palco sobre o coração humano, segundo o dramaturgo alemão, reside no completo e poderoso efeito que ele exerce sobre as pessoas, pois, distintamente “da letra morta e da fria narração”, ao mostrar o jogo (ou o embate, no caso da tragédia) entre os instintos e a transcendência espiritual de maneira visível, age diretamente sobre o espírito humano, atuando tanto sobre o sensível quanto sobre a alma (p.34):

A tragédia, portanto, longe de moralizar e dar lições de virtude, proporciona ao espectador a possibilidade de experimentar livremente, ludicamente, o cerne de sua existência moral em

todos os seus conflitos, em todas as suas virtualidades negativas e positivas. A tragédia apresenta a vontade humana no seu desafio às forças do universo e da história, mostra o homem sofrendo, mas resistindo ao sofrimento graças à sua dignidade sublime e indestrutível. Assim, leva o espectador a entrever a possibilidade, por remota que seja, de um último sentido, de uma ordem universal transcendente e de uma harmonia absoluta em que é superado o abismo entre os mundos da necessidade e da liberdade moral, entre o dever e as inclinações do impulso. (Rosenfeld, 1977, p.22-3)

Em *Carta sobre a atualidade do teatro entre nós*, a relação do teatro com a transcendência espiritual de toda uma nação aparece determinada no fato de que, para Álvares de Azevedo, o drama deve possuir, antes de tudo, um valor estético, ou melhor, deve ter por finalidade única fazer “o apostolado do belo”:

Não: o teatro não deve ser a escola de depravação e de mau gosto. O teatro tem um fim moralizador literário: é um verdadeiro apostolado do belo. Daí devem sair as inspirações para as massas. Não basta que o drama sanguinolento seja capaz de fazer agitar-se as fibras em peitos de homens-cadáveres. Não basta isso: é necessário que o sonho do poeta deixe impressões ao coração, e agite n'alma sentimentos de homem. (1942a, p.389)

A frase “o teatro não deve ser a escola de depravação e de mau gosto” parece remeter, inicialmente, à idéia clássica que nega a possibilidade de absorção de elementos imorais e impudicos pela arte, contrariando, num primeiro momento, não apenas a teoria de Schiller, para quem no âmbito da tragédia recomendam-se heróis pouco virtuosos, como a própria produção literária de Azevedo. As frases finais deste fragmento, porém, clarificam, de certa forma, o tipo de drama “imoral” a que o autor se refere, afastando, com isso, a contradição acima exposta.

Ao se posicionar contra o drama “sanguinolento”, Álvares de Azevedo tem a objetar-lhe sua incapacidade de impressionar o coração e despertar “n'alma sentimentos de homem”, acrescentando-lhe, com isso, uma nova determinação. Disto se deduz que, desde que ele contenha um imperativo estético, a possibilidade de introduzir, no drama, cenas de violência não está descartada, desfazendo, assim, aquela primeira impressão. Dito de outra forma, para o autor de *Noite na taverna*, o drama, mesmo o “sanguinolento”, deve possuir, antes de tudo, um valor literário que seja capaz de despertar a sensibilidade humana.

No prefácio a *O conde Lopo*, defendendo-se de possíveis críticas referentes à absorção de aspectos imorais na obra que ali se segue, Azevedo escolta-se em autores consagrados que também teriam construído uma literatura dita “imoral”. Citando Byron, afirma que, apesar do teor imoral de suas peças literárias, importa no escritor inglês “apreciar o belo da imaginação do poeta” (1942c, p.419). Assim, os dois principais efeitos que Álvares de Azevedo procura na arte: sensibilizar e provocar a imaginação atestam já uma referência à teoria de Schiller.

Reagindo contra um tipo de drama que se ressentia, segundo o autor de *Carta...*, de qualidades estéticas, ele propõe que a oferta de bons espetáculos estimularia os jovens estudantes a fazer traduções de Calderon de La Barca e Lope de Vega, Shakes-

peare, Molière entre outros. Melhorando as atividades teatrais, essa mesma mocidade estudaria mais atentamente a história do teatro e, com isso, estaria apta a desenvolver um teatro nacional de ótima qualidade, num círculo infinito de educação teatral em que boas peças desencadeiam bons profissionais e vice-versa, fundamentando, talvez, assim, bases mais sólidas para a formação do teatro brasileiro.

Se então, para o autor de *Macário*, na natureza do drama deve estar contido um valor literário, se esse valor se determina por sua capacidade de sensibilizar o coração e despertar a imaginação e se, ainda, esse é o drama que deve "servir de inspiração para as massas", isto significa que há, entre Schiller e Álvares de Azevedo, um projeto comum de formar, pela via do teatro, o espírito de uma nação.

2

No prefácio a *Macário*, um narrador automeado Puff apresenta suas propostas para um novo tipo de drama manifestando seu desejo de um dia poder desenvolvê-lo, ressaltando, com isso, que tais propósitos não correspondem ainda ao drama que ali se segue, *Macário*. Como modelo ideal, essas propostas correspondem, em muitos aspectos, à própria produção literária de Álvares de Azevedo, mas, em outros, extrapolam os limites dessa prática, levando esse texto a ser uma síntese infiel de seu próprio trabalho. Neste sentido, elas revelam pretensões literárias extremamente audaciosas, frutos talvez mais da corajosa ambição poética do autor do que da sua prática artística. Tal é o caso, por exemplo, do fragmento deste texto cujo modelo de drama que se propõe alcançar fundamenta-se numa síntese de vários tipos, propondo uma fórmula que pudesse conter tanto as paixões de Shakespeare, de Calderon de La Barca e Lope de Vega, quanto as simplicidades das tragédias gregas. Mas, ao mesmo tempo, tais premissas contribuem também para trazer à tona indícios de um gênero dramático próprio, desenvolvido por Álvares de Azevedo no interior de sua obra, esclarecendo, com isso, sua posição diante da discussão da época sobre qual gênero adotar nos palcos brasileiros, se o modelo neoclássico, o drama burguês, o melodrama, ou ainda outra espécie nova.

As pistas elucidativas do gênero proposto por Puff surgirão quando ele manifestar, abruptamente, sua opinião sobre o disforme. Esquivando-se de representá-lo de forma gratuita, sem qualquer objetivo literário, Puff propõe um novo tipo cujo tema, tal como a tragédia, fossem as paixões. Esta representação deveria, contudo, ser plasmada numa forma que marcasse um limite entre a alma e o instinto, entre a fera e o homem, mas sem o requinte do horrível, expressando, antes de tudo, "A vida e só a vida, fervida e anelante, às vezes sanguinolenta – eis o drama" (Azevedo, 1942b, p.5).

Ilustrando seu raciocínio, na seqüência de seu texto, Puff afirma que, caso tivesse escrito *Otelo*, ele representaria todo seu "desvario selvagem", argumentando que "as nódoas do sangue que caem ao chão não têm a forma geométrica" e que

emoções tais como as agonias da paixão, do ciúme e do desespero, transportadas para os trópicos, não devem ser moldadas em versos alexandrinos.

Com a metáfora das nódoas de sangue filtradas por mãos tropicais de forma irregular, Puff dá o primeiro passo claro para propor um rompimento com as convenções clássicas do gênero. Assim, ao idealizar um novo tipo que representasse a vida naquilo que ela contém de tumultuosa, férvida e anelante, que expressasse o choque entre a fera e o homem, entre os instintos naturais e o espírito, o narrador deste prefácio procura fazer coincidir uma visão pessimista do mundo com uma forma de cunho grotesco, abrindo, com isso, um gancho para incorporar um disforme não mais de natureza gratuita, mas de forma a representar as contradições humanas. Com isso, Puff propõe, obviamente, a propalada fusão dos gêneros idealizada pelos românticos, mais precisamente, a fusão do estilo elevado, próprio da tragédia, com outro de natureza baixa, o grotesco.

Em *Macário*, uma passagem em especial define melhor a concepção de Álvares de Azevedo sobre o modelo ideal de representação literária. Trata-se de um diálogo em que Macário relata a Satã um episódio aterrorizante de sua vida, no qual uma mulher por pouco não morreu em seus braços após o ato sexual. Ante este espetáculo, Satã reage de forma ainda mais surpreendente:

Se ali ficasses mais alguma hora, talvez ela te morresse nos braços. Aquela agonia, o beijo daquela moribunda talvez te regenerasse. Da morte nasce muitas vezes a vida. Dizem que se a rebecca de Paganini dava sons tão humanos, tão melódiosos, é que ele fizera passar a alma de sua mãe, de sua velha mãe moribunda, pelas cordas e pela caverna de seu instrumento. (1942b, p.37)

Com isso, Satã lamenta que a mulher não tenha morrido de fato naquele instante, pois, para ele, o caráter macabro da cena teria servido a Macário não apenas como fonte de prazer, mas também como matéria de inspiração poética.

A idéia de incorporar os elementos macabros da vida à literatura liga-se a uma visão negativa do mundo, segundo a qual a ciência é impotente para elucidar os mistérios da vida, exprimindo uma reação dos românticos aos princípios reguladores da vida, determinados pela nova ordem política. Pelo grotesco, eles esperam destruir valores social e moralmente estanques do sistema. Encarando o mundo como um universo alheio ao homem, procuram superar as limitações de qualquer visão dogmática, finita e fechada da existência humana:

Esse caráter infinito e interior do indivíduo era estranho ao grotesco da Idade Média e do Renascimento, mas a sua descoberta pelos românticos só foi possível graças ao emprego do método grotesco, da sua força capaz de superar qualquer dogmatismo, qualquer caráter acabado e limitado. Num mundo fechado, acabado, estável, no qual traçam fronteiras nítidas e imutáveis entre todos os fenômenos e valores, o infinito interior não poderia ser revelado. (Bakhtin, 1974, p.38-9)

Ao tentar subverter verdades tomadas como unilaterais, um dos procedimentos básicos do grotesco romântico consiste na singularidade do riso “destruidor” que, ao revelar uma perspectiva irônica e satírica do mundo, aniquila a realidade como tota-

lidade finita liberando, segundo Bakhtin, “a consciência, o pensamento e a imaginação humana, que ficam assim disponíveis para o desenvolvimento de novas possibilidades” (p.43). No âmago da ironia encontra-se, então, não apenas a negação de uma verdade absoluta, como também a substituição desta por uma concepção relativa: “Schlegel considera a ironia como a luta entre o absoluto e o relativo, a consciência simultânea da impossibilidade e a necessidade de uma descrição completa da realidade” (Wellek, 1967, v.2, p.13).

Nessa nova maneira de encarar o mundo, o grotesco torna-se o modelo ideal para representar o desencantamento romântico. Por meio de imagens especularmente invertidas, concebe-se a realidade de modo a enfatizar seus aspectos deformados, absurdos e caóticos, pintando, assim, um universo hostil a qualquer aspiração espiritual.

Angustiante, o riso adquire, agora, um traço sombrio, terrível e atemorizador, propiciando o estranhamento de situações, em princípio, familiares:

O universo do grotesco romântico se apresenta geralmente como terrível e alheio ao homem. Tudo que é costumeiro, banal, habitual e conhecido por todos torna-se subitamente insensato, duvidoso estranho e hostil ao homem. O mundo se transforma de repente em um mundo exterior. O costumeiro e tranquilizador releva seu aspecto terrível. (p.34)

Em *Macário*, outro diálogo que ilustra a relação entre o desencantamento com o mundo e uma dada postura poética diante dele refere-se a uma passagem em que Macário e Penseroso discutem um poema de cunho cético. Penseroso censura veementemente tal poema por sua ausência de crença no progresso e na ciência, ambos, segundo ele, responsáveis pelo desenvolvimento e por um futuro melhor para as novas nações. Neste momento, Macário contesta seu interlocutor pedindo a ele que se cale, afirmando ironicamente:

Muito bem, Penseroso. Agora cala-te: falas como esses Oradores de lugares comuns que não sabem o que dizem. A vida está na garrafa de Cognac, na fumaça de um charuto de Havana, nos seios voluptuosos da morena. Tirai isso da vida – o que resta? Palavra de honra que é deliciosa a água morna de bordo de vossos navios! que tem um aroma saudável as máquinas de vossos engenhos a vapor! que embalam num *farniente balsâmico* os vossos cálculos de comércio! Não sabeis da vida! Acende esse charuto, Penseroso, fuma e conversaremos. (1942b, p.65)

A resposta de Macário ao nacionalismo romântico passa, então, pelo conhaque, pelo charuto e pelas mulheres; ou seja, pela apresentação de que expressam, de forma metafórica, uma postura boêmia, marca registrada dos heróis do byronismo brasileiro.

No Brasil, a prática de incorporar à literatura elementos de uma vida boêmia e devassa liga-se à forma pela qual os poetas da segunda geração romântica importaram e adaptaram o mito do herói byroniano. Este herói, segundo Onédia Carvalho Barboza, desenvolvido por Byron ao criar a personagem Childe Harold, constitui-se da seguinte forma:

Byron foi compondo e desenvolvendo a imagem do herói byroniano, caracterização máxima do herói romântico, um ser demoníaco e fatal de aspecto sombrio e misterioso, sob cujas feições

pálidas se escondem paixões violentas, sentimentos terríveis e indefinidos. De linhagem nobre, ele é orgulhoso, arrogante, rebelde, indomável, e seu passado encerra alguma ação maligna ou crime misterioso. É, portanto, um homem solitário, torturado pelo remorso. Sente que nada tem em comum com seus semelhantes – é diferente, superior. Estes, por sua vez, temem-no e o evitam. (1974, p.18)

O processo de aculturação desse mito em São Paulo, ainda segundo esta autora, tendeu a adotar e a fundir o homem fatal na figura do próprio Byron. Nas poesias de Álvares de Azevedo, “lendas” que correm acerca da vida pessoal do poeta inglês – seus excessos amorosos e incestuosos, sua provável mania de beber em caveiras – passam a ser adotadas como um modelo ideal de vida que estaria a serviço, em última instância, da inspiração poética, num processo em que vida e literatura se fundem. Com isso, o homem fatal brasileiro, pintado por nossos românticos, tornou-se sinônimo não apenas de um ser misantropo, misterioso e maldito, como ainda de um devasso, um boêmio em todos os sentidos. Noutras palavras, ao fundir vivência boêmia com o mito do homem fatal, os românticos brasileiros transformaram esta experiência de vida em fonte e motor da inspiração poética, de acordo com um princípio que coloca a vida à disposição da literatura.

Tal peculiaridade do byronismo brasileiro evidencia-se na exagerada e, portanto, suspeita preocupação dos poetas da época em idealizar situações de boemia, o que denuncia mais um interesse em forjar uma vida desregrada do que vivê-la concretamente.

Dois fatos da época traem esse interesse. Um deles refere-se a um dos primeiros tradutores de Byron no Brasil, José Pinheiro Guimarães, aluno matriculado na Faculdade de Direito em 1828. Guimarães formulou para si mesmo uma idéia sobre inspiração poética cujo princípio era determinado pelo estado de embriaguez. Como, porém, não era um homem dado a bebidas, não conseguia vencer sua repulsão ao álcool. Depois de várias tentativas infrutíferas, resolveu então se inspirar na embriaguez alheia, isto é, em seus colegas, a quem oferecia a oportunidade de grandes bebedeiras (Cf. Cavalheiro, 1956, p.56).

Outro fato narrado por Edgar Cavalheiro remonta à contradição entre o ritmo boêmio e a rotina estudantil. Ora, se é verdade que o estudante saía sempre para grandes “noitadas”, obviamente que a vela de sua cabeceira de cama se mantinha sempre em bom estado, indicando que pouco fôra usada no exercício de leituras noturnas. Francisco Otaviano, por exemplo, fazia questão de demonstrar sua vadiagem por meio das boas condições de uso de sua vela, sem deixar perceber, contudo, que possuía duas: uma grande que ficava sempre à sua cabeceira, e outra que, gasta em horas noturnas de estudo, ocultava na gaveta para não trair a sua alegada vadiagem (p.56; Cf. também, Ribeiro Neto, 1962, p.33).

Já na identidade do narrador do prefácio aqui abordado encontra-se esta relação entre vida e literatura. Puff é uma das personagens do poema narrativo sintomaticamente denominado “Boêmios”. Nele, outra personagem, Nini, tenta convencê-lo a ouvir um poema por ele composto, ao que Puff, desconversando, responde:

A idéia é boa:
Toma dez bebedeiras – são dez cantos.
Quanto a mim tenho fé que a poesia
Dorme dentro do vinho. Os bons poetas
Para ser imortais beberam muito. (Azevedo, 1942d, p.158)

Assim, para Puff, a inspiração literária deve ter por matéria a vivência boêmia. Quando propõe, então, um tipo de drama que incorpore tanto os elementos da tragédia quanto os do disforme, ele se predispõe, em primeiro lugar, a aceitar as orientações de Victor Hugo, para quem a representação do grotesco é essencial para a realização do sublime. Para ele, essa mistura geraria um contraste tão violento que dele se obteria um efeito especial do sublime:

O sublime sobre o sublime dificilmente produz um contraste, e tem-se a necessidade de descansar de tudo, até do belo. Parece, ao contrário, que o grotesco é um tempo de parada, um termo de comparação, um ponto de partida, de onde nos elevamos para o belo com uma percepção mais fresca e mais excitada. A salamandra faz sobressair a ondina; o gnomo embeleza o silvo. (Hugo, s.d., p.31)

Distintamente do poeta francês, no entanto, a peculiaridade da fusão proposta por Puff reside na natureza desse grotesco, pois em Álvares de Azevedo ele foi muitas vezes tomado como sinônimo de boemia literária, ou, se se prefere, byronismo; isto é, representação de elementos devassos, macabros e sórdidos da idealização desta boemia.

3

Apesar de as idéias de Álvares de Azevedo sobre dramaturgia explicitarem-se principalmente no prefácio a *Macário* e em *Carta sobre a atualidade do teatro entre nós*, elas perpassam, contudo, boa parte de sua produção literária, de tal forma que nela se encontram, freqüentemente, tanto uma proposta de discutir, no interior do próprio texto ficcional, a arte dramática – como é o caso do poema narrativo “Boêmios” –, quanto uma reiterada tendência para incorporar elementos estruturais próprios do drama – como é o caso do estilo dialogizado de boa parte de sua obra lírica.

Nesse sentido, *Um cadáver de poeta* torna-se um peça exemplar, tanto por apresentar uma discussão literária quanto por ilustrar a prática de fundir os estilos da representação. Dividido em sete cantos, os dois primeiros funcionam como uma espécie de prólogo, expondo, pela boca de um narrador, a situação do drama: um poeta, sem dinheiro para comer e só no mundo, morreu na rua sem que ninguém cuidasse de seu corpo.

Por essa calçada transitam certos representantes típicos da sociedade local, o que faz que o espaço público seja tomado como um lugar propício para a exposição do despotismo e da insensibilidade da camada dominante diante dos membros excluídos da ordem econômica. Assim, ante a presença do cadáver, o rei irrita-se com seus serviçais por não terem providenciado, a tempo, a retirada do corpo, provocando,

com tal imprudência, o susto em seu cavalo. Penaliza-se com a morte daquela figura apenas porque, sendo esbelto e jovem, poderia ter se transformado num bom lacaio.

A reação do bispo diante do corpo estendido na calçada é semelhante à do rei. Saindo de coche após o jantar, aproveita a viagem para fazer a sesta. Nesse interim, a roda passa por sobre o cadáver e, com o estalo, o bispo desperta. Constatando o ocorrido, este, irritado, maldiz a “raça” dos boêmios que, ao invés de escolherem o local “certo” para morrer, acabam pelas estradas incomodando os “santos”.

O poeta morto, além de ser um sujeito absolutamente sozinho, desprotegido no mundo, indigente e faminto, tem a mesma origem pobre de várias figuras de poeta construídas por Álvares de Azevedo ao longo de sua obra; isto é, um sujeito “enfeitado”, um deserddado do sistema, possuindo como único bem o poderoso, redentor e, ao mesmo tempo, maldito e autodestruidor dom artístico. Como Penseroso, o trovador Tancredo também era uma personagem crente que – vivendo num mundo que perdeu a fé em Deus e onde a fidalguia degenerou em gosto – sofreu um abalo em suas ilusões:

De que vale um poeta – um pobre louco
Que leva os dias a sonhar – insano
Amante de utopias e virtudes
E, num tempo sem Deus, ainda crente? (1942e, p.134)

Até um certo momento do drama, seu conteúdo se desenvolve de maneira clara, mostrando a marginalização da personagem pelo sistema de maneira transparente, sem que nenhum enigma dificulte sua interpretação. A partir de uma certa altura, porém, o sentido da história se fecha ao surgir um desconhecido que, informando-se da morte de Tancredo, vem preparar -lhe a sepultura. De mero substituto de cozeiro, esta nova personagem revela-se também um poeta que, como Tancredo, era um plebeu orgulhoso, um trovador do povo que, ressalte-se, não “dedilhava trocadilhos tolos” e, por conseguinte, era um pobre vagabundo.

Ao longo do poema, um diálogo estabelecido entre esse poeta e um casal de fidalgos tem o mesmo propósito de ilustrar a exclusão da arte no seio da sociedade vigente. A partir desse diálogo, a representação desse propósito, até então conduzida e desenvolvida pelo narrador, se dá diretamente por meio da fala das personagens. Graças a essa alteração, as causas sociais da morte de Tancredo, antes narrada de maneira melodramática e cômica, são agora destacadas num tom amargo, adquirindo, com isso, contornos políticos. Assim, o teor conflituoso – destinado a mostrar a insignificância, do ponto de vista fidalgo, da poesia e dos poetas –, das proposições e das réplicas acrescenta um traço de revolta e de contestação social à figura do poeta desconhecido.

Na sinistra construção dessa figura, surge, então, como encarnação de uma natureza rebelde, uma consciência politicamente crítica, atenta aos desníveis sociais provocados por uma estrutura econômica injusta. Nesse sentido, enquanto Tancredo era apresentado como um anjo, “outrora cheio de eternas fantasias”, vindo a morrer,

como Penseroso, talvez por excesso de ideais, esse novo poeta, ao contrário, personifica um bastardo de Deus cuja “alma Satã devora”. Como outras personagens apresentadas como malditas na obra de Álvares de Azevedo (Satã, por exemplo), este também é responsável pela instauração de dúvidas e conflitos dirigidos à realidade que o cerca.

Por sua natureza rebelde e origem misteriosa, por ser o protetor dos poetas e por estar associado à figura do demônio, a construção dessa personagem está em sintonia com o modelo do herói maldito desenvolvido pelo movimento romântico. Analisando o grotesco plasmado por Jean Paul Richter e Bonaventura, Kayser afirma que, nesses autores, a figura do diabo, ao compreender o mundo de maneira irônica, possui a tarefa de destacar a nulidade do mundo terreno, representando a vida de forma tal que ela se aproxima do cotidiano de um manicômio, isto é, de um mundo destituído de sentido (1986, p.62). Entretanto, mesmo possuindo uma consciência crítica, o herói maldito do romantismo não aprofunda uma discussão política dos problemas sociais, mas destila sua revolta contra a realidade em geral, contra o mundo terreno, sem definir claramente as causas de sua rebeldia (Cf. Bakhtin, 1974, p.33).

Abordando a obra de Baudelaire, Walter Benjamin nos recorda que, segundo Marx, a boemia, no decorrer da Revolução Francesa, era associada a um tipo político que se distinguia dos “conspiradores casuais” ou “de ocasião”. Esse tipo, mantendo-se em condições de vida completamente desregrada, tinha, por residência fixa, a taverna. Tornava-se, assim, boêmio pelo próprio ritmo das atividades políticas que exercia (1989, p.9-10). Por outro lado, “os conspiradores profissionais”, como Marx os chamava, praticavam a conspiração como uma forma de viver, dedicando-lhe todo seu serviço e tempo, enquanto os “casuais”, ao contrário, exerciam-na com a mesma disposição com que assumiam uma tarefa imposta pela divisão do trabalho. Para Walter Benjamin, essa situação pode ser explicada por aquilo que denomina “metafísica do provocador”, isto é, um comportamento político que tem na conspiração um fim em si mesmo, independentemente do alvo a que se destina, podendo este ser tanto os próprios companheiros de classe, teoricamente mais esclarecidos que ele, o provocador, quanto o reacionarismo de um modo geral (p.11-2).

A propósito do tom de revolta que caracteriza a voz da personagem maldita em *Um cadáver de poeta*, cabe lembrar que, no Brasil de então, não havia nenhuma revolução proletária em marcha que pudesse ser transfigurada em inspiração poética. Assim, ao compor esse conto, Álvares de Azevedo prescinde de qualquer referência à realidade social que o cerca, limitando-se a transportar, para um contexto indeterminado, um modelo de comportamento político apto para alegorizar as relações entre o escritor e seu público.

Nesse sentido, a exibição dos representantes da classe dominante, no interior do conto, não procura questionar, a fundo, a vida social de então, o que acarreta uma exposição estática do quadro social. Assim, o movimento dos transeuntes pela calçada se dá por meio de cenas distintas que, ao se dividirem em cantos representativos de alguns elementos da nobreza, tornam-se estanques, como duas molduras com personagens diferentes sobre o mesmo fundo e tema. Tanto o rei, o bispo,

quanto o casal de fidalgos não são trabalhados em profundidade de forma a revelar uma interioridade, sendo, nesse sentido, apenas abstrações de uma classe favorecida política e economicamente.

Uma personagem aparentemente casual no conto, mas que serve como ilustração da degeneração do gosto, é o poeta da corte. Reduzido à mera função de truão, de “glosador de sobremesas”, ele toma Tancredo como um grande concorrente. O confronto entre eles demonstra que o “bobo” da corte, mesmo sendo bem nutrido, possui a “veia pobre”, empregando sua arte apenas para deleite dos fidalgos. Tancredo, por sua vez, apesar de ser “apenas” um pobre poeta do povo, não se prestava a fazer “trocadilhos” fáceis. Na contraposição entre esses diferentes tipos de poetas, percebe-se, então, o propósito do narrador de explicar a pobreza poética, o empobrecimento da arte como uma decorrência de estar voltada para o deleite do público:

Um poema, contudo, bem escripto,
Bem limado e bem cheio de tetéias,
Nas horas do café lido, fumando,
Ou no campo, na sombra do arvoredo,
Quando se quer dormir e não há sono,
Tem o mesmo valor de uma dormideira. (Azevedo, 1942e, p.134)

Assim, enquanto a classe dominante é delineada pelo que possui em arrogância e desprezo, os poetas, ao contrário, e também de maneira preconcebida, personificam modelos de virtude e solidariedade. Tudo se passa de forma a depreciar moralmente os poderosos e a enlevar espiritualmente os fracos. Nesse sentido, a pobreza material de Tancredo, sua exclusão da ordem econômica são conseqüências não apenas da degeneração do gosto, mas também da inutilidade da arte num mundo regido pelo dinheiro:

Nem há negá-lo – não ha doce lira
Nem sangue de poeta ou alma virgem
Que valha o talismã que no oiro vibra!
Nem músicas nem santas harmonias
Igualam o condão, esse eletrismo,
A ardente vibração do som metálico... (p.134)

A construção das duas personagens principais, Tancredo e o desconhecido, por outro lado, obedece ao mesmo princípio de desdobramento de consciências de poetas que Macário tão bem ilustra: uma, que se quer íntegra e crente – Penseroso –, e outra, misteriosa e maldita – unificada no par Satã e Macário. Assim, enquanto Tancredo encarna um pensamento idealista, o poeta desconhecido, por sua revolta, pela descrença na humanidade, pelo mistério que o envolve, personifica uma espécie de demônio titânico, encarnando tanto a tarefa de questionar valores morais do mundo, como a defesa, em nome de um dom artístico superior, do rompimento com o mundo.

De acordo com o mesmo princípio de divisão das personagens, há, quase sempre, na obra de Álvares de Azevedo a unificação dessas vozes no discurso direto do

narrador. Assim, após o diálogo do desconhecido com a noiva Elfrida, esse narrador descreve a cena do suicídio do poeta maldito como um mistério que somente a ele cabe elucidar. Ele se refere, nesse momento, à descoberta – feita por um coveiro ao tentar roubar o morto – de que o corpo daquele homem pertencia a uma “mulher de formas puras”. Mediante essa constatação, o narrador afirma que, mesmo sendo capaz de revelar tanto esse enigma quanto o que envolve o trágico fim das personagens, mesmo assim ele não o fará, alegando que ao artista não cabe esclarecer os mistérios que levam a alma a ascender ao céu:

Na tumba dormem os misterios d'ambos
Da morte o negro véu não ha erguê-lo!
Romance obscuro de paixões ignotas,
Poema d'esperança e desventura,
Quando a aurora mais bela os encantava,
Talvez rompeu-se no sepulcro deles!
Não pode o bardo revelar segredos
Que levaram ao céu as ternas sombras;
Desfolha apenas nessas fronte puras
Da extrema inspiração as flores murchas... (p.144-5)

Ao afirmar que é capaz de compreender os enigmas que envolvem tanto a morte de Tancredo quanto a transfiguração do poeta desconhecido, o narrador transfere para si um dom próprio do poeta maldito, isto é, ser o detentor da chave elucidatória da dúvida e da incógnita. Munido dessa característica, ele, atribuindo a si mesmo dons divinos, coloca-se em posição de mediar uma relação entre o Absoluto e a arte. Ele pretende, ainda, transferir, para uma esfera superior, a autenticidade da poesia, ou melhor, sua natureza orgânica destruída no âmbito do mundo terreno.

A transferência da organicidade poética para uma esfera superior, no entanto, é inócua, uma vez que o que está em jogo é precisamente a espiritualidade no mundo terreno, a alienação, o valor subalterno da poesia na sociedade. Em outras palavras, se o fim trágico das personagens principais reflete a impossibilidade de concretização da poesia no mundo que transformou a arte em mercadoria, isto indica que a superioridade e a autenticidade da poesia – cujos fundamentos principais se assentam na liberdade do gênio – estão comprometidas. Com isso, a transferência da essencialidade da poesia para um reino infinito se deve mais à ausência de uma outra proposta alternativa. Se tal sugestão, por um lado, soa como mero jogo retórico, por outro, aponta para uma questão real: uma aporia em que parece recair o próprio Álvares de Azevedo.

O principal fator que favoreceu, neste poema, a fusão estilística apresenta-se já na própria escolha do gênero em que ele foi desenvolvido: o poema-miscelânea. Plasmado por Byron, principalmente em *Beppo* e *Childe's Harold Pilgrimage*, esse gênero foi concebido como mescla estilística do sublime e do grotesco, de poesia e prosa,

apresentando, ainda, uma linguagem digressiva especial para expressar as mudanças de humor de seu narrador.²

A mistura estilística do baixo e alto, de prosaico e poético, de sublime e grotesco, de lírico, épico, dramático e cômico figurava, na poesia de Byron, o grande mito demiúrgico da imaginação do artista como diabo-titã-peregrino, Caim-Prometeu-Manfredo-Melmoth. Era extremamente apta para expressar as variações de ânimo de personagens postas entre o ideal e a negação, articulando-se como ironia nadificadora da experiência, no prosaísmo baixo das deformidades e exagerações grotescas e, simultaneamente, como metáfora alta, terrível, e mesmo, sublime, unificadora da experiência no ideal do Grande Todo Cósmico. (Hansen, p.25)

Uma das principais características do poema-miscelânea é a sua composição herói-cômica, isto é, a representação de personagens tomadas, comumente, como inferiores, inseridas num plano baixo, mas de forma que eles apresentam sentimentos e ideais elevados. Nesse sentido, as personagens principais, em *Um cadáver de poeta*, são pintadas com traços próprios do ambiente prosaico, já que ambas são plebéias e mesmo indigentes. Além disso, o caráter grotesco com que foram plasmadas apresenta-se enfatizado no fato de Tancredo se encontrar, durante toda a narração, estendido ao chão como um cachorro morto, no qual todos tropeçam, bem como na caracterização ambígua da sexualidade do poeta cético. Ao lado da representação “baixa” dessas personagens, destacam-se também suas aspirações poéticas que, voltadas para a busca da espiritualidade, as elevam, ao contrário, a uma esfera superior.

A peculiaridade estilística, nesse conto, consiste no fato de que a espiritualidade da poesia foi procurada no âmbito do real, isto é, buscada e interpretada no cotidiano prosaico, o que propiciou, até um dado momento, o rebaixamento dos heróis a esse ambiente. A partir da morte do desconhecido, contudo, ao reter para si o enigma que envolve as suas personagens, o narrador procura, ainda que de maneira bastante tênue, ressaltar a superioridade de poetas concebidos como autênticos. Para tanto, ele destaca os aspectos vulgares e sórdidos do mundo empírico, como uma condição da ascensão da alma a um plano elevado.

Assim, uma vez que as personagens principais, nesse drama, funcionam como projeções de consciências poéticas que se desintegraram no mundo terreno, e como essa desintegração decorreu da busca das condições espirituais da poesia, a mescla é, aqui, operada de forma a transformar o grotesco em sublime. Em outras palavras, como esses eus poéticos se desintegram como membros de um ambiente que valoriza os aspectos mercadológicos do homem, o que os força a perseguir a essencialidade da poesia num ambiente hostil, o modo de representação, neste momento, conduz a um nivelamento dos estilos “baixo” e “alto”. Com isso, o que seria, em princípio, “baixo”, os tipos grotescos e seus modos de vida plebéia, são definidos, *a priori*, como elementos sublimes, não havendo quase que nenhuma diferenciação de grau entre

2 Na construção de seu modelo, o poeta inglês apoiou-se, por sua vez, no poema-miscelânea inaugurado, no século XV, pelo italiano Pulci ao compor, em oitava-rima, o seu *Morgante Margiore* (Bloom, 1974, p.233). Sobre a adoção desse modelo satírico no romantismo brasileiro, cf. Hansen (material inédito), p.24-5.

um e outro estilo: o grotesco passa a ser concebido como uma forma de sublime, atendo-se a um princípio estético que provoca a fusão entre um e outro estilo.

ALVES, C. Álvares de Azevedo and the romantic drama. *Trans/Form/Ação (São Paulo)*, v.19, p.61-74, 1996.

- **ABSTRACT:** *This paper presents Álvares de Azevedo's ideas on dramaturgy which were expounded in a direct form mainly in Carta sobre a atualidade do teatro entre nós and in the preface to Macário. Then an analysis of Um cadáver de poeta is developed which attempts to illustrate the theory of the dramatic genre defended by Puff, the narrator of Macário.*
- **KEYWORDS:** *Brazilian theater; romantic drama; transcendence; byronic hero; romantic grotesque.*

Referências bibliográficas

- AZEVEDO, A. de Carta sobre a atualidade do teatro entre nós. In: PIRES, H. (Org.) *Obras completas*. São Paulo: Ed. Nacional, 1942a. v.2.
- _____. Macário. In: _____. *Obras completas*. Org. por H. Pires. São Paulo: Ed. Nacional, 1942b. v.2.
- _____. O conde Lopo. In: _____. *Obras completas*. Org. por H. Pires. São Paulo: Ed. Nacional, 1942c. v.1.
- _____. Boêmios. In: _____. *Obras completas*. Org. por H. Pires. São Paulo: Ed. Nacional, 1942d. v.1.
- _____. Um cadáver de poeta. In: _____. *Obras completas*. Org. por H. Pires. São Paulo: Ed. Nacional, 1942e. v.1.
- BAKHTIN, M. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento*. Trad. Y. F. Vieira. São Paulo: Hucitec, Editora da Universidade de Brasília, 1974.
- BARBOZA, O. C. de C. *Byron no Brasil: traduções*. São Paulo: Ática, 1974.
- BENJAMIN, W. *Charles Baudelaire, um lírico no auge do capitalismo*. Trad. J. C. M. Barbosa e H. A. Baptista. São Paulo: Brasiliense, 1989. v.III.
- BLOOM, H. *Los poetas visionarios del romanticismo ingles*. Trad. M. Antolin. Barcelona: Barral Editores, 1974.
- CAVALHEIRO, E. *Fagundes Varela*. São Paulo: Martins, 1956.
- HANSEN, J. A. *Êtiquette, invenção e rodapé*. (Material inédito).
- HUGO, V. *Do grotesco e do sublime*. Trad. do Prefácio de Cromwel; Trad. C. Berretini. São Paulo: Perspectiva, s.d.
- KAYSER, W. *O grotesco*. Trad. J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 1986.
- RIBEIRO NETO, O. *Cinco capítulos das letras brasileiras*. São Paulo: Conselho Estadual da Cultura, 1962.
- ROSENFELD, A. *Teatro moderno*. São Paulo: Perspectiva, 1977.
- SCHILLER, F. *Teoria da tragédia*. Introd. e notas A. Rosenfeld. São Paulo: Herder, 1964.
- _____. *A Educação estética do homem*. Trad. R. Schwarz e M. Suzuki. São Paulo: Iluminuras, 1991.
- WELLEK, R. *História da crítica moderna*. Trad. L. Xavier. São Paulo: Herder, Edusp, 1967. v.2.