

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO

VITOR ALEVATO DO AMARAL

ÁLVARES DE AZEVEDO E A LINGUAGEM DRAMÁTICA

RIO DE JANEIRO

2006

Vitor Alevato do Amaral

Álvares de Azevedo e a linguagem dramática

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras Vernáculas, Faculdade de Letras, Universidade Federal do Rio de Janeiro, como parte dos requisitos necessários à obtenção do título de Mestre em Literatura Brasileira.

Orientador: Professor Doutor Wellington de Almeida Santos

Rio de Janeiro

2006

AMARAL, Vitor Alevato do. *Álvares de Azevedo e a linguagem dramática*. Dissertação de Mestrado em Literatura Brasileira. Faculdade de Letras da UFRJ. Rio de Janeiro, 2006. 98 fls.

BANCA EXAMINADORA

Professor Doutor Wellington de Almeida Santos (UFRJ)
Orientador

Professor Doutor José Mauricio Gomes de Almeida (UFRJ)

Professor Doutor Roberto Ferreira da Rocha (UFRJ)

Examinada a Dissertação

Em: 23 / 08 / 2006.

Ao meu avô Flôr Allevato, pelo legado dos livros.

AGRADECIMENTOS

A Emmanuel e Nadja, meus pais e amigos, por todo o apoio e encorajamento;

À Liliane, minha querida irmã;

À Nadyr, minha avó;

À Amanda, minha namorada, pelo amor e pela paciência;

Aos familiares, amigos, colegas e alunos que direta ou indiretamente me apoiaram;

Ao Wellington, pela amizade, pelas idéias e pela contagiante paixão pela música;

Ao professor José Mauricio, pela opinião sempre justa;

Ao Roberto, colega de trabalho, pelo diálogo e pelo interesse em minha pesquisa;

À professora Ruth Persice, pelo equilíbrio e sensibilidade que sempre me transmitiu ao falar de literatura;

À CAPES, pela bolsa de Mestrado concedida.

L'antique est dans division de l'idéal par le réel un chiffre qui ne laisse pas de reste; le romantique donne toujours des fractions.

Kierkegaard*

RESUMO

AMARAL, Vitor Alevato do. *Álvares de Azevedo e a linguagem dramática*. Dissertação de Mestrado em Literatura Brasileira. Faculdade de Letras da UFRJ. Rio de Janeiro, 2006. 98 fls.

O objetivo desta dissertação é estudar a *Lira dos vinte anos* e *Macário* à luz das intensas idéias de Álvares de Azevedo sobre teatro. Evitando ter sua biografia como guia que pudesse levar na direção de uma abordagem superficial de sua obra, a primeira parte da dissertação aborda a presença de atitudes dramáticas na *Lira dos vinte anos*, dando especial atenção à influência que as peças de William Shakespeare exerceram sobre Álvares de Azevedo; enquanto a segunda parte procura chamar atenção para Álvares de Azevedo como crítico e para a presença da fragmentação em *Macário*. O resultado é uma frutífera investigação do diálogo entre Shakespeare e Álvares de Azevedo, e da troca existente entre os gêneros lírico e dramático.

* KIERKEGAARD, S. 1967, p. 37

ABSTRACT

AMARAL, Vitor Alevato do. *Álvares de Azevedo e a linguagem dramática*. Dissertação de Mestrado em Literatura Brasileira. Faculdade de Letras da UFRJ. Rio de Janeiro, 2006. 98 fls.

The objective of this dissertation is to study *Lira dos vinte anos* and *Macário* in the light of Álvares de Azevedo's passionate ideas about theater. Disregarding the guidance of his biography towards what might have lead to a more superficial approach to his work, the first part of this dissertation deals with the presence of dramatic attitudes in *Lira dos vinte anos*, focusing on the influence William Shakespeare's plays exerted over Álvares de Azevedo; whereas the second part attempts to draw the reader's attention to Álvares de Azevedo as a critic and to the presence of fragmentation in *Macário*. The result is a fruitful investigation of the dialogue between Shakespeare and Álvares de Azevedo, as well as that between poetry and drama.

SUMÁRIO

Parte I

1. Abrem-se as cortinas, 9
2. A influência de Shakespeare, 18
3. Julieta, 33
4. Dialogismo e signos teatrais, 51
 - 4.1. "Boêmios", 51
 - 4.2. Outros poemas, 57
 - 4.3. Signos teatrais, 61

Parte II

5. Álvares de Azevedo: o crítico, 64
 - 5.1. Álvares de Azevedo e o teatro de seu tempo, 64
 - 5.2. Outras idéias estéticas, 69
 - 5.3. O lugar do texto, 71
6. *Macário* e a fragmentação, 75
7. *Macário* entre Satã e Penseroso, 82
8. Fecham-se as cortinas... por pouco tempo, 90
9. Bibliografia, 91

1. ABREM-SE AS CORTINAS

(...) o coração do homem que sente, mas
que pensa, – e reflete no que sente e no que pensa.

Álvares de Azevedo*

Álvares de Azevedo nasce no dia 12 de setembro de 1831, em São Paulo, e em 1833 muda-se para o Rio de Janeiro. Em 1845, passa a estudar no Colégio Pedro II, onde é aluno de Domingos Gonçalves de Magalhães. Em 1847, matricula-se na Academia de Direito de São Paulo e lá conhece Bernardo Guimarães, Aureliano Lessa, José de Alencar, José Bonifácio, entre outros. Em 25 de abril de 1852, de férias no Rio de Janeiro, sofre uma queda de cavalo e lhe é constatado um tumor na fossa ilíaca, que o mataria com menos de vinte e um anos completos¹. Praticamente toda a sua obra é publicada postumamente².

Em primeiro lugar, são necessárias algumas palavras acerca do desserviço que a crítica de posicionamento biográfico e psicológico prestou aos estudos sobre a produção de Álvares de Azevedo. Quando considerada reflexo da personalidade de seu autor, a qual muitos sentiram-se capazes de desvendar, sua obra passa a compartilhar de sua adolescência e a ser

* AZEVEDO, A. 2000, p. 746.

¹ Raimundo Magalhães Jr. e Vicente de Paulo Vicente de Azevedo concordam que Álvares de Azevedo tenha ido para o Rio de Janeiro tão logo tivesse sido aprovado nos exames do quarto ano do curso de Direito da Academia de São Paulo, no término de 1851, a fim de passar férias. Para o primeiro, que se baseia em Homero Pires, Álvares de Azevedo teria morrido quando, após uma queda de cavalo, foi-lhe diagnosticada a presença de tumor da fossa ilíaca, pairando a dúvida quanto à origem desse tumor: "Simple caso de psoíte, hoje em dia curável com injeções de penicilina, ou tumor de origem tuberculosa?" (MAGALHÃES Jr., 1962: 199-200) Para o segundo sua morte teria sido causada por "moléstia não identificada, e que, em todo caso, não foi tuberculose" (AZEVEDO, 1977: 91). A *Enciclopédia de literatura brasileira* (COUTINHO e SOUSA, 2001) acata a hipótese de morte por tuberculose. Luis Felipe Vieira Souto, por sua vez, expressa-se sobre o assunto de maneira terminante: "não foi tuberculoso, nem morreu de lesão alguma passível de a ela [tuberculose] ser imputada." (SOUTO, 1950: 51)

² Domingos Jaci Monteiro, primo do poeta, inicia a publicação de suas obras em 1853 e termina o terceiro volume em 1862. Outro editor de suas obras foi Joaquim Norberto de Sousa e Silva (1873). Homero Pires (1942) organiza as *Obras completas* do poeta. Alexei Bueno (2000) organizou a *Obra completa* de Álvares de Azevedo. Sobre as obras de Álvares de Azevedo, ver "Bibliografia comentada de Álvares de Azevedo", elaborada por Wellington de Almeida Santos (1998).

entendida, não raro, apenas como uma promessa do que poderia ter sido caso Álvares de Azevedo tivesse vivido por mais tempo. A crítica mais recente, não obstante o farto material já escrito sobre o poeta, tem reconhecido alguns erros motivados pela abordagem psicobiográfica, que regia – e, em alguns casos, ainda rege – a leitura de sua obra. Essa abordagem, que confere a Álvares de Azevedo a imagem de poeta incompleto, faz com que a imagem do poeta-crítico, enaltecida por Charles Baudelaire — É dele a seguinte afirmação: "(...) todos os grandes poetas tornam-se naturalmente, fatalmente, críticos. Deploro os poetas guiados apenas pelo instinto: Julgo-os incompletos"³. — seja impossível de se aproximar do autor da *Lira dos vinte anos*.

Machado de Assis admirava os versos daquele cujo "berço vota à imortalidade", mas a quem faltou tempo para superar "os defeitos, as incertezas, os desvios, próprios de um talento novo, que não podia conter-se, nem buscava definir-se"⁴. José Veríssimo, ao mesmo tempo em que realçava sua cultura ao classificá-lo de "um dos espíritos literariamente mais cultos", conhecedor das "obras-primas das melhores literaturas na sua língua original", também foi capaz de se guiar por critérios biográficos que, ao confundirem-se com sua obra, relativizavam seu valor: "havia atilamento e bom gosto no seu espírito crítico, apenas iludido pelo seu entusiasmo juvenil"⁵. Tanto Machado quanto Veríssimo chamam demasiada atenção para sua tenra idade, apontando-a como um "porém" em sua obra. Falham os dois críticos ao julgarem a obra à luz da suposta pouca maturidade do homem.

A imagem que se fez do poeta como moço frágil e merencório serviu apenas para lhe obscurecer o valor como artista. As especulações acerca de sua biografia levaram Mário de Andrade a analisar menos sua obra do que sua vida, em "Amor e medo". Foi ele o primeiro a analisar sua obra do ponto de vista psicanalítico.

³ BAUDELAIRE, C. 1999, p. 49.

⁴ ASSIS, M. 1997, p. 114.

⁵ VERÍSSIMO, J. 1998, p. 290.

Minha convicção é que o paulista não teve apenas temor, mas uma verdadeira fobia do amor sexual. Não é como os outros, nos quais o assunto, por isso mesmo que mais temático, mais assunto poético que realmente sentido, não teve dúvida em se confessar com franqueza. Álvares de Azevedo seqüestrou o seu medo de amor. E disso vem o tema do amor e medo se manifestar nele numerosíssimas vezes, mas sempre camuflado, inconsciente⁶.

Machado de Assis, José Veríssimo e Mário de Andrade não foram os únicos a penetrarem pela obra de Álvares de Azevedo utilizando a luz de sua biografia para abrir caminho entre seus versos. Em *O belo e o disforme*, Cilaine Alves cita, como seguidores dessa linha de leitura da obra azevediana, os nomes de Joaquim Norberto e Sílvio Romero – anteriores a Mário de Andrade –, e Carlos Felipe Moisés e Hildon Rocha – seguidores da linha iniciada por Mário de Andrade⁷.

Quando Hildon Rocha contesta a idéia de "fobia do amor sexual", de Mário de Andrade, usa, para isso, argumentos também psicanalíticos, rigorosamente nada mudando em termos de abordagem.

Foi nesse drama de indefinição que a excessiva argúcia de Mário de Andrade foi encontrar a prova da virgindade sexual, possivelmente confundindo o medo de amar com o temor do sexo, dificuldades psicológicas que a psicanálise nem sempre admite inseparáveis. A emoção em Álvares de Azevedo o galvanizava por demais, para que pudesse dominar-se nos arroubos fantasistas e assim tomar nos braços a amada, com a galanteria e o sucesso com que fazia Castro Alves (...)⁸.

Depois, continua, especulando sobre a vida do poeta:

Álvares de Azevedo, com sua índole de amoroso reprimido, de

⁶ ANDRADE, M. 1972, p. 210.

⁷ Nessa linha também se encaixa o livro de Eloísa Aguiar (2001).

⁸ ROCHA, H. 1982, p. 17.

tímido congênito, falaria de amor, mas não viveria dele em atos e conquistas de rapaz, o que não afasta a hipótese de ter mantido, em segredo, alguns flertes inocentes, não revelados à curiosidade alheia, ficando no mesmo retraimento das amadas contempladas na distância ou no silêncio⁹.

Antonio Candido, ao exercer sua aguda capacidade de leitura do texto literário, sem perder-se por questões biográficas, embora não as abandonando completamente, privilegia a percepção estética e crítica de Álvares de Azevedo, que sempre ficara escondida atrás da investigação, além de tudo precária, de sua personalidade¹⁰. Na *Formação da literatura brasileira*, Candido demonstra um ponto de vista bastante equilibrado no que diz acerca do senso crítico de Álvares de Azevedo. Começando por dizer que "[Álvares de Azevedo] sentiu e concebeu demais, sem exercer devidamente o senso crítico, que possuía não obstante mais vivo do que qualquer poeta romântico, excetuado Gonçalves Dias"¹¹, Candido ressalta um aspecto importante de sua atividade de poeta que sempre fora desprezado por seus críticos. O que pode complementar essa passagem é a ressalva que o próprio Antonio Candido faz em "A educação pela noite" acerca da publicação das obras do escritor, ao lembrar que ela só ocorreu postumamente, sem que Álvares de Azevedo tivesse a chance de revisar e organizar seus originais. Em seguida, o crítico lança a pergunta: "esse monte de prosa e verso é tão irregular porque não foi devidamente selecionado e polido ou porque o Autor queria que fosse assim mesmo, para sugerir a inspiração desamarrada, em obediência a uma estética traída pelo espontâneo e o fragmentário?" E conclui: "É difícil dizer, mas as duas coisas devem estar combinadas"¹².

Portanto, em primeiro lugar, fica de fora dos dois capítulos que compõem o presente estudo qualquer abordagem da obra de Álvares de Azevedo que pretenda perpetuar a

⁹ ROCHA, H. 1982, p. 18.

¹⁰ Importante ressaltar que a autora ainda encontra nos textos de Antonio Candido certa propensão para elementos biográficos, a qual ela condena, sem no entanto deixar de salientar o caráter predominantemente estético de sua crítica.

¹¹ CANDIDO, A. 1997, p.159.

¹² CANDIDO, A. 2002, p. XI.

admiração por sua biografia em detrimento da qualidade literária de seus textos. Em segundo lugar, é preciso deixar claro que Álvares de Azevedo situa-se dentro do Romantismo. Duvidar da existência de períodos literários não ajudará a individualizar o estudo das obras. O crítico não deve é incorrer no erro grave das generalizações, que são, especialmente no caso do Romantismo, parciais e estreitas demais. Como escreveu Eric Bentley "Um termo literário é como uma criatura instável. Muda de cor quando é observado"¹³. Sobre a definição de Romantismo, Isaiah Berlin, tentando demonstrar o quão difícil é chegar-se a uma única idéia, oferece um rol de mais de uma dezena definições conflitantes, todas de escritores eminentes, e adverte que "todas essas definições, que competem umas com as outras, nunca, até onde sei, foram objeto de protestos; nunca sofreram a ira que recai sobre alguém que tivesse produzido definições ou generalizações universalmente tomadas como absurdas e irrelevantes"¹⁴. Isso atesta que o Romantismo impõe um desafio ímpar para o crítico, pois é de sua natureza ser irreverente, indomável, não se oferecendo facilmente a definições de caráter generalizante. Além disso, em diferentes localidades, o Romantismo apresentou-se com características muito próprias, conforme as palavras de Benedito Nunes:

Pela variedade de seus aspectos, extensivos, para além da literatura e da arte, a todas as dimensões da cultura, pela diversidade das posições contrastantes que abrangem, o Romantismo foi, na verdade, uma confluência de vertentes até certo ponto autônomas, vinculadas a diferentes tradições nacionais¹⁵.

Não se deve recusar o Romantismo, mas entendê-lo em sua diversidade. Desse modo, estabelecendo-se uma tensão axiomática entre o contexto em que o artista se insere e sua força criadora é que a originalidade despontará. Nem se incorrerá no erro de certas generalizações

¹³ BENTLEY, E. 1991, p. 47.

¹⁴ BERLIN, I. 2001, p. 16. As traduções, salvo quando houver indicação contrária na bibliografia, são de minha responsabilidade.

¹⁵ NUNES, B. "A visão romântica". In: GUINSBURG, J. 2002, p. 52.

improficuas, nem se isolará o artista numa torre de marfim. São bem vindas as palavras de

Mário Praz, que se guia pelo bom senso:

O uso de fórmulas como *romântico*, *barroco* etc. é dar o tom certo à interpretação de uma obra de arte ou, em outras palavras, de assinalar os limites dentro do que o problema crítico está colocado e além do qual está o arbítrio, o anacronismo. Aquelas fórmulas querem somente ter presente o caráter da época na qual a obra foi produzida, a fim de evitar que um acordo de palavras, sons, cores ou formas venha sub-repticiamente preenchido com intenções que são suscitadas na mente do intérprete, mas que certamente não existiam na mente do artista¹⁶.

O cuidado que devemos ter é o de nos livrarmos de qualquer resquício tanto da concepção segundo a qual o Romantismo é regido por uma idéia de gênio que se alicerça somente sobre o poder da emoção, quanto da idéia de que a valorização da subjetividade pelos românticos tenha-se convertido num incontável e ingênuo fluxo de sentimentos. É esclarecedor, para dar seqüência a esta demonstração do lado menos sentimental do Romantismo, o texto de Vera Lins :

O romantismo questiona a razão moderna, pragmática, que domina a natureza, dessacralizando-a. É nostálgico e quer recriar uma mitologia. Criar uma nova mitologia significa um impulso para procurar modelos conceituais no passado. A arqueologia desses modelos, no entanto, não é tarefa maior. Uma vez encontrados, precisam ser fragmentados, realinhados, ressintetizados para serem conceitualmente úteis numa nova época. Não se abdica da consciência, do intelecto, tentando uma síntese que a frase de Pessoa diz bem: "o que sente em mim está pensando." Para Novalis, a mais alta consciência é a do inconsciente. Schelling considera a arte na mesma posição que a filosofia: "devemos colocar em evidência o infinito como princípio incondicional da arte." Se, para o romântico, poesia e filosofia se juntam, o poeta, o artista é um sábio, um visionário, um decifrador de sonho, não um mero sonhador. O que vai contra a idéia que se faz comumente do romantismo como expressão de uma afetividade derramada, o que, no entanto, existe também no romantismo. Há

¹⁶ PRAZ, M. 1996, p. 26.

diferentes romantismos¹⁷.

Para Schelling, o filósofo deveria possuir tanta força estética quanto o poeta, pois a Razão abarca todas as Idéias num ato estético¹⁸. "A poesia", diz Schelling, "adquire com isso uma dignidade superior, torna-se outra vez no fim o que era no começo — *mestra da humanidade*; pois não há mais filosofia, não há mais história, a arte poética sobreviverá a todas as outras ciências e artes"¹⁹.

Assim como Vera Lins questiona a existência de um só romantismo, aquele caracterizado pela "afetividade derramada", Rubens Rodrigues Torres Filho explica que a recusa em aceitar uma "filosofia dos românticos" deve-se ao fato de ainda haver lugar para "a velha imagem de um pensamento fragmentário e sem rigor, quando não 'sentimental', mas não no sentido técnico que Schiller deu a essa palavra, significando: auto-reflexivo, o oposto de 'ingênuo'"²⁰.

A passagem é relevante porquanto fale do mesmo preconceito — ou de uma variante dele — que rotulava a obra de Álvares de Azevedo como pouco amadurecida, mera expressão de sentimentos íntimos, o que terminou por supervalorizar tais sentimentos às expensas de destacar o poder revolucionário de suas idéias, sempre de caráter inovador e em consonância com as dos espíritos mais interessantes da literatura ocidental.

Em terceiro lugar, resta dizer que tentei inserir a obra e o pensamento de Álvares de Azevedo dentro de uma rede mais ampla de idéias. Para isso, recorri, sempre que possível, a escritores cujas obras compartilham, posto que não completamente, dos mesmos anseios de renovação com que nos deparamos na obra de Álvares de Azevedo. Se, em algum momento ao longo dessas páginas, esses escritores são invocados para que sejam mostradas as

¹⁷ LINS, V. 1998, p. 61.

¹⁸ SCHELING. 1991, p. 40.

¹⁹ SCHELING. 1991, p. 41.

²⁰ FILHO, R. "Introdução". In: NOVALIS. 2001, p.12.

diferenças entre eles e o nosso poeta, não se ressentirá este trabalho de qualquer traição aos seus objetivos, porquanto nunca se tenha querido obliterar a originalidade de Álvares de Azevedo em nome de colocá-lo, servilmente, como seguidor dos grandes autores europeus.

São esses os três princípios que norteiam este estudo e que serão sempre observados no horizonte dos meus objetivos. As duas partes que compõem este trabalho podem ser lidas independentemente uma da outra, sequer importando a ordem, ainda que seja recomendável a leitura linear do trabalho. A primeira parte é dedicada a estudar, sem qualquer pretensão de pôr fim ao problema, alguns caminhos trilhados por Álvares de Azevedo que o levaram a trazer o teatro para o seio da poesia. Em outras palavras, refiro-me ao fato de Álvares de Azevedo ter incorporado na sua Lírica "atitudes" próprias da Dramática. Cabem aqui as palavras de Wolfgang Kayser, quando explica:

fala-se de Lírica, Épica e Dramática num sentido mais exterior, em que a forma de apresentação da obra é decisiva para a subordinação genérica. Num sentido mais interior falou-se do lírico, épico e dramático, e aí se mostrou como os limites não eram por forma alguma tão rígidos como acontecia no primeiro caso²¹.

Isso quer dizer que a Lírica é capaz de abarcar também "atitudes" épicas e dramáticas. Para demonstrar algumas instâncias desse fenômeno, comecei escrevendo sobre a influência de William Shakespeare (1564-1616) e como ela pode ter determinado a presença da figura de Julieta, de *Romeu e Julieta* (c. 1595)²², em alguns poemas da *Lira dos vinte anos*. No caso de "Cismar" esse fenômeno ocorre de forma transparente, já em poemas como "Soneto" ("Os quinze anos de uma alma transparente"), de maneira mais sutil. Quis ainda demonstrar o quanto alguns poemas aspiram à natureza dramática e ao espírito de Shakespeare. Depois, amparado pela ocorrência da estrutura dialógica e de signos próprios do teatro, passo a

²¹ KAYSER, W. 1976, p. 376.

²² As datas que acompanham as obras de Shakespeare referem-se aos prováveis anos de suas primeiras representações e estão de acordo com Ian Ousby.

analisar a linguagem dramática em alguns de seus poemas. Também leio "Boêmios" à luz das duas partes de *Henrique IV* (c. 1597, 1ª parte, e c. 1598, 2ª parte), de Shakespeare. Tudo isso sem perder de vista as nuances que acompanham a influência de Shakespeare, na busca de valorizar a originalidade e a presença da cor local na obra de Álvares de Azevedo .

A segunda parte gira em torno de *Macário*, única peça de Álvares de Azevedo, em que procurei estudar as características do autor que ressaltam suas qualidades de crítico de teatro. Dessa forma, abri caminho para comentar *Macário* de acordo com a estética romântica do fragmento, da tensão entre forças opostas e da busca pelo inatingível.

PARTE I

2. A INFLUÊNCIA DE SHAKESPEARE

Se a arte de inspiração clássica associa-se à rigidez das regras ditadas pelas poéticas em nome da prevalência da obra sobre o homem, com o Romantismo e a supremacia do gênio criador, a norma passa a ser a ruptura com os antigos padrões artísticos em prol da individualidade do artista. Natural seria que os românticos buscassem seus exemplos em escritores que encarnassem o ideal de liberdade a que eles almejavam. Por essa razão, o nome de Shakespeare foi praticamente unânime entre as gerações de escritores românticos. Vitor Hugo chegou a afirmar que Shakespeare "é o drama"²³, e Stendhal enalteceu sua forma livre de escrever, associando-o ao espírito do Romantismo²⁴.

Edmund Wilson, em *O castelo de Axel* (1931), explica de maneira eficaz esse voltar de olhos dos românticos franceses para a literatura inglesa. O crítico norte-americano descreve a literatura francesa como herdeira de uma tradição clássica que se estendeu desde o Renascimento, com Pierre de Ronsard (1524-1585), até ser interrompida, não de forma pacífica, pelo surgimento do Romantismo. Dessa forma, enquanto a França via sua literatura se desenvolver no caminho traçado pelos ideais clássicos, a literatura inglesa espelhava a maior parte de sua produção no imaginário de Shakespeare e Milton²⁵. Daí Voltaire referir-se a Shakespeare como um "histrião bárbaro", em cuja obra Voltaire encontrara apenas "algumas pérolas" em meio a um "enorme estrume"²⁶.

Os alemães já haviam eleito Shakespeare para figurar entre os grandes mestres da literatura, contrapondo-o ao gosto clássico francês. Lessing, ao comparar Shakespeare e Voltaire, na "Dramaturgia de Hamburgo"²⁷, conclui que Shakespeare pensa de maneira mais

²³ HUGO, V. 2002, p. 40.

²⁴ STENDHAL. 1936.

²⁵ WILSON, E. 1993, p. 18.

²⁶ VOLTAIRE. Apud BOQUET, G. 1999, p. 112.

²⁷ John Gassner refere-se à "Dramaturgia de Hamburgo" como destruidora da "artificial escola francesa na Alemanha", sendo ainda capaz de criar "a base crítica de toda a revolta romântica pela exaltação de Shakespeare como rei dos dramaturgos e pela insistência no direito do dramaturgo de criar como queira sem ter que vestir a

poética, Voltaire, de maneira mais filosófica²⁸. E, ao contrapor os espectros do rei Nino, em *Semíramis*, de Voltaire, ao espectro do rei, em *Hamlet*, diz Lessing:

O espectro de Shakespeare vem realmente de outro mundo; assim nos parece. Pois ele surge na hora solene, em meio ao tenebroso silêncio da noite, acompanhado pelo séquito completo dos lúgubres e misteriosos acidentes, quando e com os quais estamos acostumados, desde o berço, a conceber e esperar espíritos. Mas o espectro voltairiano não serve sequer de bicho-papão, para assustar crianças (...)²⁹.

Goethe engrandece Shakespeare em "Para o dia de Shakespeare", mostrando-se envergonhado diante do dramaturgo, "pois muitas vezes fica evidente que, numa primeira olhada, eu teria feito de outro modo! Por trás dessa evidência reconheço que sou um pobre pecador, que a natureza profetiza a partir de Shakespeare, e que meus homens são bolhas de sabão cheias de caprichos romanescos"³⁰.

No que diz respeito a Álvares de Azevedo, muitos são os grandes nomes da literatura que povoam sua obra. Seu nome é diretamente ligado ao de Byron, poeta cujo nome batizou uma geração inteira de poetas — foi a fase byrônica da poesia brasileira. Alguns críticos dizem que a fama de Byron cresceu porque seu inglês era facilmente compreendido por falantes de outras línguas, uma vez que não trazia a elaboração de um John Keats ou um Percy Bysshe Shelley. O fato é que Byron não teve, nem para o Romantismo como um todo, nem para Álvares de Azevedo, a importância de Shakespeare, cuja influência parece ter sido inigualável. Em carta endereçada ao amigo Luís Antônio da Silva Nunes, no dia 4 de setembro de 1848, Álvares de Azevedo escreve

Falas-me na minha *imitação de Ducis*. Vejo que

elegante camisa de força das "unidades". (GASSNER, 1954: 320)

²⁸ LESSING. 1991, p. 41.

²⁹ LESSING, 1991, p. 39.

³⁰ GOETHE. 2000, p. 31.

entendeste mal o que eu te disse na carta em que te dizia que estava fazendo uma imitação do quinto ato do *Otelo*. A minha imitação é diretamente de Shakespeare. Quando se pode ir à fonte, não se bebe água nos regos da rua³¹.

O pequeno trecho já deixa perceber conhecimento, rigor nas escolhas, desejo de chegar à obra de Shakespeare em seu berço, sem depender de imagens filtradas pelas traduções francesas, geralmente desastrosas³².

É relevante que se notem as concepções de leitura e tradução apresentadas por escritores alemães entre o final do século XX e o início do século XIX. A leitura deveria ser criativa, ou seja, "um processo de *atualização* e desdobramento *criativo* do texto"³³, segundo Márcio Seligmann-Silva, que se apóia em textos de Novalis e Schelegel. Quanto à idéia de tradução, eram contra o princípio das *belles infidèles*, tipo de tradução pela qual "os tradutores franceses, a fim de chegar à clareza de expressão e à harmonia do som, muitas vezes faziam acréscimos, alterações e omissões nas suas traduções"³⁴. Ao invés disso, pregavam uma tradução que renunciava ao objetivo de escamotear a língua original dentro da língua de chegada, dessa forma seguindo "o mais fielmente possível as formas morfológicas e sintáticas do original"³⁵. "É a teoria 'soteriológica' da tradução 'contra Babel'", diz Márcio Seligmann-Silva, "nela a linguagem é recriada, 'volta' à sua 'origem': torna-se princípio criador. Esta tradução criativa encerra o paradoxo de ultrapassar a obra original (...)"³⁶.

³¹ AZEVEDO, A. 2000, p. 809. As citações da *Lira dos vinte anos* e de "O conde Lopo", bem como de seus prefácios, estão de acordo com a edição crítica de Péricles Eugênio da Silva Ramos. Todas as demais citações de textos escritos por Álvares de Azevedo tiveram como fonte suas *Obras completas*, organizadas por Alexei Bueno.

³² Eugênio Gomes afirma que "uma parte das imagens mais assimiláveis do mundo shakespeariano" que aparecem na obra de Álvares de Azevedo tem origem em Alfred de Musset. Porém, o crítico é cuidadoso o bastante para ressaltar que o fato não permite que se pense que Álvares de Azevedo não leu Shakespeare diretamente em inglês. (GOMES, 1961: 114) Os argumentos apresentados por Eugênio Gomes são plausíveis, sem dúvida. A questão é poder afirmar que tais imagens shakespearianas tenham *passado* por Musset até chegar a Álvares de Azevedo. A fórmula Shakespeare → Musset → Álvares de Azevedo pode transformar o poeta francês numa espécie de filtro entre o inglês e o brasileiro. A ligação entre os três, no entanto, demonstra-se clara, pois é sabido que Álvares de Azevedo conhecia a obra de Musset, tendo escrito um estudo sobre sua obra.

³³ SELIGMANN-SILVA, M. 1999, p. 41.

³⁴ MILTON, J. 1998, p. 55.

³⁵ MILTON, J. 1998, p. 56.

³⁶ SELIGMANN-SILVA, M. 1999, p. 34. Mais tarde Walter Benjamin escreveria em "A tarefa-renúncia do tradutor" que pela tarefa do tradutor poder-se-ia chegar à "pura língua": "Redimir na própria a pura língua,

Álvares de Azevedo demonstrou apetite pela tradução. Verteu para o português

"Relógios e beijos", de Heinrich Heine e o incorporou a *Lira dos vinte anos*:

Relógios e beijos
— Traduzido de Henrique Heine —

Quem os relógios inventou? Decerto
Algun homem sombrio e friorento.
Numa noite de inverno tristemente
Sentado na lareira ele cismava
Ouvindo os ratos a roer na alcova
E o palpar monótono do pulso.

Quem o beijo inventou? Foi lábio ardente,
Foi boca venturosa, que vivia
Sem um cuidado mais que dar beijinhos.
Era no mês de maio. As flores cândidas
A mil abriam sobre a terra verde.
O sol brilhou mais vivo em céu d'esmalte
E cantaram mais doce os passarinhos³⁷.

("Continuação", 2ª parte)³⁸

Na já citada carta de 4 de setembro de 1848, escrevia a Luís:

exilada na estrangeira, liberar a língua do cativo da obra por meio da recriação – essa é a tarefa do tradutor." (BENJAMIN, 2001: 211)

³⁷ Poema sem título no original. Pertence a um cancionero intitulado "Neuer Frühling" ("Nova Primavera"), contido em um ciclo chamado "Neue Gedichte" ("Novos Poemas"). No original: "Sag mir, wer einst die Uhren erfund, / Die Zeitabteilung, Minute und Stund? / Das war ein frierend trauriger Mann. / Er saß in der Winternacht und sann, / Und zählte der Mäuschen heimliches Quicken / Und des Holzwurms ebenmäßiges Picken. // Sag mir, wer einst das Küssen erfund? Das war ein glühend glücklicher Mund; / Er küßte und dachte nichts dabei. / Es war im schönen Monat Mai, / Die Blumen sind aus der Erde gesprungen, / Die Sonne lachte, die Vögel sungen." (HEINE, s/d)

Sou grato a Luiz Montez, professor do Departamento de Letras Anglo-Germânicas da Faculdade de Letras da UFRJ, pelas informações sobre o poema assim como pela seguinte tradução literal: "Diga-me, quem inventou outrora os relógios / A divisão do tempo, minuto e hora? / Foi um homem triste, que estava congelando. / Sentava-se na noite de inverno, e afundava-se em pensamentos, / E contava os secretos chiados dos camundongozinhos / E as bicadas ritmadas do cupim. // Diga-me, quem inventou outrora o beijar? / Foi uma boca ardentemente feliz; / Ela beijava, e enquanto o fazia não pensava em nada. / Foi num belo mês de maio / As flores tinham brotado da terra, / O sol ria, os pássaros cantavam."

³⁸ A edição crítica de Péricles Eugênio da Silva Ramos substitui a denominação "Terceira parte" da *Lira dos vinte anos* por "Continuação", e divide seus poemas entre "Poesias compatíveis com a primeira parte" e "Poesias compatíveis com a segunda parte". Os poemas da "Continuação" trazem essa indicação, seguida do número da parte com que é compatível.

Remeto-te um romance meio em verso e meio em prosa. (...) O primeiro capítulo (ou o que quiseres) tem em cima – *Imitado de Byron*. Não é contudo imitado, a única coisa que ali há de Byron são os dous primeiros versos da *Parisina*. Aqui está a tradução da descrição do crepúsculo de Byron (*Parisina*) que eu fiz:

É a hora em que juras de amores
Soam doces nas vozes tremidas
E auras bradas e as águas vizinhas
Murmuram no ouvido silente...
Cada flor, à noitinha, de leve,
Com o orvalho se inclina tremente
E se encontram nos céus as estrelas,
São as águas d'azul mais escuro,
Têm mais negras as cores as folhas,
Desse escuro o céu vai-se envolvendo
Docemente tão negro e tão puro
Que o dia acompanha – nas nuvens morrendo,
Qual finda o crepúsculo – a lua nascendo³⁹.

A já mencionada tentativa de imitar o quinto ato de *Otelo*, embora não possa ser chamada tradução, ao menos guarda em comum com ela o diálogo entre diferentes línguas. Álvares de Azevedo também traduziu trechos de obras de George Sand e Alfred de Musset, nos estudos que fez sobre os dois. Luiz Felipe Vieira Souto chama atenção para os versos que Álvares de Azevedo expõe no segundo capítulo de seu estudo dedicado a Musset. Segundo ele, os versos "interpretaram bem o início do décimo terceiro canto do crepúsculo (...) "⁴⁰. O autor se refere a "Il n'avait pas vingt ans", em *Chants du crépuscule*, de Victor Hugo. Estes são os versos de Victor Hugo e de Álvares de Azevedo, respectivamente:

Il n'avait pas vingt ans. Il avait abusé
De tout ce qui peut être aimé, souillé, brisé.
Il avait tout terni sous ses mains effrontées.
Les blêmes voluptés sur sa trace ameutées

³⁹ AZEVEDO, A. 2000, p. 809. Original de Byron: "It is the hour when from the boughs / The nightingale's high note is heard; / It is the hour when lovers' vows / Seem sweet in every whisper'd word: / And gentle winds, and waters near, / Make music to the lonely ear. / Each flower the dews have lightly wet, / And in the sky, the stars are met, And on the wave is deeper blue, / And on the leaf a browner hue. / And in the heaven that clear obscure, / So softly dark, and darkly pure, / Which follows the decline of day, / As twilight melts beneath the moon away." (BYRON. s/d, p. 212.)

⁴⁰ SOUTO, L. 1952, p. 55.

Sortaient, pour l'appeler, de leur repaire impur
 Quand son ombre passait à l'angle de leur mur.
 Sa sève nuit et jour s'épuisait aux orgies
 Comme la cire ardente aux mèches des bougies.
 Chassant l'été, l'hiver il posait au hasard
 Son coude à l'Opéra sur Gluck ou sur Mozart.
 Jamais il ne trempait sa tête dans ces ondes
 Qu'Homère et que Shakspeare épanchent si profondes.
 Il ne croyait à rien ; jamais il ne rêvait;
 Le bâillement hideux siégeait à son chevet;
 Toujours son ironie, inféconde et morose,
 Jappait sur les talons de quelque grande chose;
 Il se faisait de tout le centre et le milieu;
 Il achetait l'amour, il aurait vendu Dieu.
 La nature, la mer, le ciel bleu, les étoiles,
 Tous ces vents pour qui l'âme a toujours quelques voiles,
 N'avaient rien dont son cœur fût dans l'ombre inquiet.
 Il n'aimait pas les champs. Sa mère l'ennuyait.
 Enfin, ivre, énervé, ne sachant plus que faire,
 Sans haine, sans amour, et toujours, ô misère!
 Avant la fin du jour blasé du lendemain,
 Un soir qu'un pistolet se trouva sous sa main,
 Il rejeta son âme au ciel, voûte fatale,
 Comme le fond du verre au plafond de la salle!⁴¹

Nem vinte anos havia — e desflorara
 Tudo que amar, poluir, romper é dado —
 Tudo empanara com as mãos sem brio.
 Macilenta a volúpia ao mastro erguida,
 Ia por ele, do bordel impuro,
 Quando a sombra nos muros lhe corria.
 A seiva — dia e noite — em órgias fôra,
 Qual cera ardente no queimar dos círios —
 Caçando o estio — o inverno recurvava
 Sobre Gluck ou Mozart no braço a face:
 Nem mergulhava nunca a fronte em ondas,
 Que Homero — o Grego e Shakespeare derramam.
 Em nada cria, nem jamais sonhava:
 Ia-lhe o tédio à cabeceira morna!
 Sempre zombando e árido — infecundo,
 Latia a enlace de façanhas nobres,
 Comprava amor — e Deus vendido houvera!
 A terra — o céu azul — o mar e estrelas —
 Ventos a que alma sempre velas incha,
 Nada lhe à sombra sussurrava ao seio,
 E nem os campos, nem a mãe queria!
 Ébrio enfim — enervado — em ócio froixo

⁴¹ HUGO, V. 1964, p. 855.

— Sem ódio! — sem amor! miséria!... e sempre
 Inda num sol sem no *amanhã* ter crença,
 Uma noite que deu com arma infausta,
 Lançou a vida ao céu — como um conviva
 Ao teto dos salões da taça o fundo!⁴²

Conforme se pode ver, Álvares de Azevedo fez mais do que interpretar os versos de Victor Hugo. O que levou a cabo foi sua tradução. Mas, Luiz Felipe Vieira Souto parece usar os termos de maneira pouco cuidadosa, ou talvez eles se distanciem muito do que os estudiosos da tradução costumam agora usar. O fato é que Álvares de Azevedo manifestara desde cedo forte pendor para as línguas, como comprovam suas primeiras cartas, o que parece tê-lo levado a querer proporcionar o encontro delas, a descobrir as nuances da criação artística aproximando-se o mais possível do ato criador de outros escritores, coisa que o exercício da tradução pode proporcionar como talvez nenhuma outra atividade. Sua crítica às traduções castradoras do real vigor dos textos de Shakespeare é uma crítica às "belas infiéis", que escondem o que há de exótico no texto de partida em nome de satisfazer o gosto do leitor do texto de chegada⁴³.

Em "Puff", texto que prefacia *Macário*, ele denuncia as tentativas de castração da genialidade de Shakespeare por Ducis⁴⁴ e Vigny, esclarecendo que seu protótipo

não se pareceria com o de Ducis, nem com aquela tradução bastarda, verdadeira castração de Otelo de Shakespeare feita pelo poeta sublime de 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-lo⁴⁵.

A passagem citada demonstra como Álvares de Azevedo teve tempo de mudar suas próprias opiniões, o que demonstra seu processo constante de atualização. Nas palavras de Raimundo

⁴² AZEVEDO, A. 2000, p. 682.

⁴³ Questões morais também foram determinantes para a deturpação de Shakespeare no Brasil. O foco de muitas peças foi remanejado para não chocar o público. Como explica Décio de Almeida Prado (1972: 26), "(...) Desdêmona morre noiva porque a infidelidade da mulher casada, mesmo apenas suposta, seria intolerável."

⁴⁴ Jean François Ducis (1733-1816) foi um poeta trágico francês, tradutor de Shakespeare. Sobre suas traduções, conferir Peter V. Conroy Jr., que comenta sobre como Ducis se encarregou de "afrancesar" Shakespeare.

⁴⁵ AZEVEDO, A. 2000, p. 507.

Magalhães Jr.:

Antes, a Ducis ele contrapunha Vigny. Decerto, citava de oitava as traduções que este fizera, do *Otelo* e de *O mercador de Veneza*, na suposição de que os méritos do poeta afiançassem a excelência de tais trabalhos. Mas a leitura da primeira daquelas obras, no texto francês de Vigny, não só o desencantou, mas ainda o irritou grandemente⁴⁶.

Joaquim Norberto de Sousa e Silva⁴⁷ chama "contradição" a essa mudança de opinião de Álvares de Azevedo, que elogiara a tradução de Vigny em "Literatura e civilização em Portugal" para depois recriminá-la em "Puff". Na verdade, o ponto de vista de Raimundo Magalhães Jr. é mais razoável, além de dar ao pensamento de Álvares de Azevedo a dinâmica que faz dele um crítico de si mesmo. Temos que, no mínimo, livrar o termo contradição de qualquer carga negativa, pois Álvares de Azevedo não se contradiz de maneira comprometedora, mas ao corrigir a si próprio, demonstra mais uma vez o desejo de estar próximo do belo não pela fama que certos poetas, no caso Vigny, pudesse ter, mas por intermédio de seu senso crítico.

Creio que as traduções feitas por Álvares de Azevedo mereçam estudo mais aprofundado. Por agora, é importante que fique apenas claro que a atividade tradutora do poeta revela seu desejo de se aproximar do desconhecido, de desbravá-lo, e que sua produção literária jamais esconde seu desejo de abrir-se ao estranho, ao outro.

Através de epígrafes⁴⁸, Álvares de Azevedo foi deixando pistas das fontes que alimentaram sua imaginação. Tantas epígrafes revelam uma sede de conhecimento que acabou colocando o autor à frente da maior parte de seus contemporâneos no que diz respeito ao conhecimento do que se passava fora do Brasil. A euforia pelo conhecimento leva Álvares de Azevedo a entrar em contato com muitos dos mais importantes nomes da literatura, não somente francesa, como era comum acontecer, mas ampliando seu círculo de leituras até autores de outra nacionalidade, notadamente

⁴⁶ MAGALHÃES Jr., R. 1962, p. 111.

⁴⁷ SILVA, J. "Notícia sobre o autor e suas obras" In: AZEVEDO, A. s/d., p. 61.

⁴⁸ Segundo Fábio Lucas, "a abundância das epígrafes nos documentos literários data, ao que parece, do começo do século XIX, não obstante o seu uso venha-se tornando cada vez mais intenso a partir do século XVI". (LUCAS, 1974: 14)

ingleses e alemães. Raimundo Magalhães Júnior afirma que "alguns dos grandes dramaturgos do período romântico são por ele citados – e só por ele –, o que demonstra o vivo empenho de inteirar-se de que de melhor se produzia no teatro estrangeiro de então"⁴⁹. Para Claude Lyle Hulet, "ele estava tão à frente de seus contemporâneos no que diz respeito ao seu conhecimento de algumas das implicações de correntes literárias européias que deixou todos consternados com sua inovação temática, sem falar na sua ousadia no tratamento do grotesco, do feio e do lugar-comum"⁵⁰.

Quanto à influência, é necessário definir o caso específico entre Álvares de Azevedo e Shakespeare. É possível partir de um argumento apresentado por John Gledson que, ao tratar das influências na obra de Carlos Drummond de Andrade, fornece um ponto de vista inteligente e agudo para tratar da questão da influência literária. Para Gledson, provar a familiaridade de Drummond com a obra de um poeta "não implica em si uma influência: se fosse assim, seria preciso afirmar que Casimiro de Abreu e Gonçalves Dias tiveram influência sobre Drummond, o que é verdade apenas num sentido que tira qualquer valor real da própria palavra 'influência'"⁵¹. Tal ponto de vista caminha ao encontro da maneira como o presente estudo concebe a influência literária, ou seja, encarando-a como algo mais do que o convívio que um poeta teve com a obra de outro. Influência é, portanto, mais o resultado desse convívio do que o convívio em si, ainda que este seja o primeiro passo para que se configure um caso de influência literária.

Gledson ainda afirma que para um estudo da influência valer a pena, este deve

(...) ter um foco duplo. De uma lado, (...) ele pretende mostrar algo do processo criativo: estamos alegando que certos materiais foram utilizados pelo poeta segundo suas próprias finalidades. Em segundo lugar, admite – deve admitir – uma teoria geral sobre o porquê de uma determinada obra ter sido escolhida pelo poeta entre outras possíveis⁵².

⁴⁹ MAGALHÃES Jr., R. 1962, p. 111.

⁵⁰ HULET, C. 1974, pp. 262-263.

⁵¹ GLEDSON, J. 2003, p. 53

⁵² GLEDSON, J. 2003, p. 31-32.

Isso corrobora minha hipótese segundo a qual a influência, enquanto literária, isto é, sem denotar qualquer fenômeno que se afaste do campo da criação poética⁵³, jamais admite uma atitude passiva por parte do artista. Não há, igualmente, supremacia do influenciador sobre o influenciado. Com isso, afastamos qualquer possibilidade de tentar um estudo da influência da obra de Shakespeare em Álvares de Azevedo baseado apenas nas leituras e menções que o poeta romântico fez do bardo inglês, ou na hipótese de um acolhimento acrítico de seu imaginário por parte de Álvares de Azevedo⁵⁴.

Harold Bloom diz que "a grande verdade sobre a influência literária é que esta compreende uma angústia a qual não se pode resistir: Shakespeare não permitirá que o enterrem, que dele se escape, ou que o substituam"⁵⁵. A força que tem sua obra para toda a literatura exige cautela redobrada do estudioso que queira rastrear sua influência sobre a obra de outro escritor, para que influência não se confunda com a simples presença de citações e alusões provenientes do fato de Shakespeare ser um dos escritores de presença mais marcante ao longo da história da literatura ocidental desde o Romantismo.

Porque um poeta elege seu precursor, ou precursores, não significa dizer que tenha abrigado sua obra à sombra de outras. Um poeta não é precursor de outro apenas porque foi lido por ele, muito menos porque simplesmente o antecedeu cronologicamente. Um poeta e seu precursor guardam certas afinidades que desafiam o tempo, ainda que não o ignorem. "A influência poética não precisa fazer um poeta menos original", diz Bloom, "embora não o faça necessariamente melhor"⁵⁶.

⁵³ Harold Bloom (1997:26) lembra que o sentido original da palavra influência encontra-se na ação dos astros sobre os seres humanos, o que lhe faz assumir carga sobrenatural. A partir disso, já se pode notar que, longe de estar restrito ao âmbito da criação literária, o termo tem variadas acepções.

⁵⁴ O gênio romântico modifica a maneira como o artista devia-se relacionar com tradição. Segundo Gilberto Mendonça Telles: "Depois disso [gênio] toda a estética da imitação recebeu violenta modificação, perdendo-se a pertinência de se tomar de um autor o processo de invenção, de elocução e de estilo, a não ser para servir-se dele, conscientemente, na elaboração de outro texto, mas modificando-o originalmente e deixando no texto novo algumas balizas indicadoras do procedimento." (TELES, 1979: 38)

⁵⁵ BLOOM, H. 1997, p. XVIII.

⁵⁶ BLOOM, H. 1997, p. 7.

As comprovadas leituras que Álvares de Azevedo fez da obra de Shakespeare são um importante ponto de partida para um estudo de influências, porquanto se inscrevam no âmbito das preferências e intenções do autor-eleitor, isto é, expressam aquilo que um autor aspira a fazer. Machado de Assis afirmou que "Álvares de Azevedo fazia uma freqüente leitura de Shakespeare, e pode-se afirmar que a cena de Hamlet e Horácio, diante da caveira de Yorick, inspirou-lhe mais de uma página de versos. Amava Shakespeare (...)"⁵⁷. Talvez mais significativa seja a declaração de Décio de Almeida Prado, que reconhece que Shakespeare pode ter-se sobreposto a todos os escritores freqüentados por Álvares de Azevedo "pela freqüência com que é rememorado"⁵⁸. O crítico afirma que "Álvares de Azevedo demonstra ter freqüentado [Shakespeare] intensa e fervorosamente, seja na vertente trágica — *Hamlet, Otelo* —, seja na cômica, que o encantava por sua alada fantasia"⁵⁹, e chega a denominar Shakespeare o "amado bardo britânico"⁶⁰ de Álvares de Azevedo.

Mas, como literatura não é um *querer fazer*, mas o *resultado de um fazer*, confirmar a preferência de um escritor pela obra de outro, assim como reconhecer seus ideais, não significam um fim, mas um começo que deve auxiliar na investigação acerca de como o desejo de fazer efetivamente concretizou-se. Em suma, só há sentido em falar em influência quando está em jogo o resultado do ato criador, não somente as intenções que o engendram.

Neste estudo, precursor será aquele eleito pelo poeta como adversário na sua agonia. Isto posto, fica fora do projeto deste trabalho a clássica acepção que Jorge Luis Borges dá à palavra em seu ensaio "Kafka e seus precursores", segundo o qual Kafka teria criado — e não eleito — seus precursores. Kafka o faz porque inaugura novas possibilidades de leitura para as obras desses escritores, que não existiriam se a obra do próprio Kafka, posterior, não tivesse sido escrita⁶¹. Não

⁵⁷ ASSIS, M. 1997, p. 114.

⁵⁸ PRADO, D. 1996, p. 121.

⁵⁹ PRADO, D. 1996, p. 121.

⁶⁰ PRADO, D. 1996, p. 127.

⁶¹ Jorge Luis Borges (1985: 109) propõe que se purifique a expressão "precursor" de toda conotação de polêmica ou rivalidade. Opinião que parece ser endossada por George Steiner (2001: 86-87), que menciona Borges e prefere usar a palavra "colaboração" à "angústia".

há então influência na acepção que damos ao termo, pois Álvares de Azevedo não cria Shakespeare como seu precursor, mas o elege.

À sutileza desta argumentação pode se acrescentar o fato de que, embora o conceito borgiano de precursor não se encaixe na concepção aqui adotada a respeito do que seja influência, o ensaio de Borges não deixa de nos ser útil por dar força à idéia segundo a qual a obra de um escritor possa criar novas possibilidades de leitura de obras anteriores. Pois, conquanto Shakespeare e Álvares de Azevedo ocupem lugares díspares na literatura ocidental, estando aquele presente nos estudos de qualquer um que se interesse por literatura e este praticamente aprisionado ao seu país de origem, não se pode ignorar que o diálogo entre seus textos traz à tona novas possibilidades de leitura para ambas, pois o diálogo entre obras literárias tem a característica de revelar facetas e detalhes que uma obra sozinha não deixaria aparecer.

Pode-se falar de um caso de efetiva influência da obra de Shakespeare sobre a obra de Álvares de Azevedo, pois a) o poeta leu, comprovadamente, parte da obra de Shakespeare, como provam sua epistolografia e biografia; b) tais leituras tiveram efeito diretamente na criação de suas obras, pertençam elas aos gêneros lírico, dramático ou narrativo, como permite ver a combinação do item "a" com a leitura atenta de sua obra; c) as leituras que fez da obra shakespeariana não agiram sobre sua criação artística à revelia de seu senso crítico, isto é, Álvares de Azevedo não elegeu um modelo ao qual seu poder de criação fosse subjugado, antes soube adaptá-lo em proveito próprio.

Esclarecidos os preceitos que norteiam minha percepção do que venha a ser influência literária, resta apenas estabelecer seus limites antes de dar outros passos. Se ficou claro que a influência começa com o efetivo contato entre as obras de dois escritores, e que esse contato produz efeito sobre o ato criativo de um deles, causando em sua obra o aparecimento de vestígios – implícitos ou explícitos – que revelam o diálogo entre os dois, é preciso delimitar até que ponto o crítico pode estar à vontade para entender o ato criador do poeta.

Uma vez aceita a hipótese do gênio romântico como uma disposição para criar o novo, um

espírito de liberdade que se rebela contra as normas do gosto clássico, um apego do homem ao que parte de si, e não como uma força sobrenatural ou norteadada pelo sentimentalismo esparramado e pela imaginação desenfreada que guie os poetas pelas suas criações, podemos, então, falar da consciência criadora dos poetas românticos⁶².

Mas falar em consciência criadora não se confunde com especular o que Álvares de Azevedo estava *pensando* ou *querendo dizer* ao escrever este ou aquele verso. O processo de criação literária envolve uma atitude consciente. O poeta e ensaísta Joseph Brodsky tem uma visão interessante sobre o ato criador, ao dizer que escrever é um ato racional que explora o subconsciente para seus fins⁶³. A influência literária, agindo no ato criativo, não escapa à consciência do poeta, ou seja, não escapa ao desejo do poeta de decidir o que permanece e o que fica de fora de sua criação, de acordo com seus propósitos. Que não pese contra a consciência crítica de Álvares de Azevedo o fato de ele não ter podido rever sua obra para publicação. Há escritores que revêem seus textos diversas vezes durante a vida, o que mostra como a consciência crítica tem um começo, mas não um fim determinado.

É preciso saber lidar com o limite entre a presença da influência e sua superação. Há casos em que a influência é inequívoca e demonstra a dívida contraída por um poeta junto a seu precursor. Há outros em que os ecos da influência são ouvidos à distância, o que pode tornar a experiência estética do leitor ainda mais prazerosa. Nestes últimos já estamos diante da superação da influência, do momento em que o peso do poeta precursor se torna mais leve de carregar e se disfarça

⁶² William Wordsworth, no "Preface to the *Lyrical Ballads*" (1800), um dos textos mais importantes e difundidos sobre o pensamento romântico – embora deva-se considerar que grande parte de suas idéias refletem exclusivamente idéias de Wordsworth, não se podendo nelas resumir sequer o Romantismo inglês – assim se expressa: "O fim da Poesia é produzir excitação em co-existência com uma preponderância de prazer (...). Porém, se as palavras pelas quais esse excitação é produzido forem fortes, ou as imagens e sentimentos tiverem uma quantidade desproporcional de dor conectada a elas, haverá o perigo de que o excitação possa extrapolar os limites. Mas a co-presença de algo regular [a métrica, que Wordsworth defende], algo a que a mente esteja acostumada em vários humores e num estado de menos excitação, será bastante eficaz para ajustar e restringir a paixão através de uma inter-relação de sentimentos comuns, e de sentimentos não estritamente e necessariamente ligados à paixão" (WORDSWORTH, 1963: 258). Suas palavras são signatárias de um Romantismo que não se deixa levar pelo impulso, temendo mesmo que o descontrole do poeta sobre seu trabalho possa privá-lo de qualidade artística.

⁶³ BRODSKY, J. 1987, pp. 332-333.

naturalmente entre as linhas que ainda ronda.

No caso de Álvares de Azevedo, os dois momentos convivem em harmonia. E o que é capaz de criar um caso ainda mais interessante é a impossibilidade de se datarem as suas obras, de tal forma que não há como dizer quando ocorre essa superação, criando a possibilidade de ter havido uma alternância entre momentos de intensa influência, até opressora, e aqueles em que esta se manifesta mais sutilmente.

Parece haver casos, como o de "Soneto" ("Os quinze anos de uma alma transparente"), que será analisado no momento adequado, em que a influência do precursor já se encontra dissipada em Álvares de Azevedo, permitindo que sejam cada vez mais sutis – e não inconsistentes – as relações entre os dois.

A partir do que diz Bloom sobre influência, a emancipação de Álvares de Azevedo, que só vem a acentuar sua originalidade, é um passo natural em seu desenvolvimento como poeta. Para Bloom, um caso de influência entre dois poetas compreende um "erro criativo de leitura" (*misreading*) da parte do poeta que lê a obra de seu precursor. Isso porque é feita uma leitura "particular", um "erro" de interpretação, que causa uma correção criativa da obra do precursor.⁶⁴

Não escapa à atenção, quando pensamos na relação que se instaura entre um poeta e seu precursor, a negação a Shakespeare que aparece em "Idéias íntimas" um dos melhores poemas de Álvares de Azevedo:

Basta de Shakespeare. Vem tu agora,
Fantástico alemão, poeta ardente.

(2ª parte da *Lira dos vinte anos*)

Para Raimundo Magalhães Jr., o "fantástico alemão" referido no poema é Ernst Theodor Amadeus Hoffmann (1776-1822)⁶⁵. Esse desdém pela obra de Shakespeare pode refletir um

⁶⁴ BLOOM, H. 1997, p. 29.

⁶⁵ MAGALHÃES Jr., R. 1962, p. 122.

momento de desgaste da presença da obra de Shakespeare na de Álvares de Azevedo? Ainda que sim, não faria mais do que comprovar a existência de uma relação entre elas. O discurso poético é repleto de ardis. "Basta de Shakespeare", por exemplo, corre o risco de ser entendido como uma recusa pessoal de Álvares de Azevedo em relação a Shakespeare. Nunca se saberá. Além disso, a simples nomeação do poeta sequer chega a configurar uma instância da influência que está sendo estudada, ainda que, sem dúvida, contribua para mostrar o quanto Shakespeare está vivo na obra azevediana. Nesses versos, que vestígio da obra de Shakespeare pode ser encontrado? O que houve foi a simples — e sugestiva — nomeação do poeta, que não faz mais do que aludir à sua obra, nunca, porém, chegando a "trazê-la" para o poema.

3. JULIETA

Perceber a trama que se instaura entre os poemas da *Lira dos vinte anos* e alguns dramas de Shakespeare requer que se descubram conexões presentes nas teorias do poeta brasileiro sobre o drama e que se conheça o imaginário de algumas das peças de Shakespeare, assim como compreender até que ponto ele foi incorporado por Álvares de Azevedo. Não raro essas conexões aparecem de maneira velada, o que pode dificultar sua descoberta. A respeito de algumas personagens femininas dos dramas de Shakespeare, no entanto, o diálogo entre as obras dos dois escritores se torna mais fácil de ser identificado, pois, em muitos casos, o autor da *Lira dos vinte anos* chega a citar nominalmente algumas delas.

Doravante este capítulo direcionará seu foco para a imagem de Julieta, tal como esta foi incorporada a alguns poemas da *Lira dos vinte anos*. Ao lado de Romeu, a heroína de Shakespeare constitui um dos mais fortes arquétipos do amor-paixão da história do ocidente, chegando a sofrer com as deturpações próprias da "superfamiliaridade" que a atingiu⁶⁶.

Para um poeta como Álvares de Azevedo, em cujos versos o amor frequentemente faz par com a morte, o casal romântico de Shakespeare representa o amor irrealizável em vida. A epígrafe de Victor Hugo escolhida para o poema "Amor" reflete claramente o papel capital que a morte assume na lírica de Álvares de Azevedo: "*Quand la mort est si belle, / Il est doux de mourir.*" É relevante, ainda, que se leia o trecho do poema transcrito a seguir:

Quero em teus lábios beber
Os teus amores do céu,
Quero em teu seio morrer
No enlevo do seio teu!
(...)
Quero viver um momento,
Morrer contigo de amor!

("Continuação", 1ª parte)

A forte paixão do Eu do poema culmina com a morte. Como leitor de *Romeu e Julieta*,

⁶⁶ OUSBY, I. 1992, p. 796.

Álvares de Azevedo não poderia deixar de encontrar no destino dos dois amantes uma fonte de inspiração para seus versos. Tal destino, cheio de uma paixão tão violenta, sem dúvida ecoa ao longo da *Lira dos vinte anos*. Vejamos duas mostras do vigor presente no final da peça de Shakespeare⁶⁷.

Romeu, antes de beber o veneno que lhe mataria, dentro da sepultura onde está o corpo de Julieta – apenas dormindo, e não morta, embora ele não o soubesse –, profere as seguintes palavras:

Ah, aqui estabeleço meu repouso eterno e liberto esta minha carne mundana e cansada do jugo traçado por estrelas em nada auspiciosas. – Olhos, um último olhar! Braços, o derradeiro abraço! E, lábios, ah, vocês, portais da respiração, selem com um beijo justo este acordo perene com a morte devoradora⁶⁸.

E Julieta, ao despertar, inconformada com a morte de Romeu, beija-lhe os lábios já mortos em busca de um vestígio de veneno que a possa também matar: "Beijarei teus lábios. Pode ser que ainda encontre neles um pouco de veneno que me faça morrer com este fortificante"⁶⁹. E como já não encontra veneno algum, ela toma a adaga de Romeu e, após algumas palavras, apunhala-se: "Ah, punhal feliz! (...) Esta é tua bainha. (...); enferruja dentro de mim e deixa-me morrer"⁷⁰.

Como, então, Julieta aparece na *Lira dos vinte anos*? Um poema que merece comentários para investigarmos o assunto é "Cismar", da primeira parte da *Lira dos vinte anos*, cuja epígrafe é a seguinte:

⁶⁷ A morte de Romeu e Julieta também parecem ter inspirado *A voz do Pajé*, de Bernardo Guimarães, como demonstra a excelente pesquisa de Elizabeth R. Soares (cf. bibliografia).

⁶⁸ 2002. "(...) O, here / Will I set up my everlasting rest, / And shake the yoke of inauspicious stars / From this world-wearied flesh. Eyes, look your last. / Arms, take your last embrace, and lips, O you / The doors of breath, seal with a righteous Kiss / A dateless bargain to engrossing Death." (ato 5, cena 3)

Todas as citações de Shakespeare feitas no original são de *The Oxford Shakespeare*, as traduções de *Romeu e Julieta* são de Beatriz Viégas-Faria (2002) ou F. Carlos Almeida e Oscar Mendes (1978), conforme tenha-me parecido mais conveniente; as traduções das duas partes de *Henrique IV* são de Carlos Alberto Nunes (s/d). Por isso, todas as notas de rodapé referentes às citações de *Romeu e Julieta* em vernáculo trarão o ano da tradução escolhida seguida do texto em inglês com a indicação do ato e da cena. As indicações dos números dos atos e das cenas de ambas as peças respeitam a organização da edição inglesa.

⁶⁹ 2002. "(...) I will kiss thy lips. / Haply some poison yet doth hang on them, / To make me die with a restorative." (ato 5, cena 3)

⁷⁰ 2002. "O happy dagger, / This is thy sheath! There rust, and let me die." (ato 5, cena 3)

Fala-me, anjo de luz! és glorioso
 À minha vista na janela à noite
 Como divino alado mensageiro
 Ao ebrioso olhar dos froixos olhos
 Do homem que se ajoelha para vê-lo,
 Quando resvala em preguiçosas nuvens,
 Ou navega no seio do ar da noite⁷¹.

Esses versos são parte da fala de Romeu à Julieta quando ela está sozinha à janela. E, "sozinha à janela", está, também, aquela a quem a voz do poema de Álvares de Azevedo se dirige em "Cismar", como aparece a seguir:

Ai! quando de noite, sozinha à janela,
 Co'a face na mão eu te vejo ao luar,
 Por que, suspirando, tu sonhas, donzela?
 A noite vai bela,
 E a vista desmaia
 Ao longe na praia
 Do mar!

Por quem essa lágrima orvalha-te os dedos,
 Como água da chuva a cheiroso jasmim?
 Na cisma que anjinho te conta segredos?
 Que pálidos medos?
 Suave morena,
 Acaso tens pena
 De mim?

Donzela sombria, na brisa não sentes
 A dor que um suspiro em meus lábios tremeu?
 E a noite, que inspira no seio dos entes
 Os sonhos ardentes,
 Não diz-te que a voz
 Que fala-te a sós
 Sou eu?

Acorda! Não durmas da cisma no véu!
 Amemos, vivamos, que amor é sonhar!
 Um beijo, donzela! Não ouves? no céu
 A brisa gemeu...

⁷¹ A tradução é de Álvares de Azevedo. O original de Shakespeare é: "O, speak again, bright angel; for thou art / As glorious to this night, being o'er my head, / As is a wingèd messenger of heaven / Unto the white upturnèd wond'ring eyes / Of mortals that fall back to gaze on him / When he bestrides the lazy-passing clouds / And sails upon the bosom of the air". (ato 2, cena 1)

As vagas murmuram...
 As folhas sussurram:
 Amar!

Na famosa cena do balcão (ato 2, cena 1), Romeu está, primeiramente, de socapa, admirando Julieta e exaltando sua beleza, mas sem se dirigir a ela. Ao ouvir Julieta falar sobre ele, Romeu então se deixa notar. O Eu de "Cismar", ao contrário, permanece o tempo todo em segredo, e é o vento que leva até a "suave morena" a sua dor: "Donzela sombria, na brisa não sentes / A dor que um suspiro em meus lábios tremeu?"

O que faz notar a originalidade de Álvares de Azevedo é o fato de ele não se limitar a evocar a imagem de Julieta sem dar-lhe toques próprios, pois, Julieta, como se nota nas passagens transcritas a seguir, tem a pele branca. Romeu a compara a uma *jóia* capaz de se destacar à *noite*: "Parece estar suspensa na face da noite, tal qual jóia rara na orelha de um etíope"⁷². Na seqüência, valoriza sua beleza como a de uma pomba *branca* entre os *corvos*: "Assim como se apresenta alva sombra em meio a gralhas, apresenta-se aquela dama em meio a suas amigas"⁷³.

A figura feminina que faz lembrar Julieta em "Cismar", no entanto, tem a pele morena. Destarte, não permite o poeta que a cor local se ausente dos versos de seu poema. A lua também está presente à cena do poema brasileiro, mas servindo para contrastar sua brancura com a tez morena da mulher.

A propósito desse poema cabe citar as palavras de Victor M. Zhirmunsky, que em "Sobre o estudo da literatura comparada", critica fortemente que se considere resultado de uma influência literária "cada semelhança mais ou menos casual entre os autores ou entre suas obras"⁷⁴. Zhirmunsky argumenta, ainda, que se devem ser considerados

fatos relevantes, como, por exemplo, a personalidade criativa do autor, a

⁷² 2002. "It seems she hangs upon the cheek of night / As a rich jewel in an Ethiope's ear —". (ato 1, cena 5)

⁷³ 2002. "So shows a snowy dove trooping with crows, / As yonder lady o'er her fellows shows". (ato 1, cena 5)

⁷⁴ ZHIRMUNSKY, V. 1994, p. 199.

conexão de sua obra com a vida social que ela reflete, sua origem nacional e histórica e as adaptações ao tempo, lugar e individualidade aos quais tais "empréstimos" necessariamente se juntam⁷⁵.

Desenvolvendo o que diz respeito às "adaptações", o autor ressalta que

cada influência literária envolve a transformação social do modelo que é adotado, isto é, sua reinterpretação e sua adaptação às condições literárias e sociais que determinaram sua influência, às novas relações de tempo e espaço, à tradição literária nacional em geral e à individualidade ideológica, psicológica e artística do autor em questão.⁷⁶

Segundo o autor, "para o estudioso das influências literárias, diferenças históricas, nacionais ou individuais, entre os objetos de seu estudo são de não menos importância do que similaridades e afinidades." As diferenças revelam não apenas "a individualidade artística e humana" do artista, mas também "o caráter de um outro tempo e de uma sociedade diferente (...)"⁷⁷.

Ao falar em cor local, a afirmação de José Guilherme Merquior, que livra desse elemento a poesia de Álvares de Azevedo — "Álvares de Azevedo pratica uma poesia *universalista*, liberta de qualquer nota de cor local"⁷⁸ — soa estranha após o que mostrei no poema "Cismar". Machado de Assis, em "Notícia da atual literatura brasileira. Instinto de nacionalidade" (1873), ao revelar que as mais variadas formas de expressão da literatura brasileira buscam "vestir-se com as cores do país", reconhece nessa propensão uma maneira de ir-se dando "fisionomia própria ao pensamento nacional"⁷⁹. Machado, todavia, não se detém em perceber a presença do "espírito nacional" somente "nas obras que tratam de assunto local"⁸⁰:

(...) e perguntarei mais se o *Hamlet*, o *Otelo*, o *Júlio César*, a *Julieta e Romeu* têm alguma coisa com a história inglesa nem com o território britânico, e se,

⁷⁵ ZHIRMUNSKY, V. 1994, p. 199.

⁷⁶ ZHIRMUNSKY, V. 1994, p. 208.

⁷⁷ ZHIRMUNSKY, V. 1994, pp. 208-209.

⁷⁸ MERQUIOR, J. 1996, p. 106.

⁷⁹ ASSIS, M. 1997, p. 17.

⁸⁰ ASSIS, M. 1997, p. 20.

entretanto, Shakespeare não é, além de um gênio universal, um poeta essencialmente inglês⁸¹.

Longe de escrever poemas ufanistas, Álvares de Azevedo foi, no entanto, capaz, de manter a cor local presente em sua obra poética, se bem que de forma atenuada – ou Machado não teria citado seu nome entre aqueles que foram hábeis o bastante para trazer com "oportunidade" e "simplicidade" "as cenas majestosas da natureza americana"⁸². A imaginação deve transformar o que da natureza se insinua ao poeta. Como escreveu Machado: "Aprecia-se a cor local, mas é preciso que a imaginação lhe dê os seus toques, e que estes sejam naturais, não de acarreto"⁸³. A comparação feita entre Julieta e a figura feminina de "Cismar" evidenciam, pelo contraste, que a poesia de Álvares de Azevedo é essencialmente brasileira e não abandona a cor local — posto que não lance mão do artifício de encher-se de cenas da natureza nativa.

Aliás, ainda em "Cismar", a natureza pode muito bem ser reflexo atenuado do deslumbre das terras brasileiras. O poema não se passa em um castelo romântico byroniano. É povoado do início ao fim por imagens naturais que nenhum óbice apresentam a que sejam identificadas com as paisagens do Brasil. Nem a universalidade de que fala Merquior, e que deveras existe na obra de Álvares de Azevedo, aproxima os elementos do poema de uma esfera transcendente. Pelo contrário, Álvares de Azevedo aproveita a natureza para nela projetar seus anseios (Eu do poema: "um suspiro em meus lábios tremeu"; natureza: "As vagas murmuram... / As folhas sussurram") e realçar a beleza feminina ("Por quem essa lágrima orvalha-te os dedos, / Como água da chuva a cheiroso jasmim?"). Romeu e Julieta passam a habitar terras estranhas; saem de Verona e cruzam o mar em direção a outro cenário⁸⁴.

⁸¹ ASSIS, M. 1997, p. 20-21.

⁸² ASSIS, M. 1997, pp. 25-26.

⁸³ ASSIS, M. 1997, p. 27.

⁸⁴ Quanto às imagens da natureza e sua relação com o "eu" do poema, ver "Imagens do Romantismo no Brasil", de Alfredo Bosi". O autor, na esteira da célebre separação de Schiller entre poeta ingênuo e poeta sentimental, explora o hiato entre homem e natureza e afirma que "Na poesia de Álvares de Azevedo, de Junqueira Freire, de Fagundes Varela, a obsessão do fim parece recobrir mais de uma paisagem, noturna ou marinha, mas sempre acaba refluindo para o indivíduo, ser mortal por excelência." (GUINSBURG, 2002:246)

"No mar", poema que abre a primeira parte da *Lira dos vinte anos*, já traz, sem arroubo ufanista, uma comparação entre uma mulher e as "folhas da sensitiva", espécie natural que se encontra principalmente na região norte do Brasil.

Sonhavas? — eu não dormia;
 A minh'alma se embebia
 Em tua alma pensativa!
 E tremias, bela amante,
 A meus beijos, semelhante
 Às folhas da sensitiva!

Há que se notar no poema a harmonia em que convivem tanto a possibilidade do estrangeiro, percebida na epígrafe em francês, de George Sand, quanto do nacional, mais flagrante em palavras como "sensitiva" e "laranjeira". Ambos, no entanto, surpreendem e combinam-se em prol de dar forma a uma atmosfera universal, que permite ao leitor navegar pelo mar (o título do poema, "No mar", é bastante sugestivo) formado pelo encontro entre elementos autóctones e alóctones. A cor local, por manifestar-se na convivência com elementos estrangeiros, desperta interesse também em um poema como "A cantiga do sertanejo", cuja epígrafe ("Love me and leave me not"), retirada da primeira cena do quinto ato de *O Mercador de Veneza*, de Shakespeare, prepara o apelo do sertanejo a chamar sua donzela:

Ah! vem! amemos! vivamos!
 O enlevo do amor bebamos
 Nos perfumes do sertão!
 Ah! virgem, se tu quiseras
 Ser a flor das primaveras
 Que tenho no coração!...

(1ª parte)

Voltando a Julieta, no poema "É ela! É ela! É ela! É ela!", da segunda parte da *Lira dos*

vinte anos, como mostra o excerto abaixo, sua amada está, novamente, à janela:

É ela! é ela! — murmurei tremendo,
E o eco ao longe murmurou — é ela!...
Eu a vi... minha fada aérea e pura,
A minha lavadeira na janela!

Mais uma vez o poeta não deixa de dar à sua composição o seu toque pessoal, lançando mão da "ironia romântica" para fazer rir e refletir sobre a condição de sua própria literatura. "A ironia é, antes de tudo, uma faculdade filosófica que permite a realização de uma síntese entre o ideal e o real, compreendida dentro de um mesmo movimento. Ela é, de uma só vez, o sério e o não-sério, ela une a natureza e a arte, o instintivo e o pensado", afirmou René Burgeois⁸⁵. De acordo com Wellington de Almeida Santos, a "fada aérea e pura", ao contrastar com a imagem da "lavadeira na janela", "destaca, ainda que veladamente, a condição econômica da mulher concreta ("lavadeira", índice profissional) que favorece a abordagem amorosa", pois, como diz a seguir, a "'ironia romântica' corrige os excessos da imaginação criadora"⁸⁶. Nesse poema, o ideal romântico de mulher é ironizado, e a alusão à imagem arquetípica de Julieta pode contribuir para acentuar a ironia.

Seguindo a síntese entre real e ideal, as palavras de Friedrich Schiller, ao diferenciar a poesia ingênua da sentimental, são relevantes neste contexto. Assim, para Schiller, o poeta sentimental

(...) *reflete* sobre a impressão que os objetos lhe causam e tão-somente nessa reflexão funda-se a comoção a que ele próprio é transportado e nos transporta. O objeto, aqui, é referido a uma Idéia, e sua força poética reside apenas nessa referência. Por isso, o poeta sentimental sempre tem de lidar com duas representações e sensações conflitantes, com a realidade enquanto limite e com sua Idéia enquanto infinito, e o sentimento misto que desperta sempre testemunhará essa dupla fonte⁸⁷.

⁸⁵ BURGEIOIS, R. 1974, p. 16.

⁸⁶ SANTOS, W. 1998, p. 343.

⁸⁷ SCHILLER. 1991, p. 64.

Fica flagrante, na visão de Schiller, que o poeta passa a apreender as coisas de forma dual, o que lhe permite também tratá-las de maneira ambígua. O poeta sentimental está em busca da reconciliação do homem consigo mesmo, em busca da unidade que o ideal é capaz de devolver a ele. Mas ele também sabe que o ideal não existe mais sozinho, senão em oposição ao real. Álvares de Azevedo é o poeta sentimental que "se destaca por um procedimento eminentemente reflexivo", em oposição ao poeta ingênuo que se caracteriza por "uma maneira natural ou instintiva de criar"⁸⁸. A "ironia romântica" busca harmonizar as duas coisas, e desse choque nasce o humor de "É ela! É ela! É ela! É ela!". A mulher do poema é a fada ideal e, ao mesmo tempo, a lavadeira real.

A "ironia romântica" é uma tomada de consciência pelo artista de que o absoluto não será alcançado, de que o que se pretende realizar é tarefa inexecutável. O fragmento abre espaço para a reflexão proveniente dessa consciência. Como explica Márcio Seligmann-Silva, "a ironia implica uma alternância entre o entusiasmo e o ceticismo quanto à própria faculdade produtiva do poeta. No âmbito estético, a ironia destrói a ilusão de totalidade, gera também um distanciamento reflexivo (...) "⁸⁹. Formam-se brechas na obra, que a tornam pensante, auto-reflexiva. Walter Benjamin diz que crítica é "como que um experimento na obra de arte, através do qual a reflexão desta é despertada e ela é levada à consciência e ao conhecimento de si mesma."⁹⁰ Também são relevantes as palavras de D. C. Muecke:

A criação artística argumentou Schlegel, tem duas fases contraditórias mas complementares. Na fase expansiva, o artista é ingênuo, entusiasta, inspirado, imaginativo; mas seu ardor descuidado é cego e, assim, sem liberdade. Na fase contrativa, ele é reflexivo, consciente, crítico, irônico; mas a ironia sem entusiasmo é estúpida e afetada. Ambas as fases são, portanto, necessárias se o artista deve ser amavelmente entusiasta e imaginativamente crítico. O artista que consegue este difícil ato de equilíbrio, esta "alternância admiravelmente perene de entusiasmo e ironia", produz uma obra que contém em si mesma seu próprio vir-a-ser. O artista será como Deus ou a Natureza imanente em cada elemento criado e finito, mas o leitor também terá

⁸⁸ SUZUKI, M. "Apresentação" In: SCHILLER. 1991, p. 31.

⁸⁹ SELIGMANN-SILVA, M. 1999, p. 38.

⁹⁰ BENJAMIN, W. 2002, p. 72.

consciência de sua presença transcendente enquanto atitude irônica frente à sua própria criação. Esta superação criativa da criatividade é a Ironia Romântica; ela ergue a arte a uma força superior, de vez que vê na arte um modo de produção que é artificial no mais alto sentido, porque plenamente consciente e arbitrário, e natural no mais alto sentido, porque a natureza é semelhantemente um processo dinâmico que cria eternamente e eternamente vai além de suas criações⁹¹.

A oposição entre a fada e a lavadeira acarreta o riso. No poema, dois mundos estão em contraste: o da lavadeira e o da fada, que no entanto se fundem numa só pessoa. É interessante que o Eu do poema escarnece da mulher que ele mesmo procura. Essa atitude revela que a tradição romântica de supervalorização do objeto de desejo, alçando-o muitas vezes a esferas celestiais, é colocada em evidência pelo humor. A lavadeira / fada que ronca e dorme com um rol de roupa suja no seio em nada se parece com as idealizações da primeira parte da *Lira dos vinte anos*, tampouco com Julieta. A musa do poema é comparada a Laura, Carlota e Beatriz, que são convocadas a descer a sua companhia. Essa comparação com personagens femininas tradicionalmente dotadas de rara beleza conclama o riso⁹² do leitor, pois "o riso degrada e materializa"⁹³.

O humor também comparece em "Namoro a cavalo", poema no qual a "namorada na janela" ainda lhe bate "sobre as ventas a janela". Eis algumas estrofes do poema:

Eu moro em Catumbi. Mas a desgraça
Que rege minha vida malfadada
Pôs lá no fim da rua do Catete
A minha Dulcinéia namorada.

Alugo (três mil réis) por uma tarde
Um cavalo de trote (que esparrela!)
Só para erguer meus olhos suspirando
A minha namorada na janela...

(...)

Mas eis que no passar pelo sobrado

⁹¹ MUECKE, D. C. 1995, p. 41.

⁹² Bakhtin explica que, contrastando com o grotesco da Idade Média e do Renascimento, "no grotesco romântico o riso se atenua e toma a forma de humor, ironia ou sarcasmo." (BAKHTIN, 2002: 33).

⁹³ BAKHTIN, M. 2002, p. 18.

Onde habita nas lojas minha bela,
 Por ver-me tão lodoso ela irritada
 Bateu-me sobre as ventas a janela....

("Continuação", 2ª parte)

"Qualquer que seja o tema sobre o qual o senhor escreva, evite a baixeza (...)"⁹⁴, ensinava Boileau, n'*A arte poética*. Álvares de Azevedo, no entanto, rompendo com o manual clássico, vale-se precisamente do "baixo" para engendrar o humor: apresenta um local indisfarçável (Catumbi), que não deixa margem para que a imaginação encarregue-se de criar algum rincão ideal para o desenrolar da cena; chama atenção para a distância entre Catumbi e Catete, e acentua ainda mais a "desgraça" do Eu enamorado, que se vê obrigado a alugar um cavalo por três mil réis para ver sua amada; insere o dinheiro, que aparece como elemento que se interpõe entre a real condição de existência do amante e da mulher e a possibilidade de idealização da figura feminina, ainda que todo esforço valesse a pena "Só para erguer meus olhos suspirando / A minha namorada na janela...". Na conclusão do poema qualquer possibilidade de aquela mulher corresponder a uma figura ideal se esvai quando ela, dessensibilizada pela odisséia de seu amante, bate-lhe sobre as ventas a janela.

Os constantes contrastes já haviam sido anunciados no prefácio à segunda parte da *Lira dos vinte anos*⁹⁵. Álvares de Azevedo alerta que "dissipa-se o mundo visionário e platônico"⁹⁶. O mundo visionário e platônico é, aparentemente, o mundo criado na primeira parte do livro, restando à segunda parte um mundo "novo, terra fantástica"⁹⁷. Essa separação entre os caracteres das duas partes é chamada por Álvares de Azevedo de "binomia", e graças a ela, como o autor explica, é possível esbarrar com Caliban, logo depois de se ter visto Ariel⁹⁸. Acontece que houve, na visão do

⁹⁴ BOILEAU-DESPRÉAUX, N. 1979, p. 17.

⁹⁵ Antonio Candido dá um importante parecer sobre o prefácio à segunda parte da *Lira dos vinte anos*, dizendo que "não é possível descrever com maior consciência a própria obra, nem resolver de antemão problemas que os críticos futuros remoerão sem a menor necessidade (...)" (CANDIDO, 1997:161). Wagner Camilo também chama atenção para a singularidade da produção de Álvares de Azevedo, que destaca-se por ter escrito acerca da própria criação, em especial o prefácio em questão (CAMILO, 1997: 56)

⁹⁶ AZEVEDO, A. 2002, p. 139.

⁹⁷ AZEVEDO, A. 2002, p. 139.

⁹⁸ AZEVEDO, A. 2002, p. 139.

autor, um esgotamento do amor idealizado, afinal, "o poeta é homem" e está em crise, o que o leva a "fazer o poema dos amores da vida real"⁹⁹. A segunda parte da *Lira dos vinte anos* encerra então a crise da idealização. O poeta se rende à realidade e a tudo que pertence a ela, como o poder do dinheiro, as mulheres não idealizadas e a banalidade da vida quotidiana:

Quem não ama o dinheiro? Não me engano
 Se creio que Satã à noite veio
 Aos ouvidos de Adão adormecido
 Na sua hora primeira, murmurar-lhe
 Essa palavra mágica da vida,
 Que vibra musical em todo o mundo.

(de "O editor". "Continuação", 2ª parte)

Sem ele não há cova — quem enterra
 Assim grátis *a Deo*? O batizado
 Também custa dinheiro. Quem namora
 Sem pagar as pratinhas ao Mercúrio?

(de "Dinheiro". "Continuação", 2ª parte)

Minha desgraça, ó cândida donzela,
 O que faz que o meu peito assim blasfema,
 É ter por escrever todo um poema,
 E não ter um vintém para uma vela.

(de "Minha desgraça". "Continuação", 2ª parte)

A Lagartixa
 A lagartixa ao sol ardente vive
 E fazendo verão o corpo espicha:
 O clarão de teus olhos me dá vida,
 Tu és o sol e eu sou a lagartixa.

Amo-te como o vinho e como o sono,
 Tu és meu copo e amoroso leito....
 Mas teu néctar de amor jamais se esgota,
 Travesseiro não há como teu peito.

(de "Spleen e charutos". 2ª parte)

⁹⁹ AZEVEDO, A. 2002, p. 139.

Eu a vi — minha fada aérea e pura —
A minha lavadeira na janela!

(de "É ela! É ela! É ela! É ela!". 2ª parte)

Ao sol do meio-dia eu vi dormindo
Na calçada da rua um marinheiro,
Roncava a todo o pano o tal brejeiro
Do vinho nos vapores se expandindo!

Além um espanhol eu vi sorrindo
Saboreando um cigarro feiticeiro,
Enchia de fumaça o quarto inteiro.
Parecia de gosto se esvaindo!

(de "Soneto". "Continuação", 2ª parte)

A ironia em muito se relaciona com a convivência do grotesco com o sublime, exaltada por Victor Hugo. A respeito da existência de duas partes na *Lira dos vinte anos*, Wagner Camilo comenta que a o binomismo acaba por separar os opostos, não permitindo a fusão apregoada por Victor Hugo: "(...) ao optar por expressar uma faceta de cada vez, nosso poeta anulou a possibilidade de tensão entre os termos e, com isso, a fusão dos contrários (básica para Hugo) não chega a ser levada a termo, permanecendo a meio caminho"¹⁰⁰.

No entanto, é preciso considerarmos a unidade do livro, aceita pelo próprio poeta, ao dizer que “a unidade deste livro funda-se numa binomia: — duas almas que moram nas cavernas de um cérebro pouco mais ou menos de poeta escreveram este livro, verdadeira medalha de duas faces”¹⁰¹. Sendo assim, os contrários, de um lado o sublime, de outro o grotesco, não se separam, mas convivem na paradoxal harmonia engendrada pelo contraste:

O sublime sobre o sublime dificilmente produz um contraste, e tem-se necessidade de descansar de tudo, até do belo. Parece, ao contrário, que o

¹⁰⁰ CAMILO, W. 1997, p. 61.

¹⁰¹ AZEVEDO, A. 2002, p. 139.

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 silfo.¹⁰²

Segundo Mikhail Bakhtin, Victor Hugo é responsável pela atribuição de "um sentido muito amplo ao tipo de imagens grotescas"¹⁰³, e cita a seguinte passagem do prefácio a *Cromwel*: "No pensamento dos Modernos, ao contrário, o grotesco tem um papel imenso. Aí está por toda parte: de um lado, cria o disforme e o horrível; de outro, o cômico e o bufo"¹⁰⁴. Além disso, se há um contraste entre a primeira e a segunda parte da *Lira dos vinte anos*, também é verdade que ele existe dentro da segunda parte somente, o que tornaria impossível que se falasse em separação. Em "É ela! É ela! É ela! É ela!", já comentado, convivem a atração do Eu do poema pela mulher e as aventuras grotescas que realiza para se aproximar dela (pelo telhado), e tudo isso num texto que se abre em tom sério, preparando o leitor para um discurso amoroso em que somente o sublime idealizado (fada aérea e pura) compareça. Mas logo no quarto verso surge a queda rumo ao real, e as exclamações que pareciam servir para elevar a figura da mulher acabam prestando-se ao exagero cômico.

Logo se vê que o grotesco em Álvares de Azevedo é resultado de um forte contraste entre os mundos real e ideal, finito e infinito. Dessa forma, a mistura do grotesco com o sublime se dá, numa visão mais panorâmica, quando compararmos as duas partes da *Lira dos vinte anos*, e, numa visão mais próxima, quando procuramos estes dois opostos dentro dos poemas da segunda parte. Também é preciso esclarecer que tal mistura, porque ocorre quando se contrastam os dois mundos, não se dissocia da "ironia romântica", que tem como um de seus papéis quebrar a ilusão poética e pôr em evidência os contrastes latentes na obra de arte. E já que estas reflexões se desencadearam a partir de Shakespeare, vale citar que para Bakhtin, o grotesco romântico foi "em certo sentido, uma reação

¹⁰² HUGO, V. 2002, pp. 33-34.

¹⁰³ BAKHTIN, M. 2002, p. 38.

¹⁰⁴ HUGO, V. 2002, pp. 30-31.

contra os cânones da época clássica e do século XVIII" e que "apoiava-se principalmente em Shakespeare e Cervantes"¹⁰⁵. Ambos os autores são mencionados no prefácio à segunda parte da *Lira dos vinte anos*¹⁰⁶.

Os próximos poemas a serem analisados são "A T..." e "Soneto" ("Os quinze anos de uma alma transparente"). O que se pretende explorar nos poemas é o encontro entre Romeu e Julieta no baile dos Capuletos. Vejamos, primeiramente, como em "A T..." torna-se flagrante a alusão ao momento em que os dois, ao conversarem, dão origem a um jogo de conquista. Primeiramente, seguem alguns versos do poema:

Ah! vem, pálida virgem, se tens pena
De quem morre por ti, e morre amando,
Dá vida em teu alento à minha vida,
Une nos lábios meus minh'alma à tua!
Eu quero ao pé de ti sentir o mundo
Na tu'alma infantil; na tua fronte
Beijar a luz de Deus; nos teus suspiros
Sentir as virações do paraíso;
E a teus pés, de joelhos, crer ainda
Que não mente o amor que um anjo inspira,
Que eu posso na tu'alma ser ditoso,
Beijar-te nos cabelos soluçando
E no teu seio ser feliz morrendo!

(1ª parte)

O poema evoca, para o leitor que tenha Shakespeare em seu horizonte de leitura, o diálogo entre Romeu e Julieta no baile dos Capuletos, em que Romeu santifica a imagem de Julieta para ganhar um beijo, alegando que somente assim poderia livrar seus lábios do pecado. Segue um trecho da cena do diálogo entre os dois:

Julieta: Bondoso peregrino, injusto até o excesso sois com vossa mão, que

¹⁰⁵ BAKHTIN, M. 2002, p. 33.

¹⁰⁶ No prefácio, Álvares de Azevedo identifica a segunda parte do livro com "a pátria dos sonhos de Cervantes e Shakespeare". (2002: 139)

mostrou devoção cortês; pois as santas têm mãos que são tocadas pelas dos peregrinos e enlaçar palma com palma é o ósculo dos piedosos portadores de palmas.

Romeu: Não têm lábios as santas e lábios também os piedosos peregrinos?

Julietta: Sim, peregrino, lábios que devem usar na oração.

Romeu: Oh! então, santa adorada, deixai que os lábios façam o que as mãos fazem. Elas oram, acedei para que a fé não se mude em desespero!

Julietta: As santas são imóveis mesmo atendendo às orações.

Romeu: Então, não vos movais, enquanto recolho o fruto de minhas preces. Assim, mediante vossos lábios ficam os meus livres de pecado! (Beijando-a)¹⁰⁷.

É clara a semelhança entre "Une nos lábios meus minh'alma à tua!", de "A T...." e o excerto acima. Cotejando-se os dois textos, torna-se fácil perceber como os dois apelos – o primeiro, a uma mulher, e o segundo, à Julietta – são dotados de uma certa malícia que procura o contato corporal através de um jogo de palavras que acentua o que há de divino nas duas figuras femininas.

Nisso temos uma das convenções do amor cortês, que consiste em representar a mulher como santa. Northrop Frye ensina que o amor cortês foi introduzido na Inglaterra do século XVI pela poesia de Petrarca. Nesse período, segundo o crítico, suas convenções passam a ser "mais de classe média", ligando-se ao casamento definitivo, que passava a ter os aspectos sexuais explorados¹⁰⁸. Shakespeare aproveitou essa convenção em benefício de sua obra, criando um espetáculo mais ousado, em que o sagrado e o profano aparecem lado a lado numa batalha de sedução.

O poema intitulado "Soneto" talvez evoque ainda mais claramente o momento em que Romeu vê Julietta pela primeira vez. Seguem, respectivamente, as palavras de Romeu sobre Julietta, quando a vê no baile, e o poema de Álvares de Azevedo.

¹⁰⁷ 1978. "**Juliet:** Good pilgrim, you do wrong your hand too much, / Which mannerly devotion shows in this. / For saints have hands that pilgrims' hands do touch / And palm to palm is holy palmers' kiss. **Romeo:** Have not saints lips, and holy palmers, too? **Juliet:** Ay, pilgrim, lips that they must use in prayer. **Romeo:** O then, dear saint, let lips do what hands do: / They pray; grant thou, lest faith turn to despair. **Juliet:** Saints do not move, though grant for prayer's sake. **Romeo:** Then move not while my prayer's effect I take. *He kisses her.* / Thus from my lips, by thine my sin is purged." (ato 1, cena 5)

¹⁰⁸ FRYE, N. 1999, p. 35.

Ah, ela ensina as tochas a brilhar! Parece estar suspensa na face da noite, tal qual jóia rara na orelha de um etíope; beleza incalculável, cara demais para ser usada, por demais preciosa para uso terreno! Assim como se apresenta alva sombra em meio a gralhas, apresenta-se aquela dama em meio a suas amigas. Depois desta dança, verifico onde ela se posiciona, e terei sua mão sobre minha rude mão, que será assim abençoada. Meu coração amou antes de agora? Esta visão rejeita tal pensamento, pois nunca tinha eu visto a verdadeira beleza antes desta noite.¹⁰⁹

Soneto

Os quinze anos de uma alma transparente,
O cabelo castanho, a face pura,
Uns olhos onde pinta-se a candura
De um coração que dorme, inda inocente.

Um seio que estremece de repente
Do mimoso vestido na brancura,
A linda mão na mágica cintura,
E uma voz que inebria docemente.

Um sorriso tão angélico! tão santo
E nos olhos azuis cheios de vida
Lânguido véu de involuntário pranto!

É esse o talismã, é essa a Armida,
O condão de meus últimos encantos,
A visão de minh'alma distraída!

("Continuação", 1ª parte)

O impacto causado pela visão das duas mulheres não foi maior sobre Romeu do que sobre o Eu do poema de Álvares de Azevedo. Apenas pode-se ressaltar que este, bem à maneira romântica, sequer planeja dirigir-lhe a palavra, contentando-se com contemplá-la.

Mas essa observação não anula as semelhanças entre Julieta e a figura de mulher descrita no poema. Além da idade da mulher de "Soneto", quinze anos – no primeiro ato de *Romeu e Julieta*, Lady Capuleto diz que sua filha ainda não tem quatorze anos –, a tensão entre o sagrado e o profano também alude à imagem de Julieta.

¹⁰⁹ 2002. "It seems she hangs upon the cheek of night / As a rich jewel in an Ethiope's ear — / Beauty too rich for use, for earth too dear. / So shows a snowy dove trooping with crows, / As yonder lady o'er her fellows shows. / The measure done, I'll watch her place of stand, / And, touching hers, make blessèd my rude hand. / Did my heart love till now? Forswear it, sight, / For I ne'er saw true beauty till this night". (ato 1, cena 5)

Não escapa à leitura atenta o uso do adjetivo "santo" para se referir ao sorriso da amada, o que remete à fala de Romeu, já transcrita neste capítulo, sobre a possibilidade de *abençoar* sua mão pelo toque da mão de Julieta: "Depois desta dança, verifico onde ela se posiciona, e terei sua mão sobre minha rude mão, que será assim abençoada." Da mesma maneira, conquanto Álvares de Azevedo qualifique o olhar da moça como santo, não deixa de chamar atenção, ao longo do poema, para seus dotes físicos, e assim constrói uma imagem de mulher que possui, por um lado, "Um sorriso tão angélico! tão santo..." e ,por outro, "Um seio que estremece de repente/ (...) E uma voz que inebria docemente." Assim se apresenta, tanto em *Romeu e Julieta* quanto em "Soneto" o contraste entre o sagrado e o profano.

No momento em que Romeu pede um beijo a Julieta, exaltando sua condição de santa para consegui-lo, pede exatamente aquilo que profanaria tal condição. Relembrar parte do diálogo, já citado neste capítulo, pode ajudar a esclarecer a semelhança:

Julieta: (...) as santas têm mãos que são tocadas pelas dos peregrinos e enlaçar palma com palma é o ósculo dos piedosos portadores de palmas.

(...)

Romeu: Oh! então, santa adorada, deixai que os lábios façam o que as mãos fazem.

Da mesma forma, o Eu de "Soneto", santifica a mulher, mas não esconde o desejo por seu corpo e dá visibilidade às formas que brotam de seu vestido branco.

Vale ressaltar, ainda, que Romeu e Julieta, ao se encontrarem no baile, começam a representar como se estivessem numa peça. Romeu está mascarado (ato 1, cena 4) e os dois tratam-se por peregrino e santa, claramente representando papéis. Os dois estão, portanto, num jogo entre teatro e realidade e suas falas demonstram uma certa teatralidade proposital na batalha da sedução. Esse artifício de levar o teatro para dentro do teatro no diálogo entre os dois amantes não parece ter passado despercebido por Álvares de Azevedo.

4. DIALOGISMO E SIGNOS TEATRAIS

4.1. "Boêmios"

Para Décio de Almeida Prado, "Puff, em primeiro grau, é uma personagem virtual de Shakespeare. Em segundo grau, uma personagem real, do próprio Álvares de Azevedo"¹¹⁰. Em "Boêmios", poema da segunda parte da *Lira dos vinte anos*, que Álvares de Azevedo subintitula "Ato de uma comédia não escrita", Puff, acusado por Níni de ser devasso, desta forma se defende:

¹¹⁰ PRADO, D. 1996, p. 126.

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 dias da impureza
 Peque o mísero Puff?" Tu bem o sabes:
 Toda a fragilidade vem da carne,
 E na carne se eu tanto excedo os outros,
 Vícios não devem meus causar espanto.

(v. 50-57)

Décio de Almeida Prado localiza essa fala na primeira parte de *Henrique IV*. É o momento em que Sir John Falstaff¹¹¹, se dirigindo ao Príncipe Harry (também chamado de Hall), assim se expressa:

Escuta, Hal; bem sabes que Adão pecou no estado de inocência. Que poderia fazer o pobre Jack Falstaff nesta época de corrupção? Bem vês que tenho mais carne do que ninguém e, conseqüentemente, mais fragilidade¹¹².

Em seguida, quando Níni o chama de leproso, a resposta vem assim:

Sou um homem de peso. Entendo a vida;
 Tenho muito miolo, e a prova disto
 É que não sou poeta nem filósofo,
 E gosto de beber, como Panúrgio.
 Se tu fosses tonel, como pareces,
 Eu te bebera agora de um só trago.

(v. 64-69)

Puff, personagem de Álvares de Azevedo é como Sir John Falstaff, "possui uma sabedoria e

¹¹¹ A polêmica em torno do nome de Sir John começa quando Shakespeare se vê forçado a usar "Falstaff" em lugar de "Oldcastle", cedendo às reclamações de descendentes da família Oldcastle. Conforme explica Stanley Wells, no texto que introduz a primeira parte da peça na edição da Oxford, "há razões para se acreditar que mesmo depois das primeiras representações o nome 'Oldcastle' foi algumas vezes usado no palco". (SHAKESPEARE, 2005: 481) O assunto é retomado por Wells na introdução à segunda parte, quando ele explica que Shakespeare parece ter aceito a mudança de nome desde o início da peça. (SHAKESPEARE, 2005: 537)

¹¹² "Dost thou hear, Hal? Thou knowest in the state of innocency Adam fell, and what should poor Jack Oldcastle do in the days of villany? Thou seest I have more flesh than another man, and therefore more frailty." (ato 3, cena 3)

uma experiência plebéias"¹¹³. Ambos se caracterizam pelo senso prático e visão hedonista da vida.

E Sir John Falstaff, assim como Puff, tem o vício da bebida, como se pode ver na primeira parte de *Henrique IV*. Quando Sir John Falstaff pergunta as horas, Príncipe Harry responde:

Embruteceste de tal modo, à força de beber xerez, de desabotoar-te depois da ceia e de dormir à tarde sobre os bancos, que te esquece perguntar o que, realmente, mais importa saberes. Que diabos tem tu que ver com o tempo? A menos que as horas sejam copos de xerez; os minutos, capões; os relógios, línguas de alcoviteiras; o quadrante, escudo de bordel, e o próprio sol abençoado, ferosa e bela rameira vestida com tafetá flamejante, não vejo razão para fazeres perguntas supérfluas, como essa relativa às horas¹¹⁴.

O crítico lembra também que Puff "comparece de passagem, lembrado somente pelo nome, que seria Puff of Barson", na segunda parte de *Henrique IV*. Reproduzo a passagem:

Falstaff Que vento vos troxe para estes lados, Pistola?
Pistola Não foi o vento mal que nunca sopra coisa boa. Meu doce cavaleiro, presentemente és um dos maiores homens do reino.
Silêncio Por Nossa Senhora! Também concordo, mas depois do compadre Puff de Barson
Pistola Puff!
 Puff em teu dente, baixo e vil covarde!
 Sir John, o teu Pistola e amigo certo até aqui sem parar tem cavalgado, para trazer notícia alvissareira, tempos áureos e novas de alto preço¹¹⁵.

Décio de Almeida Prado chama a isso "falsas pistas" e afirma que tudo não deve ter passado

¹¹³ KOTT, J. 2003, pp. 61-62.

¹¹⁴ "Thou art so fat-witted with drinking of old sack, and unbuttoning thee after supper, and sleeping upon benches after noon, that thou hast forgotten to demand that truly which thou wouldst truly know. What a devil hast thou to do with the time of the day? Unless hours were cups of sack, and minutes capons, and clocks the tongues of bawds, and dials the signs of leaping houses, and the blessed sun himself a fair hot wench in flame-coloured taffeta, I see no reason why thou shouldst be so superfluous to demand the time of the day." (ato 1, cena 2)

¹¹⁵ "**Falstaff** What wind blew you hither, Pistol? **Pistol** Not the ill wind which blows no man to good. / Sweet knight, thou art now one of the greatest men in this realm. **Silence** By'r lady, I think a be, but Goodman Puff of Bar'son. **Pistol** Puff! / Puff in thy teeth, most recreant coward base!— / Sir John, I am thy Pistol and thy friend, / And helter-skelter have I rode to thee, / And tidings do I bring and lucky joys, / And golden times, and happy news of price." (ato 5, cena 3)

"de uma brincadeira do poeta"¹¹⁶. Seriam mesmo falsas pistas ou se enganou o crítico? Na verdade, Shakespeare é invocado desde a epígrafe de "Boêmios" — *Totus mundus agit histrionem* — a qual o poeta faz seguir a seguinte inscrição: "Provérbio do tempo de SHAKESPEARE". Álvares de Azevedo criou um elo bastante sólido entre "Boêmios" e as duas partes de *Henry IV*. Mas, além da coincidência dos nomes, nada há em comum entre Puff e Puff of Barson, lembrado pelo crítico, que sequer chega a ser citado na lista de personagens. Na verdade, a ligação entre as obras se mostra mais prolífica quando se aproximam Puff e Sir John Falstaff (é relevante a semelhança dos nomes, terminados nas fricativas "ff"), ou as duplas Puff-Níni e Sir John Falstaff-Príncipe Harry. Além das semelhanças já demonstradas, que revelam a inclinação para a bebida e a maneira prática de os dois personagens levarem a vida, há mais alguns detalhes a serem investigados.

Puff e Níni são velhos amigos, assim como Sir John Falstaff e Príncipe Harry. Em comum entre as duas parcerias está a oposição entre seus participantes. Da mesma forma que Níni recrimina Puff por beber, também Príncipe Harry recrimina Sir John Falstaff, como foi visto acima. Por detrás de ambas as recriminações está a tentativa de ajudar. Tanto Níni como Harry querem o bem de seus companheiros: "Continuo sendo o teu anjo da guarda"¹¹⁷, diz Príncipe Harry a Sir John Falstaff na primeira parte de *Henrique IV*.

Enquanto Níni é dado à poesia e tem uma visão mais poética das coisas, Puff vê nas ações sempre um propósito imediato. Quando Níni, personagem mais elevada, pede a Puff que ouça um poema, este se lembra de que precisa dar um poema a sua amante: "Mas preciso com pressa de um soneto. / Prometes-me fazê-lo?" (v. 90-91) Também encontramos forte contraste entre Sir John Falstaff e Príncipe Harry. Por exemplo, Falstaff não fala em versos, enquanto Harry, muitas vezes, expressa-se em perfeitos pentâmetros jâmbicos:

¹¹⁶ PRADO, D. 1996, p. 127.

¹¹⁷ "I must still be good angel to thee" (ato 4, cena 1)

x /| x / |x / | x / | x /
 And I will die a hundred thousand deaths¹¹⁸.

Puff e Sir John Falstaff se aproximam também em outros hábitos. Puff dorme na rua, embriagado e empanzinado, além de freqüentar tavernas e, nas palavras de Jan Kott, "Nas imediações do palácio real há uma taverna chamada Cabeça de Javali, e ali Falstaff é rei"¹¹⁹.

Níni Olá! que fazes, Puff? Dormes na rua?
 (...)
Puff Ceei à farta
 Na taverna do Sapo e das Três-Cobras.
 Faço o quilo; ao repouso me abandono.
 Como o Papa Alexandre ou como um turco,
 Me entrego ao *far niente* e bem a gosto
 Descanso na calçada imaginando.

(v. 1-11)

Mas, no final da segunda parte de *Henry IV*, Sir John Falstaff é abandonado por Príncipe Harry, que é coroado rei. Não se pode traçar qualquer paralelo entre as conclusões das duas histórias porque "Boêmios" é um fragmento sem conclusão. De qualquer forma, até onde vai, "Boêmios" mostra ter muito em comum com as duas partes de *Henrique IV*. Basta que se persigam as pistas deixadas por Álvares de Azevedo.

Algo mais pode ser dito entre as duas obras, pois há a polêmica que envolve o Prólogo de "Boêmios". Polêmica que, na verdade, não faz mais do que aproximar "Boêmios" de *Henrique IV*. O poema de Álvares de Azevedo abre-se com a fala de um Prólogo, ou, pelo menos, deveria abrir-se, de acordo com a edição crítica dos poemas de Álvares de Azevedo preparada por Péricles Eugênio da Silva Ramos. Reproduzo a nota explicativa sobre o caso quase em sua totalidade:

Em todas as edições de Álvares de Azevedo o prólogo aparece no fim, como se fosse um epílogo, mas isso contradiz o conteúdo dos versos, Que são

¹¹⁸ Primeira parte, ato 3, cena 3.

¹¹⁹ KOTT, J. 2003, p. 62.

mesmo introdutórios. Raimundo Magalhães Júnior chama atenção para o fato, assinalando que Veiga Miranda já o havia apontado. "A leitura atenta do original e a advertência de Veiga Miranda" — escreve Raimundo Magalhães Júnior — "poderiam ter colocado o 'Prólogo' em seu verdadeiro lugar, ns edições feitas depois de 1931, mas todos os divulgadores das obras de Álvares de Azevedo, por preguiça de examinar os textos ou por simples automatismo, continuaram a repetir o erro da edição inicial, erro que só pode ser levado à conta do estado de confusão em que ficaram os papéis do poeta. É possível, mesmo, que o Prólogo tenha sido escrito depois de pronto o resto do trabalho, mas a intenção do autor nunca poderia ter sido apresentá-lo como 'Epílogo'" (...)¹²⁰.

Começam a aparecer semelhanças entre as duas obras quando se atenta para o fato de que algumas peças de Shakespeare trazem um Prólogo e um Epílogo como personagens. Patrice Pavis explica que Shakespeare "personaliza [o coro] e o encarna num ator encarregado do prólogo e do epílogo"¹²¹. Isso faz com que Prólogo e Epílogo apareçam nas listas de personagens que antecedem as peças de Shakespeare não como falas ditas por alguma personagem, mas como personagens propriamente. Bastaria então olhar para "Boêmios" e perceber que o Prólogo, da maneira como Álvares de Azevedo o apresenta, também tem força de personagem:

Levanta-se o pano até o meio. Passa por debaixo e vem até a rampa o PRÓLOGO, velho de cabeça calva, camisola branca, carapuça frígida coroada de louros. Tem um ramo de oliveira na mão. Faz as cortesias do estilo e fala:

O Epílogo de Shakespeare, que aparece na segunda parte de *Henrique IV*, e o Prólogo de Álvares de Azevedo aparecem, obviamente, em momentos diferentes, aquele no fim este no início. Ambos, porém, têm discursos muito parecidos, pois desculpam-se — um pelo que virá, outro pelo que aconteceu — e prometem momentos melhores:

Estas idéias
Servem para desculpa do poeta.

¹²⁰ RAMOS, P. In: AZEVEDO, A. 2002, pp. 181-182.

¹²¹ PAVIS, P. 2001, p. 73.

Apesar de bom moço o autor da peça
 Tem uns laivos talvez de Dom Quixote.
 E nestes tempos de verdade e prosa
 — Sem Gigantes, sem Mágicos medonhos
 Que velavam nas torres encantadas
 As donzelas dormidas por cem anos —
 Do seu imaginar esgrime as sombras
 E dá botes de lança nos moinhos.

(...)

O assunto da Comédia e do Poema
 Era digno sem dúvida, Senhores,
 De uma pena melhor; mas desta feita
 Não fala Shakespeare nem Gil Vicente.
 O poeta é novato, mas promete.
 Posto que seja um homem barrigudo
 E tenha por Talia o seu cachimbo,
 Merece aplausos e merece glória.

(do Prólogo de "Boêmios")

Primeiro, meu temor; depois minha cortesia; por último, meu discurso. Meu temor é vosso desagrado; minha cortesia, meu dever; e meu discurso, pedir-vos perdão. Se estiverdes esperando um bom discurso, estou perdido, porque o que vou dizer é de minha própria invenção, receando eu muito que o que devo dizer redunde em meu prejuízo. Mas, entremos logo no assunto, confiando na sorte. Sabereis, pois – como bem o sabeis – que já estive aqui no final de uma peça desagradável para pedir a vossa complacência e prometer outra melhor. Era meu intento, sem dúvida, pagar-vos com esta; mas se for mal sucedida como uma operação infeliz, irei à bancarrota e vós todos, gentis credores, perdereis. Prometi que aqui estaria, e aqui entrego minha pessoa a vossa generosidade, se fizerdes algum abatimento, pagar-vos-ei alguma coisa, além de apresentar-vos promessas infinitas, no jeito da maioria dos devedores. (...) As senhoras aqui presentes já me perdoaram; e se os cavalheiros o não fizerem, é porque não estão de acordo com as senhoras, coisa que nunca se viu em uma reunião como esta¹²².

(do Epílogo de *Henrique IV*)

¹²² First my fear, then my curtsy, last my speech.

My fear is your displeasure; my curtsy, my duty; and my speech to beg your pardons. If you look for a good speech now, you undo me; for what I have to say is of mine own making, and what indeed I should say will, I doubt, prove mine own marring. But to the purpose, and so to the venture. Be it known to you, as it is very well, I was lately here in the end of a displeasing play, to pray your patience for it, and to promise you a better. I did mean indeed to pay you with this; which, if like an ill venture it come unluckily home, I break, and you, my gentle creditors, lose. Here I promised you I would be, and here I commit my body to your mercies. Bate me some, and I will pay you some, and, as most debtors do, promise you infinitely. (...) All the gentlewomen here have forgiven me; if the gentlemen will not, then the gentlemen do not agree with the gentlewomen, which was never seen before in such an assembly.

Não é exagero dizer que Álvares de Azevedo tinha o Epílogo da segunda parte de *Henry IV* em mente quando deu vida ao seu Prólogo. É flagrante como a voz de Shakespeare se faz ouvir em "Boêmios". Seja pela epígrafe, seja pelo Prólogo, seja pela natureza vagabunda de Falstaff e Puff, Álvares de Azevedo promoveu um interessante encontro com o bardo inglês. Não perdeu, no entanto, Álvares de Azevedo a oportunidade de deixar a marca de seu humor ao debochar das peças clássicas neste trecho da fala do Prólogo, provavelmente se referindo ao *frisson* causado na platéia por certas peças mais "ousadas", ou seja, às quais o gosto clássico era menos afeito.

Uma última palavra: o autor da peça,
 Puxando-me da túnica romana,
 Diz-me da cena que eu avise às Damas
 Que desta feita os sais não são precisos;
 Não há de sarrabulho haver no palco.
 É uma peça clássica. O perigo
 Que pode ter lugar é vir o sono;
 Mas dormir é tão bom, que certamente
 Ninguém por esse dom fará barulho.

4.2. Outros poemas

É necessário demonstrar, por meio de alguns exemplos, que a estrutura dialógica que tanto fascinava Álvares de Azevedo não se limita a aparecer na *Lira dos vinte anos* na aparência flagrante de "Boêmios", mas também se faz presente de forma velada na quase totalidade de seus poemas, ou seja, um "eu" dialoga com o leitor por meio de perguntas retóricas ou do tom narrativo dos versos – como aparece em "Relógios e beijos", citado no segundo capítulo, ou com uma personagem inserida no poema, como é o caso de "Soneto" ("Pálida, à luz da lâmpada sombria").

Pálida à luz da lâmpada sombria,

Sobre o leito de flores reclinada,
Como a lua por noite embalsamada,
Entre as nuvens do amor ela dormia!

Era a virgem do mar, na espuma fria
Pela maré das água embalada!
— Era um anjo entre nuvens d'alvorada
Que em sonhos se banhava e se esquecia!

Era mais bela! o seio palpitando...
Negros olhos as pálpebras abrindo...
Formas nuas no leito resvalando...

Não te rias de mim, meu anjo lindo!
Por ti — as noites eu velei chorando
Por ti — nos sonhos morrerei sorrindo!

(1ª parte)

Em "Meu sonho" o diálogo é mais às escâncaras, chegando mesmo a haver marcações antes das falas de "Eu" e de "Fantasma" que reforçam a dramaticidade do poema:

Eu

Cavaleiro das armas escuras,
Onde vais pelas trevas impuras
Com a espada sanguenta na mão?
Por que brilham teus olhos ardentes
E gemidos nos lábios frementes
Vertem fogo do teu coração?

Cavaleiro, quem és? o remorso?
Do corcel te debruças no dorso....
E galopas do vale através...
Oh! da estrada acordando as poeiras
Não escutas gritar as caveiras
E morder-te o fantasma nos pés?

Onde vais pelas trevas impuras,
Cavaleiro das armas escuras,
Macilento qual morto na tumba?...
Tu escutas.... Na longa montanha
Um tropel teu galope acompanha?
E um clamor de vingança retumba?

Cavaleiro, quem és? que mistério,
Quem te força da morte no império
Pela noite assombrada a vagar?

O Fantasma

Sou o sonho de tua esperança,
Tua febre que nunca descansa,
O delírio que te há de matar!...

(1ª parte)

T. S. Eliot manifestou-se acerca das relações entre as vozes da poesia e do teatro. Conquanto não se vá esmiuçar o assunto, é significativo citar que à semelhança do que foi afirmado nesta dissertação, Eliot faz a seguinte constatação em "The three voices of poetry" ("As três vozes da poesia"):

A primeira voz é aquela do poeta falando consigo mesmo – ou com ninguém. A segunda é a do poeta se dirigindo a uma audiência – pequena ou grande. A terceira surge quando o poeta tenta criar personagens dramáticas, falando em versos; quando diz não o que diria na sua pessoa, mas somente o que o poeta pode dizer no limite de uma personagem imaginária que se dirige a outra da mesma natureza¹²³.

Cilaine Alves, analisando "Lembrança de morrer", poema da primeira parte da *Lira dos vinte anos*, classifica sua forma como "discursiva monologada". Diz ela que "dado seu conteúdo fúnebre, assemelha-se a uma carta de suicida, remetida a familiares e amigos, que procura dar um sentido ao ato"¹²⁴. A epígrafe do poema é parte do verso "He will awake no more, oh, never more!" (Ele não mais acordará, oh, não mais), do poema "Adonais. An elegy on the death of John Keats", de Shelley, e já anuncia o desapego à vida, o fim em perspectiva que se apresenta como possível solução para a insatisfação proveniente da vida. Nessa "carta suicida", Álvares de Azevedo descreve um ensaio de morte, uma experiência de *estar*

¹²³ ELIOT, T. S. 1966, p. 96.

¹²⁴ ALVES, C. 1998, p.147.

morrendo, pois o título do poema evoca a lembrança de morrer, não a lembrança da morte. O poema revela um prazer em vivenciar esse estado de transição. O título mesmo, por trazer um oxímoro na junção da "lembrança" do "momento da morte", põe por terra a lógica ortodoxa, só podendo ser tal idéia compreendida no paradoxo próprio da arte.

Nas primeiras duas estrofes o Eu do poema se dirige a mais de um interlocutor. Nelas, o tempo é o futuro: "Quando em meu peito rebentar-se a fibra". A morte é, até aqui, uma possibilidade.

Quando em meu peito rebentar-se a fibra
Que o espírito enlaça à dor vivente,
Não derramem por mim nenhuma lágrima
Em pálpebra demente.

Na terceira estrofe, uma mudança ocorre e o Eu passa a aproximar a morte do presente: "Eu deixo a vida como quem deixa o tédio". Daqui até a oitava estrofe, a morte passa a ser referida como uma experiência que está sendo vivida.

Eu deixo a vida como deixa o tédio
Do deserto o poento caminheiro
— Como as horas de um longo pesadelo
Que se desfaz ao dobre de um sineiro;

Na nona estrofe, seu interlocutor se individualiza de maneira marcante, pois é à "virgem dos errantes sonhos" que ele se dirige, aquela que ele encontrará na morte.

Beijarei a verdade santa e nua,
Verei cristalizar-se sonho amigo....
Ó minha virgem dos errantes sonhos,
Filha do céu, eu vou amar contigo!

As três últimas estrofes são ardentes apelos àqueles que o sepultarão, para que o

enterrem "Na floresta dos homens esquecida", e à natureza, para que proteja seu "corpo abandonado" e lhe pranteie a lousa.

Como se pode observar, uma característica marcante de "Lembrança de morrer" é a presença de um interlocutor que ora o espera além da vida, ora sofre e acompanha sua morte na terra.

4.3. Signos teatrais

Marlene de Castro Correia, ao falar sobre a teatralidade na poesia de Álvares de Azevedo, a reconhece primordialmente na segunda parte da *Lira dos vinte anos*, em "Idéias íntimas" Diz a autora: "Em virtude das tensões dramáticas que a dinamizam, a poesia de Álvares de Azevedo estrutura-se como discurso repleto de virtualidades teatrais. Estas são mais integralmente atualizadas em 'Idéias íntimas'"¹²⁵. A autora chama atenção para a composição do espaço físico, "em que o sujeito lírico desenvolve suas reflexões como um meticuloso *metteur-en-scène*". Ele é capaz de construir a "meticulosa cenografia do texto", e cada uma das referências presentes nessa cenografia, "mais do que signo-objeto, constitui signo de signo, processo de codificação que é o mais peculiar ao teatro"¹²⁶.

Petr Bogatyrev, fonte de Marlene de Castro Correia, define signo de signo como sendo "o signo do signo de uma coisa (...), mas não o signo da própria coisa"¹²⁷. Dessa forma, um livro aberto não é signo de um livro (coisa), mas signo da personalidade da personagem. Daí que os signos próprios do teatro que aparecem no poema podem ser compreendidos como signos da maneira de ser do Eu, capazes de refletir seu estado de espírito, por exemplo. Para a autora, o cenário de "Idéias íntimas" é capaz de falar do poeta.

¹²⁵ CORREIA, M. 1998, p. 317.

¹²⁶ CORREIA, M. 1998, p. 317.

¹²⁷ BOGATYREV, P. 2003, p. 73.

Reina a desordem pela sala antiga.
Desce a teia de aranha as bambinelas
À estante pulvurenta. A roupa, os livros
Sobre as cadeiras poucas se confundem.
Marca a folha do *Faust* um colarinho
E Alfredo de Musset encobre às vezes
De Guerreiro ou Velasco um texto obscuro.
Como outrora do mundo os elementos
Pela treva jogando cambalhotas,
Meu quarto, mundo em caos, espera um *Fiat!*

(v. 67-76)

Segundo Ronald Peacock, na arte literária, em que "o processo de representação é uma evocação", "só vemos as coisas por meio das palavras"¹²⁸. Mas, num poema como "Idéias íntimas", acontece algo que não se dá com todo poema de natureza descritiva. Nele, as palavras que descrevem o cenário — criando, como já foi dito, signos do signos — não dão a impressão de o estarem fazendo. Quer dizer, a naturalidade com que elas desempenham essa tarefa permite que o leitor não se dê conta do fato de elas estarem descrevendo um cenário. Em "Idéias íntimas" o cenário se nos apresenta indissociado da ação do Eu: é como se as palavras que "descrevem" o cenário estivessem ligadas, de maneira não arbitrária, tanto às coisas que elas designam quanto ao estado de espírito do Eu ao redor de quem elas estão.

É, sem dúvida, o correlativo objetivo, de T. S. Eliot, em ação. Para Eliot

A única maneira de se expressar emoção em forma de arte é encontrar o "correlativo objetivo"; em outras palavras, um conjunto de objetos, uma situação, uma cadeia de eventos que será a fórmula daquela emoção *particular*. Dessa forma, quando os fatos externos, que deverão levar à experiência sensorial, são dados, a emoção é imediatamente evocada.¹²⁹

Assim é que os objetos concretos, que estão no quarto em que se acha o Eu do poema,

¹²⁸ PEACOCK, R. 1968, p. 30.

¹²⁹ ELIOT, T. S. 1953, pp. 107-108.

não têm uma significação em si, mas refletem o ânimo do ser humano que lá se encontra representado. Nesse sentido, pode-se dizer que os conceitos "signo de signo", de Bogatyrev e "correlativo objetivo", de Eliot, aproximam-se.

Da mesma forma, em "Namoro a cavalo", o dinheiro, os lugares, etc... são signos da condição do Eu:

Eu moro em Catumbi. Mas a desgraça
Que rege minha vida malfadada,
Pôs lá no fim da rua do Catete
A minha Dulcinéia namorada.

Alugo (três mil réis) por uma tarde
Um cavalo de trote (que esparrela!)
Só para erguer meus olhos suspirando
À minha namorada na janela...

Também não se pode esquecer de que "outros procedimentos que convergem para a teatralidade de 'Idéias íntimas' são o emprego freqüente de imagem gestual e alusões constantes a ações do sujeito poético, delineado conseqüentemente não apenas pelo que sente e pensa, mas também pelo que faz, técnica esta de caracterização que é mais adequada ao teatro (...)"¹³⁰ Eis alguns exemplos de "Idéias íntimas": "Enchi o meu salão de mil figuras" (v. 31), "Aqui lânguido a noite debati-me / Em vãos delírios anelando um beijo..." (v. 142-143), "Quer eu perdesse a noite sobre os livros, / Quer, sentado no leito, pensativo" (v. 214-215).

¹³⁰ CORREIA, M. 1998, p. 319.

PARTE II

5. ÁLVARES DE AZEVEDO: O CRÍTICO

*A vida é um escárnio sem sentido,
Comédia infame que ensangüenta o lodo.*

Álvares de Azevedo
(de "Glória moribunda")

5.1. Álvares de Azevedo e o teatro de seu tempo.

Segundo Raimundo Magalhães Júnior, Álvares de Azevedo aproveitava suas temporadas de férias na corte para assistir a apresentações teatrais, porque eram escassas em São Paulo¹³¹, onde o poeta cursava Direito na Academia de Ciências Jurídicas e Sociais.

O teatro fascinava-o. Quando na Corte, em férias, quase nunca perdia as representações de drama ou de comédia. Às vezes, em São Paulo, havia um ou outro espetáculo, como os da Sociedade Dramática

¹³¹ Para um retrato sobre a vida em São Paulo nesse período, ver "A cidade de São Paulo em que Álvares de Azevedo viveu: 1844-1845-1848-1851" (AZEVEDO, 1977: 209-251). Também é preciso lembrar que a geração de estudantes a qual pertencia Álvares de Azevedo nutria a mesma paixão pelo teatro. Um estudo abrangente e bem cuidado sobre o assunto pode ser encontrado no livro de Elizabeth R. Azevedo (AZEVEDO, 2000).

Constância, com dramalhões do tipo de *Pedro Sem, Que Já teve e Agora Não Tem*¹³².

De São Paulo ele escreve à mãe, a 12 de junho de 1849, já depois de estar a carta assinada:

Quinta-feira aqui houve teatro.
Nunca vi coisa tão ruim¹³³.

Até as primeiras décadas do século XIX, o teatro no Brasil dependia de apresentações de companhias teatrais portuguesas¹³⁴. Foi João Caetano (1808-1863) quem empreendeu a formação de uma companhia de teatro nacional. Como explica Décio de Almeida Prado, João Caetano, a 2 de dezembro de 1833, após ser demitido do Teatro do Valongo, monta *O príncipe amante da liberdade ou A independência da Escócia*, peça interpretada exclusivamente por atores brasileiros. Diz ainda o crítico que, por estar isolado geográfica e culturalmente, o nosso ator pioneiro não pôde acompanhar o "furacão romântico" que já começara na Europa. Desta forma, seu esforço para o desenvolvimento de um teatro nacional combinava um elenco de brasileiros, com espírito aventureiro, à encenação de peças que já estavam longe dos palcos europeus desde alguns anos¹³⁵. Eis o que escreve Álvares de Azevedo, na "Carta sobre a atualidade do teatro entre nós", a respeito de João Caetano e da situação de nosso teatro:

É uma miséria o estado do nosso teatro; é uma miséria ver que só temos um João Caetano e a Ludovina¹³⁶. 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 gênio¹³⁷.

¹³² MAGALHÃES Jr., R. 1962, p. 104.

¹³³ AZEVEDO, A. 2000, p. 811.

¹³⁴ Décio de Almeida Prado é claro ao dizer que "Portugal, em matéria dramática, era o reflexo de suas irmãs latinas, a Espanha, a Itália, a França. Ao Brasil cabia um papel ainda menor: o de satélite de um astro que só muito de raro em raro brilhava por conta própria". (PRADO, 1993:87).

¹³⁵ PRADO, D. 1972, pp. 19-20.

¹³⁶ [Minha nota] Ludovina Soares da Costa (1802-1868).

¹³⁷ AZEVEDO, A. 2000, p. 745.

Somente em 1836 o Brasil começa a ver em seus palcos obras que lhe permitem entrar em sintonia com o teatro europeu, com as montagens de João Caetano para peças de Victor Hugo e Alexandre Dumas. Um ano depois seria a vez de o ator interpretar Otelo¹³⁸.

Não cito Otelo por acaso. Tentar compreender a paixão de Álvares de Azevedo pelo teatro sem devotar alguma atenção à obra de William Shakespeare significa perder a mais preciosa fatia de seu pensamento crítico. Décio de Almeida Prado deixa esta sugestão:

(...) 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 fantasia¹³⁹.

Para Álvares de Azevedo, a "vida é só a vida! mas a vida tumultuosa, fêrvida, anelante, às vezes sanguenta – eis o drama"¹⁴⁰. É a rebeldia romântica que aflora nesse pensamento. Não se estranha Álvares de Azevedo ter buscado em Shakespeare elementos para sua obra, tendo o bardo inglês representado um modelo da liberdade criadora almejada pelos românticos, de um modo geral, o que os levou a preferi-lo em lugar de um Racine, por exemplo.

Mas, se considerarmos a opinião de Eugênio Gomes, para quem o "verdadeiro" teatro de Shakespeare estreou no Brasil somente em 1871, com a chegada da companhia italiana Ernesto Rossi, que representou *Otelo*, *Romeu e Julieta*, *Hamlet* e *Macbeth*, além de tragédias de outros autores¹⁴¹, vamos perceber que Álvares de Azevedo, tendo morrido em 1852, não teve motivo para mostrar-se contente com o que pôde ver nos palcos de sua época.

O drama shakespeariano representou um rompimento drástico com os padrões

¹³⁸ PRADO, Décio de Almeida. 1972, p. 21.

¹³⁹ PRADO, Décio de Almeida. 1996, 121.

¹⁴⁰ AZEVEDO, A. 2000, p. 508.

¹⁴¹ GOMES, E. 1961, p. 17.

clássicos introduzidos por Aristóteles na *Poética*. E, portanto, natural que Álvares de Azevedo tenha-se identificado tanto com essa fase do teatro inglês. Ao derrubar as barreiras que enclausuravam as ações dramáticas em estreitas unidades de tempo e espaço, Shakespeare, sem saber, oferecia aos românticos de dois séculos mais tarde algo em que espelharem suas obras. Para H. D. Kitto, no drama de Shakespeare "o olho do espectador move-se continuamente"¹⁴². Podemos compreender que o espectador é convocado a assumir uma postura menos passiva frente à obra, quer se trate do texto apenas ou do espetáculo teatral. Como explica Kitto, "o dramaturgo grego aplica somente um foco. (...) Shakespeare está continuamente mudando seu foco para iluminar, com mais ou menos brilho, cada parte de sua ação mais abrangente. A ação central, mais fortemente iluminada, é cercada de áreas de brilho mais tênue"¹⁴³.

As palavras de Kitto encontram eco na seguinte passagem de "Puff": "É difícil encerrar a torrente do fogo dos anjos decaídos de Milton ou o pântano de sangue e lágrimas do Alighieri dentro do pentâmetro de mármore da tragédia antiga"¹⁴⁴. E Álvares de Azevedo continua a expor seus ideais:

Se eu imaginasse Otelo, seria com todo 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 dramáticas¹⁴⁵.

¹⁴² KITTO, H. 1977, p. 225.

¹⁴³ KITTO, H. 1977, p. 225. Vale citar as palavras de Victor Hugo: "A unidade de conjunto não repudia de maneira alguma as ações secundárias nas quais deve apoiar-se a ação principal. É preciso somente que estas partes, subordinadas ao todo de maneira hábil, gravitem sem cessar para a ação central e se agrupem ao redor dela nos diferentes andares, ou antes, nos diversos planos do drama." (HUGO, 2002:57)

¹⁴⁴ AZEVEDO, A. 2001, p. 507. Samuel Taylor Coleridge se pergunta: "Seriam as peças de Shakespeare trabalho de um gênio rude e inculto em que o esplendor das partes compensa, se é possível, a bárbara deformidade e irregularidade do todo?" Para Coleridge a resposta está em se enxergar que a forma das peças de Shakespeare é a única possível, pois nasce do próprio conteúdo com o qual ela vai conviver, ao invés de anteceder-lo e moldar-lhe. A forma das peças de Shakespeare é, na visão de Coleridge, forma orgânica. (COLERIDGE, S. 1973: 655-656)

¹⁴⁵ AZEVEDO, A. 2001, p. 508.

O desânimo se apodera de Álvares de Azevedo, que escreve na "Carta sobre a atualidade do teatro entre nós": "se é verdade que o teatro é o espelho da sociedade, que negra existência deve ser a da gente que aplaude frenética aquela torrente de lodo que salpica as faces dos espectadores!" Mas não são todos os que aplaudem sem consciência aquilo que vêem. No mesmo texto, Álvares de Azevedo, numa demonstração ímpar de como seu nome pode ser filiado àquele outro romantismo a que fiz referência, aquele que pensa e não só vive num constante extravasar de sentimentos, também faz referência ao "homem que sente, mas que pensa, – e reflete no que *sente* e no que *pensa*"¹⁴⁶. (Grifo meu)

Álvares de Azevedo não conheceu, nos palcos, sombra do teatro que idealizou. Isso poderia desabonar sua capacidade de ter idéias e expô-las. Embora não tenha desfrutado do palco, conheceu o texto teatral. Eric Bentley fala sobre o tema: "Não poderíamos também presumir que a peça impressa seja um desafio para o crítico dramático? Sua leitura faz com que ele tire da cabeça o conhecimento pessoal, freqüentemente irrelevante, de atores, eletricitas, cenógrafos, diretores, produtores e diretores da produção"¹⁴⁷.

Para Maria Cecília Garcia "ver o teatro como espetáculo era uma consciência que ainda não existia entre os primeiros críticos brasileiros. A peça era o texto dramático declamado sobre um palco. A encenação, algo apenas acessório e ocasional"¹⁴⁸, e Álvares de Azevedo "foi quem primeiro observou o espetáculo como um todo, e não um aglomerado de partes (cenografia, texto dramático, figurinos, etc.). Com isso, deu os primeiros passos para a descoberta da teatralidade"¹⁴⁹. A opinião da autora certamente se deve a passagens como esta: "(...) é preciso gosto na escolha dos espetáculos, na escolha dos atores, nos ensaios, nas decorações. É desse todo de figuras agrupadas com arte e do efeito das cenas que depende o interesse"¹⁵⁰.

¹⁴⁶ AZEVEDO, A. 2000, p. 746.

¹⁴⁷ BENTLEY, E. 1991, p. 25.

¹⁴⁸ GARCIA, M. 2004, p. 124.

¹⁴⁹ GARCIA, M. 2004, p. 129.

¹⁵⁰ AZEVEDO, A. 2000, p. 745.

Maria Cecília Garcia ainda ressalva a introdução de "uma linguagem poética em suas críticas teatrais, linguagem esta totalmente de acordo com o referencial, isto é, a obra artística"¹⁵¹ e considera Álvares de Azevedo

um dos precursores da linguagem da crítica teatral no Brasil. E isso se deve, em especial, a dois aspectos: seu mérito de começar a ver o teatro como uma arte única e autônoma, algo totalmente impensável para a época, e por empregar palavras duras, quase ofensivas, o que passou a ser identificado como crítica¹⁵².

Para Antonio Candido, no Romantismo brasileiro pouco se pode achar do que ele chama "crítica viva", ou seja, crítica que empenha a personalidade do autor e revela preocupação literária mais exigente¹⁵³. Álvares de Azevedo foi um deles. A "Carta sobre a atualidade do teatro entre nós", Antonio Candido chama simplesmente magnífica, capaz de confirmar "a orientação geral de seu pensamento crítico, essencialmente romântico: a beleza está na fusão dos diferentes aspectos da realidade, que exprimem as contradições do mundo; a eficácia do artista está igualmente ligada a sua complexidade interior, vivida como aceitação dos contrastes que a animam"¹⁵⁴.

5.2. Outras idéias estéticas.

Um texto de fundamental importância para que se compreendam as concepções estéticas de Álvares de Azevedo é o prefácio ao "Conde Lopo", em que se anuncia seu desapego à discussão de questões morais dentro da obra de arte.

¹⁵¹ GARCIA, M. 2004, pp. 129-130.

¹⁵² GARCIA, M. 2004, p. 126.

¹⁵³ CANDIDO, A. 1997, p. 317.

¹⁵⁴ CANDIDO, A. 1997, p. 321.

O fim da poesia é o belo.

(...)

Assim pois o mérito ou demérito de um poema é – ser ou não belo¹⁵⁵.

Curioso é que as idéias de Álvares de Azevedo, além de singulares pelo fato de ter ele sido um dos poucos românticos a deixar registradas idéias sobre suas próprias obras, como já foi comentado, divergem das concepções de nomes como Schelling, Novalis e Schiller e prenunciam ideais bastante avançados para seu tempo. Cilaine Alves comenta em seu livro que "Álvares de Azevedo irá divergir de Schiller quanto à apreciação do aspecto moral da arte", e cita a seguinte passagem, aqui ampliada, de "Acerca da razão por que nos entretêm assuntos trágicos", de 1792:

Acha-se contraditório que a arte, promotora, em tão alta escala, do mais supremo fim da humanidade [a moral], seja a mesma que, só acidentalmente, produza esse resultado e que venha e ter, como derradeiro objetivo, um fim tão ordinário como se imagina seja o entretenimento. No entanto, essa aparente contradição facilmente poderia ser superada por uma concludente teoria do entretenimento e uma completa teoria da arte, caso existissem. Destas resultaria que um livre entretenimento, como o produz a arte, repouse inteiramente em condições morais, dele participando toda a natureza moral do homem. Daí resultaria, além disso, que o produzir um tal entretenimento seria um fim só alcançável graças a meios morais, e que a arte, pois, a fim de completamente alcançar o entretenimento como seu verdadeiro fim, teria de seguir o caminho da moralidade¹⁵⁶.

Schelling afirmou que "verdade e bondade só estão irmanadas na beleza"¹⁵⁷. Para Novalis, "O homem genuinamente moral é poeta"¹⁵⁸. Nos Estados Unidos, influenciado pelo Idealismo Alemão, Ralph Waldo Emerson escreveu, no ensaio, "O poeta", de 1841, que "o

¹⁵⁵ AZEVEDO, A. 2002, p. 369.

¹⁵⁶ SCHILLER. 1991, p. 15.

¹⁵⁷ SCHELLING, 1991, p. 40.

¹⁵⁸ NOVALIS. 2001, p. 124.

universo tem três filhos, nascidos juntos, que reaparecem sob diferentes nomes (...)" . Esses três, que segundo Emerson "são iguais" podem chamar-se "o Sábio, o Fazedor e o Tradutor", que, para Emerson, representam "amor à verdade, amor ao bem e amor ao belo"¹⁵⁹. Em nada essas idéias se parecem com as de Álvares de Azevedo. Contrariamente, é o pensamento de Oscar Wilde que vai aproximar-se delas. Para o escritor irlandês, "o artista é o criador de coisas belas", e "não há livros morais ou imorais. Livros são bem ou mal escritos"¹⁶⁰.

No prefácio de *Macário*, denominado "Puff", existe uma questão polêmica. Décio de Almeida Prado enxerga nele um paradoxo, que consistiria na negação de *Macário* como a representação dos ideais dramáticos de Álvares de Azevedo. Segundo o crítico, *Macário*, que é a peça "mais puramente romântica entre todas do teatro brasileiro", acaba convivendo com um prólogo "meio clássico, pelo menos sensível às qualidades clássicas"¹⁶¹. Sua visão é intrigante. Seria o simples fato de "Puff" negar *Macário* como realização de ideais românticos de Álvares de Azevedo o suficiente para entendê-lo como clássico? *Macário*, como se lê em seu prefácio, não passou de um esboço ao qual se podia chamar "drama, comédia, dialogismo: – não importa. Não o fiz para o teatro (...)"¹⁶². Se seguirmos o pensamento de Décio concluiremos que (com licença pela obviedade do pensamento), se o prólogo, que traz as premissas do autor para um bom drama, é "meio clássico", deixando de reconhecer a peça em si como plena realização de drama romântico, é porque os ideais de Álvares de Azevedo apresentados em Puff são, no mínimo, meio clássicos. O que não é verdade. Ocorre que, contrariando a opinião do crítico, o prólogo é mais romântico do que a peça. Esclareço: O ideal dramático de Álvares de Azevedo é "alguma coisa entre o teatro inglês, o teatro espanhol e o teatro grego – a força das paixões ardentes de Shakespeare, de Marlowe e

¹⁵⁹ EMERSON, R. 1981, p. 243. Emerson usa os termos "the Knower, the Doer, the Sayer", literalmente "aquele que sabe, aquele que faz, aquele que diz". Este último preferi traduzir como "o Tradutor", pois é nesse sentido que Emerson se refere ao Poeta, ou seja, como aquele capaz de traduzir para os homens comuns o que a natureza lhe diz.

¹⁶⁰ WILDE, O. 1998, p. XXIII.

¹⁶¹ PRADO, D. 1996, p. 129.

¹⁶² AZEVEDO, A. 2000, p. 509.

Otway, a imaginação de Calderón de la Barca e Lope de Vega, e a simplicidade de Ésquilo e Eurípedes (...)"¹⁶³. Esse ideal, composto de tão diversas fontes, só pode levar à *fragmentação*, que entendida positivamente na visão romântica, levaria a um tipo de *perfeição* anti-clássica. Quando Álvares de Azevedo nega a peça como sua plena realização, não o faz por rechaçar preceitos próprios da índole romântica, mas por, numa atitude *radicalmente romântica*, insatisfazer-se com a sua criação. "Puff" é, na verdade, mais romântico do que *Macário*, pois cobra dele mais do que ele tem a oferecer. A insatisfação do poeta não é a de um clássico olhando para uma obra romântica, mas a de um romântico insatisfeito. O pensamento de Décio de Almeida Prado só estaria correto se ignorássemos o julgamento que o artista mesmo fez da obra, ou seja, se fechássemos os olhos para o fato de Álvares de Azevedo não entender *Macário* como a "mais puramente romântica entre todas do teatro brasileiro", da forma como entende Décio de Almeida Prado.

Ao nomear o prefácio de *Macário* com o nome do interlocutor de Níni em "Boêmios", Álvares de Azevedo estabeleceu elos entre "Puff", o texto, e a personagem vagabunda do poema da *Lira dos vinte anos*. "Puff", por exercer a função de estabelecer os princípios dramáticos que guiam a visão do autor, deve pautar-se pela sobriedade, uma vez que é a base ideológica do texto literário propriamente dito. No entanto, acaba identificando-se a um ébrio, na tradição de Falstaff. *Puff* é a palavra inglesa para "sopro", "lufada". O que há então em "Puff" que pertença à solidez, à constância, à sobriedade clássica?

5.3. O lugar do texto.

O fato de *Macário*, segundo Álvares de Azevedo, não ter sido escrito para o palco, acaba trazendo questões como: Toda peça somente se completa no palco? Todo autor, ao

¹⁶³ AZEVEDO, A. 2000, p. 507. Interessante que se note a ausência do teatro francês nessa lista (cf. explicação de Edmund Wilson na primeira seção do segundo capítulo).

escrever um texto teatral, visa ao palco? Qual a importância do texto dramático para o teatro? Quando João Roberto Faria chama atenção para a qualidade literária de *Macário*¹⁶⁴, deixa entrever em suas palavras um certa apreciação do texto, e ultimamente tem havido, ao que parece, uma revalorização desse elemento fundamental¹⁶⁵. *Macário* pode não ter sido feito para o palco, e não será possível saber em que momento da composição da peça Álvares de Azevedo deu-se conta disso. É pouco provável que tenha iniciado sua escritura para dar corpo ao que seria apenas um exercício dramático. Mas, a despeito de sua verdadeira intenção, o que se pode inferir do texto da peça é que, posto que não cumpra o ideal dramático de seu criador, *Macário* é um texto que tem vocação para o teatro. Como escreveu Sábato Magaldi,

ao escrever a peça, o dramaturgo autêntico já supõe a encenação, da qual participa obrigatoriamente o público. Se ele quisesse prescindir da representação, preferiria outro gênero literário. Pode o autor não se importar com a acolhida do público, mas nunca deve esquecer que as suas palavras precisam ser encontradas em função de uma audiência¹⁶⁶.

Anne Ubersfeld chama atenção para o fato de um texto teatral ser escrito na presença de uma "teatralidade anterior". "Escreve-se para, com ou contra um código teatral pré-existente. De certo modo, a 'representação', no sentido amplo do termo, pré-existe ao texto"¹⁶⁷.

A opção de Álvares de Azevedo é pelo texto dramático, o que de alguma forma, demonstra sua inclinação para o texto dialogado que tem como finalidade última o palco, ainda mais quando se leva em conta a sua preocupação com a encenação, como já foi visto. Isso não implica, porém, necessidade de representação. O que me leva a discordar do

¹⁶⁴ "A qualidade literária de obras como *Leonor de Mendonça* e *Macário*, que não foram encenadas quando escritas, contrasta com o baixo nível artístico da maior parte das peças oferecidas à platéia brasileira, por volta de 1850." (201: 53)

¹⁶⁵ No ano de 2005, o número 138 da revista francesa "Littérature", foi inteiramente dedicado ao texto teatral. (Cf. Bibliografia)

¹⁶⁶ MAGALDI, Sábato. 1965, p. 12.

¹⁶⁷ UBERSFELD, A. 1979, p. 14.

radicalismo de Anatol Rosenfeld, para quem o palco é imprescindível.

Como o texto dramático puro se compõe, em essência, de diálogos, faltando-lhe a moldura narrativa que situe os personagens no contexto ambiental ou lhes descreva o comportamento físico, aspecto, etc., ele deve ser caracterizado como extremamente omissivo, de certo modo deficiente. Por isso necessita do palco para completar-se cenicamente. É o palco que o atualiza e o concretiza, assumindo de certa forma, através dos atores e cenários, as funções que na *Épica* são do narrador. Essa função se manifesta no texto dramático através das rubricas, rudimento narrativo que é inteiramente absorvido pelo palco¹⁶⁸.

O autor conclui que a literatura dramática "não se contenta em ser literatura, já que, sendo 'incompleta', exige a complementação cênica"¹⁶⁹. Discordo da visão de Anatol Rosenfeld quando chama o texto dramático de omissivo e até deficiente. É como dizer que o palco vazio também é omissivo, deficiente somente porque os atores não estão sobre ele encenando algum texto todo o tempo. O texto dramático é o que pode ser sem, obviamente, trazer junto dele o palco com o cenário e os atores. Caracterizar o texto dramático como omissivo somente porque o palco é responsável pelas funções que o narrador exerce na *Épica* é o mesmo que impor a *Épica* como paradigma frente ao qual o texto dramático, por sua natureza, obviamente apresentará lacunas. Como explicar então que muitas peças sejam lidas e somente lidas por alguns leitores? Mais ainda, como explicar as peças que não são escritas para o palco? Anne Ubersfeld lembra que embora seja da natureza do texto de teatro ser feito para ser representado, há exceções. Ela cita *Lorenzaccio*, de Musset como uma peça escrita "para não ser representada"¹⁷⁰. Mick Short, por exemplo, começa seu texto, "From dramatic text to dramatic performance", afirmando que a "vasta maioria das peças são escritas para serem representadas", e chama atenção para os erros que consistem em se acreditar que *todas*

¹⁶⁸ ROSENFELD, A. 2002, p. 35.

¹⁶⁹ ROSENFELD, A. 2002, p. 35.

¹⁷⁰ UBERSFELD, A. 1979, p. 11.

as peças são escritas para o palco, e que as peças só podem ser corretamente compreendidas no teatro¹⁷¹.

É claro que o contrário também pode ocorrer, de peças existirem sem texto prévio. É o caso da *Commedia dell'Arte*. Conforme explica Roberta Barni, no estudo que antecede *A loucura de Isabella e outras comédias da Commedia dell'Arte*, Flaminio Scala (1547-1624), autor de *Il teatro delle Favole Rappresentative* "não redige por extenso o texto das comédias, com falas e rubricas, como se costumava fazer: vale-se, ao contrário, da forma do "cenário", ou *canovaccio*"¹⁷². O mesmo acontece, segundo Mick Short, nos *happenings*, ou *recipe plays*, "em que os atores recebem apenas orientações bastante gerais e tornam-se livres para criar ao longo da apresentação, incluindo as palavras que dizem"¹⁷³. Para Jiri Veltruski,

A querela sem fim acerca da natureza do drama, isto é, se é um gênero literário ou uma peça teatral, é inteiramente fútil. Uma coisa não exclui a outra. O drama é uma obra de literatura por direito próprio; não requer mais do que a simples leitura para penetrar na consciência do público. Ao mesmo tempo, é um texto que pode, e na maioria das vezes pretende, ser usado como o componente verbal da representação teatral¹⁷⁴.

Suzanne Langer, ao mesmo tempo que ressalta o papel da encenação, não deixa o texto teatral em segundo plano, pois é através dele que o poeta cria a "forma dominante". Tudo gira em torno do texto: "(...) o drama não é nem dança, nem literatura, nenhuma democracia de várias artes funcionando juntas, mas é poesia ao modo de ação". E prossegue: "É o pintor (ou arquiteto, ou escultor) transformado em poeta que compreende a forma dominante que o autor compôs ao escrever as falas da peça, e que leva essa forma ao estágio posterior de visibilidade, e é o poeta-ator que conduz a obra inteira – palavras, cenários,

¹⁷¹ SHORT, M. 1998, p. 6.

¹⁷² BARNI, R. "Introdução". In: SCALA, F. 2003, p. 41.

¹⁷³ SHORT, M. 1998, p. 18.

¹⁷⁴ VELTRUSKI, J. 2003, p. 164.

acontecimentos, e tudo – através da fase final de sua criação, em que palavras se tornam enunciações e acena visível é fundida na ocorrência da vida virtual.¹⁷⁵ "

6. MACÁRIO E A FRAGMENTAÇÃO

Muitas obras dos antigos se tornaram fragmentos. Muitas obras dos modernos já o são ao surgir.

Schlegel*

(Fragmento n. 24 do *Athenäum*)

Sobre a aparente contradição entre "Puff" e *Macário* é preciso falar um pouco mais. O fato de Álvares de Azevedo nutrir fervorosa paixão pelo palco, comentando os textos dramáticos sem nunca perdê-lo de vista, como já foi visto, associado à construção do pensamento conforme expresso em "Puff", permite entrever que Álvares de Azevedo só não se importa com o nome que lhe derem à peça *porque ele não a fez para o teatro*. O autor rebaixa a peça por não enxergar nela as possibilidades de encenação que sonhava.

Seu prefácio deve ser lido com muita cautela, pois trata-se da expressão de um ideal dramático que se anuncia na mesma hora em que se vê inatingível. Inobstante o fato de seu autor qualificar *Macário* como não feito para o palco, não se deve tomar as palavras de Álvares de Azevedo apressadamente, sob a pena de se apagarem as qualidades dramáticas de

¹⁷⁵ LANGER, S. 1980, p. 338.

* SCHLEGEL. 1997, p. 51.

Macário com o consentimento expresso de seu autor. Quando Álvares de Azevedo diz que não o fez para o palco, está, na verdade, reconhecendo o hiato entre seu ideal dramático e sua real criação. Ideal esse que traz desde sua origem o signo da dificuldade extrema, uma vez que só seria alcançado num teatro capaz de harmonizar Shakespeare, Marlowe, Otway, Calderón de la Barca, Lope de Vega, Ésquilo e Eurípedes, conforme já foi visto.

Álvares de Azevedo impõe-se um desafio que somente pela fragmentação poderia ser resolvido. Não seria exagero dizer que a conjunção de nomes tão diversos como os mencionados acima é inviável. *Macário* só poderia mesmo ser uma tentativa frustrada frente ao desafio que Álvares de Azevedo impõe a si mesmo. Essa conjunção de nomes, esse protótipo que já nasce fragmentado, na visão do artista, alcançaria o ideal. Mas, ao mesmo tempo, fere a lógica pensar que uma obra de arte possa ter caráter orgânico numa conjunção que mais lembra a experiência do doutor Victor Frankenstein. Mas a obsessão romântica pela perfeição, pela totalidade, não conhece limites e o artista, ironicamente, ao persegui-la cegamente, fragmenta-a. A lógica de *Macário* é a do fragmento. No segundo episódio de *Macário*, a "lei estética reinante, tipicamente romântica", diz Décio de Almeida Prado, "é a do fragmento, do inacabado, da obra aberta"¹⁷⁶. O que foi dito por Joaquim Nabuco sobre os versos de Álvares de Azevedo se aplicaria a *Macário*: " (...) são como pedaços quebrados de um espelho que refletem as mais diferentes imagens (...)"¹⁷⁷. O que Joaquim Nabuco deprecia na poesia de Álvares de Azevedo é justamente o gosto pela fragmentação, que ao lado da "ironia romântica", viriam a identificar Álvares de Azevedo com a tradição de que fazem parte alguns dos mais importantes pensadores da literatura romântica. Antonio Candido também emite opinião parecida quando se refere a *Macário* como "mistura de teatro, narração dialogada e diário íntimo; no conjunto, e como estrutura, sem pé nem cabeça, mas

¹⁷⁶ PRADO, D. 1996, p. 136.

¹⁷⁷ BROCA, B. 1929, p. 321.

desprendendo, sobretudo na primeira parte, irresistível fascínio"¹⁷⁸.

O inatingível, o incerto, teve sempre um apelo enorme sobre o Romantismo. Manfred, herói homônimo do poema dramático de Byron, procura desesperadamente o esquecimento. Mais poderoso que todos os espíritos que lhe aparecem, e que lhe devem obediência, vê-se a personagem byroniana numa difícil situação em que nem todo seu poder é suficiente para obter o que deseja das entidades sobrenaturais:

Manfred Esquecimento, auto-esquecimento...
Não podeis dar-me dos ocultos mundos
Que estais a oferecer-me o que peço?
Espírito Não 'stá em nossa essência nem poder;
Porém... podes morrer.
Manfred E a morte mo dará?
Espírito Nós somos imortais. Não esquecemos;
Somos eternos. Para nós passado
E futuro presente são. Entendes?¹⁷⁹

Nem mesmo os seres de outro mundo podem dizer a ele se pela via da morte é possível alcançar-se o esquecimento. Manfred precisa evocar Astarte, morta, para que ela esclareça sobre o fim de seu sofrimento na terra. Sua posição de mortal, de ser de barro, de vida efêmera é o tempo todo ressalvada. Há um sofrimento dentro do herói de Byron que somente o esquecimento poderia apagar. O que se evidencia em *Manfred* é uma enxurrada de palavras de lamentação e repetições que servem como escape, como adiamento de um fim que só pode ser a morte. Mas são as palavras que preenchem o vazio de Manfred, como percebemos, por exemplo, nos seus monólogos. Ronald Peacock diz que a "linguagem dramática" de *Manfred* é "defeituosa"¹⁸⁰. O autor a define como "uma linguagem de

¹⁷⁸ CANDIDO, A. 1997, p. 169.

¹⁷⁹ BYRON, G. 2000, p. 279, versos (145-151) **Manfred** Oblivion, self-oblivion--/ Can ye not wring from out the hidden realms / Ye offer so profusely what I ask? **Spirit** It is not in our essence, in our skill; / But - thou mayst die. / **Manfred** Will death bestow it on me? **Spirit** We are immortal, and do not forget; / We are eternal; and to us the past / Is, as the future, present. Art thou answered?

¹⁸⁰ PEACOCK, R. 1968, p. 214.

pensamentos, de reflexão introspectiva"¹⁸¹. O mesmo acontece no segundo episódio de *Macário*, especialmente nas reflexões de Penseroso. Nas palavras de Elizabeth R. Azevedo, "nas cenas com Penseroso, as falas são muito mais longas, excessivas mesmo, as personagens mais divagam do que propriamente dialogam, várias histórias são narradas"¹⁸².

Nisso também identifica-se a impossibilidade de se chegar ao objetivo desejado tendo como meio a língua, o que pode explicar a verbosidade tão comum nos românticos, que podem ter encontrado no fragmento e na grandiloquência um meio de resolvê-la, já que eles lhes permitiriam uma dinâmica que não estava no horizonte da linearidade na qual sempre se quis encaixar o pensamento clássico. Os monólogos, a grandiloquência acaba levando à fragmentação, incrementam a peça com longas suspensões no tempo. Um notável exemplo é *Fausto*, de Goethe. Quando Peter Stein assumiu a tarefa de montar as duas partes de *Fausto* integralmente, deparou-se como desafio de uma encenação de 17 horas, dividida em dois dias:

A própria maneira pela qual os dois *Faustos* serão encenados será marcada por essa incomensurabilidade e inacabamento. O que me irrita bastante de fato (...) é que não houve até agora nenhuma tentativa séria de levar a cabo essa incomensurabilidade com os próprios meios que a obra oferece; e fundamental é a preservação de sua qualidade poética, desde que ela não apareça como pura literatura, mas amadurecida em sua qualidade dramática. Esse é o problema essencial¹⁸³.

Anatol Rosenfeld assim fala sobre *Fausto*: "Com efeito, embora só terminada em 1831, Goethe a concebeu em 1770. Já distanciado de seu romantismo juvenil, lutou durante décadas com o imenso *sujet*, quase renunciando ao seu acabamento por não lhe poder impor a unidade que, na sua fase clássica se lhe afigurava de novo importante"¹⁸⁴.

A música também tem a oferecer alguns exemplos. Franz Schubert (1797 – 1828)

¹⁸¹ PEACOCK, R. 1968, p. 215.

¹⁸² AZEVEDO, E. 2000, p. 95.

¹⁸³ STEIN, P. e GALISI FILHO, J. 2000, p. 67.

¹⁸⁴ ROSENFELD, A. 2002, pp. 67-68.

deixou um belo exemplo de fragmentação ao compor a Sinfonia n.º 7(8) em 1822. Composta por apenas dois movimentos, *Allegro moderato* e *Andante com moto*, passou a ser conhecida como "Inacabada". Schubert deixou-a assim, sem nunca terminar o terceiro movimento. Outro exemplo interessante é o dos *Prelúdios* de Frédéric Chopin (1810-1849)¹⁸⁵.

Ao falarmos em fragmentação, falamos também na regra das três unidades clássicas: de ação, tempo e lugar. Conforme explica Jean-Jacques Roubine, Aristóteles se pronuncia acerca das unidades de ação e de tempo, nada falando sobre a unidade de lugar. Sobre a unidade de ação, para Aristóteles

Por conseguinte, tal como é necessário que nas demais artes miméticas uma seja a imitação, quando o seja de um objeto uno, assim também o mito, porque é imitação de ações, deve imitar as que sejam unas e completas, e todos os acontecimentos se devem suceder em conexão tal que, uma vez suprimido ou deslocado um deles, também se confunda ou mude a ordem do todo. Pois não faz parte de um todo o que, quer seja quer não seja, não altera esse todo¹⁸⁶.

Por isso, para Roubine, "fica claro, em Aristóteles, que a unidade de ação não se define mais pela unidade do que pela coerência orgânica. Os acontecimentos representados ou relatados podem ser em grande número"¹⁸⁷.

Quanto à unidade de tempo, Aristóteles ensina: "(...) a tragédia procura, o mais que é possível, caber dentro de um período do sol, ou pouco excedê-lo (...)"¹⁸⁸. O problema passa a

¹⁸⁵ Sobre os *Prelúdios* Chopin, Andréa Sirihal Werkema assim se expressa, em "Formas fragmentárias e híbridas na arte romântica": "Outro bom exemplo da inovação romântica são os de Frédéric Chopin, conjunto de vinte e quatro pequenas peças para piano terminadas em 1839. O primeiro problema colocado pelos especialistas é o uso da forma até então conhecida como prelúdio, tradicionalmente uma improvisação, para testar a afinação do instrumento ou preparar o público para um concerto subsequente. Chopin apropriou-se do rótulo para criar algo totalmente diferente. Seus prelúdios funcionam como peças autônomas dentro de um único ciclo. Cada um dos prelúdios, como um fragmento, é completo em si mesmo, com sua melodia e ritmo próprios, mas todos encontram-se ligados por laços melódicos sutis e pela lógica de sua ordenação. Obra orgânica, diriam os românticos, em que todos os componentes são vitais para a existência do todo, como na natureza. Miniaturas, fragmentos musicais, os vinte e quatro prelúdios, em sua limpidez abstrata, rejeitam qualquer tipo de nomeação, convivendo perfeitos em sua ausência de títulos ou temas explicitados (traço essencial da música de Chopin, que resistia em dar nomes a suas peças musicais, ou fazer qualquer associação destas com o mundo exterior)."

¹⁸⁶ ARISTÓTELES. 1987, p. 208.

¹⁸⁷ ROUBINE, J. 2000, p. 32.

¹⁸⁸ ARISTÓTELES. 1987, p. 205.

ser, então, como explica Roubine, a diferença de tempo entre a duração da ação e sua representação, já que para que se atinja a verossimilhança completa, seria necessária a coincidência exata dos dois¹⁸⁹. É sobre isso que fala Stendhal, ao contrapor o ponto de vista romântico ao clássico. Quando o Clássico afirma que "não é verossimilhante que uma ação representada em duas horas compreenda a duração de uma semana ou um mês", pois a razão ensina que o espectador não poderia dar-se conta de que "se tivesse passado um ano, um mês, ou mesmo uma semana, depois que tivesse comprado seu bilhete e entrado no teatro", o Romântico rebate, não sem ironia: "Como faria o senhor para saber que o espectador deu-se conta de que se passaram apenas vinte e quatro horas, se, na verdade, ele não ficou no teatro por mais de duas horas?"¹⁹⁰.

Em *Macário*, é impossível mensurar o intervalo de tempo que se passa entre o primeiro e o segundo episódio. Macário diz a Penseroso, quando o encontra pela primeira vez: "Passei toda esta noite junto ao seio de uma donzela, pura e virgem como os anjos"¹⁹¹. Não se trata, portanto, da noite anterior, quando Macário estivera com Satã. Parece que Álvares de Azevedo não se preocupou em estreitar laços temporais entre os dois episódios da peça, mas quis isolar o segundo episódio, reforçando sua natureza onírica. No que diz respeito às fronteiras espaciais, o mesmo acontece. Para Sábado Magaldi, o sonho "rompe sem cerimônias as fronteiras cênicas e desconsidera as limitações do espaço"¹⁹². O espaço do primeiro episódio é menos indefinido, podendo ser classificado em dois níveis: a cidade como um todo e os ambientes por onde circula a dupla Macário e Satã. Antonio Candido pode mesmo falar na "invenção literária da cidade de São Paulo"¹⁹³. A Itália, cenário que abre o segundo episódio, porém, é muito mais um lugar mítico do que a península européia¹⁹⁴. É uma

¹⁸⁹ ROUBINE, J. 2000, p. 33

¹⁹⁰ STENDHAL. 1936, p. 15-16.

¹⁹¹ AZEVEDO, A. 2000, p. 540.

¹⁹² MAGALDI, S. 1999, p. 119.

¹⁹³ CANDIDO, A. 2002, p. XIII.

¹⁹⁴ Sem dúvida que a escolha da Itália não deve ter sido gratuita, pois é conhecido o forte apelo que esse país exerceu sobre a imaginação romântica. A esse respeito, recomenda-se a leitura do capítulo "Os românticos e a

ficcionalização em que o espírito romântico tem liberdade para se desenvolver. Para Elizabeth R. Azevedo,

Sem se preocupar muito com a possibilidade, remota aliás, de ver sua peça encenada, Álvares de Azevedo não se prendeu às limitações cênicas convencionais e pôde expandir sua imaginação para regiões que ficam entre o sonho e o delírio, a imaginação e a alucinação. Não precisava explicar-se; melhor, assim, não precisou conter-se¹⁹⁵.

Sábato Magaldi tem uma opinião lúcida acerca da natureza do drama:

Drama, etimologicamente, significa ação. A simples conversa, entabulada como diálogo, não constitui ação, e por isso carece de teatralidade. Para se facilitarem a tarefa de fixar personagens agindo, os autores antepõem-lhes obstáculos, cuja transposição conduz ao desfecho. Os obstáculos colocam-se no íntimo ou no exterior das personagens, e caracterizam o conflito, que a maioria dos teóricos julga essencial ao conceito de drama¹⁹⁶.

Uma questão se impõe: há conflito em *Macário*? Para que essa pergunta possa ser respondida é preciso, em primeiro lugar, que se amplie o conceito de conflito. Gassner pergunta-se se o conflito aparece em todas as peças. Diz que a resposta seria negativa se sua definição fosse "uma disputa ou controvérsia aberta"¹⁹⁷. *O jardim das cerejeiras*, de Tchekov, por exemplo, seria uma peça desprovida de conflito, assim como boa parte de *Hamlet*. Mas, ampliando-se o conceito de conflito, é possível perceber que n'*O jardim das cerejeiras* "o choque tem lugar entre uma personagem visível, ou uma família, e a força invisível da necessidade social. (...) [Madame Ranevsky] constantemente evita decisões e adia a venda do jardim das cerejeiras; esse é seu jeito de se opor aos fatos e pressões da realidade (...) "¹⁹⁸.

O conflito em *Macário* se estabelece na presença de duas vozes antagônicas que o chamam: Satã, o diabólico, o libertino, de um lado; Penseroso, o

Itália", de Brito Broca (1969). O nome de Penseroso, personagem que aparece no segundo episódio de *Macário*, é corruptela de "pensieroso", palavra italiana (cf. capítulo 7 deste trabalho).

¹⁹⁵ AZEVEDO, E. 2000, p. 94.

¹⁹⁶ MAGALDI, S. 1961, p. 13.

¹⁹⁷ GASSNER, J. 1946, p. 39.

¹⁹⁸ GASSNER, J. 1946, pp. 40-41.

reflexivo, otimista, sonhador, de outro. Macário sente-se tomado pelos sentimentos de atração e repulsa em relação aos dois personagens. Satã o seduz, mas Macário deseja que ele vá embora no fim do primeiro episódio. Penseroso parece, a princípio, refazê-lo da experiência vivida com Satã, mas seu extremo otimismo e sua constante reflexão passam a afastar Macário, que dele discorda radicalmente sobre poesia, filosofia, etc., como ficará mais claro no próximo capítulo.

7. MACÁRIO ENTRE SATÃ E PENSEROSO

Antíteses absolutas não admitem uma síntese absoluta, a não ser em aproximação infinita que implica movimento constante.
Anatol Rosenfeld*

Without contraries is no progression. Attraction and repulsion, Reason and Energy, Love and Hate, are necessary to Human existence.

* ROSENFELD, A. 1976, p. 157.

Como demonstra Mario Praz, foram várias as "metamorfoses de Satanás" na literatura romântica¹⁹⁹. Satã, personagem da peça de Álvares de Azevedo é figura bastante peculiar nessa tradição, pois "Macário encontra-o pela primeira vez na Serra e, ao contrário daquele que pretendeu tentar a Cristo, não lhe ofereceu nada, sequer o saber que proporcionou a Fausto. Nada além do cachimbo raro, bom vinho, boa mulher e a viagem, mesmo assim na garupa de um burro²⁰⁰.

Após contar a Satã sobre uma noite que havia passado com uma mulher que, na manhã seguinte, encontrava-se morta, Macário ouve uma resposta que especula acerca do que a morte teria destruído impiedosamente. Satã ainda evoca a imagem do corpo morto conservando, latente, a lembrança da vitalidade:

É tarde. Agora é uma caveira a face que beijaste — uma caveira sem lábios, sem olhos e sem cabelos. O seio se desfez. A vulva onde a sede imunda do soldado se enfurdava — como um cão se sacia de lodo — foi consumida na terra. Tudo isso é comum. É uma idéia velha não? E quem sabe se sobre aquele cadáver não correram lágrimas de alguma esperança que se desvaneceu? se com ela não se enterrou teu futuro de amor? Não gozaste aquela mulher?²⁰¹

Satã aproveita a oportunidade para explorar o ponto fraco de Macário, o amor. No relato de Macário revela-se toda sua angústia. Ele havia encontrado a vida e a morte no corpo da mesma mulher, cujo nome diz ter esquecido: "(...) essa mulher que esqueci como se esquecem os que são mortos, me fez ainda agora estremecer"²⁰². Com suas palavras mansas, Satã cuida de recrudescer-lhe a dor ao provocar-lhe o sentimento de ter deixado a felicidade

* * BLAKE, W. 1953, p. 123.

¹⁹⁹ PRAZ, M. 1996, pp. 69-99.

²⁰⁰ CAFEZEIRO, E. et al. 1996, p. 196.

²⁰¹ AZEVEDO, 2000, p. 530

²⁰² AZEVEDO, A. 2002, p. 530.

escapar naquela noite: "Se ali ficasses mais alguma hora, talvez ela te morresse nos braços. Aquela agonia, o beijo daquela moribunda talvez regenerasse. Da morte nasce muitas vezes a vida"²⁰³. Satã tenta incutir em Macário a idéia de que ele tenha perdido a chance de se regenerar, e se faz ver como a única saída e o único conforto para possível. Nesse momento Macário está seduzido. Quando Satã pergunta se ele sente frio — "Sentes frio, que te embuças assim no teu capote?"²⁰⁴ — pode-se perceber a mudança de tom dos primeiros momentos da conversa. Há um traço de ternura desde esse momento até o fim do sonho. À meia-noite Macário se torna ainda mais vulnerável e pergunta a Satã: "Dizem que a essa hora vagam espíritos, que os cadáveres abrem os lábios inchados e murmuram mistérios... É verdade, Satã?"²⁰⁵ E Satã responde com um convite indireto, como se o testasse: "Se não tivesse tanto frio, eu te levaria comigo ao campo. Eu te adormeceria no cemitério e havias ter sonhos como ninguém os tem, e como os que os têm não querem crê-los"²⁰⁶. "Bem, muito bem. Irei contigo," responde Macário. Satã o toma pela mão e descreve o seguinte cenário:

Deixa-me beber um trago de curaçu. —Vamos. A lua parou no céu. Tudo dorme. É a hora dos mistérios. Deus dorme no seio da criação como Loth no regaço incestuoso de sua filha. Só vela Satã. Satã, com a mão sobre o estômago de Macário, que está deitado sobre um túmulo²⁰⁷.

No cemitério, Macário sonha e, ao despertar, atordoado pelas imagens que vira, Macário põe-se a descrevê-las e perguntar sobre elas a Satã.

Satã Era pois muito medonho o que vias? Levanta-te daí.

Macário Não posso: quebrou-se meu corpo entre os braços do pesadelo. Não posso.

Satã Liba esse licor: uma gota bastaria para reanimar um cadáver.

²⁰³ AZEVEDO, A. 2002, p. 531.

²⁰⁴ AZEVEDO, A. 2002, p. 531.

²⁰⁵ AZEVEDO, A. 2002, p. 531.

²⁰⁶ AZEVEDO, A. 2002, p. 531.

²⁰⁷ AZEVEDO, A. 2002, p. 532.

Macário (*toca-o nos lábios*): Que fogo! meu peito arde. Ah! ah! que dor!

Satã Não sabes que para o metal bruto se derreter e cristalizar é mister um fogo ardente, ou a centelha magnética ?

Macário Que sonho! Era um ar abafado — sem nuvens e sem estrelas! — Que escuridão! Ouvia-se apenas de espaço a espaço um baque como o de um peso que cai no mar e afunda-se... Às vezes vinha uma luz, como uma estrela ardente, cair e apagar-se naquela lagoa negra... Depois eu vi uma forma de mulher pensativa. Era nua e seu corpo e perfeito como o de um anjo — mas era lívido como o mármore. Seus olhos eram vidrados, os lábios brancos, e as unhas roxeadas. Seu cabelo era loiro, mas tinha uns reflexos de branco. — Que dor desconhecida a gelara assim e lhe embranquecera os cabelos? não sei. Ela se erguia às vezes, cambaleando, estremecendo suas pernas indecisas, como uma criança que tiritava; — e se perdia nas trevas. Eu a segui. Caminhamos longo tempo num chão pantanoso...

Satã E tu a viste parar numa torrente que transbordava de cadáveres — tomá-los um por um nos braços sem sangue, apertar se gelada naqueles seios de gelo —, revolver-se, tremer, arquejar — e erguer-se depois sempre com um sorriso amargo.

Macário Quem era essa mulher?

Satã Era um anjo. Há cinco mil anos que ela tem o corpo da mulher e o anátema de uma virgindade eterna. Tem todas as sedes, todos os apetites lascivos, mas não pode amar. Todos aqueles em que ela toca se gelam. Repousou o seu seio, roçou suas faces em muitas virgens e prostitutas, em muitos velhos e crianças — bateu a todas as portas da criação, estendeu-se em todos os leitos e com ela o silêncio... Essa estátua ambulante é quem murcha as flores, quem desfolha o outono, quem amortalha as esperanças²⁰⁸.

Depois Macário pergunta sobre uma voz que sofre, já fora do sonho do qual acabara de despertar: "Ouves? é um ai de agonia, uma voz humana! Quem geme a essas horas? Quem se torce na convulsão da morte?"²⁰⁹ E satã o surpreende com uma resposta que nada tem mais do tom professoral e terno de antes, mas é pleno de escárnio:

Satã (*ri-se*) Ah! ah! ah!

Macário Satã! Satã! Que ai era aquele?

Satã Queres muito sabê-lo?

Macário Sim! pelo inferno ou pelo céu!

Satã É o último suspiro de uma mulher que morreu, é a última oração de uma alma que se apagou no nada.

²⁰⁸ AZEVEDO, A. 2002, pp. 532-533.

²⁰⁹ AZEVEDO, A. 2002, pp. 531.534.

Macário E de quem é esse suspiro? por que é essa oração?
Satã De certo que não é por mim. . . Insensato, não adivinhas que essa voz é a de tua mãe, que essa oração era por ti?
Macário Minha mãe! minha mãe!
Satã: Pelas tripas de Alexandre Bórgia! Choras como uma criança!
Macário: Minha mãe! minha mãe!
Satã: Então ficas aí?
Macário: Vai-te, vai-te, Satã! Em nome de Deus! em nome de minha mãe! eu te digo — Vai-te!
Satã: (desaparecendo): É por pouco tempo. Amanhã me chamarás. Quando me quiseres é fácil chamar-me. Deita-te no chão com as costas para o céu; põe a mão esquerda no coração; com a direita bate cinco vezes no chão, e murmura — Satã!²¹⁰

O primeiro episódio acaba numa cena cheia de ambigüidade em que sonho e realidade se misturam e cria um problema interpretativo que divide os críticos. Na opinião de Antonio Candido, Macário "fica então na dúvida se tudo foi ou não pesadelo, inclusive porque a hospedeira não confirma as ocorrências da véspera nem a presença de outra pessoa"²¹¹. Já Sábato Magaldi não tem dúvida em afirmar que tudo não passou de um "delírio onírico"²¹². E Décio de Almeida Prado, por sua vez, aposta na opinião da hospedeira, para quem o diabo realmente passara por lá²¹³. Prefiro a opinião de Antonio Candido, que deixa pairar a ambigüidade em lugar da certeza.

Macário inaugura o segundo episódio obcecado pela idéia de morrer. A intensidade da paixão da noite anterior o faz agora buscar a morte, par naturalmente romântico do amor:

Oh! o amor! e por que não se morre de amor! Como uma estrela que se apaga pouco a pouco entre perfumes e nuvens cor-de-rosa, por que a vida não desmaia e morre num beijo de mulher? Seria tão doce inanir e morrer sobre o seio da amante enlanguescida! No respirar indolente de seu colo confundir um último suspiro!²¹⁴

Quando Macário está prestes a desfalecer, Satã reaparece e rouba a cena. Demonstra

²¹⁰ AZEVEDO, A. 2000, pp. 535-536.

²¹¹ CANDIDO, A. 2002, p. XIII.

²¹² MAGALDI, S. 1999, p. 120.

²¹³ PRADO, D. 1996, p. 134.

²¹⁴ AZEVEDO, A. 2002, p. 542.

que ainda exerce influência sobre Macário e o seduz novamente, desta vez elogiando seus dotes físicos, até mesmo a ponto de trazer ao texto forte carga homoerótica:

Vamos. . . E como é belo descorado assim! com seus cabelos castanhos em desordem, seus olhos entreabertos e úmidos, e seus lábios feminis! Se eu não fora Satã eu te amaria, mancebo. . .²¹⁵

Antonio Candido diz que "talvez se trate dum homoerotismo de tipo socrático, segundo o qual Satã se dedica a formar à sua maneira o pupilo adolescente"²¹⁶. Tem razão Antonio Candido, pois no fim da peça, como o próprio crítico demonstra, Satã leva Macário a completar sua educação, como ficará mais claro no final desta análise.

As duas cenas que se seguem à primeira – "Macário e Satã" e "Macário e Penseroso" – são claramente antitéticas. Satã evoca Romeu e Julieta para tripudiar do mito romântico criado pelo amor do casal: "O que há de mais sério e risível que o amor? As falas de Romeu ao luar, os suspiros de Armida, os sonetos de Petrarca tomados ao sério dão desejos de gargalhar . . ." ²¹⁷ Mas, na segunda cena, em conversa com Penseroso, Macário restitui ao mito sua força ao exaltar o que Satã havia ironizado:

Oh! acordar como Julieta com seu Romeu pálido no seio, com a cabeça romântica ainda doirada do último reflexo do crepúsculo da vida, acordar dos sonhos de noiva no sudário da morte, com os goivos murchos dos finados na frente em vez da coroa nupcial cheirosa da amante de Romeu! Apertá-lo embalde ao seio ardente, banhar-lhe de lágrimas de fogo as faces pálidas, e de beijos os lábios frios, e procurar-lhe insana pelos lábios um derradeiro assomo de vida ou uma gota de veneno para ela. É duro, é triste!²¹⁸

Embora não deboche do mito, Macário também não parece vê-lo com grande

²¹⁵ AZEVEDO, A. 2002, p. 543.

²¹⁶ CANDIDO, A. 2002, p. XVII.

²¹⁷ AZEVEDO, A. 2002, p. 544.

²¹⁸ AZEVEDO, A. 2000, p. 546.

otimismo. Pelo contrário, Macário despeja sobre Penseroso, na cena seguinte — "Numa sala" — uma enxurrada de opiniões pessimistas a respeito da vida, da poesia e da filosofia.

Falas em esperanças. Que eternas esperanças que nada parem! o mundo está de esperanças desde a primeira semana da criação... e o que tem havido de novo? Se Deus soubesse do que havia de acontecer, não se cansara em afogar homens na água do dilúvio, nem mandar crucificar, macilenta e ensangüentada, a imagem de seu Cristo divino²¹⁹.

A poesia morre — deixá-la que cante seu adeus de moribunda. — Não escutes essa turba embrutecida no plagiar e na cópia. Não sabem o que dizem esses homens que para apaixonar-se pelo canto esperam que o hosana da glória tenha saudado o cantor. São estéreis em si como a parasita. Músicos — nunca serão Beethoven nem Mozart. Escritores — todas as suas garatujas não valerão um terceto do Dante. Pintores — nunca farão viver na tela uma carnção de Rubens ou erguer-se no fresco um fantasma de Miguel-Ângelo. É a miséria das misérias²²⁰.

A filosofia é vã. É uma cripta escura onde se esbarra na treva. As idéias do homem o fascinam, mas não o esclarecem. Na cerração do espírito ele estala o crânio na loucura ou abisma-se no fatalismo ou no nada²²¹.

As cenas seguintes revelam ainda mais sobre Penseroso. Em "A mesma sala" e "Páginas de Penseroso", Macário some e podemos entender por que Antonio Candido chama o segundo episódio de "o momento de Penseroso"²²². Já se viu que Macário entra em conflito com Penseroso ao rebater com ceticismo suas expectativas otimistas. Essas duas cenas são verdadeiras interrupções na dramaticidade do texto. Nelas Penseroso demonstra toda sua tristeza e seu desejo de morrer. Penseroso sofre por amar e não ser correspondido. Não se arrepende de ter crido no futuro, mas fala disso com uma nota de tristeza por não ter tido seu otimismo e sua fidelidade recompensados:

Se há um homem que cresse no futuro, fui eu. Tive confiança no

²¹⁹ AZEVEDO, A. 2000, p. 549.

²²⁰ AZEVEDO, A. 2000, p. 550.

²²¹ AZEVEDO, A. 2000, p. 551.

²²² CANDIDO, A. 2002, p. XIV.

orgulho de meu coração e no gênio que sentia na minha cabeça. Eu sinto-o, Deus me fez poeta. Esse mundo, a natureza, as montanhas, o eflúvio luminoso das noites de luar, tudo isso me acordava vibrações, me revelava no peito cordas que nunca escutei senão nos poetas divinos, que nunca senti no peito cavernoso e vazio dos outros homens. Sou rico, moço, morrerei pouco mais velho que o desgraçado Chatterton. E por todo o meu futuro, minhas glórias, toda essa ambição imensa, essa sede ferosa de uma alma que não se sacia com os prazeres de convenção da vida sumptuosa dos palácios esplêndidos, e das aclamações da fama, eu só queria seu peito junto do meu — sua mão na minha. O andrajo do miserável não me doeria se eu tivesse o manto de ouro do seu amor.

Oh! ela não me entendeu! Não merecia tamanho amor.

(...)

Morrerei. — Não posso trazer no peito o cadáver de minhas ilusões, como a infanticida o remorso a lhe tremer nas entranhas. Há doenças que não têm cura. A tempestade é violenta, e o cansado marinheiro adormeceu no seio da morte. Antes disso que a lenta agonia do desespero, do que esse corvo da descrença e da ironia que rói as fibras ainda vivas como um cancro.

E seria contudo tão bela a vida se ela me amasse! Oh! por que me traiu... Por que embalou-me nos seus joelhos, nos acentos mágicos da música dos anjos da esperança, do amor, para lançar-me na treva erma desse desalento e dessa saudade eivada de morte!²²³

A origem do nome Penseroso está em "Il Penseroso", poema de John Milton (1608-1774) escrito em contraste com "L'Allegro", também de Milton, ao qual "Il Penseroso" faz companhia. Milton, na verdade, deve ter querido dizer "Il Pensieroso" ("pensativo", "absorto" em italiano), mas seu pouco conhecimento de italiano provavelmente o levou a chamar "Il Penseroso" ao poema que "evoca a deusa Melancolia (...) e celebra as delícias da solidão, do isolamento, da reflexão, da música, do drama e da poesia épica"²²⁴. Tem-se então com Penseroso a oposição a Satã, o contraponto ao pensamento demoníaco, tornando possível que os dois lados da natureza de Macário se manifestem, impulsionando a vida. "Sem contrários não há progresso", como se pode ler na epígrafe deste capítulo. Satã leva vantagem no embate entre as duas forças. Álvares de Azevedo permite que o lado do demônio saia fortalecido do duelo, assim como Blake também não esconde sua predileção pelo diabo em "O casamento do

²²³ AZEVEDO, A. 2002, pp. 555-556.

²²⁴ OUSBY, I. 1992.

céu e do inferno". Não se trata, no entanto, de um simples maniqueísmo em que o mal sai vencedor. Ao contrário, tanto Blake quanto Álvares de Azevedo admitem que as duas forças são necessárias e convivem no ser humano.

Nas duas últimas cenas de *Macário* – "À porta de uma taverna" e "Uma rua" – Satã reaparece, anuncia a morte de Penseroso, que Antonio Candido chama de "morte simbólica"²²⁵, e continua a educação de Macário levando-o a assistir a uma orgia. Nesse ponto, devemos a Antonio Candido uma importante constatação. Para ele, *Macário* continua dentro de outra obra, *Noite na taverna*, que o crítico chama "seqüência intencional"²²⁶ de *Macário*. Livro de contos com forte pendor teatral, *Noite na taverna* apresenta um cenário principal, de gosto claramente dramático que consiste numa taverna. Contudo, à medida que as personagens do livro contam suas histórias, criam-se outros cenários que fluem da imaginação de cada uma, forçando o olho do leitor a ir junto. A primeira cena de *Noite na taverna* apresenta um grupo de moços sob forte efeito de álcool reunidos em uma taverna enquanto "as mulheres dormem ébrias, macilentas como defuntos"²²⁷. Antonio Candido associa esse início à última cena de *Macário*, que se passa "numa rua" por onde Satã conduz Macário a presenciar uma orgia. Os dois param a uma janela e a cena é esta:

Macário Eu vejo-os. É uma sala fumacenta. À roda da mesa estão sentados cinco homens ébrios. Os mais revolvem-se no chão. Dormem ali mulheres desgrenhadas, umas lívidas, outras vermelhas... Que noite!
Satã Que vida! Não é assim? Pois bem! escuta, Macário. Há homens para quem essa vida é mais suave que a outra. O vinho é como o ópio, é o Letes do esquecimento... A embriaguez é como a morte...
Macário Cala-te. Ouçamos²²⁸.

²²⁵ CANDIDO, A. 2002, p. XVI.

²²⁶ CANDIDO, A. 2002, p. XVII.

²²⁷ AZEVEDO, A. 2000, p. 565.

²²⁸ AZEVEDO, A. 2000, p. 562.

8. FECHAM-SE AS CORTINAS... POR POUCO TEMPO

Neste trabalho busquei ressaltar o pendor de Álvares de Azevedo para uma produção literária irônica e ousada. Dou especial valor às tentativas de aproximação com outras literaturas, que em nada se parece com deixar falsas pistas, mas com a tentativa de ampliar as possibilidades de interpretação ao criar fendas propositais nas fronteiras entre as obras, como acontece, por exemplo, entre *Macário* e *Noite na taverna*. Nos poemas, vê-se a aproximação entre atitudes líricas e dramáticas determinando a convivência entre os gêneros literários.

Quanto ao que se passou entre Álvares de Azevedo e Shakespeare, chamem como quiserem, conversa, diálogo, troca, encontro... Não o demonstrei para nomeá-lo. Sei que a obra de Álvares de Azevedo não tem a variedade e o peso das peças de Shakespeare, mas procurei mostrar o quanto ambas têm a ganhar quando estão lado a lado, embora pela natureza do trabalho tenha me detido, ao iluminar o palco, em direcionar sobre o brasileiro as lâmpadas mais fortes.

Com esta dissertação concluo um ato, talvez dois, mas não uma peça inteira. Ficam ainda ao menos três assuntos a serem investigados antes que o público se vá: primeiro, as outras fontes de influência de Álvares de Azevedo, Musset em especial; em segundo lugar, o resultado que as leituras de peças como *Hamlet* e *Macbeth*, de alto teor reflexivo sobre a morte e as atitudes humanas, podem ter exercido sobre a sua obra; e, por fim, o papel das traduções na obra de Álvares de Azevedo também merece mais aprofundamento, o que levaria o poeta brasileiro a se aproximar ainda mais dos grandes nomes do Romantismo europeu.

9. BIBLIOGRAFIA

10. AGUIAR, Eloisa. *O canto dos abismos. A adolescência de Álvares de Azevedo*. Rio de Janeiro: E-Papers, 2001.
11. ALVES, Castro. *Obra completa*. Rio de Janeiro: José Aguilar, 1960.
12. ALVES, Cilaine. *O belo e o disforme: Álvares de Azevedo e a ironia romântica*. São Paulo: EDUSP, 1998.
13. ANDRADE, Mário de. "Amor e medo." In: *Aspectos da literatura brasileira*. São Paulo / Brasília: Livraria Martins Editora / Instituto Nacional do Livro-MEC, 1972. pp. 199-229.
14. ARISTÓTELES. *Poética*. Trad. Eudoro de Souza. São Paulo: Nova cultural, 1987.
15. ASSIS, Machado de. "[Álvares de Azevedo: *Lira dos vinte anos*]" In: *Crítica e variedades*. São Paulo: Globo, 1997, pp. 113-116.

- 16._____. "Notícia da atual literatura brasileira. Instinto de nacionalidade". In: *Crítica e variedades*. São Paulo: Globo, 1997, pp. 17-28.
- 17.AUERBACH, Erich. *Introdução aos estudos literários*. Trad. José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 1970.
- 18._____. *Mimesis. A representação da realidade na literatura ocidental*. Trad. George Sperber. São Paulo: Perspectiva, 2001.
- 19.AZEVEDO, Elizabeth R. *Um palco sob as arcadas. O teatro dos estudantes de direito do Largo de São Francisco, em São Paulo, no século XIX*. São Paulo: Annablume / FAPESP, 2000.
- 20.AZEVEDO, Álvares de. *Obras de Manoel Antonio Álvares de Azevedo*. Rio de Janeiro / Paris: Garnier, s / d, 7ª ed., 2 v., v.1.
- 21._____. *Obra completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2000.
- 22._____. *Poesias completas*. Edição crítica de Péricles Eugênio da Silva Ramos. Organização de Iumna Maria Simon. São Paulo: Editora da Unicamp / Imprensa Oficial de São paulo, 2002.
- 23.AZEVEDO, Vicente de Paulo Vicente de. *Álvares de Azevedo desvendado*. São Paulo / Brasília: Martins Fontes / MEC, 1977.
- 24.BANDEIRA, Manuel. *Apresentação da poesia brasileira*. Rio de Janeiro: Ediouro, 1997.
- 25.BAKHTIN, Mikhail. *A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. SP: Hucitec, 2002.
- 26.BAUDELAIRE, Charles. *Richard Wagner e Tannhäuser em Paris*. Trad. Plínio Augusto Coelho e Heitor Ferreiro da Graça. São Paulo: Primeira Linha, 1999.
- 27.BENJAMIN, Walter. *O conceito de crítica de arte no romantismo alemão*. São Paulo: Iluminuras, 2002.
- 28._____. "A tarefa-renúncia do tradutor". Trad. Susana Kampff Lages. In: HEIDERMANN, Werner (org.). *Clássicos da teoria da tradução. Alemão – português*. Florianópolis: UFSC / NUT, 2001, pp. 189-215.
- 29.BENTLEY, Eric. *O dramaturgo como pensador*. Trad. Ana Zelma Campos. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1991.
- 30.BERGSON, Henri. *Le rire: essai sur la signification du comique*. Paris: PUF, 1993.

31. BERLIN, Isaiah. *The roots of Romanticism*. New Jersey: Princeton University Press, 2001.
32. BLAKE, William. *Selected poetry and prose of William Blake*. New York: The Modern Library, 1953.
33. BLOOM, Harold. *The anxiety of influence: a theory of poetry*. New York: Oxford University Press, 1997.
34. BOGATYREV, Petr. "Os signos do teatro" Trad. J. Teixeira Coelho Netto. In: GUINSBURG, J. *et alii* (org.). *Semiologia do teatro*. São Paulo: Perspectiva, 2003, pp. 71-91.
35. BOILEAU-DESPRÉAUX, Nicolas. *A arte poética*. Trad. Célia Berrettini. São Paulo: Perspectiva, 1979.
36. BOQUET, Guy. *Teatro e sociedade: Shakespeare*. Trad. Berta Zemel. São Paulo: Perspectiva, 1989.
37. BORGES, Jorge Luis. "Kafka y sus precursores." In: *Otras inquisiciones*. Buenos Aires: Alianza Editorial, 1985, pp. 107-109.
38. BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. São Paulo: Cultrix, 2004.
39. BROCA, Brito. "Os românticos e a Itália". In: *Românticos, pré-românticos, ultra-românticos*. São Paulo: INL, 1979.
40. BRODSKY, Joseph. *Less than one. Selected essays*. New York: Farrar Straus Giroux, 1987.
41. BURGEAIS, René. *L'ironie romantique: spectacle et jeu de Mme. De Staël à G. de Nerval*. Paris: Presses Universitaires de Grenoble, 1974.
42. BYRON. "Manfred". In: *The major works*. Oxford: Oxford University Press, 2000, pp. 274-314.
43. _____. "Parisina". In: *Byron's poetical works*. London: George Routledge and Sons, s/d, pp. 212-217.
44. CAFEZEIRO, Edwaldo e GADELHA, Carmem. *História do teatro brasileiro. Um percurso de Anchieta a Nelson Rodrigues*. Rio de Janeiro: EDUERJ / FUNARTE, 1996.
45. CAMILO, Wagner. *Risos entre pares: poesia e humor românticos*. São Paulo: EDUSP, 1997.
46. CAMINHA, Adolfo. "Pseudo-teatro". In: *Cartas literárias*. Fortaleza: EUFC, 1999. pp.

165-168.

47.CANDIDO, Antonio. *Formação da literatura brasileira: momentos decisivos*. Rio de Janeiro / BeloHorizonte: Itatiaia, 1997, v.2.

48._____. "A educação pela noite". In: AZEVEDO, A. *Teatro de Álvares de Azevedo: Macário / Noite na Taverna*. São Paulo: Martins Fontes, 2002, pp. IX-XXX.

49.CARVALHO, Ronald de. *Pequena história da literatura brasileira*. 10ª ed. Rio de Janeiro: F. Briguiet & Cia. Editores, 1955.

50.COLERIDGE, Samuel Taylor. "Organic form". In: BLOOM, Harold e TRILLING, Lionel. *The Oxford anthology of English literature*. Oxford: Oxford University Press, 1973, pp. 655-656.

51.CONROY Jr., Peter V. "A French classical translation of Shakespeare: Duci's *Hamlet*." *Comparative Literature Studies*. Urbana: University of Illinois Press, vol. XVIII, no. 1, March, 1981.

52.CORREIA, Marlene de Castro. "A poesia de Álvares de Azevedo: o drama na cena do cotidiano". In: *Poesia Sempre*. Rio de Janeiro, Fundação Biblioteca Nacional, ano 6, n. 9, março de 1998, pp. 312-324.

53.COUTINHO, Afrânio. *Introdução à literatura no Brasil*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1995.

54.COUTINHO, Afrânio e SOUSA, Galante J. *Enciclopédia de literatura brasileira*. São Paulo: Global / Fundação Biblioteca Nacional / Academia Brasileira de Letras, 2001.

55.ELIOT, T. S. "The three voices of poetry". In: *On poetry and poets*. New York: The Monday Press, 1966, pp. 96-112.

56._____. "Hamlet". In: HAYWARD, John (org.). *Selected prose*. London: Penguin Books, 1953, pp. 104-110.

57.EMERSON, Ralph Waldo. "The Poet" In: *The portable Emerson*. New York: Penguin Books, 1981, pp. 241-265.

58.FARIA, João Roberto. *Idéias teatrais. O século XIX no Brasil*. São Paulo: Perspectiva, 2001.

59.FRYE, Northrop. *Sobre Shakespeare*. Trad. Simone Lopes de Mello. São Paulo: EDUSP, 1999.

60.GARCIA, Maria Cecília. *Reflexões sobre a crítica teatral nos jornais. Décio de*

Almeida Prado e o problema da apreciação da obra artística no jornalismo cultural. São Paulo: Mackenzie, 2004.

61.GASSNER, John. *Producing the play*. New York: The Dryden Press, 1946.

62._____. *Masters of the drama*. New York: Dover, 1954.

63.GLEDSON, John. *Influências e impasses: Drummond e alguns contemporâneos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

64.GOETHE. "Para o dia de Shakespeare" In: *Escritos sobre literatura*. Rio de Janeiro: Sete Letras, 2000, pp. 25-32.

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

66.GUILLÉN, Claudio. "A estética do estudo de influências em literatura comparada." Trad. Ruth Persice Nogueira. In: COUTINHO, Eduardo F. e CARVALHAL, Tania Franco (org.). *Literatura Comparada: textos fundadores*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994, pp. 157-174

67.GUINSBURG, J. (org.) *O Romantismo*. São Paulo: Perspectiva, 2002.

68.HEINE, Heinrich. *Heines Werke*. Berlin: Deutsches Verlagshaus & Co., s / d.

69.HUGO, Victor. "Les chants du crépuscule". In: *Oeuvres poétiques*. Paris: Gallimard, 1964, pp. 817-913, 2v., v.2.

70._____. *Do grotesco e do sublime*. Trad. Célia Berrettini. São Paulo: Perspectiva, 2002.

71._____. *Hernani*. Paris: Librairie Général Française. 1987.

72.HULET, Claude Lyle. "Manuel Antonio Álvares de Azevedo". In: *Brazilian literature*. Washington: Georgetown University Press, 1974, pp. 262-273, 2v., v.1.

73.KAYSER, Wolfgang. *Análise e interpretação da obra literária*. Coimbra: Arménio Amado, Editor, Sucessor, 1976.

74.KIERKEGAARD, Sören. "Le Romantisme" In: *L'existence. Textes choisis*. Trad. P.-H. Tisseau. Paris: Presses Universitaires de France, 1967.

75.KITTO, H. D. F. "Greek and Elizabethan tragedy." in: *Form and meaning in drama: a study of six Greek plays and of Hamlet*. London: Methuen & CO, 1977.

76.KOTT, Jan. *Shakespeare nosso contemporâneo*. Trad. Paulo Neves. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

- 77.LANGER, Susanne K. *Sentimento e forma*. Trad. Ana M. Goldberger Coelho e J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 1980.
- 78.LESSING, Gotthold Ephraim. *De teatro e literatura*. Trad. Anatol Rosenfeld. São Paulo: EPU, 1991.
- 79.LINS, Vera. *Novos Pierrôs, velhos saltimbancos*. Curitiba: Secretaria de Estado da Cultura, 1998.
- 80.LITTÉRATURE. Paris: Larousse, no 138, Juin 2005.
- 81.LUCAS, Fábio. *Fronteiras imaginárias*. Rio de Janeiro: Cátedra – MEC, 1971.
- 82.MAGALHÃES Jr., Raimundo. *Poesia e vida de Álvares de Azevedo*. São Paulo: Editora das Américas, 1962.
- 83.MAGALDI, Sábato. *Iniciação ao teatro*. São Paulo: Buriti, 1965.
- 84._____. *Panorama do teatro brasileiro*. São Paulo: Global, 1999.
- 85.MARTINS, Márcia A. P. (org.). *Visões e identidades brasileiras de Shakespeare*. Rio de Janeiro: Lucerna, 2004.
- 86.MERQUIOR, José Guilherme. *De Anchieta a Euclides. Breve história da literatura brasileira*. Rio de Janeiro: Topbooks, 1996.
- 87.MILTON, John. *Tradução. Teoria e prática*. São Paulo: Martins Fontes, 1998.
- 88.MILTON, John. *Poetical works*. London: Oxford University Press, 1966.
- 89.MOISÉS, Massaud. *Dicionário de termos literários*. São Paulo: Cultrix, 1999.
- 90.MUECKE, D. C. *Ironia e irônico*. Trad. Geraldo Gerson de Souza. São Paulo: Perspectiva, 1995.
- 91.MUSSET, Alfred de. *Premières poésies / Poésies nouvelles*. Saint-Amand: Gallimard, 1986.
- 92.NOUVEAU Petit Larousse. Paris: Librairie Larousse, 1958
- 93.NOVALIS. *Pólen*. Trad. Rubens Rodrigues Torres Filho. São Paulo: Iluminuras, 2001.
- 94.OUSBY, Ian. *The Wordsworth Companion to Literature in English*. Cambridge: Cambridge University Press, 1992.
- 95.PAVIS, Patrice. *Dicionário de teatro*. Trad. Maria Lúcia Pereira, J. Guinsburg, Rachel Araújo de Batista Fuser, Eudynir Fraga e Nancy Fernandes. São Paulo: Perspectiva, 2001.
- 96.PEACOCK, Ronald. *Formas da literatura dramática*. Trad. Bárbara Heliodora. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1968.

97. PEIXOTO, Sergio Alves. "Álvares de Azevedo: Fracasso e superação". In: *A consciência criadora na poesia brasileira: do Barroco ao Simbolismo*. São Paulo: Annablume, 1999, pp. 110-135.
98. PRADO, Décio de Almeida. *João Caetano*. São Paulo: Perspectiva, 1972.
99. _____. *O drama romântico brasileiro*. São Paulo: Perspectiva, 1996.
100. _____. *Teatro de Anchieta a Alencar*. São Paulo: Perspectiva, 1993.
101. PRAZ, Mario. *A carne, a morte e o diabo na literatura romântica*. Trad. de Philadelpho Menezes. Campinas: UNICAMP, 1996.
102. ROCHA, Hildon. *Álvares de Azevedo: anjo e demônio do Romantismo*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1982.
103. ROSENFELD, Anatol. *Texto / contexto*. São Paulo: Perspectiva, 1976.
104. ROSENFELD, Anatol. *O teatro épico*. São paulo: Perspectiva, 2002.
105. ROUBINE, Jean-Jacques. "La règle unitaire". In: *Introduction aux grandes théories du théâtre*. Paris: Nathan, 2000, pp. 31-41.
106. SANTOS, Wellington de Almeida. "Bibliografia comentada de Álvares de Azevedo". In: *Poesia Sempre*. Rio de Janeiro, Fundação Biblioteca Nacional, ano 6, n. 9, março de 1998, pp. 49-51.
107. SCALA, Flaminio. *A loucura de Isabella e outras comédias da Commedia dell'Arte*. Organização, tradução, introdução e notas de Roberta Barni. São Paulo: FAPESP / Iluminuras, 2003.
108. SCHELLING. *Obras escolhidas*. Trad. Rubens Rodrigues Torres Filho. São Paulo: Nova Cultural, 1991.
109. SCHILLER, Friedrich. "Acerca da razão por que nos entretêm assuntos trágicos". In: *Teoria da tragédia*. Trad. Anatol Rosenfeld. São Paulo: EPU, 1991, pp. 13-31.
110. SCHLEGEL, Friedrich. *O dialeto dos fragmentos*. Trad. Márcio Suzuki. São Paulo: Iluminuras, 1997.
111. _____. *Poesia ingênua e sentimental*. Trad. Márcio Suzuki. São Paulo: Iluminuras, 1991.
112. SELIGMANN-SILVA, Márcio. *Ler o livro do mundo – Walter Benjamin: Romantismo e crítica*. São Paulo: Iluminuras, 1999.
113. SHAKESPEARE, William. *The Oxford Shakespeare. The complete works*. 2ª edição.

Oxford: Oxford University Press, 2005.

114._____. *Tragédias: Romeu e Julieta. Macbet. Hamlet. Otelo*. Tradução de ALMEIDA, F. Carlos de & MENDES, Oscar. São Paulo: Victor Civita, 1978.

115._____. *Romeu e Julieta*. Tradução de Beatriz Viégas-Faria. Porto Alegre: L&PM, 2002.

116._____. *Henrique IV: primeira e segunda partes*. Trad. Carlos Alberto Nunes. São Paulo: Melhoramentos, s/d, vol. XVII.

117.SHELLEY, Percy Bysshe. *Poems of Percy Bysshe Shelley*. New York: Caxton House, s/d.

118.SHORT, Mick. "From dramatic text to dramatic performance". In: CULPEPER, Jonathan, SHORT, Mick e VERDONK, Peter (org.). *Exploring the language of drama. From text to context*. London: Routledge, 1998.

119.SOUTO, Luiz Felipe Vieira. "Marginalia alvaresazevediana". In: *Studia*. Rio de Janeiro: Colégio Pedro II, ano III, n. 3, dezembro de 1952.

120._____. *Reflexos de uma "pálida sombra" no romantismo brasileiro*. Tese. Rio de Janeiro: 1950.

121.STEINER, George. *Grammars of creation*. London: Yale University Press, 2001.

122. _____ . "Álvares de Azevedo e a ironia romântica". In: AZEVEDO, Álvares de. *Obra completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2000, p. 100-109.

123.STEIN, Peter e GALISI FILHO, José. "O mestre de Fausto". In: *Bravo*. São Paulo, n. 30, março de 2000, pp. 64-74.

124.STENDHAL. *Racine et Shakespeare*. Paris: Librairie Larouse, 1936.

125.TCHEKOV, Anton. "The cherry orchard". In: MACK, Maynard. *The Norton anthology of world masterpieces*. London: W. W. Norton & Company, v. 2.

126.TELES, Gilberto Mendonça. *A retórica do silêncio: teoria e prática do texto literário*. São Paulo: Cultrix, 1979.

127.UBERSFELD, Anne. *L'école du spectacle*. Paris: Les Éditions Sociales, 1979.

128.VELTRUSKI, Jiri. "O texto dramático como componente do teatro" Trad. J. Guinsburg. In: GUINSBURG, J. *et alii* (org.) *Semiologia do teatro*. São Paulo: Perspectiva, 2003, pp. 163-189.

129.VERÍSSIMO, José. *História da literatura brasileira: de Bento Teixeira (1601) a*

Machado de Assis (1908). Rio de Janeiro: Topbooks, 1998.

130.WERKEMA, Andréa Sirihal. "Formas fragmentárias e híbridas na arte romântica". Sexto Congresso da Associação Internacional de Lusitanistas, 2003. Disponível em http://www.geocities.com/ail_br/formasfragmentariasehibridas.html Acessado em 14 de janeiro de 2006.

131.WILDE, Oscar. *The picture of Dorian Gray*. New York: Oxford University Press, 1998.

132.WILSON, Edmund. "O simbolismo" In: *O Castelo de Axel: estudo sobre a literatura imaginativa de 1870 a 1930*. São Paulo: Cultrix, 1993.

133.WORDSWORTH, William. "Preface to the *Lyrical ballads*". In: BECKSON, Karl (org.). *Great theories in literary criticism*. New York: The Noonday Press, 1963, pp. 241-264.

134.ZHIRMUNSKY, Victor, M. "Sobre o estudo da literatura comparada". Trad. Ruth Persice Nogueira. In: COUTINHO, Eduardo F. e CARVALHAL, Tania Franco (org.). *Literatura Comparada: textos fundadores*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994. pp. 199-214.